

ENTRETIEN¹ AVEC LI CHEVALIER

Pour une alchimie des charbons,
des sables et des eaux

Oriane CHEVALIER / Université Clermont Auvergne

J'ai la conviction qu'il existe des règles de l'harmonie invariables, susceptibles de provoquer des sensations de beauté. Le beau et l'harmonieux peuvent se manifester sous mille formes et se réinventer de mille façons².



Figure 1 — Li CHEVALIER, *Promontoire du Songe*, 2018, Lavis à l'encre, acrylique, techniques mixtes, 100 x 100 cm, © Li CHEVALIER.

Naviguant entre l'Asie et l'Europe depuis plus de quatre décennies, Li Chevalier, après avoir reçu une formation philosophique et artistique à Paris, Florence et Londres, s'est engagée dans un voyage d'exploration de la peinture à l'encre et à l'eau. Elle s'efforce de créer une voix novatrice dans cet art emblématique de la Chine, tout en intégrant des techniques picturales contemporaines. À son sujet, Luc Ferry écrit :

1 Entretien mené dans le cadre du séminaire « Les visages de l'eau : Dialogue France-Chine », 4 décembre 2024, MSH de Clermont-Ferrand, avec le soutien du Pôle de recherches sur l'eau, du CELIS et du CERCL.

2 Li CHEVALIER, citée par Luc FERRY, « Li Chevalier ou la redécouverte de la beauté dans l'art contemporain », in Li CHEVALIER, *Trajectoires de désir*, Paris, Le Cherche Midi, 2017, p. 19-20.

Ses œuvres sont à la fois belles et contemporaines, figuratives et abstraites, d'hier et d'aujourd'hui, et c'est cela qui touche tous ceux qui ont eu la chance de pouvoir les admirer à Paris, à Bordeaux, à Venise ou à Pékin – au Musée national d'art ou à l'ambassade de France où l'une de ses plus belles œuvres trône dans le salon d'honneur³.

Pour échapper à la surface lisse de la peinture traditionnelle chinoise, réalisée sur papier et soie, Li Chevalier fait fusionner dans son œuvre l'eau, le sable et l'encre, liée dans son essence même au charbon⁴. Dès lors, quelles trajectoires offre l'alchimie de ces trois matériaux, dilués dans l'âme d'une artiste naviguant entre des rives multiples ?



Votre travail à l'encre de Chine vous permet de naviguer entre l'Occident et l'Orient, et l'on vous présente souvent comme une artiste faisant dialoguer la rive chinoise et la rive française. C'est à travers des trajectoires plurielles que votre œuvre se fait « passage » pour reprendre les mots d'Emmanuel Lincot qui situe votre art sur « un parcours ouvert au changement⁵ ». Dans votre vie et dans votre œuvre, comment naviguez-vous entre ces rives plurielles et mouvantes ?

Cela fait maintenant quarante ans que j'ai quitté la Chine. Depuis, je n'y retourne que de manière occasionnelle. En réalité, ma vie ne s'est pas limitée à deux rives, mais à de multiples horizons. Du Japon à l'Indonésie, en passant par le Moyen-Orient, chaque étape a façonné mon parcours. Vivre entre différentes cultures est une expérience enrichissante, notamment pour l'esprit. Nos visions esthétiques, nos choix éthiques et politiques dépendent souvent du cadre dans lequel nous évoluons. Ce cadre conditionne nos perspectives, nos points de vue. Il est donc essentiel d'élargir ce champ de vision autant que possible, pour mieux se comprendre soi-même et appréhender notre rapport avec le monde dans toute sa complexité.

À ce propos, une métaphore chinoise me vient à l'esprit : « la grenouille au fond du puits » (*jing di de qingwa* 井底的青蛙). Cette image illustre la vision étroite de celui qui reste enfermé dans un environnement limité. Elle rappelle également l'allégorie de la caverne de Platon, où la perception du monde est réduite aux ombres projetées sur les murs. Changer de lieu de vie, c'est sortir de ce puits ou de cette caverne. C'est élargir son champ de vision, accéder à des expériences et des informations que l'on ignorait jusqu'alors. À ce propos, je pense également au dernier ouvrage de Yuval Noah Harari⁶, qui nous invite à réfléchir sur la relation complexe entre information et vérité.

3 Luc FERRY, « Li Chevalier ou la redécouverte de la beauté dans l'art contemporain », in Li CHEVALIER, *Trajectoires de désir*, op. cit., p. 13.

4 Rappelons que l'encre de Chine est souvent produite à partir du noir de carbone, également appelé noir de fumée, qui évoque dans son essence le charbon.

5 Emmanuel LINCOT, « Ne pas peindre l'être mais le passage », in Li CHEVALIER, *Trajectoires de désir*, op. cit., p. 48.

6 Yuval Noah HARARI, *Nexus. Une brève histoire des réseaux d'information, de l'âge de pierre à l'IA*, Paris, Albin Michel, 2024.



Figure 2 — Li CHEVALIER, *Gravitation Wave*, 2019, Lavis à l'encre, acrylique, techniques mixtes, 80 x 60 cm, © Li CHEVALIER.

Sur le plan artistique, la population des artistes « *globe-trotter* » a tendance à rapporter un langage hybride et leur vision est bien entendu considérablement enrichie par élargissement de leur expérience à la confrontation avec la pratique artistique dans le monde. À ce sujet, François Jullien renvoie davantage à l'idée de fécondité qu'à la notion d'identité⁷.

Vous écrivez : « L'art de l'encre [...] se complait dans la révélation des formes éthérées et des flous qui émergent en vagues⁸ ». Pourriez-vous revenir sur le rôle que joue l'eau, non seulement comme medium mais aussi comme objet dans la peinture chinoise ?

La peinture chinoise, avant l'introduction de la peinture à l'huile, a toujours été une peinture à l'eau, réalisée à l'aide d'encre sur soie ou papier. La peinture à l'eau est si intimement liée à l'art pictural chinois qu'on la nomme *Guo Hua* (国画), littéralement « peinture nationale » : l'encre et l'eau deviennent ainsi les symboles d'un art national. En Occident, le lavis est également apprécié pour son élégance et sa capacité à capturer des atmosphères subtiles. Le lavis monochrome a été largement utilisé par des artistes comme Nicolas Poussin, Fragonard et Rembrandt pour la réalisation de leurs croquis. Parmi les grands amateurs de cette technique figure également Victor Hugo. L'écrivain utilisait l'encre, qu'il mélangeait

7 François JULLIEN, *Le Pont des singes (De la diversité à venir). Fécondité culturelle face à identité nationale*, Paris, Galilée, 2010.

8 Li CHEVALIER, « Silence dévoilé », in Stéphane BRETON, *Penser le silence*, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2022, p. 183.

parfois à du café, pour exprimer et exorciser ses angoisses, ses cauchemars et ses obsessions à travers ses dessins.

L'eau apparaît également fréquemment comme objet dans les peintures de paysages chinois. Toutefois, contrairement à la peinture occidentale, l'eau n'est pas un sujet à part puisqu'elle vient en complémentarité des montagnes. En chinois, le paysage est décrit par l'expression *shanshui* (山水), littéralement « les montagnes et les eaux ». Que ce soit sous la forme d'un lac serein, d'une cascade ou des ondulations d'un ruisseau, l'eau ne joue jamais un rôle central comme sujet, mais elle est épouse la montagne dans un équilibre harmonieux. Épousant l'équilibre entre le Yin et le Yang, l'eau représente les qualités sereines et réceptives aux côtés d'une montagne toute-puissante : le *shanshui* est donc une vision cosmologique, dans une relation contrastée et complémentaire. Je vous renvoie aux *Cinq méditations sur la beauté*⁹ de François Cheng.

Sur le plan pictural, la représentation de l'eau dépasse le réalisme visuel pour des raisons à la fois techniques et spirituelles. Sur le plan technique, la peinture à l'encre ne permet pas de reproduire les effets de lumière ou les contrastes clair-obscur avec la même précision que la peinture à l'huile. Mais une raison plus profonde réside dans un principe fondamental qui guide les peintres chinois depuis des siècles : « décrire ses idées, et non la réalité » (*Xieyi bu xieshi* 写意不写实). Ce principe reflète une vision artistique où l'intention intérieure de l'artiste prime sur l'exactitude visuelle. L'eau, le ciel et la nature deviennent ainsi des métaphores spirituelles, véhiculant des idées et des émotions plutôt qu'une imitation fidèle de la réalité.

Dans l'article qu'il a consacré à votre œuvre, François Jullien parle de « disponibilité de l'encre » qui « laisse passer à travers, se diffuser et imprégner » en « s'estompant et s'avivant, se fonçant ou se diluant¹⁰ ». Comment vous est venue l'envie de travailler l'encre, qui est une substance insaisissable se rapprochant de l'eau ?

Il y a plusieurs raisons qui m'ont menée à travailler l'encre. Ce n'est pas seulement en raison de la beauté unique et de l'atmosphère qu'il est capable de dégager. Il y a aussi ce plaisir de travailler un *medium* qui transcende le cadre du dessein et qui offre une grande jouissance de la liberté. Le mot qui va avec la liberté c'est l'incertitude, la nécessité d'avancer seule guidée par l'intuition afin d'explorer toutes les formes imaginables. C'est non seulement un exercice d'ordre esthétique mais aussi intellectuel. Les hommes qui vivent dans un environnement très cadré perdent le goût de l'aventure et, pire encore, le sens critique et celui des responsabilités.

Sur le plan strictement technique, la peinture à l'encre en Chine est aujourd'hui perçue comme un art ancien, parfois figé, qui nécessite d'être actualisé. Le centre d'intérêt de mes recherches, c'est justement de conjuguer l'héritage d'une tradition millénaire avec l'innovation contemporaine. Entre 2008 et 2016, lors d'un long séjour en Chine, j'ai constaté chez de nombreux artistes chinois une volonté manifeste de renouveler la peinture à l'encre. Ce mouvement témoigne d'un désir de réinventer cette pratique ancestrale pour lui donner une

9 François CHENG, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.

10 François JULLIEN, « Entre il y a – Il n'y a pas », dans Li CHEVALIER, *Trajectoires de désir*, op. cit., p. 60.

place légitime dans le monde artistique contemporain. Mon choix artistique s'inscrit pleinement dans cet air du temps.

Votre œuvre peut également être appréhendée par le concept de l'Entre, un espace dans lequel les formes se fondent harmonieusement. Comment ce concept vous permet-il de représenter les éléments aquatiques ? Nous pouvons par exemple penser aux motifs de la vague en gravitation, de la cascade ou encore de l'écume.

L'« Entre » est, pour moi, une zone de transition, une frontière floue entre le noir et le blanc. Je représente cet espace intermédiaire par la création de diverses zones de gris, aux tonalités neutres et sobres, tout en veillant à ce qu'elles ne deviennent ni sourdes ni statiques. Cet équilibre ne pourrait être atteint sans l'introduction de certaines textures qui accentuent l'aspect aquatique de la surface.

Le gris, souvent associé à la tristesse et à la monotonie, est pourtant la couleur la plus sensible. Je cherche à l'incarner autrement, comme une effervescence née de la fusion. Contrairement à un arrêt sur image, mon « Entre » se déploie dans une succession de séquences en *continuum*, révélant ainsi le concept de l'impermanence. Il devient alors un lieu où cohabitent présence et disparition, émergence et effacement.

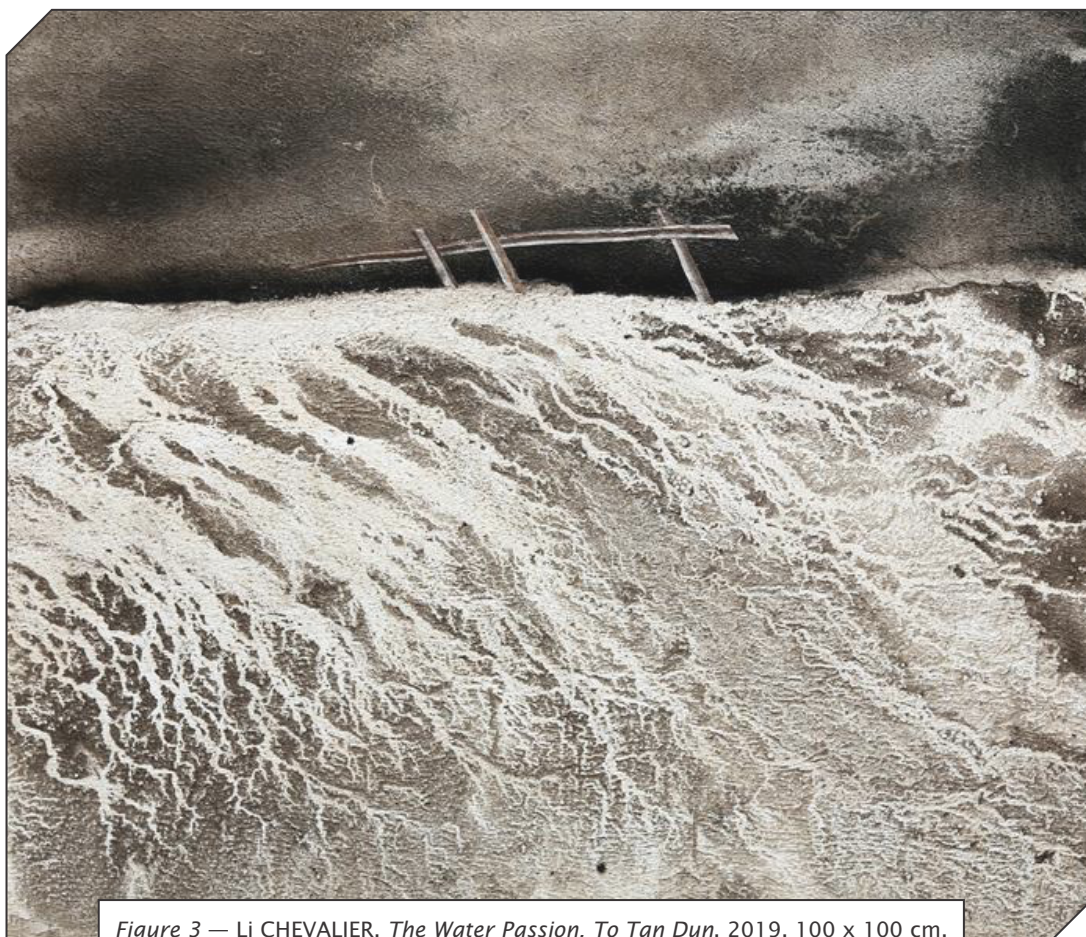


Figure 3 — Li CHEVALIER, *The Water Passion. To Tan Dun*, 2019, 100 x 100 cm, © Li CHEVALIER



Figure 4 — Li CHEVALIER, *Sound of the Trees. To Camille Pépin*, 2021, 100 x 100 cm, © Li CHEVALIER

Vous parlez de « lyrisme anti-géométrique » de l'eau et dans votre œuvre se déploie une nature diluée, sans contour. Quel est votre rapport à la peinture chinoise dans votre usage de l'encre ?

Peindre à l'encre nécessite trois éléments essentiels : le pinceau, l'encre et un support, tel que le papier ou la soie. Cependant, tous les artistes n'utilisent pas ces éléments de la même manière. Certains se concentrent principalement sur le pinceau, privilégiant la gestuelle, la structure et la précision du trait. D'autres, au contraire, se consacrent davantage à l'exploration de l'encre, de ses nuances, de sa fluidité et de sa profondeur, accordant moins d'importance à la rigueur du trait. C'est précisément mon approche.

J'ai abandonné le pinceau et les dessins précis pour mettre en avant l'aspect lyrique de l'eau, et ceci par la création d'ombres et de dégradés d'encre, plus ou moins intenses et dilués, afin de rendre visibles les ondulations et les mouvements. Lors de ma dernière exposition au Musée d'Art Oriental de Venise, j'ai eu l'occasion de rencontrer Daniel Ferrari, directeur régional des musées du Veneto. Il m'a fait une remarque très intéressante sur la connexion qu'il perçoit entre mes encres et les œuvres du peintre vénitien Giorgione qui vivait durant la période de la Haute Renaissance, au XV^e siècle. Il est connu pour le tonalisme, une technique qui, par des variations subtiles de tons, rend le dessin moins rigide. Plutôt que de définir les formes par des traits nets, il superpose progressivement des couches colorées, créant un clair-obscur doux et nuancé. Je suis sans doute inconsciemment influencée par les

peintres italiens, ne serait-ce que par ma formation picturale initiale, qui a débuté en Italie au début des années 90.

Comment pensez-vous l'union de l'encre, de l'eau et du sable dans votre art ?

La surface de la peinture traditionnelle chinoise est souvent lisse et plate, car elle est réalisée sur du papier ou de la soie, des matériaux délicats et fragiles. Pour échapper à cette planitude, j'ai intégré des techniques mixtes dans mon travail à l'encre et à l'eau. J'incorpore du sable, du quartz et des collages de papier pour créer des textures riches, tout en préservant le lyrisme inhérent à la peinture à l'eau. Cependant, produire de telles textures avec des techniques mixtes n'est pas possible sur du papier en raison de sa fragilité. C'est pourquoi j'ai choisi de travailler sur toile. Ce changement de support a ses inconvénients : il me fait perdre certaines nuances subtiles que seul le papier peut révéler. Pour compenser cette perte, j'ai décidé d'intensifier les textures, non pas en augmentant l'épaisseur, mais par un jeu de transparence grâce à la fluidité de l'eau.

Dans cette toile, on peut voir que je travaille avec de larges brosses et que j'utilise souvent la projection pour appliquer la matière. Ce geste associe contrôle et lâcher-prise car cette technique gestuelle offre peu de marge pour les regrets ou les retouches. Je verse de l'eau sur la toile et accepte parfois de me laisser guider par elle. Cette approche évoque celle de Jackson Pollock qui peignait lui aussi à plat, au sol, en utilisant des matériaux liquides. L'artiste doit alors faire preuve d'une certaine humilité. Il accepte de se laisser guider par les éléments, reconnaissant qu'il ne peut tout contrôler, et s'adapte à l'environnement et aux imprévus : cette posture est une belle métaphore de la vie.

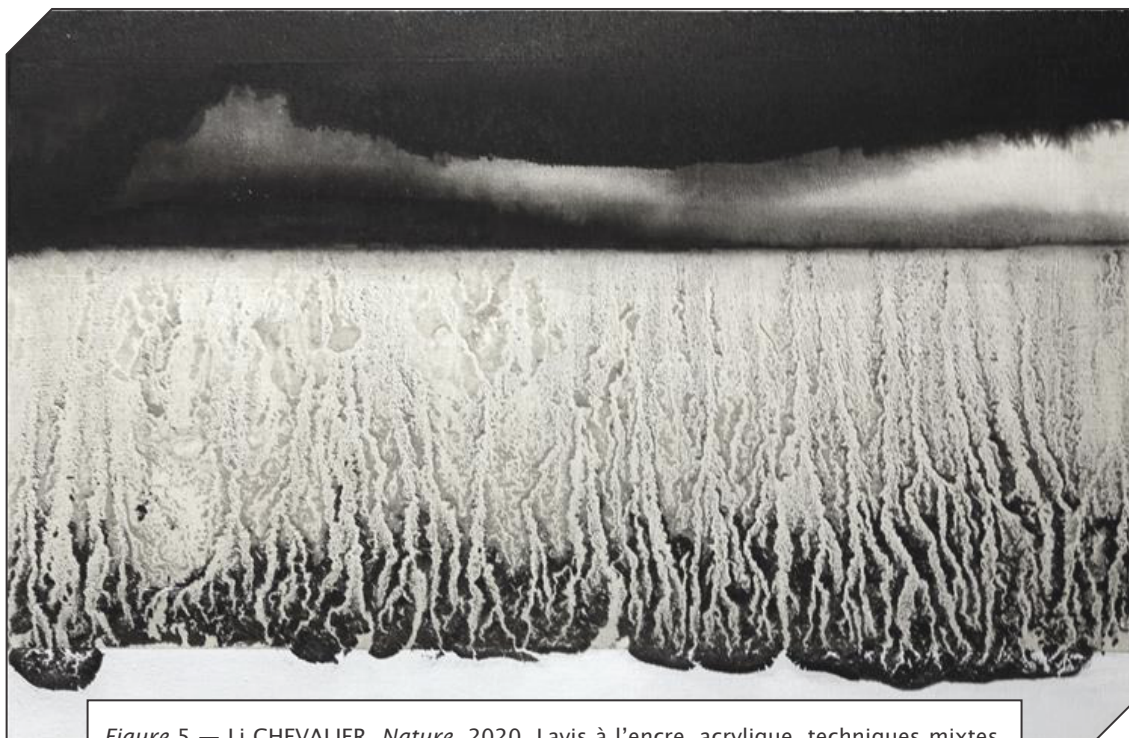


Figure 5 — Li CHEVALIER, *Nature*, 2020, Lavis à l'encre, acrylique, techniques mixtes, 73 x 50 cm, © Li CHEVALIER

Évoquons à présent votre exposition « J'entends l'eau rêver 聆听水之梦 », dont le titre est un hommage au compositeur japonais Tōru Takemitsu. Quel est votre rapport à la musique, et quel lien existe-t-il selon vous entre l'eau et la musique ?

Après cinq années passées dans l'armée chinoise, où j'étais principalement engagée comme chanteuse, j'ai poursuivi mon parcours musical à Paris. J'ai eu la chance de chanter dans le chœur de l'Orchestre de Paris et de collaborer régulièrement avec les musiciens de l'Opéra de Paris, que j'invite souvent à se produire lors de mes vernissages. Je me souviens particulièrement de la remarque d'un altiste lors d'un concert : « Ce fut un beau moment, mais contrairement aux œuvres d'art qui restent, la musique s'évanouit, comme une rencontre qui touche à sa fin ». Cette réflexion met en lumière la nature éphémère de la musique, une qualité qui la rapproche de l'eau. Les deux éléments se déploient uniquement dans le mouvement, dans une temporalité irréversible. C'est, à bien des égards, une belle métaphore de la vie elle-même.

L'eau, sous toutes ses formes, a inspiré de nombreux compositeurs qui ont cherché à transposer les phénomènes naturels dans leurs œuvres. Songeons par exemple à Franz Liszt et son célèbre *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este*, ou encore à Maurice Ravel et ses *Jeux d'eau*. Mais cette fascination pour l'eau est particulièrement prononcée chez le compositeur japonais Tōru Takemitsu. Son œuvre *I Hear the Water Dreaming* (J'entends l'eau rêver), composée en 1987 pour flûte et orchestre, illustre à merveille cette inspiration aquatique. Elle combine la fluidité de l'eau avec l'informité sonore des rêves. Cette pièce a également été influencée par une peinture aborigène intitulée *Water Dreaming*, imprégnée de symboles mythologiques.

Un autre compositeur, plus proche de nous, est le célèbre compositeur français Karol Beffa. Son œuvre, souvent empreinte d'une qualité sonore aquatique, m'a particulièrement marquée. J'ai eu l'honneur de collaborer avec Karol lors de la Nuit Blanche du Musée Guimet en 2024. Je pense qu'un événement autour du thème « L'eau dans la musique et dans la peinture » serait une excellente piste à explorer. Une telle exposition pourrait mettre en lumière le lien profond et universel entre ces deux formes d'art et leur capacité à refléter l'impermanence, le mouvement et la fluidité de la vie.

Le prochain numéro d'*Europhonie(s)* sera consacré au triptyque « Dieu(x) – Mystère(s) – Fatalité(s) ». Quelle place occupe la transcendance dans votre art ?

En 2022, j'ai participé à une exposition au Musée d'Art Asiatique de Nice intitulée *Les paysages de l'âme*. Mais qu'est-ce que l'âme ? Contrairement à l'esprit, qui incarne pour moi le principe de la pensée et de l'intelligence, structurant notre regard, rationalisant nos perceptions et limitant nos discours au tangible et au démontrable (je pense notamment à l'exigence d'un Ludwig Wittgenstein à ce sujet), l'âme, quant à elle, englobe à la fois la dimension intellectuelle et affective de l'homme. Dans ce sens, le paysage de l'âme appelle déjà à la transcendance.

Par rapport à la peinture réaliste dans la tradition occidentale, je pense notamment à Gustave Courbet ou au peintre paysagiste anglais John Constable, qui captent merveilleuse-



Figure 6 — Li CHEVALIER, *Au bord du savoir, ou Mur de transcendance*, 2017, Lavis à l'encre, 150 x 70 cm, © Li CHEVALIER

ment les aspects réalistes de la nature, *le paysage de l'âme*, en revanche, déplace le regard du peintre de l'extérieur vers l'intérieur ; il détourne son regard obsessionnel et objectif du réel pour l'engager dans un voyage d'intériorité.

Cette peinture dit de subjectivité est un déploiement de l'âme. Elle s'ouvre au sensible, à l'imaginaire et ouvre un champ à cet au-delà de la rationalité : le domaine de l'indicible et de l'ineffable. C'est en ce sens qu'elle constitue déjà un appel à la transcendance. Jankélévitch nous confie ainsi, dans *La musique et l'ineffable*, que la puissance expressive de la musique se révèle précisément lorsqu'elle s'aventure sur le terrain silencieux de l'ineffable.

L'esthétique de la toile *Au bord du savoir ou Mur de transcendance* pourrait être qualifiée d'esthétique du silence. Un banc, siège de méditation, s'est installé silencieusement au cœur d'un jardin vide, entouré de précipices qui circonscrivent son champ d'action. La lumière de la raison, aussi aventureuse soit-elle dans son effort pour élucider le monde, se voit contrainte au silence par sa propre impuissance. Le mur de transcendance surgit, imposant et présent, retenant l'homme au seuil d'un saut dans le ciel.

Le sens contenue dans cette toile renvoie sans doute à ma lointaine affinité avec la pudeur métaphysique d'un sage oriental qui, face à ce qui excède le savoir, choisit de se retrancher dans la contemplation, n'honorant ce mur de transcendance que par le silence.

Mais ce n'est pas mon dernier mot !

◆ ◆ ◆