

Lau Tin-Tum, un peintre montréalais venu de Chine

Germain Lefebvre

Volume 28, Number 114, March–April–May 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54277ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, G. (1984). Lau Tin-Tum, un peintre montréalais venu de Chine. *Vie des arts*, 28(114), 47–49.

Né à Hong-kong, en 1921, Lau Tin-Yum est partagé entre la tradition artistique chinoise – qu'il tient de son père, artiste – et l'art occidental pour lequel il a décidé d'opter à l'École des Beaux-Arts de sa ville natale. Peintre jusqu'à sa venue à Montréal, en 1969, il se met à l'étude des diverses techniques de la gravure et consacre une dizaine d'années aux recherches graphiques; depuis, il est revenu à la peinture. Mais, quel que soit son moyen d'expression, Lau, par son hérédité et par sa formation, est un artiste exceptionnel, et son art présente un intérêt hors du commun.

LAU TIN-YUM, UN PEINTRE MONTRÉALAIS VENU DE CHINE

Germain LEFEBVRE

Accrochés à un mur de l'atelier, s'alignent quelques rangées de brosses et de pinceaux d'étrange allure; certains très larges et aux poils très courts, d'autres aux poils gonflés, quelque peu coniques et ressemblant au blaireau du barbier. Des instruments qui ont un petit air exotique. Debout, face à l'autre mur où il a épinglé une grande feuille à dessin sur laquelle il étend de la couleur, l'artiste, Lau Tin-Yum. Il est de même origine que ses brosses et ses pinceaux; né à Hong-kong, en 1941, il y a vécu jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans.

Mais ce que Lau Tin-Yum est en train de créer sur sa feuille blanche avec ses outils chinois n'a rien d'une peinture chinoise classique. Comme les autres travaux à la gouache vinylique qui, terminés, sont appuyés, ici et là, contre les autres murs de l'atelier, cette peinture faite de larges taches de couleur, parfois dégoulinantes, et où des traces de figuration disputent l'espace à des formes abstraites, est d'une facture résolument moderne et son langage pictural a ses racines dans les courants de l'art contemporain occidental.

Au moment où Lau s'est inscrit, en 1958, à l'École des Beaux-Arts de Hong-kong, il a dû faire un choix. Entre l'enseignement de la peinture traditionnelle telle qu'elle se pratique en Chine depuis des siècles et l'enseignement à l'occidentale avec ses cours de composition, de couleur, de dessin à vue et d'histoire de l'art, ainsi qu'on le dispense partout ailleurs dans les écoles d'art, il a opté pour le second.

Si ce choix d'un art dit *international* est en rupture avec une tradition toujours vivace sous son toit même – son père a consacré son talent à la peinture traditionnelle – il ne s'agit certes pas pour Lau Tin-Yum d'un rejet de la riche culture chinoise dont il est imprégné et qu'il nourrit régulièrement par la lecture des poètes classiques et modernes. Mais ce fonds culturel de la Chine plusieurs fois millénaire et déjà marqué par des envahissements, des conflits, des chocs répétés, a connu depuis le début du siècle les profondes transformations amenées par la guerre civile, dont les violences de la révolution culturelle maoïste ne sont que les plus récentes manifestations.

Ce bouillonnement socio-culturel qui l'a attend de façon directe dans sa jeunesse, alors que son père dut porter les armes et, plus tard, par les échos des rebondissements de la révolution, n'a pas manqué d'aiguiser une soif de liberté déjà vive chez l'artiste. Son choix d'un langage pictural tourné vers le futur peut être interprété comme un refus de l'enrégimentation, des règles strictes, des dogmes et de toute atteinte à la liberté d'expression de l'artiste témoin de son temps. Comme Hong-kong, la cité qui l'a vu naître, Lau Tin-Yum est au point de contact des courants culturels de l'Orient ancien et de l'Occident moderne, et son art porte la trace des chocs de cette confrontation de même qu'il témoigne de leur assimilation.

Art engagé? Si l'on veut et si l'on entend par là que l'artiste ne se confine pas à la pure expérience picturale, aux concepts esthétiques et aux prouesses techniques. Cet art reflète la présence de la nature, sa grandeur, ses mystères, ses menaces; il traduit la solitude, les angosises de l'homme, ses



1. Tin-Yum LAU
29-8-83, 1983.
Gouache vinylique sur papier; 105 cm x 75.

terreurs, sa violence, mais aussi son espoir, son courage. Sans doute, l'art est-il chez Lau une manière spécifique de vivre, de s'inscrire dans la réalité, mais il n'en fait pas un sacerdoce à la manière des grands peintres de la tradition qui le considéraient comme une pratique sacrée et visaient à créer, «plus qu'un cadre de représentation, un lieu médiumnique où la vraie vie est possible»¹.

Bien sûr, Lau s'interroge sur la destinée humaine et sur les rapports entre l'homme et l'univers mais ses peintures ne font qu'en témoigner, elles n'apportent pas de réponses. Surtout, l'artiste se défend bien de favoriser une option politique. Il observe le monde qui l'entoure, laisse monter en lui l'émotion que ce spectacle provoque; il exprime ce qu'il ressent au moyen d'images plus ou moins explicites et laisse au

2. 71-1-83, 1983. Gouache vinylique sur papier; 75 cm x 105.

spectateur la liberté d'y lire un message. L'art n'est-il pas pour l'artiste le champ d'exploration de sa propre signification, une ardente quête de soi.

Si l'attitude fondamentale de Lau Tin-Yum vis-à-vis son engagement artistique s'est peu modifiée depuis ses débuts et se poursuit comme une affirmation de liberté, ses expérimentations techniques, l'approfondissement de sa conscience plastique ont apporté de fréquentes transformations du champ pictural, de ses composantes et de l'écriture de ses dessins, de ses gravures et de ses peintures. Comme au rythme du balancier qui marque le temps, le passage du jour à la nuit, l'art de Lau Tin-Yum progresse à travers une succession de questions, de propositions, d'explorations de la matière et de l'espace, de la lumière et de l'ombre; une alternance de symboles, de signes.

Après ses études à l'École des Beaux-Arts de Hong-kong et des stages de recherche à l'École Linghai de la même ville, c'est à Paris que Lau vient compléter sa formation, de 1965 à 1969. Il suit les cours de l'École Nationale des Beaux-Arts et ceux de l'École Supérieure des Arts Modernes. Il élargit ses connaissances mais n'éprouve guère de satisfaction à passer d'un maître à l'autre, d'une matière à l'autre, sans continuité. Arrivé à Montréal en 1969, il s'inscrit à l'Atelier libre de recherches graphiques et poursuit des recherches personnelles dans les diverses disciplines de l'estampe: gravure sur bois, eau-forte, lithographie et sérigraphie.

Parmi les premières œuvres qu'il expose à Montréal, au début des années soixante-dix, il s'en trouve plusieurs qui, tant par les motifs qu'elles rassemblent que par le titre qui les désignent, évoquent nettement l'Orient: les chevaux, le dragon, la lune, la montagne, la mer, apparaissent dans des bois gravés, des eaux-fortes intitulés *Semences de dragon*, *Hommage à Tsi Paï-Chi*, *La Fête du printemps*. Dans bon nombre de ces images figure un grand cercle qui occupe l'espace principal comme une sorte de mandala, un talisman, l'éternel symbole du Tout, de l'Infini. Tantôt il est couvert d'inscriptions, de signes calligraphiques; tantôt il peut tout simplement représenter la lune ou le soleil surmontant une montagne stylisée, la maison ou la mer déchaînée.

La montagne et l'eau constituent, aux yeux des Chinois, les deux pôles de la nature et sont chargés d'une riche signification, comme la terre et le ciel du reste ainsi que l'explique François Cheng, spécialiste des civilisations orientales: «On accorde en général la nature Yang à la Montagne et la nature Yin à l'Eau; ce couple Montagne-Eau (Yang-Yin) forme la terre qui, elle, est de nature Yin, face au ciel, de nature Yang»². L'emploi du couple Yin-Yang est très répandu dans la pensée chinoise issue du taoïsme. Il s'applique à tous les niveaux, depuis la cosmologie jusqu'aux êtres et aux choses. Lau poursuit l'explication en l'appliquant à la peinture: «...symbole féminin, le Yin représente la terre et l'eau, la négativité et la blancheur; on le traduit par les couleurs froides. Le Yang, par contre, est l'élément masculin positif, le ciel et le feu qui éclate dans le noir et les couleurs chaudes»³.

Ces gravures des débuts font songer à des images sacrées, des pages de manuscrits anciens, des constructions architecturales; la composition est frontale, quasi symétrique, parfois entourée d'une bordure décorative. Comme si l'artiste, transplanté au cœur de l'Occident, s'inspirait des sources les plus anciennes de sa culture faite de toutes les influences de l'Orient pour vérifier ses appartenances. Il fait des images types où s'associent les modes sacré, allégorique, symbolique, poétique et folklorique; images de marque en quelque sorte.

Cette impression d'une quête d'identité est appuyée par les particularités de la gravure à l'eau-forte qui traduisent bien l'introspection: jeux de matière, de texture; densité de la couleur; lumières voilées, mystérieuses; tracés feutrés des lignes, des formes.



Le passage de l'eau-forte à la sérigraphie, vers 1973, marque une distanciation progressive des préoccupations orientalisantes. En fait, il semble y avoir un déplacement de l'intérêt de l'artiste vers une recherche plus purement plastique sinon carrément technique et d'inspiration moderniste. Les procédés d'impression au pochoir invitent à l'élaboration de formes nettes, bien délimitées, à l'emploi de couleurs plus vives, à une composition plus stricte. C'est la technique appropriée pour explorer des voies nouvelles: la plasticité, le géométrisme, une certaine rigueur de l'abstraction.

Ce qui dans les œuvres précédentes pouvait se rapprocher de l'expressionnisme cède la place aux effets visuels calculés, patiemment ajustés. Lau garde son intérêt pour la forme circulaire mais c'est la pureté de cette forme qui retient maintenant son attention, ses qualités spatiales; il l'associe à des formes rectangulaires ou carrées, il la décompose, la multiplie en rangées. Le cercle devient un élément privilégié de l'organisation spatiale de ses compositions. Il est vrai que des motifs figuratifs à valeur de symbole comme l'oiseau, le nuage, l'éclair et certaines allusions paysagères viennent, à l'occasion, signaler l'inspiration poétique mais l'impression d'ensemble est celle d'une libération par la forme et la couleur. Lau marque un goût particulier pour les habiles dégradés des couleurs, leur fluidité, leur transparence et l'exécution sans bavure de l'impression de l'estampe. L'intention est formaliste.

Mais une fois cette libération formelle accomplie, Lau Tin-Yum ressent, vers 1976, le besoin de redonner forme aux rêves, aux songes profondément enfouis en lui et de faire surgir à nouveau les émotions qu'ils éveillent. Il ne s'agit plus cependant des thèmes vagues, désincarnés et symboliques des premiers travaux; l'évocation est plus spécifique, voire même descriptive ou narrative, et la présence du personnage, de la figure humaine, s'impose. Le plus souvent l'artiste peint la femme, parfois accompagnée d'un enfant. Elle arrive du ciel, comme une vision, dans *Une vie à trois*; elle est assise, immobile devant l'infini du paysage, dans *L'Image*; elle chemine vers le lointain, hors du temps, de l'espace, dans *Andante*. Présence la mère, de la stabilité, de la continuité, du courage sans fin et de la solitude. C'est la mère Chine, la terre chinoise, la profonde appartenance. Les couleurs demeurent fluides, légères, et une atmosphère paisible, une certaine douceur se dégagent de cette suite de sérigraphies et de lithographies.

De nouveaux travaux à l'eau-forte de 1977 à 1979, et une plongée plus profonde dans l'humain. Est-ce un récent voyage à Hong-kong et au Japon qui a réveillé les drames anciens, l'âpreté des luttes, la rudesse des défis, les déchirements des départs, le destin implacable, le sentiment tragique? Qui sait?

Mais voilà ce qui constitue la trame thématique d'une série d'œuvres qui s'intitulent entre autres, *Le Chemin du retour*, *Le dernier défi*, *L'Impasse*, *En attendant l'aube*, *Le Combat quotidien*. L'homme, le guerrier sans repos, marche au combat, s'élanche vers son destin, ou attend dans l'angoisse de l'aube l'apparition de l'ennemi. Les planches sont monochromes, en noir et blanc; les jeux lumineux du clair-obscur sont dramatiques, tragiques. La matière est rugueuse, le dessin est fait de tracés vifs comme des déchirures. Période sombre qui traduit une prise de conscience douloureuse des grandeurs et des misères de la condition humaine et le lancinant désir d'en modifier les termes.

Le retour à la peinture après une dizaine d'années de recherches graphiques apparaît, en 1981, comme une explosion, un éclatement des besoins de l'expression trop longtemps contenus par les contraintes du métier de graveur; les dimensions trop restreintes des plaques, des pierres, des soies, et le temps d'exécution de l'œuvre. Un besoin du geste, un besoin du corps, une soif de mouvement, d'action, d'évasion, des thèmes récurrents; surtout un désir de se projeter plus directement dans son œuvre en élargissant le champ pictural, en libérant les pulsions instinctives.

Lau Tin-Yum peint par larges touches sur de grandes surfaces. Il utilise la gouache vinylique qui donne des couleurs brillantes et conserve de lumineuses transparences. Son séchage rapide permet à l'artiste de revenir sur les premiers jets, d'accentuer des formes, d'en éliminer d'autres avec des couleurs plus fortes pour préciser la vision en cours de travail. La peinture est parfois tout à fait abstraite et frôle l'automatisme par ses étalages spontanés de couleur, ses mouvements amples de la touche ou une forme d'aménagement de l'espace selon la technique du *all over*. Mais Lau ne se laisse pas aller complètement aux débordements du geste. Une structure s'impose, une organisation de l'espace qui s'effectue en le fragmentant en rectangles ou en faisant intervenir

des diagonales qui produisent des trapèzes, des triangles, au sein de l'atmosphère nuageuse, floue, en profondeur ou en surface.

Les peintures sont identifiées selon leur date d'exécution. Les titres ont disparu par la volonté de l'artiste de laisser à l'interprétation du spectateur le déchiffrement du message. La facture abstraite, en effet, n'est que le mode de transcription du message. Et d'ailleurs cette apparente abstraction est relative; certains tableaux trahissent par l'esquisse d'une ombre ou certains reflets lumineux, la présence d'un personnage, un corps, un visage. Le message ou, plutôt, le contenu n'a pas fondamentalement changé depuis les dernières œuvres graphiques. Il véhicule les états d'âmes, les réflexions de l'artiste à l'égard de la condition qui est faite à l'homme dans notre univers; il enregistre le bombardement incessant des opinions, des actes de l'humanité en mouvement, des catastrophes, des coups du sort. Et cela apparaît en éclaboussures de couleur, en essai d'organisation dans l'espace; en jaillissements de lumière et en zones de ténèbres profondes (le clair-obscur), en éléments passifs ou actifs, selon le vieil antagonisme du Yin et du Yang. Antagonistes, ces deux pôles sont cependant étroitement liés dans un même principe fondamental et, de leur rencontre, tantôt tumultueuse, tantôt harmonieuse, surgit l'énergie qui crée dans les tableaux la tension entre les couleurs, entre les plans et entre les taches et les lignes.

«Ainsi, explique l'artiste, une image prend forme dont les motifs et les valeurs peuvent suggérer une atmosphère profonde qui nous conduit vers un paysage intérieur. Dans l'unité du tableau pris dans son ensemble, et non dans le morcellement des éléments de la composition, l'on peut découvrir le sentier qui mène à la contemplation et, au delà de toute individualité, à la réflexion sur l'universalité de l'émotion créatrice»⁴.

3. 8-10-83, 1983.

Acrylique sur toile; 122 cm x 182.
(Photos Yvan Boulerice)

1. François Cheng, *Vide et plein - Le langage pictural chinois*. Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 7.
2. *Ibid.*, p. 61.
3. Lau Tin-Yum, *Entre le ciel et la terre*, in *Cahiers des arts visuels du Québec*, N° 14 (Été 1982), p. 31.
4. *Ibid.*

