NIKOLAÏ SHIN, PEINTRE DE L'OMBRE ET DE LA MÉMOIRE

JEAN-PIERRE ZUBIATE

L'ombre, c'est, auprès du public international, la peinture de Nikolaï Shin pendant plus de trente ans. L'ombre, c'est, au plan historique, la déportation vers l'Asie centrale, à partir de 1937, de la population coréenne de l'extrême Est de l'URSS, 300 000 personnes environ originaires de la côte sibérienne autour de Vladivostok, « au prétexte que [cette population] collabor[ait] avec les Japonais 1 » (sic). L'ombre, c'est encore, faisant contraste avec les rehauts et aplats rouges ou blancs, un élément structurant de maints grands tableaux que Shin a offerts depuis maintenant quinze ans pour apporter son témoignage sur cette période parmi les plus sombres de l'ère soviétique. Ombre et mémoire, pour donner à voir l'invisible, ce qui était en tout cas destiné à rester invisible dans l'esprit des dirigeants staliniens : une forme insidieuse d'épuration ethnique pariant sur la mort (effective) de milliers d'enfants et de vieillards dans les trains gelés traversant la Sibérie et tirant argument du mélange (ren)forcé des peuples pour imposer une russification pensée finalement comme processus de déculturation. Nikolaï Shin, c'est effectivement une certaine façon de remonter le temps pour retrouver quelque chose comme la lumière juste de l'histoire au rebours des faux-semblants de tous ordres – discours et idéologies mêlés.

Mais justement, et voilà où son travail a quelque chose de remarquable : faux-semblants de tous ordres, et cela implique de

Tac-Man Choi, «The paintings of Nikolai Shin», in Nikolai Shin. Story of the passion and glory, Joson Ilbosa, ISBN 89-85538-25-X 93650.

mettre un pluriel au mot idéologie. Car s'il s'agit de faire sortir la mémoire de l'ombre, ce n'est pas ici dans l'illusion d'une quelconque résurrection du passé, ni pour la seule réhabilitation des morts - évidemment nécessaire, mais non suffisante -, ni pour stigmatiser un système politique. C'est plutôt, en vertu des prérogatives les plus hautes de l'art, pour donner à voir le présent dans la luminosité relative qui est toujours la sienne et qui lui vient de la réfraction des temps ombreux le constituant - passé, futur et imaginaire confondus. La peinture de Nikolaï Shin remonte le temps comme on remontait une montre avant le quartz. Elle vise à tirer de l'ombre une lecon pour ne pas faire de la mémoire l'espace d'une nostalgie morbide; leçon, par conséquent, particulière : sans discours ni dogme, surtout pas, proférée dans un recueillement silencieux devant ce qui reste à voir quand le visible s'est dissipé. Peinture témoignage veut dire ici peinture pour notre futur. Et de s'en prendre aux trop faciles et trop simples images afin de revaloriser l'imaginaire des hommes - soit leur capacité de réinventer et de rebâtir un monde humain à partir des ruines du réel. Entrons donc dans ce monde saccagé, puisque, de lui-même il s'est ouvert à nous et qu'il ne tient qu'au regard des héritiers du ravage que nous sommes de lui donner raison.

*

On peut de fait insister d'emblée sur la grandeur autant que sur l'obscurité de cet artiste « loué par la critique européenne comme "l'héritier de Picasso" ou comme "un éminent monument de ce siècle" ² » qu'est Nikolaï Shin. Avec lui on se situe visiblement très haut dans la peinture moderne, en ce lieu, qui la grandit, où les apparences sont trompeuses lorsqu'on ne fait que suivre le parcours professionnel et, si un tel mot a du sens ici, médiatique et public de l'homme.

Il est né en 1928 près de Nakhodka, qu'il quitte en 1937 avec toute sa famille, victime de la déportation des Coréens de Sibérie maritime, pour rejoindre le Kazakhstan puis l'Ouzbékistan à partir de 1940. Neuf années de vie « normale » se trouvent ainsi brisées par un événement historique dont le fait suivant donne la mesure : lorsqu'il expose à Séoul en 1998, Nikolaï Shin n'a plus à son actif

Sang-Hoon Bang, «The passion of Korean People: Sublimated onto Art», in Nikolai Shin. Story of the passion and glory, Joson Ilbosa, ISBN 89-85538-25-X 93650, p. 5.

que quelques mots de coréen. Langue natale disparue, comme si quelque puissant projet politique d'effacement identitaire avait bien, avait trop bien fonctionné. Et de fait. Après la déportation, tout se passe, en surface, de la façon la plus lisse dans le parcours scolaire, puis universitaire du jeune Sun-nam devenu Nikolaï Sergeevich. Le changement de prénom est déjà éloquent. Par ailleurs, sa mère devenue veuve s'étant remariée lorsqu'il avait cinq ans, un an après la mort de son père, il est élevé par sa grand-mère, qui choisit, malgré les difficultés financières que cela pose, de lui faire faire des études en vertu de l'idéal coréen d'éducation des garcons. Sa trajectoire sera dès lors celle d'un brillant étudiant, dont la formation et le prestige témoignent sans conteste d'une « intégration », dirait-on pudiquement, plus exactement d'une acculturation totale. École des Beaux-Arts de Tachkent, dont il sort diplômé en 1949 ; diplôme de l'Institut des Arts Ostrovsky de Tachkent en 1960 : professeur à l'École des Beaux-Arts de Tachkent pendant quarante-deux ans (de 1955 à 1997); prestigieux prix de Moscou au Festival international de la Jeunesse de 1957 et second prix, la même année, au Festival des jeunes artistes d'Ouzbékistan ; prix d'excellence pour son œuvre décerné par le ministère de la culture d'URSS en 1976 ; nouveau prix obtenu en tant qu'« artiste d'honneur » de la République socialiste d'Ouzbékistan en 1978 : la reconnaissance est là, précoce et jamais démentie, massive, imposante et certes inquiétante, à ce premier niveau, dans l'espace ambigu des régimes soviétiques. Il ne fait pas non plus partie des peintres avant « dépens[é] des trésors de ruse et d'habileté », ayant « jou[é] de l'absurde et de l'ironie pour échapper à la censure d'une bureaucratie des arts et à l'accusation de dissidence 3 ». On ne trouve pas chez lui « l'art du détournement des images et de la contrebande sémantique, celui de l'allusion et de l'esquive [qui] ont été au nombre des moyens employés par [plusieurs] artistes, Kabakov en tête, pour continuer de témoigner de leur présence, là, à ce moment-là 4 ». Autant de signes qui pourraient rendre suspect de n'avoir rien fait que proroger les dogmes esthétiques du pouvoir en place. Surtout si l'on ajoute au dossier qu'il a été membre de l'Union des artistes d'URSS à partir de 1962 ; si l'on pense aussi que ce qu'il est convenu d'appeler sa première période traduit, à l'instar de ce que conseillaient les directives officielles en termes d'esthétique.

4.

Pierre Courcelles, « De Larionov à Chagall et Kabakov », La Création, juillet-août 1995, in Web, regards.fr. Ibid.

l'« exaltation de la vie » : il peint « les aspect positifs de la vie et une vision du monde optimiste », fût-ce sous la forme de sujets « individuels » puisqu'il s'agit là surtout de « moments de bonheur partagés avec son épouse et de la ville banlieusarde de Sukok, que Shin décrit comme le paradis sur terre », tout cela s'illustrant dans « le style du conte de fée des vies heureuses et profuses des gens dans la communauté, » et montrant « comment le monde des hommes est totalement lié à la nature 5 ».

Bref, selon le schéma le plus commun de la pensée occidentale, il y a là de quoi dessiner plusieurs images plus ou moins dépréciatives de l'artiste non contestataire, qui iraient de l'académisme esthétique à l'aveuglement politique, en passant par l'infidélité coupable à la cause collective (en l'occurrence coréenne) et à l'idée d'un pragmatisme individualiste avec suspicion d'opportunisme à la clef. Fils d'une migration forcée, Shin paraît d'abord avoir passé outre le fait, ou à tout le moins n'avoir pas voulu se souvenir, qu'elle était destinée à éradiquer, concrètement ou par neutralisation ethnique, une population jugée difficilement assimilable et peu convertible aux idées révolutionnaires. Il s'ensuit qu'on ne peut édifier de mythe à partir de ce parcours ; il lui manque l'aura de la rébellion, l'identification de l'art à un grand refus, le prestige de la dissidence. À moins qu'on décide avec plus de condescendance que de magnanimité de parler de faiblesse, et qu'on voie là, avec tout le pathos nécessaire, la trajectoire d'un homme suffisamment abasourdi par la violence subie dans son enfance pour s'y être définitivement résolu. Avec lui alors, ce serait comme si les Autorités avaient gagné le pari dialectique de la Raison historique, neutralisant une génération dans l'attente de la suivante, elle parfaitement éducable.

Comme si, oui. Sauf que Shin n'a besoin ni de condescendance ni de magnanimité pour être sauvé sur l'autel de l'Art. Il suffit d'ouvrir les yeux et, peut-être, de penser à Brecht, à Brecht précisément, ce marxiste sans concession, pour parvenir à saisir la complexité et la richesse de la voie suivie. On se souvient de cet apologue dans lequel un personnage, toute sa vie durant, sert le maître qui lui a demandé un jour : « Veux-tu me servir ? », sans avoir pourtant jamais répondu à la question posée. Soumission, aliénation, jusqu'à la mort du maître, où le serviteur finit par répondre : « Non. » Nikolaï Shin aurait-il à voir avec cet étrange serviteur ? En vérité la

Tae-Man Choi, «The paintings of Nikolai Shin», in Nikolai Shin. Story of the passion and glory, Joson Ilbosa, ISBN 89-85538-25-X 93650, p. 20.

distance par rapport au mythe de l'artiste rebelle pourrait bien être à la mesure d'une inscription d'autant plus profonde dans l'histoire humaine et d'une volonté de la rendre à une réalité simple et pour cela même viable.

Dans les années 1980, après tant d'années, s'ouvre en effet une deuxième période dans la peinture de Nikolaï Shin, caractérisée notamment par une impressionnante série de Requiems et prenant pour sujet principal la tragique déportation des années 1930. Shin s'était déjà intéressé à cette migration dans les années 1960; mais c'est alors qu'il peint systématiquement de grands tableaux pour en témoigner. Pendant plusieurs années, il va se pencher sur les cicatrices les plus anciennes de son drame et de celui des siens, en faisant très précisément référence à la tradition coréenne, en particulier au travers des détails relatifs aux funérailles (coiffes de chanvre, banderoles rouges, habits de deuil blancs, qui y sont récurrents comme autant de signes de reconnaissance). Quant aux scènes, les « déplorations » sont multiples, où l'on voit des mères pleurer leurs enfants, des groupes ou des individus isolés se lamenter devant des proches étendus à terre, morts ; un Requiem gigantesque évoque l'exode sibérien et ses conséquences. Sur tout cela, des chandelles et bougies allumées, peu de couleurs, une préséance du rouge et du noir avec quelques reflets d'un blanc mat, estompé, nocturne, ou violemment éclatant – toujours présent de toute façon comme un halo funèbre. Il y a là un aspect dramatique frappant que les couleurs et les tons sombres avivent, un sens marqué du contraste aussi. qui pourraient faire penser à l'art baroque, comme d'aucuns l'ont dit, n'était la fonction de la stylisation et de l'obscurité ambiante qui sont là pour cacher les traits de la souffrance et éloigner le pathos. Quoi qu'il en soit en tout cas, l'homme qui s'était tu choisit bientôt à rebours le sujet le plus personnel et le plus collectif à la fois au moment où il vient d'être honoré de la façon la plus éclatante par le gouvernement soviétique ouzbek. Et lorsqu'il délaisse les sujets douloureux, c'est pour se souvenir des cérémonials festifs sous leur forme traditionnelle : les fêtes et coutumes coréennes sont alors célébrées en couleurs irisées et lumière fragmentée, ou bien en représentations stylisées aux silhouettes naïves dont la vie et l'appartenance terrestre sont symbolisées par des personnages oblongs et courbes penchés ou assis sur des blocs rocheux - autant de planètes, de monades, de villages se répondant via le lié d'un fonds coloré très doux : le « vert paradis » de l'enfance. Tout un monde ressuscite, du plus lointain de l'Histoire et à des milliers de kilomètres de son origine, comme venu d'une mémoire orale soudain retrouvée. Un autre monde, vraiment, sans commune mesure avec celui des dogmes appris et de l'iconographie officielle. Avec, pour parachever le tout, la présence constante du double symbolisme religieux ayant présidé à l'éducation du garçon, dont le père était bouddhiste et la mère chrétienne. Unité ramenée par et dans la peinture.

Mais bien sûr on ne ramène pas le temps. Et il est vrai d'autre part que, si le devoir de mémoire importe, il importe tout autant de ne pas se laisser empiéger par lui. Dans les années 1990, la peinture de Shin évolue vers l'abstraction, abstraction ambiguë d'ailleurs, car elle joue du lyrique et du géométrique et ne renonce pas toujours à l'allusion (même si la figuration n'est plus là). La puissante stylisation qui jouait volontiers de représentations austères et négligeait le relief se resserre encore en lignes géométriques, en traits fins se recoupant pour former des arcs de cercle raturés, des éventails à rayons, des triangles vides, superposés, disposés dans tous les sens (oblique, vertical, etc.), sous lesquels peut se deviner telle ou telle scène historique schématisée mais avivée par un jeu de couleurs suggestives; elle tend aux larges aplats brossant des semblants de figures jusqu'à les fondre en pures juxtapositions de bandes colorées. C'est, en vérité, une façon pour Shin de se situer par rapport à certaine image de l'artiste expatrié. Ses sujets, quand ils sont avoués, demeurent certes fortement affectifs; mais qu'ils se dissolvent en formes subjectives sans emprise ethnique, géographique ou historique repérable en dit long sur le traitement qu'il entend faire subir à cet affect. Rien à voir, dans l'inflexion plus formaliste de son art, avec quelque évolution naturelle de l'artiste marginalisé vers une manière plus moderne, avec un désir louche de « rattraper le temps perdu » et de refaire, dans le raccourci d'un parcours personnel, le chemin suivi par certain art occidental au XXº siècle. Cela serait d'ailleurs dérisoire après la diversification complexe et hautement problématique des formes de l'art contemporain, après les remises en cause de l'abstraction dans la deuxième moitié du siècle, les constructions radicales de l'art minimaliste, ou l'art conceptuel par exemple. Non. Il y a surtout qu'une liberté continue de s'affirmer par rapport à tout, dans l'étrangeté d'une rhétorique taciturne. Continue, oui. Là où les tableaux de mémoire auraient pu faire de lui le porte-voix nostalgique d'une population humiliée et nourrir par là un sentiment d'appartenance nationale exclusive. l'abstraction marque surtout la volonté de l'artiste de ne pas laisser prise à la récupération, aux identifications trop hâtives, et de parler pour toute

l'humanité violentée. Ce qui n'est que poursuivre un itinéraire qu'aucun diktat n'avait jamais soumis en dépit des apparences.

Car voilà le fait. Après le bonheur privé passé au filtre du dessin simplifié, après le drame historique et le style à la fois hiératique et dépouillé qu'il impose, les compositions abstraites confirment une assomption qui vaut comme gage de liberté esthétique et spirituelle : le choix d'avoir toujours œuvré dans l'ordre relatif, en acceptant les limites imposées par des circonstances dramatiques pour mieux en faire quelque chose, pour ne pas se laisser absolument déterminer par elles. Concrètement, cela veut dire que l'appartenance à un système, si elle a été acceptée, n'a pas pour autant empêché Shin de travailler pour et dans la liberté; au risque d'être paradoxal, on pourrait même dire : au contraire, sa trajectoire impliquant simplement une conception de la liberté comme confrontation. Là où la dissidence a toujours, malgré elle ou non, conforté l'idée commune que la liberté est opposition et refus de l'ordre (d'où son équivoque succès médiatique), Shin l'a très tôt explorée comme mouvement d'assimilation, de résistance et de métamorphose de toutes les formes d'ordre aussi bien que de rébellion ; autrement dit, la liberté s'est développée chez lui comme construction d'un modèle unique et individuel à partir d'un état de faits au'on pourrait nommer avec Nietzsche la grande vie ou l'état de querre.

Au demeurant, il ne s'agit pas par là de s'opposer à l'idéologie de la liberté que véhicule la dissidence, précisément parce que celleci correspond aussi à un modèle authentiquement vécu. Il s'agit juste de parler depuis un espace personnel et désolé pour mieux trouver les autres - à défaut, puisque c'est impossible, de retrouver les mêmes (déportés défunts, personnes peuplant l'enfance, et bien sûr l'enfant qu'on était soi-même). L'enfant qu'on appelait Sunnam a bien disparu avec la migration forcée. Et après la mémoire rappelée, les rayons entrecoupés des arcs de cercle dans les tableaux abstraits disent plus fort encore qu'un monde a été défiguré. Simplement les toiles que, devenus fils arachnéens tendus sur les images d'autrefois, ils permettent aussi de tisser, ajoutent de facon manifeste qu'avec les figures absentes, du plus profond de la désolation, on peut refaire un monde de couleurs, de lumières et d'émotions partagées. Les compositions abstraites, comme celle qu'il intitule justement Paradis, explicitent ce qu'a toujours été le discours profond de la peinture de Shin, y compris dans les tableaux du bonheur privé et familial : que les pièges de l'Histoire ne sauraient avoir de prise définitive sur la Vie à condition que celle-ci décide

(que nous décidions en elle) de faire avec, littéralement, de prendre ces pièges avec soi pour mieux les retourner, les faire claquer sur leur néant, quand même ils auraient déjà atrocement fonctionné contre des vivants. Ici, la possibilité même de créer a toujours déjà invalidé le désespoir nihiliste de figurer le monde, de le (re)configurer à partir du désir de beauté et de bonheur, et dès l'origine a rejeté sa forme larvée : la nostalgie de l'idéal - qu'il s'agisse du passé ou de l'espace utopique de l'art séparé tel que l'ont rêvé maints artistes modernes d'Occident. Ce qu'on pourrait traduire ainsi : il v a toujours eu dans la création (et en l'occurrence il faut prendre le mot dans tous les sens) une offrande de vie qu'il tint toujours à la volonté et à l'intelligence pratique de relayer - chaque homme faisant ensuite ses choix en fonction de ses jugements. Bien des années après le drame, l'enfant se souvient donc, mais en sachant la nécessité du décalage, et il est bon sans doute que ce soit bien des années après que le souvenir se matérialise. Le projet testimonial qu'on lit sous ses peintures dit clairement qu'il ne peut exister que dans le déport. Déport contre déportation, s'il est ici permis de jouer sur les mots - mais ne pas les faire jouer reviendrait à les rendre à un monolithisme plus coupable encore. La grandmère et l'enfant, la mère elle-même, veuve et remariée, les impuissants de l'Histoire par excellence, n'ont pu que prendre acte de la violence. Prendre acte pour subir, dans l'esprit policier qui les brimait; prendre acte pour être et agir, au plus profond de leur chair et de leur esprit. Ils ont donc aussi appris à Nikolaï Shin que la solution se trouvait au fond dans le mal. Dans l'approfondissement de cette situation, qui devait, qui ne pouvait que générer quelque chose comme une ascension vers l'avant, plutôt qu'une nostalgie, une mélancolie ou un regard arrière. Résistance, oui, mais moins passive que têtue et non-violente, soucieuse surtout de vivre, et de vivre haut, parce que seule la vie haute est efficace quand on vous met à bas. Ce qu'affirment ces peintures, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles mettent en scène un sens très aigu de la dignité et de la noblesse.

*

Alors, oui, sous cet angle Shin représente, dans l'espace esthétique fortement dramatisé de l'Union soviétique tel qu'on l'a longtemps considéré en Occident, un véritable esprit classique, et c'est peut-être par là qu'il fait partie de ces peintres des pays de l'Est qui perturbent largement nos imaginaires et nous obligent aujourd'hui à en reconsidérer quelque peu l'histoire de l'art dans la deuxième moitié du XXº siècle. On se souvient de la controverse autour du réalisme socialiste qui, dans les années 1950, avait opposé Breton aux membres des Lettres françaises. Les propos de Breton à cet égard semblaient des plus lucides ; et ils l'étaient sans doute ; mais, fautil ajouter aujourd'hui, dans la mesure d'une plus grande cohérence que ceux de ses contradicteurs, Pauwels et Aragon en tête, eu égard à une même appréciation de l'art comme révolte. De « la peinture russe contemporaine » il affirmait que, « dans les limites dérisoires où elle a licence de s'exercer, [elle avait] été incapable de rien produire qui dépassât ici l'ancienne image de calendrier de grands magasins ou le chromo de village 6 ». Et de parler de « l'absence manifeste de composition » et de rendu de l'expression, de « la minutie [...] dans le détail oiseux », d'un accord et d'un équilibre de tons détestables, d'une « niaiserie grandiloquente des thèmes », de l'« impersonnalité de la facture » qui lui rappelaient « la dominante « sale » des salons officiels d'avant l'impressionnisme » - à quoi il opposait le « concept d'un art vivant, au sens de quête passionnée d'un nouveau rapport vital de l'homme avec les choses, en quoi cet homme et ces choses trouvent leur commune et leur plus haute expression 7 ». Paroles justes, évidemment, dans le contexte où elles furent prononcées. Elles n'en ont pas moins quelque chose de troublant lorsqu'on les apprécie en regard du travail de Shin.

Car quel art mieux que le sien pourrait se voir qualifié de « quête passionnée d'un nouveau rapport vital de l'homme avec les choses » ? Question alors : est-ce le seul éloignement temporel par rapport aux événements historiques qui a fait de la peinture de Shin ce qu'elle est devenue ? Mais en l'occurrence, l'impression de confusion vient d'ailleurs : d'une autre définition de ce « rapport vital » que l'œuvre digne de nom est susceptible de construire. Fondamentalement, les arguments de Breton en 1952 étaient soustendus par la représentation de l'art contestataire que l'esprit d'avant-garde avait fomentée et qui est, depuis, devenue un lieu commun. On pouvait y lire la valorisation a priori de la dissidence et une dépréciation tout aussi a priori du « pacte » avec les autorités, tout à fait pertinente et exacte par rapport au sujet dont il parlait, mais théoriquement problématique, s'il est vrai que la frontière

André Breton, « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine? », La Clé des champs, Éditions du Sagittaire, 1953, in Œuvres complètes, tome III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 932.

Ibid., p. 932 et 933.

est naturellement plus floue qu'une telle idée le laisse entendre, comme tous les classicismes l'ont de longtemps suggéré ou comme, en littérature, maints auteurs de l'Est (Heiner Müller ou Christa Wolf en Allemagne, d'autres) l'ont laissé entrevoir. Au plan théorique, une idée traversait en somme la réflexion : celle selon laquelle un art digne de ce nom doit heurter son époque, l'affronter, là où la lenteur, la froideur, le raisonnement distancié, la maturation des idées pourraient en donner une autre représentation, plutôt propre, celle-là, à célébrer les œuvres qui se confronteraient à leur temps en le comprenant, à tous les sens du terme, c'est-à-dire en en subsumant les contradictions. Rien à reprocher, donc, au Breton de cette époque, qui sut mieux que d'autres désigner les tricheurs. Il est des heures où les nuances sont trop facilement récupérables et servent finalement les causes mauvaises. Cette autre représentation d'un art de la confrontation compréhensive est cependant celle que le parcours de Nikolaï Shin illustre, et il est juste désormais de lui rendre grâce pour cela.

Cet homme a en effet gardé clandestinement chez lui pendant des années les toiles précédemment évoquées. Au cours des années 1980, il a franchi dans le plus grand secret des barrières formelles et thématiques avant que la perestroïka permette que l'ensemble sorte. Puis est venue l'exposition internationale de Séoul déjà évoquée, à laquelle il tenait particulièrement - on imagine aisément pourquoi. Mais une chose marque surtout dans sa trajectoire : c'est que toutes ces années ont été liées par le mince fil du silence attentif et de l'avancée prudente comme des moyens d'une lente maturation du sens. Shin a choisi, à tous les niveaux, d'accueillir l'état de faits et de le transformer, plutôt que de se détourner - du côté d'une mémoire claustrale ou de l'Art autarcique et autosuffisant. Ce n'est rien dire sur les choix inverses, évidemment. Mais là où, ailleurs et plus communément, valeur créatrice et refus, négation et innovation, création et révolution étaient assimilés, il a subordonné son travail à une éthique et à un sens accueillant, pour réflexion et avec le risque que cela comporte mais précisément parce que cela comporte un risque, les principes esthétiques contre lesquels une telle éthique et un tel sens envisagent de se situer. Avec l'intuition déraisonnable et sensée que le temps ne pourrait que jouer en sa faveur, il a peint, disons, l'exigence de mener toute rénovation dans l'ombre du long terme.

Du coup, son œuvre paraît effectivement décalée par rapport à la réflexion occidentale sur l'innovation, la liberté esthétique et le sens, parce qu'elle propose une conception du temps qui en est

inverse. Loin de toute facilité ou compromission, un pragmatisme à l'orientale affiche ici un sens du long temps actif, où le statut de témoin devant l'Histoire ne vaut que si... on peut témoigner, quel que soit le moment où cela advient. En l'occurrence, agir ne veut pas dire réagir sur le fait, mais tenir et bâtir - ou vivre. Un évident pari sur l'histoire y surseoit, mais aussi une force intérieure puissamment nourrie, articulant la nécessité de se protéger si on veut que le discours porte. L'accusation que cette peinture renferme est d'autant plus forte qu'elle suppose un silence sacrificiel; et elle est en même temps la marque d'une réponse très spéciale à apporter à la barbarie mentale: l'accompagner vers sa propre négation puisque cette barbarie contient sa mort en elle-même, sans pour autant faire violence car cela ne ferait qu'en accentuer les spasmes, les sursauts. et donc l'efficacité folle. Question de temps, oui. On ne s'étonne guère que ce soit les années 1980 qui aient vu Shin peindre enfin ses grandes toiles sur la migration forcée, au moment où le bloc de l'Est hésitait entre assouplissement et extrême rigidité – à l'époque des derniers sursauts. Il y avait là, à plus de quarante ans de distance, la possibilité de faire de la peinture un témoignage mûri, affranchi du pathos de l'expression immédiate et donc ouvert. Peinture de réhabilitation, en somme, mais surtout peinture fidèle à l'histoire parce que fidèle au fait pictural lui-même reconnu participation à la construction d'un monde viable, sinon harmonieux.

*

Comment s'étonnerait-on, dans un tel contexte, des réminiscences culturelles de tous ordres qu'on y trouve? Le monde que peint Shin nous situe d'emblée bien au-delà des événements historiques. Les figures et les costumes, les scènes, les décors et les ornements, sont certes pris parmi les traditions coréennes, parce qu'on ne peut parler que depuis une origine et que nul discours n'est susceptible de s'universaliser qui ne soit d'abord situé. Dans ces formes, toute l'histoire de l'art est néanmoins convoquée comme s'il s'agissait de relayer et de poursuivre l'enseignement séculaire que la peinture a toujours dispensé hors de ses ancrages culturels : soit. de mixer la joie et la douleur humaines dont les peintres - peu importe de savoir si c'est intentionnellement - ont toujours transcendé les raisons circonstancielles pour mieux, non pas leur donner un sens improbable, mais ouvrir à du sens, au sens du présent et du futur qui se construisent avec elles, à partir d'elles. Au spectateur de poursuivre...

À un niveau très extérieur, ce sont ainsi les titres qui font signe. aussi généraux et génériques que possible, et les thèmes qu'ils désignent, qui sont ceux de la peinture occidentale traditionnelle; nous en avons déjà croisé quelques-uns : Requiem, Déploration ; mentionnons aussi Mère et fille, une sorte de pietà. L'humanité se comprend par l'identité des douleurs et des manques ; la toucher ne se peut qu'en prenant racine au plus commun de ce qu'elle dit vivre ou avoir vécu. Shin écoute donc avant de parler, et reprend. Classicisme, effectivement. Aux antipodes d'un syncrétisme, on assiste à une reformulation par assimilation, adaptation, clarification, simplification, épure. Il y va de jugement circonspect et éclairé, de prise de distance par rapport aux influences, pour une véritable réutilisation concertée. La suite s'entend d'elle-même : réminiscences de techniques et de compositions plastiques de tous ordres, comme l'art du vitrail ; influence évidente de plusieurs artistes renaissants, dont Vinci ou Raphaël, Shin apportant en particulier une grande attention au plan contre la profondeur, qui le rapproche d'eux : la grande tradition de l'art russe est également là. mais aussi (et sans doute est-ce là un des liens importants entre l'art soviétique et les recherches de la modernité internationale) les peintures murales des révolutionnaires mexicains des années 1920, celles des Orozco, Rivera, Siqueiros, avec en particulier une juxtaposition des scènes et des figures à l'horizontale et une estompe des reliefs qui simplifient le dessin et tissent un lien entre art savant de la fresque et art populaire; ou certaines toiles de Picasso des années 1950 comme, on ne s'en étonnera guère, Massacre en Corée - l'artiste « communiste » jetant un pont par dessus le « rideau de fer ». De quoi confirmer le témoignage de ceux qui ont pu voir la bibliothèque de Shin à Tachkent: l'homme est pétri de connaissances, en histoire de l'art bien sûr, mais également en ce qui concerne les divers aspects de la modernité. Formé à l'école du réalisme socialiste, il ne s'en nourrit pas moins de tout ce qui peut faire signe. Et si ses œuvres de jeunesse montrent une « parfaite habileté dans l'exécution réaliste 8, son propre langage idéographique » s'en constitue bien vite comme « un démarquage 9 ». Du coup, il n'est pas jusqu'à l'absolutisme du style d'avant-garde russe, officielle-

Tae-Man Choi, «The paintings of Nikolai Shin», in Nikolai Shin. Story of the passion and glory, Joson Ilbosa, p. 17-21, ISBN 89-85538-25-X 93650 (« excellent skill in realistic rendering »).

Ibid. (« he had chosen his own ideographic language, which was a departure from the classical socialist realism style »).

ment si décrié, dont Nikolaï Shin ne tire logiquement parti – ce qui, au demeurant, n'est pas si exceptionnel qu'on pourrait l'imaginer dans les pays soviétiques, comme l'explique Gérard Conio qui tenait récemment les propos suivants :

Indépendamment de la coupure qui a eu lieu à la fin des années 1930, toute la période marquée par le stalinisme et le réalisme socialiste, qui va presque jusqu'à la fin des années 1980 et au cours de laquelle tout ce qui pouvait rappeler les avant-gardes était proscrit, la pensée des avant-gardes a continué à faire son chemin souterrainement. D'une manière probablement inconsciente, un peu comme s'il y avait eu une sorte d'irradiation de l'état d'esprit des avantgardes. Le travail effectué par les formalistes a, me semble-t-il, entraîné un changement de perception de l'œuvre d'art qui s'est perpétué dans la culture soviétique, malgré les aberrations du réalisme socialiste. Les critères de valeurs d'un spectacle de théâtre, d'un film, d'un livre, d'une composition musicale ou plastique s'appuient sur une poétique du processus, d'une création en devenir, une poétique de « l'œuvre ouverte », une poétique qui privilégie la forme, la vision par rapport au contenu véhiculé par cette forme, transmis par cette vision. La forme, la vision détermine la valeur esthétique de ce contenu et le sens de ce processus, de ce devenir ne se réduit en aucun cas à la ligne du « sujet ». Cette nouvelle perception de l'art, par rapport à la perception traditionnelle doit beaucoup au travail des formalistes sur la notion de « sujet 10 ».

La stylisation et le travail sur les influences sont en fait là pour repousser une spécification un peu trop crue des scènes évoquées, et le sentimentalisme mensonger autant que les particularismes exclusifs qu'elle ne manquerait pas d'entraîner. Une telle œuvre « transcende » effectivement « les limites du réalisme classique, de l'impressionnisme, du cubisme, du constructivisme et du surréalisme 11 ». Mais c'est finalement moins parce qu'elle en est la somme que parce qu'elle les recycle en les expurgeant de tout ce que ces courants héritent de la surestimation romantique du singulier et de l'original – mots à entendre à la fois au sens psychologique de l'individuel et ontologique du particulier.

Est-ce pour cette raison que subsistent en même temps les traces de la formation réaliste suivie ? « Démarquage », dit Tae-Man Choi. Cela veut dire aussi que Shin a été marqué. L'expressivité, le symbolisme des couleurs, le choix de la peinture d'Histoire et, à l'intérieur de celle-ci, celui de travailler des scènes représentatives qui rapprochent certaines toiles d'un martyrologue épique, le gigantisme de certaines compositions aussi, polysémique dans un tel

Gérard Conio, « Le modernisme contre les tentations de la modernité », entretien avec Catherine Géry, Vox poética, 2004, in Web, vox-poetica.org.

Tae-Man Choi, "The paintings of Nikolai Shin», in Nikolai Shin. Story of the passion and glory, Joson Ilbosa, p. 17-21, ISBN 89-85538-25-X 93650.

contexte, pourraient être lus comme autant de signes d'une inscription non désavouée dans la tradition – et par là d'une acceptation de certaines directions indiquées par l'art officiel. Il faut pourtant remarquer que c'est dans la même mesure, avec le même sens classique de la coupure que pour tout le reste. La pièce maîtresse de sa série de requiems est par exemple constituée de vingt-deux toiles de deux mètres de large et trois de haut juxtaposées sur des panneaux qui font, au final, un ensemble de quarante-quatre mètres ; la peinture d'Histoire est là, massive, et sans doute est-ce bien l'Histoire d'un peuple ; de même que dans la fresque intitulée Légende, qui renvoie à l'Histoire ouzbek; mais elles n'apparaissent précisément qu'au travers du double rappel du muralisme et de l'art du vitrail, qui abolit la frontière entre art parlant aux humbles de leur misère et de leurs droits et quête d'une spiritualité proprement religieuse; tout se fait avec une simplification du dessin qui écarte le réalisme; et ce qui en ressort est finalement, pour la première composition, la tristesse humaine face à la mort et son retournement en force par le rite – un thème où l'on sent à la fois le refus du discours direct et l'adhérence politique -, et pour la deuxième, le mouvement confus et ordonné, exubérant et ritualisé à la fois, un et multiple, qui préside à la constitution d'une Histoire nationale. Toutes choses qui vont vers ce qu'on pourrait appeler l'intégration de l'Autre dans la représentation particulière.

Est-ce le jeu du je renouvelé alors ? Altérité, singularité : où est la limite ? Le je s'est-il effacé, ou transcendé ? En vérité, tous ces mouvements n'en font qu'un et témoignent de la redéfinition du soi comme lieu de croisement du moi et de l'autre. Ils montrent combien l'art de Shin s'inscrit dans ce que Meschonnic, notamment, estime être la vraie modernité : le refus de l'esprit binaire et la capacité d'articuler subjectivité et histoire. À un niveau qui n'est pas qu'esthétique, refuser en bloc les enseignements de « l'école » reviendrait à verser dans le même schématisme que celui qu'elle a fini par illustrer, et adopter une attitude éthique négatrice. Écouter et reprendre, puisqu'il s'agit de cela, implique d'aller plus loin : vers la reconnaissance d'un sens et d'une utilité de certaines inflexions de l'art officiel, et tout au moins de la formation suivie. Bien sûr, Shin n'en justifiera pas l'académisme. Mais il n'en rejette pas non plus sommairement toutes les données, - comme s'il pouvait ainsi, et qui sait ?, renouer les liens défaits de la modernité et de la tradition que, depuis le suprématisme, d'aucuns pouvaient considérer comme inconciliables, de quelque bord qu'ils fussent. Gérard Conio commentant l'art soviétique à l'époque de la Guerre Froide dit encore ceci, qui peut nous éclairer :

Il y a aussi un autre aspect très important de cette permanence jusqu'à nos jours, de l'esprit d'avant-garde : c'est la notion de « métier » (ce qui manque souvent aux artistes occidentaux). Les constructivistes ont mis l'accent sur ce qu'ils appelaient *masterstvo*, « la maîtrise artistique » qui suppose l'apprentissage d'une technique d'expression, qu'elle soit celle de l'acteur, de l'écrivain ou du plasticien. D'une part, l'importance accordée à cet apprentissage va de pair avec une attitude d'humilité de l'artiste devant son œuvre, une humilité intimement liée à la conscience professionnelle, d'autre part elle procède de la spécificité de chaque mode d'expression. Cette attitude redonne à « l'école » au sens le plus noble toute sa place dans la société. L'élève, l'apprenti reçoit du « maître » un savoir, au sens médiéval. Ici les leçons du modernisme s'opposent au laminage égalitaire de la modernité qui sape tous les fondements de la transmission, de la filiation 12.

Si l'on essaie de situer Nikolaï Shin par rapport à ces paroles, on en fera sans doute un homme de la reconnaissance. Et d'observer que ses choix avaient donné très tôt une réponse anticipée à ces « esprits » d'aujourd'hui qui, « inquiets de cette érosion des valeurs, des connaissances dans un contexte culturel de plus en plus dégradé, prennent conscience de la nécessité de rétablir cette chaîne des transmissions 13 ». Sa fonction de professeur dans un pays où la censure dominait s'entend ici... Faut-il voir en lui le représentant d'une sensibilité propre à sa sphère d'influence ? Là où « les notions d'apprentissage et d'expérience [...] semblent avoir disparu [...] en Occident 14 », « chez les Russes, ce sont des notions toujours valides », nous dit-on, « Parce que l'art est toujours en Russie considéré comme un métier qu'il faut apprendre 15, » Certes, on sait qu'il faut être prudent en histoire de l'art avec le mot « métier », qui a servi à tout justifier et à tout déprécier. Mais il semblerait, oui, qu'il y ait bien là de quoi comprendre la raison pour laquelle on trouve en fin de compte, chez Nikolaï Shin, à la fois des images de l'histoire russe et ouzbek qui ne peuvent se lire qu'en parallèle avec celles qui renvoient aux traditions coréennes, et une extraordinaire prise en mains de tous les styles. Il ne s'agit pas tant de tout concilier dans l'utopie molle et lâche du consensuel que d'exhausser le témoignage du niveau historique et ethnique qu'il revêt toujours d'abord à un niveau esthésique menant au spirituel. Réhabiliter les oubliés qui souffrent ou ont souffert, ce n'est plus narrer, raconter,

Gérard Conio, article cité.

Gérard Conio, article cité.

^{14.} Catherine Géry, entretien avec Gérard Conio, article cité.

Gérard Conio, article cité.

ajouter à la misère : c'est faire valoir combien notre rapport aux sens, au sensible, est touché à jamais. N'est-ce pas là ce qu'apprend la Passion de l'Homme au XXº siècle ? Rénover les sensibilités, diton du grand art... Il faut prendre le terme en son acception première. Par les morts, pour les vivants, le programme ne peut plus que renvoyer incessamment des sens vers le sens et réciproquement ; sensé parce que éthique, il ne peut plus que mettre l'art au service de la présence sensible de l'homme, parce que c'est toujours en même temps celle-là et l'autre qu'on frappe quand on frappe. Mutatis mutandis et parce que c'est bien par le regard à la fois totalisant et affiné, par le corps pictural englobant et simplifié que tout cela peut se faire, il prend ainsi toute son ampleur lorsque la réhabilitation humaine devient réhabilitation des esthétiques qui lui sont les plus contraires.

Boucle bouclée, sur le mode du paradoxe. La réhabilitation des victimes telle que Shin nous la propose ne se confond pas avec la réhabilitation de l'argument telle que l'avait promulguée le réalisme socialiste. Ou plus exactement, elle en hérite et le détourne. Car d'argument, il n'y en a là aucun qui aille dans le sens de l'héroïsation de personne, ni d'aucun dogme ni d'aucune tradition ou scène de genre. La migration forcée elle-même n'est pas évoquée autrement que sous la forme d'un « Requiem » – et il semble qu'alors, et justement pour cela, on entende déjà dans son retour iconique quelque chose comme une paix dont la peinture est devenue la meilleure garante.

*

Alors, oui, l'œuvre de Nikolaï Shin est finalement un plaidoyer pour la modernité comprise selon une perspective trans-historique, trans-culturelle et trans-individuelle. Peinture pour la vie, elle est d'abord pour cela même une peinture en guerre : elle invite à savoir ce qu'est l'ennemi, à ne pas se tromper, précisément, sur ce ce que, qui désigne une organisation, un système, un mode de contrôle et d'exclusion. Ici, le mal est l'exclusion. Voilà pourquoi on nous montre des exclus : pour témoigner pour eux et abattre du même coup, par le fait même du témoignage, la puissance mauvaise qui les constitue tels. À partir de là, le deuxième mouvement d'une telle œuvre s'entend, qui est d'intégration au sens d'un mixage, d'un processus de tierce instruction tel que celui défini par Michel Serres 16

^{16.} Dans Le Tiers-instruit, Paris, Éditions François Bourin, 1991.

qui équivaut à une lente assimilation historique *réciproque* de toutes les altérités. Une fois l'exclusion désignée, exclure, s'exclure, exacerber les oppositions serait relancer le processus même qu'on veut éradiquer. Pour bien faire, il s'agira au contraire d'intégrer les lieux mêmes qui étaient faits pour engloutir – l'Ouzbékistan, pourquoi pas ? L'Histoire seule dira si les Coréens déportés (leurs enfants) reviendront. Ce ne pourront cependant être que leurs enfants ou petits-enfants ; ce ne pourront être que des Ouzbeks, des habitants ayant eu d'autres expériences, d'autres vérités – celles de la confrontation constructive et, certes, toujours risquée, à l'altérité.

Ouvrant à ces vérités, l'œuvre de Shin est ainsi aussi bien œuvre de foi dans l'esprit et de prudence. Née sous les auspices d'un temps dramatisé par la brutalité de l'Histoire, elle a embrassé le sentiment moderne et effarant du devenir infini de tout, avant d'apprendre pour son compte que le changement peut être pacifique si l'esprit l'intègre dans ses créations - si l'on assume le fait que le temps de toute construction est lent, et sans résultat certain. Alors, certes, cette œuvre est âpre, et austère, et lourde. Mais je ne crois pas qu'on puisse la lire comme mélancolie. Si la douleur la marque puissamment, elle nous entraîne par delà un deuil accompli. De la Corée traditionnelle perdue autant que de la Peinture universelle apprise, elle tire de quoi faire du sens et de la joie pour l'aujourd'hui. Du souvenir autant que des valeurs humanistes apprises, de quoi réinventer une tradition de fraternité, par delà les oppositions simplistes et meurtrières du particulier et du général, du singulier et du collectif, du national et du local. Et assurément, c'est déjà beaucoup, en des temps où la formidable utopie d'abolir toutes les frontières lutte à armes inégales avec les dangers fratricides les plus concrets, en Corée ou ailleurs.

TOURNÉ VERS L'EST

Pour Nikolaï Shin

I

Stakhanov. Terminus nom d'initiation dont je n'irai plus chercher à quelle origine historique il emprunta jadis ses armes, si emprunts il y eut – ou livres – comme des livres.

Trop de faits de guerre, trombes de pellicules accrochées au noir et blanc de l'action directe, avec insister comme de toujours quelque goût de culte. Je ne vois pas plus loin, de mon jardin d'Occident qui souffle.

Ainsi restants - loin les boues d'ignorance.

Il y eut une Russie de givres et d'imagiers obscurs, d'arpenteurs qui n'aidèrent pas. Déplacements des peuples, les maisons restent debout, vides soit d'âmes soit de sol, et ailleurs les routes prennent. Je n'aurai pas fait ma prise de corps. Je n'aurai rien dit, et en d'autres temps l'expatrié de Nakhodka suit sa voie d'instances avec la peinture d'aucune religion pour marge d'erreur.

Prière pourtant, qu'il n'y ait eu lieu d'aucune traîtrise. En vrac, ici du moins sous absence.

J'ai entendu de longtemps une langue de sol, claquante comme corne et mutilée jusqu'au plus creux du cartilage, fendillements de sabots roux et d'un plateau à l'autre l'écartèlement de pommettes toujours plus lourdes, plus secrètes où j'aurais croisé tels fleuves, tels villages ouverts au ciel et comme accomplissant, à jamais, croyances d'hommes.

II

Plus tard, voix qui se serait perdue dans un camion de marchandises et que personne n'aurait contrôlée tant elle était jeune ou lisse, ou usée jusqu'à la corde et peut-être revenue de trop pour qu'il en reste autre chose qu'une traduction à peine ouvrable, les mots vieillis d'un usager de l'ombre qui plaçait comme pour d'autres sous x ses ogives sans cours officiel.

Ici mon cœur.

Si je parle de ce qui me tire à l'Est, de ce qui m'attira à l'Est, il me faut aussitôt dissiper la confusion rouge or qu'un faux matin de mot aura su faire lever, lever trop tôt dans nos cerveaux d'êtres de cul-

ture si peu au fait de la géométrie terrestre. L'Est, je ne l'ai pas vu de sable. Je n'en certifie pas non plus l'Orient de nos naissances équivoques, et si j'en sauvegarde une ombre c'est à des mille de toute Méditerranée du corps et de l'esprit comme de toute Samarkand. Peut-être encore est-il devenu pour moi inutile d'y établir quelque rêve d'origine ou de civilité de steppe qui n'aurait pas trouvé meilleure piste pour s'entretenir. Mon Est n'a pas passé de plaines froides, il n'a pas traversé des plateaux de calcaire et des réseaux serrés de fleurs et de rivières bleu glace, avec dessus le trouble de toutes les représentations remontées des sources et des estuaires. Au bout de cette ligne, les visages ont pu être jaunes et les peaux trouées de regards lointains dont il serait sans portée de savoir s'ils ont jamais ouvert ici ou là quelque chemin vers soimême. De fer ou pas.

À supposer qu'un jour on rétribue les restes, il faudra dire de tous ce qu'ils étaient : même ce double de voyageur qui ne partit jamais, des hommes et femmes du bord du monde, d'un Nord qui se déclinait avec réserve et gestes loués, mers et îles plus intérieures que le prouveraient jamais les cartes car les cartes ont fini de perdre.

Ici j'écoute des langues de friches et d'air, et je tiendrai autant qu'il faut à accorder ma voix, sans certitude, avec tout juste ça et là de quoi prendre une somme de hasard et je ne peux la fixer qu'à grands renforts d'imitations. Juste l'espoir qu'elles soient lointaines avec rigueur, pas moins, pas plus que nos frontières.

Jean-Pierre Zubiate



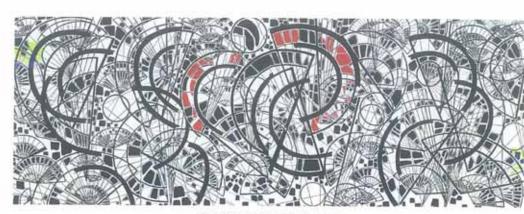
Nikolaï Shin, Requiem (détail, quatre panneaux de 3 x 2m ; l'ensemble en comporte 22)



Nikolaï Shin, Maison céleste (8 x 3m)



Nikolaï Shin, Légende (26 panneaux de 2 x 3m, soit 52m)



Nikolaï Shin, Paradis (8 x 2m)