

PIOTR KONCHALOVSKI A PROPOS DE L'OUVRAGE ARTISTIQUE

Les pensées du peintre ont été enregistrées dans les années 1930. par V.A. Nikolski et publiées dans le livre de V.A. Nikolski «Piotr Petrovitch Konchalovski», M., «Vsekokhudojnik», 1936:

“Les œuvres de Van Gogh m’ont ouvert les yeux sur ma peinture. J’ai clairement ressenti que je ne piétinais plus sur place comme avant, j’allais de l’avant et je savais quelle devait être la relation entre un peintre et la nature. Il ne faut ni la copier, ni tenter de lui ressembler, mais y chercher avec persévérance ce qu’il y a de caractériel, sans même penser à changer le visible, si c’est ce que demande mon dessein artistique, mon émotion volontaire. Van Gogh m’a appris, comme il le disait lui-même à « faire ce que tu fais, en t’offrant à la nature », et c’était une grande joie.

Il me semble que Van Gogh, Cézanne ne se contredisent pas l’un l’autre. Leur ouvrage se précipite à travers un seul et même cours, ils sont proches face à la nature, car les deux sont les héritiers et le prolongement du grand Monet. En réalité, si on analyse comme il faut mes palmiers de 1908 à Saint-Maxime, on y retrouvera près des éléments rappelant incontestablement Van Gogh des « bouts » de Cézanne, car c’est comme ça que j’ai vu ces bouts dans la nature et c’est comme ça que je devais les transmettre. Vous pourrez trouver l’influence de deux de ces maîtres par exemple chez Matisse : les éléments décoratifs proviennent de Van Gogh, alors que la généralisation, la synthèse viennent de Cézanne. Par ailleurs, on peut trouver l’influence de Van Gogh chez Picasso, chez Derenne et bien d’autres peintres. La méthode de Cézanne pour comprendre la nature m’est chère. Je l’ai longtemps suivie car c’est tout particulièrement les méthodes de Cézanne qui donnaient la possibilité de voir la nature sous un angle nouveau, ce à quoi je veux être fidèle...

Durant ces années j’avais instinctivement senti qu’il n’y aura pas de redemption sans de nouvelles méthodes, il sera impossible de trouver le chemin vers l’art vrai. C’est pour cette raison que je me suis accroché à Cézanne, comme un noyé attraperait un brin de paille.

Jusqu’à présent (jusqu’à mon voyage en Espagne en 1910) je connaissais un Velasquez qui était faux, italianisé, mais dans « Les Fileuses » et d’autres objets du Prado j’ai découvert un peintre espagnol authentique : non seulement dans les coloris, comme dans le portrait de

l'Hermitage du pape Innocent, mais froid, sombre. Quelles magnifiques teintes de bleu ciel, de gris-souris, de noir utilisent les maitres espagnols! Toute l'Espagne a soudain revêtu à mes yeux les couleurs de ces vieux peintres. Elles se sont emparées de moi avec une telle force, que lorsque nous nous sommes retrouvés à Escorial je suis passé à côté de splendides tapisseries si colorées de Goya sans même prendre conscience de leur beauté... Ah si seulement je pouvais les revoir, si seulement je pouvais me retrouver maintenant en Espagne !

Au début j'ai peint «Le combat des taureaux» (1910) avec beaucoup de réalisme. Surikov la trouvait extraordinaire par la vitalité qu'elle transmettait, alors que moi je ne l'aimais pas. J'avais envie de voir un taureau plus caractériel, pas tel que tout le monde le voit, mais primitif, ressemblant à un jouet. J'ai toujours aimé l'art populaire. Rappelez-vous ces créateurs de jouets de Troïtsk, qui ont passé leur vie à ciseler le bois pour en faire un ours avec un moujik et d'autres objets. Avec quelle simplicité et quelle force transmettaient-ils l'essence même de l'animal et de l'homme, en utilisant pour cela les outils les plus élémentaires, en ramenant tout à quelques deux ou trois détails caractéristiques. C'est précisément comme ça, «à la moujik», «à la jouet» que j'avais envie de représenter mon taureau durant son combat. Je voulais qu'il ait l'air tantôt d'un jouet, tantôt du «diable» en personne, comme il était représenté au Moyen âge dans les narthex des églises. Et c'est ainsi que je l'ai repeint. Je me souviens que Surikov pensait que j'avais tort, et se remémorait avec tristesse le taureau précédent, alors que je préférerais de loin le nouveau.

La nature de la France et de l'Italie est toujours chargée d'air, de transparence, les couleurs y sont souvent présentes là-bas comme dans un brouillard. En Espagne, en revanche, comme je l'ai déjà dit, c'est tout le contraire – les couleurs sont extrêmement simplifiées, le noir et le blanc prédominant, comme s'ils saupoudraient de leurs cendres toutes les autres couleurs. Pour moi l'Espagne est un poème en noir et blanc, c'est comme cela que je l'ai ressentie et comme cela que je me devais de la représenter. Durant tout le temps où je vivais en Espagne, j'étais habité par l'idée de prendre possession de cet art de la couleur synthétique simplifiée. C'est cette même question que je tentais de résoudre dans le portrait de ma femme et de mes enfants de 1911 (dans « Le portrait de famille »). Deux couleurs y prédominent, à l'espagnole : le noir et le blanc. Et indépendamment de leur présence vigoureuse dans le portrait, le rouge et le vert n'ont qu'un rôle de soumission, leur tâche étant de souligner la résonance des deux notes principales du portrait. Et la peinture chinoise introduite dans le fond, sert d'accompagnement à ces tons primitifs. Là encore on retrouve le noir, le gris et les notes répétitives pour le rouge – le rose pour les branchies du poisson et le vert – pour la vague turquoise. Si on regarde de plus près, ce portrait comporte une certaine sensation de matérialisation des objets et les rudiments du constructivisme.

À l'époque (en 1910 — K. F.) nous étions unis dans ce besoin d'aller à l'assaut de la vieille peinture. Nous avions envie de peinture se rapprochant par le style des fresquistes du Moyen

age, nous pensions a Giotto, a Castagno, a Orcagna et aux autres maitres. C'était pour nous une sorte de periode «de tempete et de ruée», comme lors de l'apparition des romantiques. Nous pensions qu'un theme aborde de maniere aiguisee ne pourra que devenir poignant, et ce quel qu'il soit en realite. Il nous fallait travailler pour arriver a aiguiser la peinture. Mais nous savions egalement que le sujet le plus aiguise etait reduit a neant si la peinture etait mauvaise. Nous pensions alors qu'il nous fallait tout d'abord prendre possession du langage de la peinture et que tout sera magnifique – quoique le peintre ne peigne, tout sera bien. Dans un vrai chef-d'œuvre de peinture le «quoi» et le «comment» sont bien evidemment indissociablement entrelaces. La conception, l'idee de l'objet doivent souffler au peintre la maniere doit il doit les realiser.

En fondant le «Valet de Carreau» notre groupe ne pensait pas du tout a «epater» le bourgeois, comme on le dirait aujourd'hui. A l'epoque nous ne pensions qu'a la peinture et a la resolution de nos questions artistiques. « L'Ideologie » est venue plus tard, lorsque dans les annees 1912—1913, apres la scission, «Valet de Carreau» a commence a organiser des debats dans le Musee polytechnique et que nous avons ete rejoints par les futuristes. Le fait etait que lors de la creation meme du «Valet de Carreau» nous n'avions pas tous la meme approche de l'art. Les talents artistiques brillants de Larionov et de Goncharova en faisaient bien evidemment nos allies, mais la difference de notre approche a l'art etait marquante. Mashkov, Kuprine, Lentulov et moi-meme avons une passion juvenile et non calculee de la peinture, nous n'etions pas du tout interesses par l'aspect materiel qu'elle pouvait représenter. Alors que le groupe de Larionov revait deja a l'epoque de gloire et de reconnaissance, avait soif de battage et de scandale. C'est a cause de cela que la scission entre nous s'est produite aussi vite :Larionov, Goncharova et les autres ont quitte le «Valet de carreau» pour fonder une union plus gauchiste – «La queue d'ane».

Il est souvent question de l'aspect revolutionnaire du «Valet de carreau», mais je pense que ce mot embrouille tout, uniquement parce qu'a notre epoque il porte un sens tout particulierement politique. Alors qu'a l'epoque nous ne pensions aucunement a la revolution dans le sens politique du terme. Nous pensions faire la revolution uniquement dans la peinture en elle-meme. Nous avons, bien sur, beaucoup de fougue, de jeunesse, nous allions vers les extremes, mais tout cela est maintenant dans le passe, et ce qui avait reellement de la valeur et qui etait necessaire – la bonne peinture – est reste. On nous a reproche l'absence de thematique, mais personne n'a remis en doute la qualite de notre peinture. Et c'est le plus important, car sans une qualite excellente il ne peut y avoir de vraie peinture, et certainement pas de peinture thematique. C'est ainsi que je vois les choses”