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 Petrovich 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 revetu a mes yeux les couleurs de ces vieux peintres. Elles se sont emparees de moi avec une telle force, que lorsque nous nous sommes retrouvés a Escorial je suis passe a cote de splendides tapisseries si colorees de Goya sans meme prendre conscience de leur beaute... Ah si seulement je pouvais les revoir, si seulement je pouvais me retrouver maintenant en Espagne !

Au debut j'ai peint «Le combat des taureaux» (1910) avec beaucoup de realisme. Surikov la trouvait extraordinaire par la vitalite qu'elle transmettait, alors que moi je ne l'aimais pas. J'avais envie de voir un taureau plus caracteriel, pas tel que tout le monde le voit, mais primitif, ressemblant a un jouet. J'ai toujours aime l'art populaire. Rappelez-vous ces createurs de jouets de Troitsk, qui ont passe leur vie a ciseler le bois pour en faire un ours avec un moujik et d'autres objets. Avec quelle simplicite et quelle force transmettaient-ils l'essence meme de l'animal et de l'homme, en utilisant pour cela les outils les plus elementaires, en ramenant tout a quelques deux ou trois details caracteristiques. C'est precisement comme ca, «a la moujik», «a la jouet» que j'avais envie de représenter mon taureau durant son combat. Je voulais qu'il ait l'air tantot d'un jouet, tantot du «diable» en personne, comme il etait represente au Moyen age dans les narthex des eglises. Et c'est ainsi que je l'ai repeint. Je me souviens que Surikov pensait que j'avais tort, et se rememorait avec tristesse le taureau precedent, alors que je preferais de loin le nouveau.

La nature de la France et de l'Italie est toujours chargee d'air, de transparence, les couleurs y sont souvent presentes la-bas comme dans un brouillard. En Espagne, en revanche, comme je l'ai deja dit, c'est tout le contraire – les couleurs sont extremement simplifiees, le noir et le blanc predominant, comme s'ils saupoudraient de leurs cendres toutes les autres couleurs. Pour moi l'Espagne est un poeme 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 ou je vivais en Espagne, j'etais habite par l'idee de prendre possession de cet art de la couleur synthetique simplifiee. C'est cette meme question que je tentais de resoudre dans le portrait de ma femme et de mes enfants de 1911 (dans « Le portrait de famille »). Deux couleurs y predominant, a l'espagnole : le noir et le blanc. Et independamment de leur presence vigoureuse dans le portrait, le rouge et le vert n'ont qu'un role de soumission, leur tache etant de souligner la resonance des deux notes principales du portrait. Et la peinture chinoise introduite dans le fond, sert d'accompagnement a ces tons primitifs. La encore on retrouve le noir, le gris et les notes repetitives pour le rouge – le rose pour les branchies du poisson et le vert – pour la vague turquoise. Si on regarde de plus pres, ce portrait comporte une certaine sensation de materialisation des objets et les rudiments du constructivisme.

A l'epoque (en 1910 — K. F.) nous etions unis dans ce besoin d'aller a l'assaut de la vieille peinture. Nous avons envie de peinture se rapprochant par le style des fresquistes du Moyen

age, nous pensions à Giotto, à Castagno, à Orcagna et aux autres maîtres. C'était pour nous une sorte de période «de tempête et de ruée», comme lors de l'apparition des romantiques. Nous pensions qu'un thème abordé de manière aiguë ne pourra que devenir poignant, et ce quel qu'il soit en réalité. Il nous fallait travailler pour arriver à aiguë la peinture. Mais nous savions également que le sujet le plus aiguë était réduit à néant si la peinture était 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 évidemment indissociablement entrelacés. La conception, l'idée de l'objet doivent souffler au peintre la manière doit il doit les réaliser.

En fondant le «Valet de Carreau» notre groupe ne pensait pas du tout à «épater» le bourgeois, comme on le dirait aujourd'hui. À l'époque nous ne pensions qu'à la peinture et à la résolution de nos questions artistiques. « L'Ideologie » est venue plus tard, lorsque dans les années 1912—1913, après la scission, «Valet de Carreau» a commencé à organiser des débats dans le Musée polytechnique et que nous avons été rejoints par les futuristes. Le fait était que lors de la création même du «Valet de Carreau» nous n'avions pas tous la même approche de l'art. Les talents artistiques brillants de Larionov et de Goncharova en faisaient bien évidemment nos alliés, mais la différence de notre approche à l'art était marquante. Mashkov, Kuprine, Lentulov et moi-même avions une passion juvénile et non calculée de la peinture, nous n'étions pas du tout intéressés par l'aspect matériel qu'elle pouvait représenter. Alors que le groupe de Larionov revait déjà à l'époque de gloire et de reconnaissance, avait soif de battage et de scandale. C'est à cause de cela que la scission entre nous s'est produite aussi vite : Larionov, Goncharova et les autres ont quitté le «Valet de carreau» pour fonder une union plus gauchiste – «La queue d'âne».

Il est souvent question de l'aspect révolutionnaire du «Valet de carreau», mais je pense que ce mot embrouille tout, uniquement parce qu'à notre époque il porte un sens tout particulièrement politique. Alors qu'à l'époque nous ne pensions aucunement à la révolution dans le sens politique du terme. Nous pensions faire la révolution uniquement dans la peinture en elle-même. Nous avons, bien sûr, beaucoup de fougue, de jeunesse, nous allions vers les extrêmes, mais tout cela est maintenant dans le passé, et ce qui avait réellement de la valeur et qui était nécessaire – la bonne peinture – est resté. On nous a reproché l'absence de thématique, mais personne n'a remis en doute la qualité de notre peinture. Et c'est le plus important, car sans une qualité excellente il ne peut y avoir de vraie peinture, et certainement pas de peinture thématique. C'est ainsi que je vois les choses”