

*...Tous ces fruits, pains, victuailles, sont donnés avec une maîtrise qui élève Machkov au niveau jusqu'à présent inaccessible des coryphées de la nature morte hollandaise. Ils sont non seulement véridiques et l'illusion qu'ils créent est des plus originales, mais ils sont beaux, attirants, resplendissants. Leurs riches couleurs, semblent les accords des cuivres d'un organe.*

*A. Lounatcharski*

Le peintre Iliia Machkov est surtout célèbre pour ses remarquables natures mortes qui étonnent par la puissance, par la vivacité de leur coloris. Ses toiles, peintes avec une largesse et une audace insolites à l'époque, témoignent d'une perception aiguë de l'essence physique des objets et frappent par la vigueur de la formule picturale et la tonalité basse des couleurs.

Machkov est l'un des plus hardis novateurs de la peinture russe du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce fut un maître remarquable dont l'œuvre enrichit considérablement l'art soviétique. Ce fut aussi un excellent pédagogue qui enseigna le métier à de nombreux peintres devenus célèbres par la suite. Chacun des aspects de l'œuvre de Machkov mérite incontestablement une grande attention.

L'art de ce peintre prit forme durant la décennie qui précéda la révolution de 1917, époque où la vie culturelle en Russie était particulièrement intense, complexe et contradictoire. L'art était alors l'arène d'une âpre lutte qui opposait des groupements défendant les principes artistiques et idéologiques les plus différents. Les maîtres de la vieille génération que réunissaient la Société des expositions artistiques itinérantes, l'Union des peintres russes et le Monde de l'art, continuaient toujours leur activité créatrice. En même temps, se répandaient diverses conceptions esthétiques et artistiques basées sur des principes douteux. Néanmoins, le rejet des traditions, le nihilisme esthétique et le refus de conserver des liens solides avec la réalité ne purent arrêter l'évolution de l'art, et la peinture russe s'enrichit de précieuses innovations qui furent le fruit des recherches de nouvelles voies et formules picturales. C'est alors que firent apparition toute une série de jeunes talents.

Malgré la multitude et la diversité des mouvements et manières artistiques, se dessinait très nettement une tendance commune vers la perfection de la forme. Les peintres s'efforçaient d'obtenir une synthèse leur permettant de découvrir un sens général aux phénomènes sans en donner une image concrète dans le temps. De plus ils se refusent très souvent de représenter quelque action.

Ainsi, le tableau de genre ayant perdu tout son attrait, ce fut la nature morte qui occupa une place de premier rang à côté du paysage et du portrait.

L'élaboration d'un nouveau système pictural fut le résultat de recherches ardues qui ne furent pas toujours couronnées de succès. Le principe de la ressemblance, qui domina dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, fut supplanté par celui du conventionnel.

Tout cela témoigne qu'une étroite solidarité unissait les nouvelles tendances de la peinture russe aux mouvements tels que le postimpressionnisme, le fauvisme, le cu-

bisme et l'expressionnisme qui s'inspiraient non pas du réalisme européen hérité de la Renaissance mais des principes empruntés aux arts plastiques de différentes époques et nations.

Les recherches dans le domaine de solutions formelles correspondant aux nouvelles normes stylistiques jouèrent un rôle décisif. Cette tendance se manifeste dans l'œuvre des peintres de la fin du XIX<sup>e</sup> — début du XX<sup>e</sup> siècle tels que Vroubel, Sérov, Korovine. Cette même tendance marqua profondément les groupements de peintres le Monde de l'art et la Rose bleue. Mais elle se manifesta surtout dans l'œuvre des artistes du Valet de Carreau et des autres représentants de «l'avant-garde» des années 1910.

Un certain esprit de révolte, d'exaltation anarchique et romantique régnait dans la vie artistique au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les contradictions propres à cette époque se manifestèrent avec le plus d'acuité au sein des différentes tendances de «l'avant-garde»: au subjectivisme, faisant abstraction des formes des objets réels, s'opposaient les réalisations de certains membres du Valet de Carreau parmi lesquels Kontchalovski, Falk, Lentoulov, Kouprine, Larionov, Gontcharova. Ces peintres réussirent à trouver de telles formules où l'expressivité du coloris, la plasticité des formes, la décorativité de la composition contribuaient à traduire une perception particulièrement aiguë et en même temps intégrale de la réalité.

Ilia Ivanovitch Machkov (1881 — 1944) naquit dans le village Mikhaïlovskaïa de la région militaire du Don. Ces parents étaient d'origine paysanne. A l'âge de quinze ans il perdit son père qui pratiquait différentes professions artisanales mais dont le gagne-pain suffisait à peine à une misérable subsistance. Très tôt le goût du dessin se manifesta chez Machkov. Mais la vie cruelle et humiliante qu'il dut mener chez les marchands où on l'avait placé comme apprenti, était loin de favoriser son initiation artistique. Le jeune homme avait dix-huit ans lorsqu'il apprit que l'on enseignait la peinture et que l'on pouvait apprendre à peindre. En 1900 il entra à l'École de peinture, sculpture et architecture. Ayant terminé la classe de nature il passa à l'atelier de Sérov et de Korovine. Peu auparavant, Machkov lui-même avait commencé à donner des leçons particulières. Pendant les premières années d'études, Machkov travailla d'arrache-pied. Puis vint une période d'hésitations, de tâtonnements; il perdit confiance en ses maîtres et se détourna des principes artistiques qu'ils professaient. En 1910 il fut exclu de l'École.

En 1907 le jeune peintre fit connaissance avec les collections du Musée de l'Ermitage et il est certain que cela influa considérablement sur ses goûts et le conduisit à se libérer peu à peu des entraves scolaires. En 1908 il visita l'Allemagne, Paris, Londres, Madrid, Barcelone, l'Italie, Vienne. Ce voyage lui permit de mieux connaître les monuments de l'art classique ainsi que la peinture française moderne. Avant même son départ à l'étranger Machkov avait vu les collections de Chtchoukine et de Morosov qui contenaient d'admirables œuvres de la peinture française contemporaine. En 1909 il visita l'Exposition de la Toison d'or qui présentait des toiles des peintres fauvistes.

En réponse à son exclusion de l'École, Machkov participa encore plus activement à la création du Valet de Carreau. Un certain enclin à épater le bourgeois, qui fit la réputation de ce groupe de peintres, dissimula à la critique de l'époque la valeur réelle de leurs œuvres. L'apparition de ce nouveau mouvement de la peinture russe et l'organisation en 1911 du groupe de jeunes peintres moscovites, le Valet de Carreau, répondent à cet attrait pour l'expressivité, le décoratif, vers une vigueur chromatique. L'expérience de l'art européen conduisit les Valets de Carreau qui avaient dénié l'expressionnisme, à donner une représentation généralisante de la nature. Ennemis du

récit pictural, de la préciosité esthétique, ils s'adonnèrent à l'expérimentation picturale. De là vint cette prédilection pour le détail, et surtout la nature morte qui devint le laboratoire où s'effectuèrent de nouvelles recherches.

Partisans d'une conception artistique constructive, les peintres du Valet de Carreau réussirent à obtenir une synthèse de la couleur et de la forme dans la représentation du monde. Ils conjugèrent l'expérience de Cézanne et des cubistes, mais ils exploitèrent le cubisme non pas en tant que système, mais comme moyen d'expression. Travaillant sur l'expressivité de la forme, élaborant un emploi intensif de tous les moyens picturaux, les peintres découvrirent de nouvelles structures figuratives et stylistiques qu'ils appliquèrent dans leurs œuvres. Mais de nombreux peintres étaient en quête d'une sorte d'équivalent artistique sensé de rendre le caractère particulier de la vie russe de l'époque. Les Valets de Carreau virent une solution à ce problème en opérant un retour aux traditions picturales russes que l'art populaire avait sauvegardées durant les siècles. La voie que ces chercheurs suivirent fut dictée par le souci de pénétrer plus profondément et de mettre en valeur le système d'expression de l'art folklorique. Les Valets de Carreau se passionnèrent tour à tour pour l'imagerie populaire, l'enseignement, le plateau historié de peintures, le jouet. Ainsi, grâce à ces peintres, les pittoresques créations de l'art populaire vinrent enrichir la peinture moderne. La force de leurs œuvres résidait dans l'expressivité et le caractère des images, dans l'intensité et la pureté chromatiques, dans leur optimisme débordant.

L'on sait que la lutte que mena le groupement contre ses ennemis ne sut guère consolider les liens qui unissaient ses membres. Le désaccord qui se manifesta peu après la première campagne, qu'ils menèrent semblait-il dans un esprit de confraternité, mit fin à l'existence de la société en 1917. Déjà en 1911 Machkov s'était quelque peu écarté du groupe pour se rapprocher d'une autre association, le Monde de l'art, où il passa définitivement en 1916 en compagnie du peintre Kontchalovski. Mais déjà vers 1914 Machkov, devenu populaire, avait atteint sa maturité.

Les années révolutionnaires furent pour le peintre une époque de travail intense. L'activité sociale et pédagogique qu'il déploya lui laissait peu de temps pour peindre. Machkov était professeur aux Ateliers d'art libres, c'est ainsi que fut dénommé en 1918 l'École de peinture, sculpture et architecture, où le peintre avait fait ses premiers pas. Il dirigeait un atelier où étudiaient Gontcharov, Deïnéka et d'autres encore, qui plus tard devinrent d'éminents peintres soviétiques. En 1922 seulement, en même temps que la reprise des rétrospectives, l'activité créatrice de Machkov acquit à nouveau son ampleur habituelle. Il prit part aux rétrospectives du Monde de l'art qui venait de renaître et de l'Union des peintres moscovites (héritière du Valet de Carreau). Selon les propres aveux du peintre, les années 1923 et 1924 marquèrent un revirement notoire dans sa façon de concevoir les buts et les problèmes de l'art. Ce tournant correspondait à la tendance commune à tous les peintres soviétiques vers le réalisme. En 1922 avait apparu un nouveau groupement de peintres, l'Association des peintres de la Russie révolutionnaire, qui joua un rôle positif dans la lutte pour un art réaliste. En 1924, Machkov accompagné de ses élèves passe à cette association et y organise des cours. Bien que Machkov continuât à participer aux expositions de l'Union des peintres moscovites, ce fut surtout au sein de l'Association des peintres de la Russie révolutionnaire que se déploya son travail créateur durant la seconde moitié des années 1920. Il prenait part à ses rétrospectives et était l'un de ses dirigeants. Machkov quitta l'Association en 1930, estimant qu'elle avait épuisé toutes ses possibilités. En 1928, pour son apport dans le domaine des arts figuratifs, le gouvernement soviétique décerna à Machkov le titre d'artiste éminent de la République soviétique de Russie.

En 1930, il revint dans son village natal où il vécut en sédentaire jusqu'en 1938. Les dernières œuvres du peintre datent de l'année qui précéda son décès en 1943. Le style individuel de Machkov, malgré la pureté de son éclat est très difficile à déterminer vu qu'il est une manifestation stylistique de tout un mouvement dont beaucoup de traits portent l'empreinte de l'époque et caractérisent l'œuvre d'un large cercle de peintres russes.

Des peintres qui lui sont les plus proches, Machkov se distingue par la spontanéité débordante de son talent et son affection passionnée pour le monde matériel qui l'entoure. Mais là n'est pas toute l'individualité du peintre, car c'est par le truchement des particularités plastiques des œuvres que se manifeste le style du peintre reflétant le principe subjectif de la création. Et il ne faut jamais oublier de relever les faiblesses de tel ou tel peintre. Machkov eut les siennes.

Les tableaux de Machkov peints avant l'année 1909 montrent que le peintre n'a pas encore acquis une entière liberté; néanmoins, son *Modèle* (1907—1908), peint dans la classe de Sérov, est de beaucoup supérieur au travail d'élève moyen.

La manière de la nature morte *Pommes et poires sur fond blanc* (1908), première toile peinte après son voyage à l'étranger est proche du système de l'impressionnisme déclinant et fait penser à une certaine affinité avec Cézanne, mais il n'y a aucunement lieu de parler d'une adaptation de la conception de Cézanne. Le tableau *Deux modèles sur fond de draperies* (1908, Léninegrad, collection particulière) est une sorte de compromis entre les principes de l'impressionnisme et la tendance au style plat et au décorativisme généralisant.

La personnalité de Machkov se manifeste pour la première fois dans les travaux des années 1909 et 1910. Ce sont des portraits, natures mortes et paysages exposés en partie aux rétrospectives du Valet de Carreau en 1910 et 1911 et au Salon de Paris en 1910. Ces toiles présentent une nouvelle conception, quelque peu inhabituelle, du beau. L'expression hyperbolique, les contours peu soignés, cloisonnés souvent de gros traits noirs, la vigueur et la polychromie du coloris, tout cela niait le principe artistique de l'ancienne génération. Cette franchise provocante des procédés figuratifs et cette simplicité de technique témoignent d'une tentative de rendre à la peinture sa force primitive, de surmonter l'esthétisme de la fin du siècle précédent, de s'abstenir des formes confuses et des coloris ternes, de créer une peinture jeune et saine. En quête d'un style nouveau, Machkov s'inspire des créations du folklore russe et l'imagerie populaire le captive par son expressivité plastique.

Le *Portrait de garçon à la chemise bigarrée* fut exécuté en 1909. C'est l'un des tableaux qui marquent le début de l'œuvre de Machkov proprement dite. Il rejette tout psychologisme, ce qui caractérise bien l'esprit des polémiques que menèrent les futurs membres du Valet de Carreau; il accumule les contrastes chromatiques et n'utilise guère les tons locaux. Les teintes rosâtres du visage sont renforcées par les tons dorés du front et verdâtres des orbites. Les mains offrent des contrastes allant du rouge et rose au vert, tandis que les feuilles vert foncé du fond sont rehaussées de froides touches rosâtres.

Le peintre s'abstient de suivre les lois traditionnelles de l'espace et des volumes, dédaigne le travail des éléments du modelé les réduisant au minimum. Il semble vouloir aplatis l'objet sur la toile qui de ce fait gagne en étendue chromatique. De cette manière Machkov obtient un accord chromatique vigoureux sans avoir uniquement recours au jeu de l'ombre et de lumière.

Dans le style d'autres portraits de la première période tels que les portraits de Vinogradova (1909), de Kirkaldi (1910), de Roubanovitch (*Portrait de la dame aux faisans*,

vers 1910) on perçoit à côté d'une recherche dans le domaine de l'expressivité chromatique, l'élaboration d'une composition plate de la toile. La perspective de ces portraits est presque entièrement remplacée par un motif plat. Ainsi dans le *Modèle assis* (1909), le caractère plat disparaît devant une accumulation de contrastes chromatiques; la représentation conserve ses propriétés physiques et spatiales, un lien plastique unit le modèle et la nature morte placée en second plan.

S'inspirant de l'art populaire, Machkov s'évertue à exprimer l'essence nécessaire et interne des objets, de leur donner des formes, des colorations et des volumes généralisants, d'obtenir une grande intensité de coloris et d'éclatants effets décoratifs. C'est dans la nature morte que ces recherches ainsi que des tentatives de trouver de nouvelles formules de composition sont menées avec le plus de persévérance. Machkov ne s'efforce guère d'augmenter la diversité des motifs: très souvent l'on trouve chez lui des représentations de fruits et de baies placés sur des plats ronds ou sur des assiettes. Parfois le peintre se limite à ce motif et il peint des tableaux tels que *Nature morte à l'ananas* et la *Nature morte. Fruits sur un plat*, tous deux de l'année 1910. Parfois le même motif n'est qu'un détail de la composition: *Nature morte. Baies sur le fond d'un plat rouge* (vers 1910), *Nature morte aux bégonias* (vers 1910), *Nature morte au raisin* (début des années 1910). La naïveté presque outrée, le caractère primitif de la *Nature morte à l'ananas*, l'intensité du coloris, les accords chromatiques simplifiés à l'extrême nous révèlent chez Machkov une manière folklorique d'interpréter le monde. S'efforçant de dégager l'essence des choses, d'en retenir les propriétés permanentes, éternelles, le peintre agit avec témérité, fait sacrifice des finesses de dessin et de couleur et obtient une grande expressivité décorative. Il tente ici de peindre un tableau qui réunirait les fonctions figuratives et les qualités des œuvres d'art appliqué. Au hasard de la composition expressionniste il oppose une composition dûment élaborée. Tout ici obéit au principe de la symétrie et de l'alternance des rythmes. L'ovale du cadre se répète plusieurs fois dans l'ordonnance des objets et dans la silhouette de certains d'eux. L'assiette où est posé l'ananas entouré de pommes est placée au centre de la toile, au milieu de gros fruits de diverses couleurs. Le choix du point de vue permet de produire un effet d'espace comprimé, de plus, certains objets sont donnés avec suffisamment de volume. Les contours noirs soulignent les volumes, créent une impression d'immobilité et atténuent l'illusion de l'espace.

Peu à peu Machkov délaisse les effets d'ombre et de lumière qui étaient si importants pour les impressionnistes. Dans la *Nature morte à l'ananas*, la couleur joue incontestablement un rôle prépondérant tandis que celui de la lumière est secondaire. Dans la nature morte *Fruits sur un plat*, les qualités physiques de l'objet sont rendues par une seule tache de couleur. La forme est marquée par un contour pur de couleur noire qui participe avec les autres couleurs au coloris du tableau.

Malgré un souci manifeste de rendre les traits matériels de l'objet, on perçoit dans les œuvres de la première période une espèce d'indifférence à l'égard de sa nature réelle: sa matérialité est donnée dans son ensemble. Ainsi, dans les portraits de Kirkaldi et de Roubanovitch (*Portrait de la dame aux faisans*), nous sommes en présence, semble-t-il, de deux réalités: les modèles vivants s'opposent aux figures et aux objets du panneau et de la tapisserie, mais ni les uns ni les autres ne possèdent une réelle authenticité. Ce même effet est obtenu dans le tableau *La Russie et Napoléon (La Vénus russe)* (1912, Moscou, collection particulière): le modèle est placé sur le fond d'une tapisserie où est représenté Napoléon en traîneau, on a l'impression que la troïka de Napoléon va écraser le modèle.

A cette époque Machkov subit une certaine influence du cubisme européen. Mais il interprète le cubisme à sa manière en y mêlant son ancienne passion pour l'imagerie et le jouet populaires. Le portrait du poète Roubanovitch (1910) est une interprétation libre et étonnante du modèle, le peintre en donne une représentation géométrique et renie presque les couleurs. Mais ces formes géométriques sont ravivées par des rythmes plastiques, tandis que la gamme des tons noirs et gris engendre de vifs accents chromatiques. Tout en se passionnant pour le cubisme, Machkov s'efforce d'obtenir le maximum d'expressivité, il garde aussi un intérêt pour les traits plastiques du portraituré, mais il exagère la ressemblance au point d'en faire une caricature. L'humour et l'optimisme de Machkov totalement absents chez les cubistes, apparentent ses portraits aux images populaires.

La verve de langage folklorique resta toujours l'idéal que Machkov chercha à atteindre. Mais vers 1913 le peintre s'engage dans une nouvelle étape et sa manière devient plus complexe. Mais la nature morte *Les pains* (1912) se rapporte encore à la période précédente. Les pains remplissent presque toute la surface de la toile, l'ensemble et les détails ont un caractère décoratif très prononcé; l'espace est écrasé par le plan du dessin. Tout ici témoigne d'une influence de l'art primitif, surtout de l'enseigne. Dans le *Camélia* (1913), le peintre vise à la synthèse du décoratif et du matériel. Il s'applique à rendre la lumière sans qu'elle devienne pour cela l'objet essentiel du tableau, comme ce fut le cas pour les impressionnistes. L'éclairage ici répond au désir de peindre les caractères décoratifs et matériels des objets. Le camélia aux rudes feuilles nettement tracées se dégage de la surface du fond claire et vibrante; la brioche, les fruits, le vase, les pâtisseries sont à la fois les objets de la nature morte et les éléments du motif ornemental.

Cette attention concentrée sur la matérialité des objets et, dans une certaine mesure, sur la lumière, poussa Machkov à trop se passionner pour le trompe-l'œil, ce dont témoigne incontestablement le *Camélia*. Plus tard, le trompe-l'œil se fait parfois sentir dans d'autres toiles du peintre. Les volumes sont accentués à outrance, la facture des objets et les effets de lumière sont exagérés dans la *Nature morte au brocart* (1914). Le coloris est très vif, mais la plasticité manque de vigueur: l'assiette de fraises, la citrouille, le flacon de vin rouge, le vase de faïence, les prunes ont tous des volumes outrés; pourtant la position de chaque objet dans l'espace est différente. Les contours sont tracés mais ils ont perdu leur expressivité.

La prédilection de Machkov pour un langage pictural complexe se manifesta dans d'autres tableaux de l'artiste. Tout en restant dans le cadre de la peinture de chevalet, le peintre est attiré par des compositions monumentales et cette nouvelle tendance apparaît dans des œuvres de différents genres. Certains de ses paysages de la première moitié des années 1910 (*Paysage citadin* et *Paysage citadin en hiver*) sont quelque peu fragmentaires et statiques. Mais d'autres présentent des structures spatiales complexes et des images monumentales (*Italie. Nervi*. 1913; *Lac de Genève. Glion*. 1914). Dans les portraits également on perçoit cette tendance vers une formule monumentale, mais ces tentatives sont désordonnées, moins réfléchies et les résultats sont inférieurs. Dans le portrait de Fiodorova-Machkova (*La Dame à la contrebasse*, 1915–1916) l'intérêt que Machkov porte à la stylistique le rapproche des peintres du Monde de l'art. Tout comme ces derniers, Machkov est attiré par les problèmes des portraitistes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles soucieux d'effets décoratifs et de modèles recherchés. Mais le peintre non seulement ne cherche pas à faire une étude psychologique mais il se désintéresse de l'intérieur. Représentant l'homme et son entourage, le peintre reste dans les limites de la peinture de nature morte. Imitant la naïveté

et l'apparat du portrait ancien, il ne craint pas de souligner la pose rigide du personnage.

C'est d'une autre manière qu'il donne un caractère monumental au portrait de N. Oussova (1915) dont la composition est relativement simple. Bien que la manière soit ici stylisée et généralisante, le peintre réussit de rendre les traits vivants du modèle. Ce dernier est également figé en une pose immobile mais, tout comme dans ses essais cubistes, la figure s'associe au jouet populaire.

Les natures mortes peintes entre les années 1914 et 1917 sont sans doute les meilleures créations de Machkov, qui s'applique toujours plus à rendre la matérialité et la substance concrète de ce qu'il représente. Dans les tableaux de cette période, tels que *Nature morte au crâne de cheval* (1914), *Citrouille* (1914), *Nature morte au samovar* (1916) la recherche picturale et plastique laisse place à la synthèse monumentale, et les problèmes de la perception artistique cèdent devant la spontanéité vivifiante. Dans les tableaux de la première période, la matérialité était rendue d'une façon généralisante, à présent Machkov exprime avec précision les propriétés physiques, la coloration, la facture, la masse et le poids des objets.

Dans certaines natures mortes de la période 1914—1917 (*Nature morte au crâne de cheval*, *Nature morte au samovar*) on peut percevoir la tension tragique de l'époque historique. Le regard incisif du peintre a saisi l'inutilité des ustensiles de ménage pendant ces années de guerre: ils ont pris l'aspect de la ferraille de rebut.

Le rythme désordonné, les couleurs sombres et froides, toute la facture picturale de ces dernières natures mortes portent l'empreinte de cette cruelle époque. Cette manière originale d'exprimer l'atmosphère tendue de l'époque nous fait penser aux paroles du poète Maïakovski prononcées en 1914: «Celui qui sur une pomme brillante posée pour une nature morte ne distingue pas les potences de Kalisz n'est pas un peintre. On peut ne pas peindre la guerre, mais il faut peindre par la guerre».

La perception intégrée de la réalité qui caractérise ces deux natures mortes nous montre que ce souci de donner un sens profond à ses peintures se manifeste chez Machkov avant la Révolution d'Octobre.

Le peintre s'efforça de donner une image de la réalité soviétique dans ses œuvres de genres divers. Il exécuta d'intéressants portraits et paysages, mais c'est encore une fois la nature morte qui frappe par son réalisme plein de vie et caractérise la seconde période de Machkov. Dans les quelques toiles datant des années 1918—1922, on découvre une perception moderne du monde et le désir de traduire l'optimisme qui régnait dans la jeune société soviétique. A cette époque il peint des tableaux très différents de style: *Modèle* (1918), *Nature morte à l'éventail* (1922), *Portrait de Skatkine* (1921—1923). Dans le *Modèle*, les principes qui guidèrent Machkov lorsqu'il peignit ses natures mortes dans les années 1914—1916 s'effacent devant le souci de l'effet monumental et de l'expressivité. La résonance émotionnelle de l'œuvre traduit la nouvelle ambiance sociale qui n'est plus marquée par les événements tragiques des années précédentes. Plutôt que de s'attacher à rendre la matérialité et la facture physique du modèle, le peintre s'efforce d'exprimer sa force vivifiante et pour ce faire il mêle audacieusement de puissants accords chromatiques et plastiques. Quant à l'effet monumental, il est obtenu grâce aux procédés de la composition et au caractère général de la peinture. Le format réduit de la toile agrandit la figure et la rend plus robuste. L'artiste ne s'applique pas à rendre les couleurs réelles du corps, des draperies et des objets. La touche est hardie et libre et se répand en plans de couleur qui marquent d'une façon incisive les contours. Elle ne décompose pas les couleurs mais oppose des teintes roses, rouges, lilas, brun doré, bleues et vertes. Le corps doré est parsemé de

taches émeraude, lilas et bleuâtres. Pour donner plus d'expression à la toile, le peintre s'écarte de la ressemblance chromatique.

La sensation d'énergie et l'élan émotionnel qui émanent de la *Nature morte à l'éventail* sont exprimés dans la structure monumentale et la richesse du coloris.

Le désir de rendre pleinement l'esprit de l'époque se fait également sentir dans les portraits de Machkov. Mais la méthode qu'il avait élaborée dans ses natures mortes convenait peu au portrait. Les portraits qu'il exécuta au cours de ces années ont à peu près la même composition et sont souvent chargés d'accessoires. Notamment dans les portraits de A. Chimanovski (1922) et de N. Skatkine (1921—1923), l'artiste se plait à reproduire les objets qu'il introduisait dans ses natures mortes. Mais en plus de ce procédé propre à la nature morte, l'artiste s'efforce de donner le maximum de vivacité et de vigueur au portrait.

Pendant les mêmes années (1918—1922) Machkov se passionne pour la technique du dessin. Peintre, il préfère le fusain, le pastel, la sanguine, les crayons de couleur. Malheureusement peu d'œuvres graphiques de cette époque se sont conservées. Parmi elles d'admirables nus d'une grande expressivité plastique et des portraits d'une remarquable ressemblance.

L'évolution de l'art de Machkov conduisit tout naturellement le peintre au réalisme. A partir des années 1923—1924 sa conception moderne du monde gagne en acuité. Ce réalisme obtenu uniquement grâce aux moyens picturaux et plastiques fait toute la valeur des natures mortes et des paysages de Machkov qui apparurent aux expositions dans les années 1920—1930.

Dès lors la joie et la vie, les forces puissantes de la nature pénètrent les nouvelles créations du peintre. Selon les paroles du peintre «Le charme radieux de la santé physique, l'abondance, la prospérité, la robustesse, l'énergie, la ténacité des nouveaux citoyens, tel est le monde qui m'enrichit en tant que peintre et insuffle la joie de créer». Plus loin Machkov reconnaît qu'il découvre la beauté dans les «visages hâlés au soleil et au vent des kolkhoziens, dans la jeunesse qui se repose et jouit de la mer, du soleil et de l'air du midi et enfin dans l'abondance des "fruits terrestres" qui m'ont toujours charmé par leurs immenses possibilités décoratives.»

Les essais de Machkov dans les genres divers ne furent pas toujours couronnés de succès. Si la méthode qu'il élaborait peu à peu en travaillant sur des natures mortes ne fut pas totalement applicable au portrait, elle convint encore moins au tableau à thème complexe. Mais les critiques de l'époque, loin de le mettre en garde contre la tentation d'essayer ses forces dans ce domaine, encouragèrent le peintre. Ainsi Machkov dépassa les limites de ses capacités, ce qui explique l'insuccès de son tableau *Partisans* (1933—1934).

Le peintre échoue également avec ses tableaux représentant les nouveaux chantiers quoiqu'il y manifeste son intérêt pour la vie moderne. Néanmoins au cours des années 1920—1930 Machkov exécute de remarquables paysages qui se distinguent par une grande expressivité architectonique et plastique. Ses études faites dans les environs de Léninegrad (1923), à Bakhtchisaraï (1925) et au Caucase (1927) sont pleines de soleil, de lumière et de chaleur et la limpidité de l'air est telle qu'on en a presque une sensation physique. Le peintre montre autant d'admiration pour la nature que pour ses riches présents, les fruits et les légumes qui figurent dans ses natures mortes.

Les succès qui marquèrent les deux dernières décennies de la vie du peintre sont une fois de plus du domaine de la nature morte: bien que ce soient toujours les mêmes fruits, légumes, fleurs, elle témoigne d'une nouvelle conception picturale et plastique et surtout d'une nouvelle perception de la réalité. Il faut citer des toiles, devenues



célèbres, telles que *Victuailles moscovites. Viande et Victuailles moscovites. Pains* (toutes deux peintes en 1924) que le peintre présenta à la septième exposition de l'Association des peintres de la Russie Révolutionnaire. Ce sont deux natures mortes conçues indépendamment (formats, conceptions et coloris différents) qu'une seule idée unit: il y représente une image populaire de l'abondance, de la richesse et de la beauté du monde matériel. Contrairement au schématisme des premiers tableaux, l'expressivité décorative et la richesse chromatique obéissent ici aux propriétés réelles des sujets: densité, poids, facture. L'intensité de la couleur ne brise pas l'harmonie de l'ensemble mais au contraire la souligne. Mettant en valeur de hardis contrastes chromatiques opposant des tons chauds et froids (rouge vif, rose, lilas, orange) Machkov témoigne d'une connaissance parfaite des lois de la couleur.

A présent les œuvres du peintre présentent en une synthèse remarquable un art accompli et une grande objectivité de l'image. De ces fruits amoncelés sur les tables, il compose habilement un joyeux spectacle de fête. De plus il réussit à rendre les qualités des objets qui semblent inexprimables en peinture. Nous sentons presque l'arôme des oranges, des roses rouges et des fraises, la fraîcheur du suc qui s'écoule des citrons coupés, des pastèques, des ananas, des citrouilles. Le peintre parvient à nous faire sentir le poids de la grappe de raisin et chaque fois de façon différente, selon l'endroit où elle est placée: sur la table, dans une coupe ou bien pendant librement.

Durant les dernières années de sa vie, Machkov ne cesse de travailler. Il délaisse les coloris éclatants et la manière décorative et choisit un style plus intime et plus calme. Parmi ses dernières toiles, il faut retenir *Nature morte. Ananas et bananes* (1938) et *Fraises et cruchon blanc* (1943). L'exécution très délicate, la légèreté et l'exactitude des touches rendant les formes et délimitant les ombres et les lumières, la générosité de la gamme chromatique s'unissent dans ces œuvres à une expression passionnée de la vie.

Si l'œuvre de Machkov contient un élément d'expérimentation et de recherche, elle fut toujours fondée sur une interprétation imagée de la nature. Le peintre étudia profondément l'expressivité plastique des éléments formels de la peinture. Les solutions qu'il obtint sont de sérieuses acquisitions dans le domaine de l'art figuratif. Les inégalités que présentent certaines toiles de Machkov appartenant à divers genres ne minimisent aucunement l'importance de ce maître dans l'histoire de la peinture russe: elle est celle d'un classique russe et soviétique de la nature morte.

La puissance du coloris, une grande admiration pour la richesse et la diversité du monde, un sens aigu de l'époque, tels sont les traits qui distinguent l'œuvre de Machkov. L'artiste et critique d'art I. Grabar souligne dans l'œuvre de Machkov «une interprétation originale de la nature vue à travers le prisme d'un tempérament pictural exceptionnel». Créant des œuvres d'un grand réalisme et d'une rare matérialité, Machkov ne cessa jamais d'admirer la forme, la couleur et la facture de ce qu'il peignait, et fait part au spectateur de son affection pour la nature et la vie, de son optimisme et de sa joie de vivre.

G. Arbouзов  
V. Pouchkariov