



Exposition Chagall, Lissitzky, Malevitch

au Centre Pompidou

(du 28-03-2018 au 16-07-2018)

(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition.)

Extrait du dossier de presse

Le Centre Pompidou propose au public de redécouvrir l'un des chapitres de l'aventure de la modernité et de l'avant-garde russe : la période de l'école populaire d'art (1918 - 1922) fondée par Marc Chagall dans sa ville natale de Vitebsk, située aujourd'hui en Biélorussie.

L'année 2018 célèbre le centenaire de la nomination de Marc Chagall, au poste de « commissaire des beaux-arts » de la ville de Vitebsk, position qui lui permet de réaliser son projet d'un institut d'art ouvert à tous. Parmi les artistes qu'il invite à y enseigner, on trouve les grands protagonistes de l'avant-garde russe, tels El Lissitzky et Malévitch. S'ouvre alors une période de fébrilité artistique pendant laquelle l'école se mue en un laboratoire révolutionnaire.

L'exposition retrace ces passionnantes années postrévolutionnaires où, loin des métropoles russes, l'histoire de l'art s'écrit à Vitebsk.

À travers un ensemble de deux cent cinquante œuvres et documents en provenance de la Galerie Tretyakov de Moscou, du Musée d'État russe de Saint-Pétersbourg, des Musées de Vitebsk et de Minsk et d'importantes collections américaines et européennes, l'exposition présente la création de ces trois figures emblématiques - Marc Chagall, El Lissitzky et Kazimir Malévitch - ainsi que les travaux d'élèves et d'enseignants de l'école de Vitebsk, comme Vera Ermolaeva, Nicolaï Suetin ou Ilia Tchachnik.

Vivant à Petrograd, Marc Chagall est témoin direct de la révolution bolchevique qui bouleverse la Russie au cours de l'année 1917. Le vote d'une loi abrogeant toute discrimination nationale et religieuse lui confère pour la première fois, à lui l'artiste juif, un statut de citoyen russe à part entière. Chagall connaît alors une ivresse créative. Une série de chefs-d'œuvre monumentaux voit le jour. Chacun de ces grands tableaux semble un hymne au bonheur du couple, comme « *Le Double Portrait au verre de vin* », 1917, et « *Au-dessus de la ville* », 1918 montrant les deux amoureux, *Chagall et sa femme Bella*, s'envolant vers les nuées, libres comme l'air. Tout respire l'euphorie du moment. Au fil des mois cependant, Chagall se sent dans l'obligation de venir en aide aux jeunes Vitebskois en mal d'un enseignement artistique, de soutenir ceux qui, comme lui, sont d'extraction modeste et d'origine juive. Lui vient alors l'idée de créer dans sa ville une école d'art révolutionnaire, ouverte à tous, sans restriction d'âge et gratuite. Ce projet qui inclut aussi la création d'un musée, incarne parfaitement les valeurs bolcheviques; il est validé en août 1918 par Anatoli Lounatcharski, chef du commissariat du peuple à l'instruction publique. Un mois plus tard, il nomme Chagall commissaire aux beaux-arts, avec pour première mission d'organiser les festivités du premier anniversaire de *la révolution d'Octobre*. Chagall invite tous les peintres de Vitebsk à fabriquer des panneaux et des drapeaux à partir de dessins préparatoires, dont un certain nombre ont survécu. Dans son autobiographie *Ma vie* Chagall écrira plus tard : « *Par toute la ville, se balançaient mes bêtes multicolores, gonflées de révolution. Les ouvriers s'avançaient en chantant l'Internationale. À les voir sourire, j'étais certain qu'ils me comprenaient. Les chefs, les communistes, semblaient moins satisfaits. Pourquoi la vache est-elle verte et pourquoi le cheval s'envole-t-il dans le ciel, pourquoi ? Quel rapport avec Marx et Lénine ?* »

Après les célébrations, le commissaire met toute son énergie dans le développement de son école, le 28 janvier 1919 a lieu son inauguration officielle. Chagall, admiré par ses élèves, doit se démener pour assurer le bon fonctionnement de son établissement. Tandis que les premiers professeurs, quittent déjà l'école comme **Ivan Puni**, d'autres font leur arrivée comme **Vera Ermolaeva**, future directrice, et surtout **El Lissitzky** qui prend en charge les ateliers d'imprimerie, de graphisme et d'architecture.

Il insiste auprès de son ami Chagall pour inviter le chef de file des mouvements abstraits, le fondateur du suprématisme **Kazimir Malévitch**. Très vite après sa venue en novembre 1919, le charisme de ce théoricien hors norme galvanise les jeunes élèves. En peu de temps, ils forment ensemble avec des professeurs adeptes du courant novateur un groupe qui reçoit le nom *Ounovis* (les affirmateurs du nouveau dans l'art).

Un de leurs mots d'ordre proclame : « Vive le parti *Ounovis*, qui affirme les nouvelles formes de l'utilitarisme du suprématisme ». Ce collectif conçoit alors affiches, magazines, banderoles, enseignes et cartes d'alimentation ; le suprématisme infuse dans toutes les sphères de la vie sociale. Ses membres mettent en forme les fêtes et les œuvres scéniques décorent les tramways, ornent les façades, construisent les tribunes des orateurs. Carrés, cercles et rectangles colorés envahissent les murs et les rues de la cité.

L'abstraction suprématisiste devient le nouveau paradigme non seulement à l'école, mais du monde en général. **Lissitzky**, de par sa formation d'architecte, y joue un rôle clé. Avec son ensemble extraordinaire des *Proun* (Projets pour l'affirmation du nouveau en art), il est le premier qui, dans ses toiles et dessins, étale le volume architectural au plan pictural des suprématisistes, le considérant comme « les stations de liaison entre la peinture et l'architecture » **Malévitch** de son côté se consacre durant ses années à Vitebsk moins à la réalisation des peintures – une exception étant son magistral *Suprématisme de l'esprit* – qu'à la rédaction de ses principaux écrits théoriques et à son enseignement. Méthodique et stimulant, celui-ci séduit toujours plus d'étudiants, de sorte que Chagall s'en trouve de plus en plus isolé.

Son rêve de faire coexister dans son école un art révolutionnaire indépendamment du style, principe fusionnel qui l'a guidé autant dans la constitution de la collection de son musée que dans l'organisation de la première exposition publique en décembre 1919, où les toiles de **Vassily Kandinsky** et **Mikhaïl Larionov** côtoient les œuvres abstraites d'**Olga Rozanova**, se brise au cours du printemps 1920. Ses classes se vidant peu à peu de leurs étudiants, Chagall décide en juin de quitter Vitebsk pour s'installer à Moscou où il travaillera pour le Théâtre juif. Blessé par cet échec, il gardera rancœur à Malévitch qu'il accuse d'avoir intrigué contre lui.

Après le départ de Chagall, **Malévitch** et le collectif *Ounovis*, seuls maîtres à bord, travaillent à « l'édification d'un monde nouveau ». Des expositions collectives sont organisées, à Vitebsk et dans les métropoles russes ; des comités locaux sont instaurés à travers le pays comme le groupe *Unovis* à Smolensk autour de **Vladislav Streminski** et Katarzyna Kobro, à Orenburg avec Ivan Koudriashov, et à Moscou où **Gustav Klutis** et **Sergei Senkin** sont rejoints par Lissitzky qui rallie à l'hiver 1920 le nouveau mouvement constructiviste. Avec la fin de la guerre civile vers 1921/1922, le climat politique change : les autorités soviétiques cherchant à instaurer l'ordre qui leur est nécessaire dans la sphère idéologique et sociale, amorcent une éviction des courants artistiques qui ne servent pas directement les intérêts du parti bolchevique. En mai 1922, la première promotion qui sort de l'école sera aussi la dernière. Durant l'été, avec plusieurs de ses étudiants, **Malévitch** part à Petrograd pour y poursuivre ses réflexions sur un suprématisme volumétrique en élaborant les maquettes d'une architecture utopiste, intitulées *Architectones* ainsi que des ustensiles en porcelaine. Au fil des années l'école populaire d'art de Chagall s'est mue en un laboratoire révolutionnaire pour repenser le monde.

I. LA FERVEUR POSTRÉVOLUTIONNAIRE A VITEBSK

« Et s'il est vrai que ce n'est que maintenant [...] que l'on peut parler de l'Humanité avec une majuscule, l'art également, et plus encore, peut s'écrire avec une majuscule, seulement s'il est révolutionnaire dans son essence. »

Marc Chagall, «L'art au temps de l'anniversaire d'Octobre», 7 novembre 1918 Les révolutions qui bouleversent la Russie en 1917 marquent profondément Chagall. En mars, le vote d'une loi abrogeant toute discrimination nationale et religieuse lui permet d'accéder pour la première fois, lui, l'artiste juif, au statut de citoyen russe à part entière. Une série de chefs-d'œuvre monumentaux voit alors le jour, chacun d'eux exprimant l'euphorie du moment. Cependant, au fil des mois, le peintre se sent dans

l'obligation de s'engager davantage pour sa ville natale, Vitebsk. Lui vient alors l'idée de créer une école d'art révolutionnaire, ouverte à tous, sans restriction d'âge ni droits d'entrée.

Le projet est validé par le nouveau gouvernement et Chagall est nommé commissaire des beaux-arts de sa ville en septembre 1918. Sa première mission consiste à mobiliser tous les artistes de Vitebsk pour fêter le premier anniversaire de la victoire bolchevique. Les rues de Vitebsk sont ainsi transformées en une mer de banderoles et de panneaux colorés. « Par toute la ville, se balançaient mes bêtes multicolores, gonflées de révolution », écrira plus tard Chagall. Avec l'ouverture de l'école et l'arrivée des premiers professeurs à Vitebsk, les débats autour de l'art révolutionnaire – abstrait ou figuratif – s'intensifient parmi les artistes de gauche.

II. L'ÉCOLE POPULAIRE D'ART

« Nous sommes persuadés que de nouveaux artistes prolétaires émergeront bientôt des classes laborieuses

[...] Eh ! Vous ! Peintres révolutionnaires ! Quittez la capitale et rendez-vous en province ! Chez nous ! Mais comment vous appâter ? » Marc Chagall, «Lettre de Vitebsk», décembre 1918 L'École populaire d'art ouvre officiellement le 28 janvier 1919 dans les espaces d'un hôtel particulier confisqué à un banquier. Soucieux de dispenser un enseignement de haut niveau couvrant tous les styles, Chagall avait sollicité des artistes aussi divers que le traditionaliste Mstislav Doboujinski, premier directeur de l'école, et Ivan Pouni, figure incontournable des courants futuristes. Au moment de l'inauguration, l'établissement compte cent vingt élèves, essentiellement des garçons juifs issus de familles ouvrières.

Tandis que les premiers enseignants quittent l'institution dès le printemps, d'autres font leur arrivée, tels que Vera Ermoaleva et El Lissitzky, bientôt rejoints par le peintre académique Iouri Pen, ancien professeur de Chagall, et par le jeune David Jakerson, qui dirigera l'atelier de sculpture. Certains élèves, comme Lazar Khidekel, débutent dans l'atelier de Chagall avant d'intégrer, à partir de l'hiver 1919-1920, les nouvelles classes suprématisistes de Kazimir Malévitch. La création en août 1920 de «l'atelier Cézanne», placé sous la direction du peintre figuratif Robert Falk, témoigne également de cette volonté de présenter un spectre stylistique aussi large que possible, volonté qui ne faiblira pas après le départ de Chagall en juin 1920 et la mainmise des courants abstraits sur l'école.

III. L'ART DE GAUCHE SELON CHAGALL

«Moi, commissaire des beaux-arts de la province de Vitebsk, directeur et professeur à l'Académie, je leur disais qu'un carré sur la toile est un objet ni plus ni moins qu'une chaise ou une commode. Ils pensaient que s'ils parvenaient à s'emparer de mon académie et de tous les élèves, un carré noir sur la toile blanche pourrait devenir un symbole de victoire... Une victoire sur quoi ? Mais dans ce carré noir sur le fond misérable de la toile, moi, je ne voyais pas l'enchantement des couleurs. »

Marc Chagall, «Mémoires», vers 1970.

Tout comme il a su à Paris se distinguer des artistes cubistes par un profond attachement à la figuration, Chagall poursuit son art individualiste et pétri de métaphores, tout en restant impavide face à la doxa suprématisiste qui s'impose dans son école pendant l'hiver 1919-1920. Se défiant du système établi par Malévitch et son groupe Ounovis, il se plaît à détourner la grammaire de cet art sans-objet, qui lui est définitivement étranger. Si les tenants du suprématisisme défendent l'œuvre collective, écartant d'elle toute dimension trop personnelle, Chagall aime à marquer sa présence dans la toile, y insérant son nom de façon ostentatoire et multipliant les autoportraits. Motif récurrent dans son œuvre, le basculement des figures renverrait aux soubresauts de la Russie révolutionnaire : « Lénine l'a renversée sens dessus dessous, comme moi je retourne mes tableaux », écrit-il dans son récit intitulé Ma vie.

IV. DU NOUVEAU EN ART : LISSITZKY ET MALÉVITCH

«Le suprématisisme va libérer tous ceux qui sont engagés dans l'activité créatrice et faire du monde un véritable modèle de perfection. C'est le modèle que nous attendons de Kazimir Malévitch. Après l'Ancien Testament est venu le Nouveau. Après le Nouveau Testament, vient le testament communiste et après le communiste, le testament du suprématisisme. » El Lissitzky, almanach Ounovis n° 1, 1920.

Invité par son ami Chagall à enseigner dans son école, El Lissitzky prend en charge les ateliers d'imprimerie, de graphisme et d'architecture à la rentrée 1919. Peu de temps après, il convainc Kazimir Malévitch, fondateur du suprématisisme, de le rejoindre. Mettant en avant le travail collectif, Malévitch,

personnage charismatique et théoricien inclassable, parvient en quelques mois à créer une émulation féconde entre les jeunes élèves, mais également parmi les enseignants. Le suprématisme devient le paradigme d'un monde utopique sans-objet. Architecte de formation, Lissitzky joue un rôle capital dans la transmission de ces idées nouvelles. Avec son ensemble de Prouns – acronyme signifiant « projets d'affirmation du nouveau en art » –, il est le premier qui, à travers ses toiles et ses dessins, propose de déplier le volume architectural pour l'adapter au plan pictural. Toutefois, à l'hiver 1920, il quitte Vitebsk pour rallier le jeune mouvement constructiviste. De son côté, Malévitch délaisse la peinture, qu'il juge dépassée, pour privilégier la rédaction de ses principaux écrits théoriques et leur diffusion sous forme de livres et de conférences.

V. L'UTOPIE COLLECTIVE

«Tous ensemble, sous le drapeau unique de l'Ounovis, nous revêtons la Terre d'une forme et d'un sens nouveaux.» Le Comité artistique de l'Ounovis, 1920 Sous l'impulsion de Malévitch, professeurs et étudiants de l'école forment en février 1920 un collectif qui prend pour nom Ounovis – littéralement: «les affirimateurs du nouveau en art». Œuvrant à réaliser l'un des rêves de Malévitch, qui souhaitait fonder un « parti du suprématisme », les membres du groupe, reconnaissables au carré noir cousu sur la manche de leur veste, s'efforcent de diffuser le suprématisme dans toutes les sphères de la vie sociale. Pleins d'allant, ces artistes conçoivent affiches, revues, banderoles, enseignes de boutique et cartes d'alimentation, créent les décors de fêtes populaires et de spectacles conçus pour la scène, ornent les tramways, construisent les tribunes des orateurs, et peignent toutes sortes de motifs sur les façades des habitations. Carrés, cercles et rectangles colorés envahissent les murs et les rues de la cité, donnant vie à l'une des antiennes ounovistes: «Les places deviennent nos palettes.» Vitebsk se mue en un laboratoire des utopies du monde suprématisme. Après le départ de Chagall, l'ambition de l'Ounovis, qui désormais tient seul les rênes de l'école, s'accroît encore. En plus de l'organisation d'expositions collectives à Vitebsk et à Moscou, des sections locales sont ouvertes dans plusieurs oblasts, notamment à Smolensk, Orenbourg et Moscou. Le collectif Ounovis participe à une dernière exposition en 1923, à Pétrograd.

VI. UNE COLLECTION D'ART COMME MODÈLE

« Le premier musée de la ville doit être attaché à l'école d'art, et temporairement installé dans le même bâtiment. Il doit aussi bien servir aux élèves, pour leur montrer ce qu'est l'art, que faire connaître de manière générale à la ville, d'une manière ou d'une autre, l'histoire de l'art russe.» Marc Chagall, «Rapport sur l'École populaire d'art», août 1918.

Dès sa conception, le projet culturel que Chagall imagine pour sa ville natale contient deux volets : à côté de l'École populaire d'art, il envisage la création d'un musée d'art. Pour constituer une collection, le peintre fait appel au Fonds artistique de l'État qui, à partir d'août 1919, commence à envoyer de Moscou des tableaux réalisés par des artistes contemporains aux styles très divers. En décembre, Chagall organise la «Première exposition d'État d'œuvres de peintres locaux et moscovites », afin de parfaire les critères de choix et de préparer le public à recevoir le futur musée. Rassemblant deux cent quarante et une œuvres, représentant le travail de quarante et un artistes, cette manifestation se veut une introduction aux principaux courants russes, depuis le réalisme jusqu'à l'art abstrait, via l'impressionnisme, le cézannisme et le cubisme.

Aux côtés des artistes locaux comme Pen et Lissitzky figurent Vassily Kandinsky et Olga Rozanova (récemment disparue), dont onze toiles viennent retracer son exemplaire évolution artistique. À l'été 1920, le nouveau musée, qui a acquis depuis peu des œuvres de Natalia Gontcharova et de Mikhaïl Larionov, ouvre dans le bâtiment de l'École populaire d'art, dont les enseignants, notamment Malévitch, commencent à intégrer les collections dans leurs projets pédagogiques.

VII. APRÈS VITEBSK

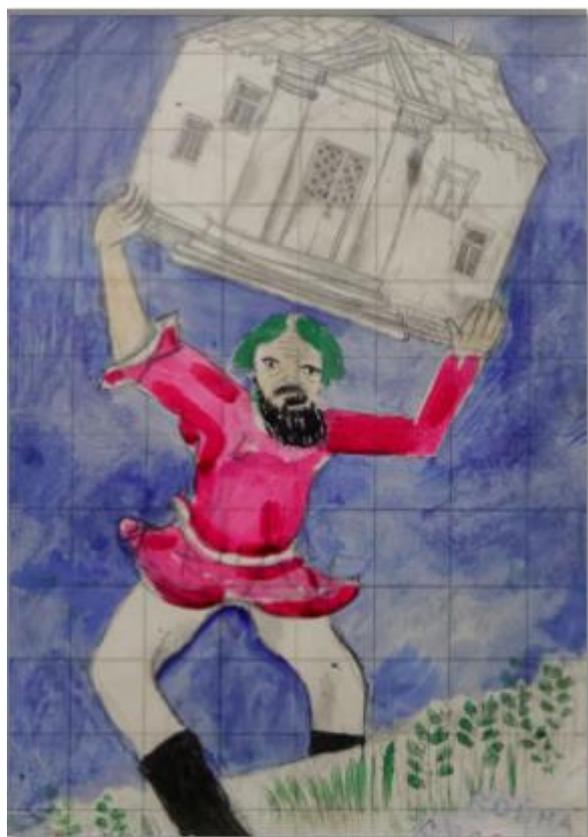
« En conclusion, il faut dire que l'Institut a souffert de conditions économiques extrêmement difficiles durant les années 1921 et 1922. Les professeurs mouraient de faim. [...] L'Institut était abandonné aux caprices du destin. Comme il n'y avait pas d'espoir pour une amélioration des conditions de vie, les

dirigeants de l'Institut – Kogan, Noskov, Malévitch et Ermolaeva – sont partis pour Petrograd. » Ivan Gavis, «Rapport du directeur de l'Institut pratique des études artistiques de Vitebsk», 5 avril 1923. La tempête de la guerre civile russe s'essouffle après 1921. Le climat politique change progressivement. Les autorités soviétiques cherchent à instaurer l'ordre qui leur est nécessaire dans la sphère idéologique et sociale. Pour ce faire, elles amorcent l'éviction des courants artistiques qui ne servent pas directement les intérêts du parti bolchevique. À Vitebsk, le gouvernement local ne cesse de critiquer le nouvel art abstrait; il finira par couper les subsides accordés à l'établissement. En mai 1922, la première promotion de l'école sera aussi la dernière. Durant l'été, accompagné de certains de ses étudiants, Malévitch part à Pétrograd, afin d'y poursuivre ses réflexions sur un suprématisme volumétrique. C'est à cette époque qu'il élabore les maquettes d'une architecture sans-objet, intitulées Architectones, ainsi que plusieurs pièces de vaisselle en porcelaine. Installé en Allemagne depuis 1922, Lissitzky fait évoluer sa série des Prouns vers la troisième dimension, en proposant une installation dans un espace d'exposition. Quant à Chagall, il règle subtilement ses comptes avec les maîtres suprématises, comme le montrent en filigrane les travaux entrepris pour le Théâtre national juif Kamerny, à Moscou, où il vit depuis son départ précoce de Vitebsk et jusqu'à ses adieux à la Russie, en 1922.

MARC CHAGALL

1887, VITEBSK – 1985, SAINT-PAUL-DE-VENCE (FRANCE)

En septembre 1918, Chagall est nommé commissaire aux Beaux-Arts de Vitebsk. Sa première mission consiste à organiser les célébrations pour le premier anniversaire de la Révolution. Il fonde ensuite l'École populaire d'art, qui ouvre ses portes en janvier 1919. Il y dirige l'atelier de peinture et assure, à partir d'avril 1919, la direction de l'école. Par ailleurs, il publie des articles dans la presse locale sur l'art révolutionnaire. Il est également à l'origine du Musée d'art contemporain et travaille pour le théâtre satirique de Vitebsk (Terevsat). En juin 1920, après le départ de ses étudiants pour l'atelier de Malévitch, Chagall quitte l'école et s'installe à Moscou



Marc Chagall

Paix aux chaumières – guerre aux palais, 1918
Peace to Huts – War on Palaces

Projet du panneau décoratif de Vitebsk pour le premier anniversaire
de la révolution d'Octobre
Aquarelle et mine de plomb sur papier,
Galerie nationale Trétiakov, Moscou



Marc Chagall

Le cavalier soufflant dans une trompe, 1918 Rider Blowing a Horn

Aquarelle, mine graphite et gouache sur papier
Collection particulière



Marc Chagall

En avant, en avant, 1918 Onward, Onward

Étude pour le premier anniversaire de la révolution d'Octobre
Mine graphite et gouache sur papier mis au carreau
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.
Dation en 1988.

Commissaire des beaux-arts de Vitebsk et sa province, Marc Chagall est en charge des décorations pour les célébrations du premier anniversaire de la Révolution, le 7 novembre 1918. Il en réalise lui-même les esquisses. Sur l'une d'elles, un jeune homme, vêtu d'un pantalon à carreaux, d'un chapeau et d'une chemise de paysan russe s'élançe au-dessus de Vitebsk. Porté par la fougue révolutionnaire, l'homme fait un immense pas en avant. L'inscription en cyrillique dans la partie gauche du dessin signifie : « En avant, en avant, sans arrêt ». Les traces d'un quadrillage confirment que l'image était destinée à être agrandie pour décorer le Vitebsk révolutionnaire.



Marc Chagall

Bella au col blanc, 1917 Bella with White Collar

Huile sur toile de lin
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

La Noce, 1918 The Wedding

Huile sur toile
Galerie nationale Trétiakov, Moscou



Marc Chagall

Au-dessus de la ville, 1914-1918 Over the Town

Huile sur toile
Galerie nationale Trétiakov, Moscou



Marc Chagall

Double portrait au verre de vin, 1917-1918 Double Portrait with Wine Glass

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Don de l'artiste en 1949



Marc Chagall

Étude pour « Double portrait au verre de vin », 1917
Study for "Double Portrait with Wine Glass"

Mine graphite et aquarelle au revers d'un imprimé en cyrillique
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988

Marc Chagall

Double portrait au verre de vin, 1917
Double Portrait with Wine Glass

Mine graphite sur papier mis au carreau
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

Chaga (Pas en avant), 1918
Chaga (A Step Forward)

Mine graphite, encre, gouache et empreintes de dentelle sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

N'importe où hors du monde, 1915-1919
Anywhere Out of the World

Huile sur carton monté sur toile
The Museum of Modern Art, Gunma (Japon)
Extended Loan from the Bureau of Public Utilities, Gunma Prefectural Government



Marc Chagall

Le Peintre à la Lune, 1916-1917 The Moon-Painter

Gouache, aquarelle et encre sur papier
Collection particulière



Marc Chagall

L'homme qui marche, [1918], daté 1914 The Traveller

Gouache sur papier sombre et encre noire
Collection particulière



Marc Chagall

Hommage à Gogol (dessin pour un rideau [non réalisé] conçu pour le Festival Gogol, Théâtre de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, 1919), daté 1917 Homage to Gogol (design for curtain [not executed] for Gogol festival, Hermitage Theatre, Saint Petersburg, 1919)

Gouache, aquarelle et mine graphite sur papier
The Museum of Modern Art, New York
Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest (by exchange), 1944



Marc Chagall

Esquisse pour Purim, 1916-1917
Sketch for Purim

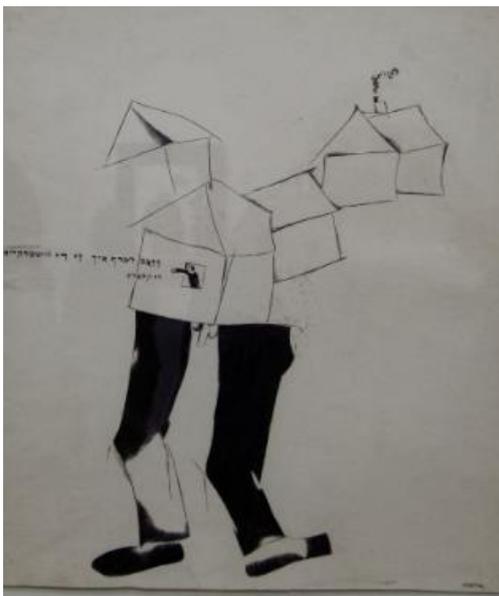
Encre et aquarelle sur papier
Collection particulière



Marc Chagall

Profil à la fenêtre, 1918
Profile at the Window

Mine graphite, gouache et encre sur carton
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

**À quoi me servira cette clarté limpide
(Le village en marche)**
Illustration pour « Deuil » de David Hofstein, 1920

What use for me of this clear lightness
(The Walking Village)

Illustration for the "Grief" by David Hofstein

Encre sur papier vélin
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

**Te souviens-tu comment meurt ce petit renard ?
1920**

Titre attribué : L'Homme au fusil

Do you remember how this little fox died?

Attributed title: The Man with a gun

Mine graphite et encre sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

L'Enlèvement, 1920

The Abduction

Page de carnet
Encre et empreintes de dentelle sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988

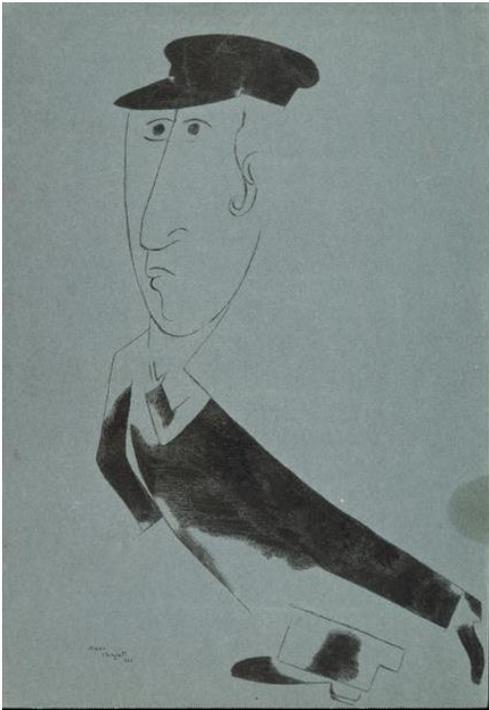


Marc Chagall

La Chemise brodée, 1919

Embroidered shirt

Page de carnet
Encres de couleur, empreinte de dentelle sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

Un monsieur, 1920 A Gentleman

Page de carnet
Encre sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Date en 1988



Marc Chagall

Aux environs de Vitebsk, 1914 Étude pour le tableau « Au-dessus de Vitebsk », 1915-1920

Around Vitebsk
Study for the painting "Over Vitebsk"

Aquarelle et mine de plomb sur papier
Galerie nationale Trétiakov, Moscou



Marc Chagall

Au-dessus de Vitebsk, 1915-1920 d'après une toile de 1914 Over Vitebsk, 1915-1920, after a painting of 1914

Made sur toile
The Museum of Modern Art, New York
Acquired through the Lila P. Blum Bequest by exchange, 1967

La figure mythique du Juif errant est représentée ici sous les traits de « l'homme de l'air », illustration littérale du terme yiddish luftmensch, qui désigne un homme pauvre, vagabond de ville en ville. En 1918, afin de célébrer le premier anniversaire de la Révolution, Marc Chagall réalise à partir de ce motif un panneau décoratif qui, telle une mise en abyme, flattera dans les rues de Vitebsk lors des défilés (voir photo). Ce personnage hante l'imaginaire de Chagall qui, entre 1914 et 1922, emploie ce motif à plusieurs reprises. Dans sa partie inférieure, cette version, la plus géométrisée de la série, rappelle certaines compositions suprématistes.

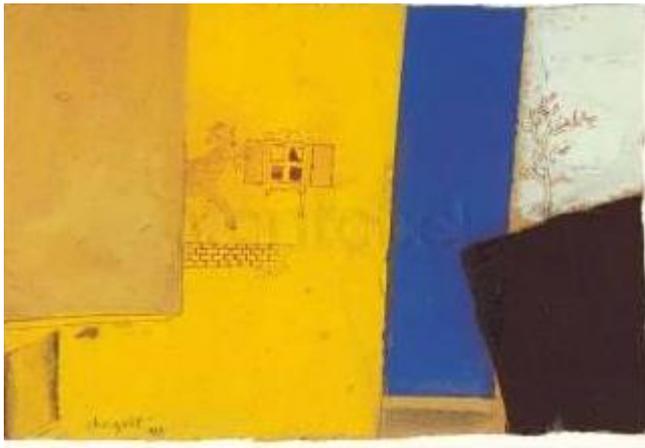


Marc Chagall

Paysage cubiste, 1919 Cubist Landscape

Huile, tempera, mine graphite et enduit sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Donation de Mme Ida Chagall en 1984
cm

Cette œuvre pourrait illustrer la relation que Marc Chagall entretient alors avec les artistes d'avant-garde suprématises. Avec ses plans géométriques en oblique, ses effets de matières et de textures, ce tableau paraphrase les principes du cubo-futurisme, l'une des étapes vers le suprématisme, selon la théorie de l'art de Malévitch. Les détails biographiques, à l'instar des inscriptions de son nom et l'insertion d'une image espiègle dans l'esprit chagallien – un petit personnage sous un parapluie devant la façade de l'École – disent avec humour l'écart entre la poétique picturale de Chagall et la peinture suprématisiste de son rival Malévitch.



Marc Chagall

Composition à la chèvre, 1917-1920 Composition with a goat

Huile, encre, mine graphite et gomme arabique sur papier cartonné
Collection particulière



Marc Chagall
Autoportrait au chevalet
1919-1918
Gouache sur papier
Collection particulière



Marc Chagall

Le Vieil Homme aux lunettes, 1920 The Old Man with glasses

Gouache
Collection particulière



Marc Chagall

Maquette pour le grand décor de « Mazel Tov » de Cholem Aleikhem, 1919

Model for stage set of "Mazel-tov"
by Sholem Aleichem

Huile, gouache et mine graphite sur papier collé sur carton contrecollé sur papier
japon
Collection particulière



La scène de « Mazel Tov » par Cholem-Aleikhem,
décor par Chagall, rideau avec une chèvre
chagalienne renversée et une planche diagonale
au-dessus d'un pôle avec les lettres décomposées :
« Cholem Aleikhem » Assis : Chloyme Mikhoels
dans le rôle de Reb Alter



Marc Chagall

Composition aux cercles et à la chèvre (Théâtre national juif Kamerny), 1920 Composition with Circles and a Goat (Kamerny State Jewish Theatre)

Huile sur carton contrecollé sur bois aggloméré
Collection particulière



Marc Chagall

Étude pour le panneau *Introduction* au Théâtre national juif Kamerny

Study for the wall panel *Introduction*
to the Kamerny State Jewish Theatre

Mine graphite, encre, gouache et aquarelle sur papier fixé sur papier vert
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Date en 1988

Après son départ de Vitebsk en juin 1920, Marc Chagall s'installe à Moscou, où il est invité à travailler pour le Théâtre national juif Kamerny. Hormis des décors pour trois courtes pièces de Cholem Aleikhem, Chagall est surtout occupé par la réalisation des peintures ornant les murs d'une petite salle de spectacle, bientôt rebaptisée « La boîte de Chagall ». Le panneau introductif fait ressurgir, non sans humour, ses expériences précédentes à travers une cohorte endiablée d'acteurs, de musiciens et d'acrobates, tous déguisés suivant une mode suprématiste et dansant sur un fond composé de formes abstraites, l'ensemble représentant un joli pied de nez à ses détracteurs.



Marc Chagall

Étude pour le panneau « La Musique » du Théâtre national juif Kamerny (Galerie nationale Trétiakov, Moscou), 1920

Study for the wall panel "Music" at the Kamerny
State Jewish Theatre

(Tretyakov National Gallery, Moscow)



Marc Chagall

Collage, 1921
Collage

Papiers collés, mine graphite et encre sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Datation en 1988



Marc Chagall

Mouvement, 1921
Mouvement

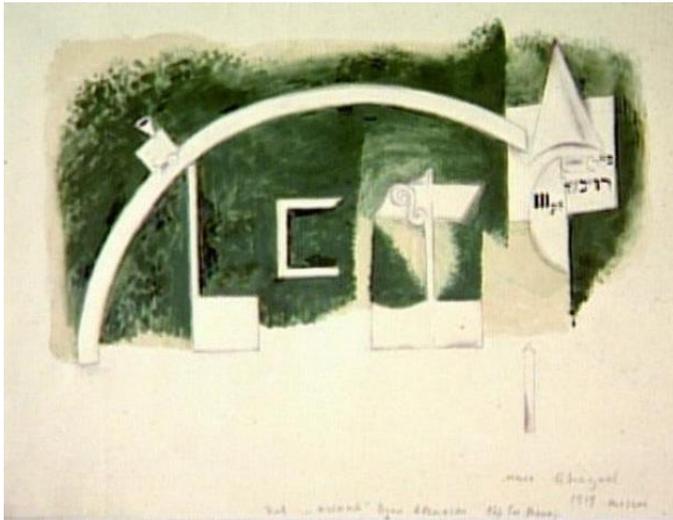
Page de carnet
Encre sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Datation en 1988



Marc Chagall

Persomage aux deux cerceaux, 1920-1921
Character with two hoops

Gouache sur papier
Collection particulière



Marc Chagall

Les Agents, 1921
The Agents

Projet de décor pour *Les Agents* de Cholem Aleikhem
Mine graphite, gouache et encre sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Date en 1988



Marc Chagall

Le Petit Train, 1920-1921
Maquette de décor pour la pièce *Le Camarade Khlestakov* de Dimitri Smoline, anciennement associée au *Revizor* de Nikolaï Gogol
The Little Train

Sketch for stage set of *Comrade Khlestakov* by Dimitri Smoline, previously associated with *The Government Inspector* by Nikolai Gogol

Mine graphite, encre, gouache et aquarelle sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Date en 1988



Marc Chagall

Maquette de costume pour l'acteur Solomon Mikhoels dans « C'est un mensonge », 1919
Sketch of a suit for the actor Solomon Mikhoels in "It's a Lie"

Mine graphite, encre et aquarelle sur papier
Collection particulière



Scène de *C'est un mensonge* par Cholem-Aleikhem, 1921, (photographie en un acte Costumes et décor par Chagall)



Marc Chagall

L'Ouvrier, 1920-1921
The Worker

Maquette de costume pour la pièce *Le Camarade Khlestakov* de Dimitri Smoline, anciennement associée au *Revizor* de Nikolaï Gogol
Mine graphite, encre et gouache sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Dation en 1988



Marc Chagall

Autoportrait, 1918
Self-portrait

Gouache sur papier
Collection particulière



Marc Chagall

Aux environs de Vitebsk, 1914
Étude pour le tableau « Au-dessus de Vitebsk », 1915-1920
Around Vitebsk
Study for the painting "Over Vitebsk"

Aquarelle et mine de plomb sur papier
Galerie nationale Trétiakov, Moscou

EL LISSITZKY (ALIAS LAZAR LISSITZKY)

1890, POTCHINOK (OBLAST DE SMOLENSK) – 1941, MOSCOU

Il suit les cours de Pen à Vitebsk (1909), puis étudie l'architecture en Allemagne (1909-1914). Entre 1916 et 1919, il illustre des livres pour la communauté juive, avant de revenir à Vitebsk début mai 1919 pour enseigner les arts graphiques, l'imprimerie et l'architecture à l'École populaire d'art. Il y invite Malévitch en octobre 1919, et participe aux décorations suprématisistes de la ville. Il conçoit des compositions abstraites qu'il appellera Prouns. En février 1920, il contribue à la création de l'Unovis, dont il édite l'almanach (Unovis n° 1) en mai. En octobre, il se rend à Moscou pour enseigner l'architecture aux Vkhoutémas. Fin 1921, il s'installe à Berlin, où il crée l'Espace-Proun (1923), publie revues et livres, et explore la photographie. Il revient en Union soviétique en 1925



El Lissitzky

Frappe les Blancs avec le coin rouge, 1919-1920/1966

Beat the Whites with the Red Wedge

Impression offset sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

Réalisée à Vitebsk, l'affiche *Frappe les Blancs avec le coin rouge* est l'un des rares exemples où l'agit-prop, dans ses débuts, recourt à l'abstraction. Au centre, le triangle rouge, « forme et violence pure de l'aigu » [Jean-François Lyotard], fend le cercle blanc sur fond noir, tandis que de petites figures se meuvent çà et là. Les formes entrent en contact avec les mots en caractères cyrilliques éparpillés sur le papier, empruntés au titre de l'affiche « coin », « rouge », « frappe », « blancs » et revêtent une signification symbolique aisément comprise par les contemporains de l'artiste. Réalisée pendant la guerre civile, l'affiche constitue un moyen de propagande efficace et courant pour l'Armée rouge et le jeune gouvernement soviétique dans leur lutte contre les Russes blancs favorables au tsar.



El Lissitzky

Projet de décor pour la Maison de communication à Vitebsk. « Souvenez-vous, les prolétaires de la communication, de l'année 1905 », 1919-1920

Sketch for the Communication House in Vitebsk
"Remember, proletarians of the communication, the year 1905"

Encre de Chine, gouache, mine de plomb et aquarelle sur papier
Galerie nationale Trétiakov, Moscou

El Lissitzky

Glissade (amorcer), 1919-1920

Gliding (beginning)

Mine graphite et gouache sur papier vergé filigrané
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Achet en 1978



El Lissitzky

Proun P23, n° 6, 1919

Tempera sur toile

Collection Van Abbemuseum, Eindhoven.



El Lissitzky

Sans titre, vers 1919-1920

Untitled

Huile sur toile

Peggy Guggenheim Collection, Venise

Solomon R. Guggenheim Foundation, New York



El Lissitzky

Proun 6, vers 1920

Huile sur toile

Kulturstiftung Sachsen-Anhalt

Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale, Allemagne)



El Lissitzky

Proun 55, 1923

Huile sur toile
Kulturstiftung Sachsen-Anhalt
Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale, Allemagne)



El Lissitzky

Proun 23N (B 111), vers 1920-1921

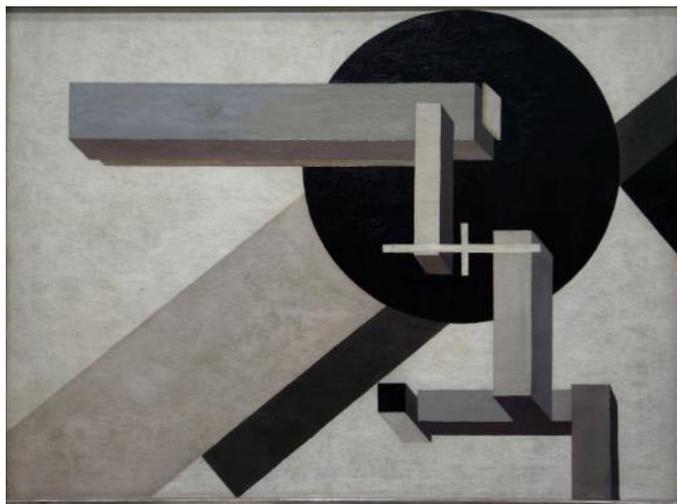
Tempera, mine graphite, détrempe, collage et bois
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Allemagne)



El Lissitzky

Proun 2 (Construction), 1920

Huile, papier et métal sur panneau
Philadelphia Museum of Art: A.E. Gallatin Collection, 1952

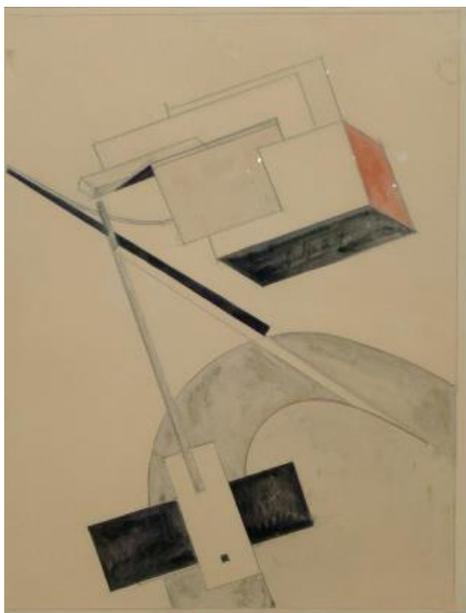


El Lissitzky

Proun 1D, vers 1919

Huile sur toile sur panneau
Kunstmuseum Basel, Bâle
Schenkung aus der Sammlung Oskar und Annie Müller-Widmann 1965

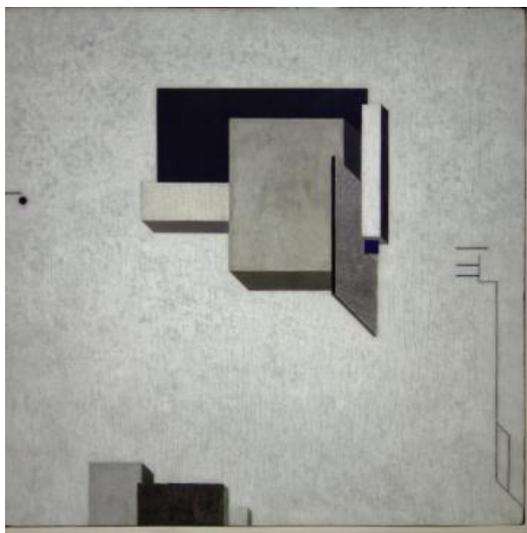
Les *Prouns* sont composés de figures géométriques, cubes et parallélépipèdes, agencés en constructions parfaitement équilibrées, reposant au sol ou flottant dans l'espace. Les surfaces planes géométriques et les lignes du dessin voisinent avec des éléments architecturaux représentés en projection axonométrique. Cette juxtaposition exprime de façon littérale la vision d'El Lissitzky, qui perçoit les *Prouns* comme « une station d'aiguillage entre la peinture et l'architecture ». Représentant un environnement en transfiguration constante, les *Prouns* sont destinés à devenir les jalons spatiaux de nouvelles formes de vie et de relations humaines et à se métamorphoser en corrélation avec la construction d'une nouvelle société socialiste.



El Lissitzky

Projet pour Proun 23N, vers 1920-1923 Project for Proun 23N

Mine graphite, craie et aquarelle sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven



El Lissitzky

Proun 1C, 1919

Huile sur panneau
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



El Lissitzky *De Stijl*, n° V/6 juin 1922

Bibliothèque Kandinskij Centre Pompidou, Paris
Fonds Destribats. Trésor national acquis grâce au mécénat
du groupe Lagardère, 2005



El Lissitzky

Proun, vers 1923

Gouache, mine graphite, crayon de couleur, collage
Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum
Moritzburg Halle (Saale, Allemagne)



El Lissitzky

Proun, vers 1919-1923

Mine graphite, gouache et encre sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven



Proun, vers 1921-1923

Gouache et fusain sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven



El Lissitzky

Proun, vers 1922-1923

Gouache et mine graphite sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven



El Lissitzky

1 Proun 1, 1921

Lithographie sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

2 Proun 1C, 1919-1921

Lithographie sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

3 Proun 1D, 1919-1921

Lithographie sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

4 Proun 1E. La Ville, 1919-1921

Proun 1E. The Town

Lithographie sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

5 Proun 3A, 1919-1921

Lithographie sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

6 Proun 6B, 1919-1921

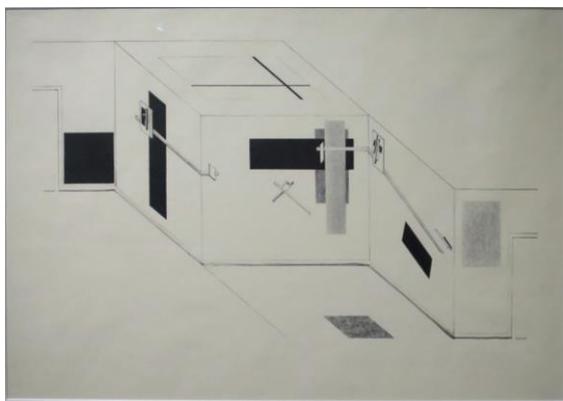
Lithographie sur papier
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven



Kazimir Malévitch et El Lissitzky
Suprématisme. Esquisse de rideau pour la réunion du Comité de lutte contre le chômage, 1919
 Suprematism. Curtain design for a meeting held by the Vitabsk Committee to Combat Unemployment

Extrait de l'album "Œuvres de Malevitch et Lissitzky sur papier" édité par le Centre Pompidou, Paris

Exposée peu après l'arrivée de Malevitch à Vitabsk, cette esquisse est destinée à décorer la scène du Théâtre de la Ville où, le 17 décembre 1919, a lieu la réunion du troisième anniversaire du Comité de lutte contre le chômage. Le chômage étant considéré comme un fléau du capitalisme, ce comité, dissous en 1922, met en place des ateliers et des guildes proposant un apprentissage - ou un réapprentissage - aux artisans et à leurs maîtres. Ce décor marque les débuts de l'application de l'esthétique suprématisiste dans l'espace urbain et social. On lit dans l'album "Œuvres de Malevitch et Lissitzky" : « La chambre remplie d'ouvrages a été enrichie par la nouvelle décor. »



El Lissitzky
Espace-Proun (lithographie du portfolio de la Kestnergesellschaft), 1923
 Proun Space (lithography of the portfolio of the Kestnergesellschaft)

*Lithographie sur papier
 Collection Van Abbemuseum, Eindhoven*



El Lissitzky
« Prounenraum, Grosse Berliner Kunstausstellung », G : Material zur elementaren Gestaltung, n° 1, 1923

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Espace Proun
Grande Exposition d'Art de Berlin 1923
Proun : cf. Moscou 1919, « MA », « De Stijl » 1922 n° 6
Espace : ce que l'on ne voit pas par le trou de la serrure ni par la porte ouverte. L'espace n'est pas réservé à l'œil, il n'est pas un tableau. On veut l'habiter.

Dans le désordre de la salle d'exposition près de Lehrter Bahnhof on a inséré différents « espaces ». On a gentiment mis à ma disposition une de ces boîtes. Les six surfaces (sol, 4 murs, plafond) préexistent, il faut les décorer. Il ne faut pas que ce soit un salon, il s'agit bien d'une exposition. Dans une exposition on circule. Il faut donc organiser l'espace de sorte qu'il provoque lui-même la circulation.[...]
 L'organisation du mur ne doit donc pas être comprise comme un tableau = peinture. Il est autant erroné de « peindre » les murs ou d'y accrocher des tableaux. Le nouvel espace ne requiert pas de tableaux et n'en a pas besoin, -- n'est pas un tableau transposé en surfaces. Ceci explique l'hostilité des peintres de tableaux envers nous : nous détruisons le mur en tant qu'espace de repos pour leurs tableaux. Si l'on tient à créer l'illusion de la vie dans un espace clos, j'agis comme suit : je suspends une vitre aux murs sans mettre une toile derrière, mais plutôt un appareil périscopique qui à tout moment me montre les événements réels avec leur couleur et leur mouvement réels.

L'équilibre que je veux atteindre dans l'espace doit être mobile et élémentaire de sorte à ce qu'il ne puisse pas être perturbé par un téléphone, un meuble de bureau standardisé etc. L'espace existe pour l'homme et non pas l'homme pour l'espace. Les mètres cubes dont l'homme a besoin pour son repos, le travail, la vie sociale doivent être constitués en une unité et cette unité doit être transformée selon les besoins par le truchement d'un système élémentaire d'organisation. Nous ne voulons plus l'espace comme un cercueil décoré pour nos corps vivants.

La Haye, mai 1923
 El Lissitzky



El Lissitzky

Album de figurines pour l'opéra
Victoire sur le Soleil, 1923 [sélection de 6 sur 10]
 Album of figurines, *Victory over the Sun*
 [selection of 6 out of 10]

Lithographie et impression sur papier
 Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

Inspirée par la mise en scène de l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil* à Vitebsk en février 1920, El Lissitzky imagine, entre 1920 et 1921, une série d'esquisses dans lesquelles il développe un projet de performance électromécanique. Dans cette mise en scène, les acteurs sont remplacés par des « figurines », marionnettes mises en mouvement par un système automatique. Ce dernier est situé au milieu de la scène et fait partie de la scénographie. Le projet de performance électromécanique, resté sans suite, renforçait la nature futuriste de l'opéra. Après son départ en Allemagne, l'artiste élabore à Hanovre en 1923 une série de lithographies en couleurs, identiques à la version originale de Vitebsk, regroupées dans un portfolio de 10 feuilles.



El Lissitzky

Tribune de Lénine, 1979
 Lenin Tribune

Reconstitution de la tribune de Lénine réalisée par les ateliers du Centre de création industrielle, d'après un projet de Lissitzky (1920-1924), pour l'exposition « Paris-Moscou 1900-1930 », Centre Pompidou, 31 mai-5 novembre 1979
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

« Tribune d'orateurs destinée aux places publiques
 Projet né au sein de l'atelier d'architecture de l'académie de Vitebsk dirigé par El Lissitzky.
 Réalisation : fer, fibrociment, verre, hauteur env. 12 mètres
 Fonction des composantes : le cube inférieur, la base, fait de matériaux transparents, contient le moteur qui alimente le tout. Un ascenseur de verre conduit divers orateurs, invités d'honneur, etc. au balcon inférieur pensé comme une salle d'attente. L'ascenseur emporte l'orateur dont le tour est venu vers le deuxième balcon d'abord rétracté. Dès l'arrivée de l'orateur, ce balcon glisse vers l'avant et devient donc le point central dominant tout alentour. À côté de l'orateur se trouve un amplificateur sonore. Le tout est terminé par une surface qui peut être installée rapidement et qui permet d'afficher les slogans du jour et, le soir, de montrer des chroniques cinématographiques. »
 El Lissitzky



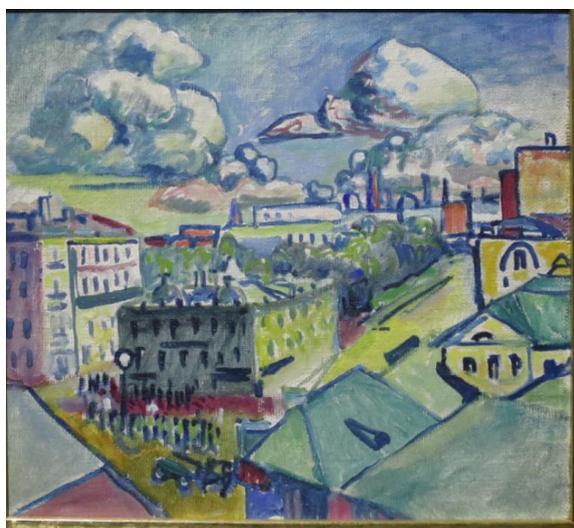
El Lissitzky et Kazimir Malévitch, été 1920

Collection particulière
DR

VASSILY KANDINSKY

1866, MOSCOU – 1944, NEUILLY-SUR-SEINE

Pionnier de l'art abstrait, Kandinsky quitte l'Allemagne en 1914 pour rentrer à Moscou. Sur l'invitation de Tatline, il devient membre du Narkompros en 1918, où il dirige les sections théâtre et cinéma. Par ailleurs, il prend la tête des Svomas (Ateliers nationaux d'art libres). En 1919, il devient directeur du Musée de la culture artistique et se lance avec Rodtchenko dans la création de vingt-deux musées en province. De 1919 à 1921, il dirige le comité d'acquisition de l'Izo (département des arts plastiques du Narkompros). En 1920, il est en charge de la section Art monumental de l'Inkhok, qu'il quitte après le rejet de son programme. Fin 1921, il s'installe en Allemagne. Sept œuvres figurent dans la « Première exposition d'État d'œuvres de peintres locaux et moscovites » organisée à Vitebsk en 1919 ; quatre entrent dans le fonds du musée.



Vassily Kandinsky

Moscou. La place Zoubovski, vers 1916
Zubovsky square. Moscow

Huile sur toile marouflée sur carton
Galerie nationale Trétiakov, Moscou

KAZIMIR MALÉVITCH

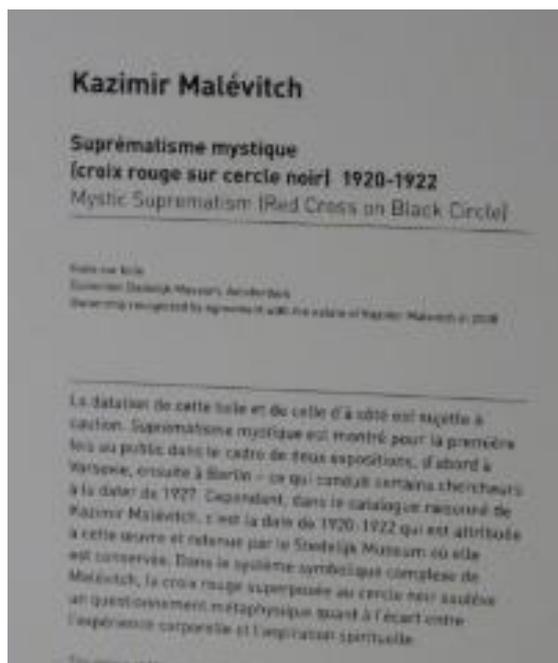
1879, KIEV – 1935, LÉNINGRAD (A SAINT-PÉTERSBOURG)

Fondateur du suprématisme, Malévitch arrive début novembre 1919 à Vitebsk, où il dirige un atelier à l'École populaire d'art et participe avec ses décors abstraits aux célébrations révolutionnaires. Il se consacre alors principalement à un travail théorique, élaborant l'idée d'un univers idéal régit par les lois suprématises.

Parmi les ouvrages majeurs écrits à cette époque, on peut citer *Des nouveaux systèmes en art* (novembre 1919), *Suprématisme. 34 dessins* (1920) et *Dieu n'est pas détrôné. L'art, l'église, la fabrique* (avril 1922). En février 1920, Malévitch fonde le collectif Unovis qui, aussi bien à Vitebsk que dans d'autres villes russes, œuvre à la mise en pratique de ses théories. Au cours de l'été 1922, il quitte Vitebsk avec un groupe d'étudiants pour Pétrograd, où il dirige l'Inkhouk et réalise ses premiers Architectones.



Kazimir Malévitch
Composition suprématisse
Vers 1919-1920
Collection particulière





Kazimir Malévitch

Suprématisme de l'esprit, 1919 Suprematism of the Spirit

Huile sur panneau
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam
On loan from the Cultural Heritage Agency of the Netherlands
and Stichting Khardzhiev

Pendant son séjour à Vitebsk, Kazimir Malévitch ne pratique presque plus la peinture, ayant annoncé son dépassement. Réalisée fin 1919, en présence de Lissitzky, comme en témoigne la lettre de Malévitch à ce dernier, le *Suprématisme de l'esprit* est une synthèse de la pensée théorique et plastique de l'artiste, un manifeste. Le carré blanc, figure de l'infini et quintessence du sans-objet, issu de son œuvre *Carré blanc sur fond blanc* (1918), se voit juxtaposé à une figure évoquant une croix orthodoxe. Le « carré crucifié », pour reprendre l'expression de Lissitzky au sujet de l'œuvre, révèle une aspiration mystique à la religion de « l'Acte pur », un acte de l'esprit qui s'efforce de saisir les lois de l'univers, d'atteindre l'infini.



Kazimir Malévitch

Suprématisme (Supremus n° 58), 1916 Suprematism (Supremus No. 58)

Huile sur toile
Musée russe, Saint-Petersbourg

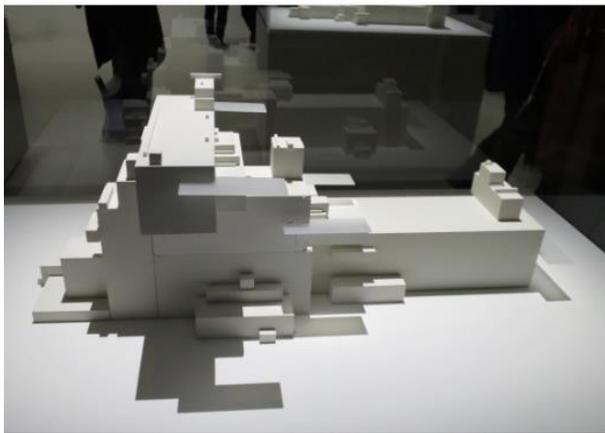
Le projet de musée de Vitebsk consiste à rassembler les œuvres qui incarnent les principaux stades et mouvements de l'art contemporain. Les trois tableaux de Malévitch qui arrivent à Vitebsk (aujourd'hui conservés au Musée russe de Saint-Petersbourg) correspondent à cette logique : le *Portrait d'Ivan Klieune* (1913) représente le style cubofuturiste, *Vache et violon* (1912) introduit l'alogisme pictural, enfin, *Suprématisme* (1915) incarne l'aboutissement de cette évolution vers un art sans objet. Il était prévu d'envoyer une œuvre emblématique d'un nouveau stade du suprématisme à Vitebsk, mais le tableau *Supremus n° 55* n'est jamais arrivé au Musée. *Supremus n° 58* incarne quant à lui cette nouvelle forme du suprématisme, dit dynamique.



Vassily Kandinsky

Moscou. La Place rouge, 1916
 Moscow. Red Square

Huile sur toile
 Galerie nationale Trétiakov, Moscou
 Don de G. Kostakis en 1977

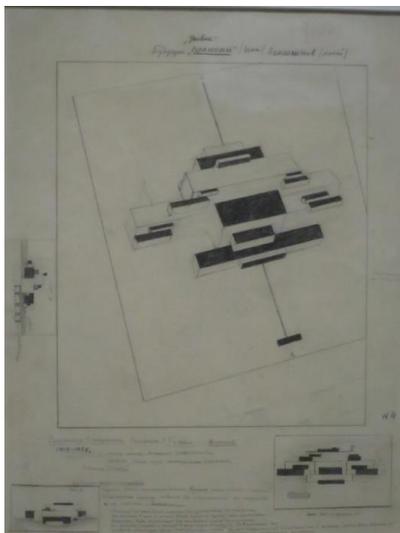


Kazimir Malévitch

1 Architectone : Gota, 1923

Reconstruction : Paul Petersen, 1978
 Assemblage de 187 éléments originaux et de 56 éléments reconstruits
 Plâtre
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
 Don anonyme en 1978

Après la période vitébskoïse qui correspond à une phase de gestation du suprématisme architectural, et une fois nommé au Ginkhouk, à Petrograd en 1923, Malévitch commence ses propres recherches plastiques. Avec ses élèves, il y réalise des constructions en plâtre, constituées d'éléments assemblés ou collés, appelées *Architectones* (du grec *arkhitektoneo*, « être architecte, bâtisseur »). Relevant du domaine des volumes « idéaux », modulables à l'envi, les *Architectones* expriment la matérialisation des virtualités spatiales. Arrivés démontés au Centre Pompidou en 1978, les *Architectones* ont été soigneusement reconstruits à partir d'environ 800 pièces originales en plâtre.

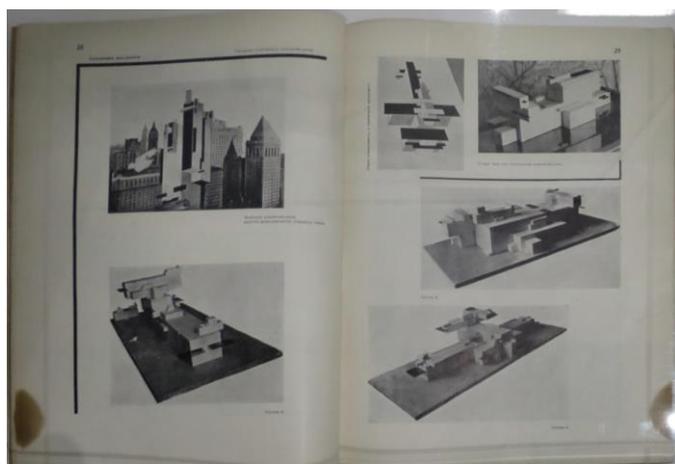


Kazimir Malévitch

Les Planites futures (maisons) pour les Terriens (le peuple), 1923-1924
 Future planits (Houses) for Earthlings (People)

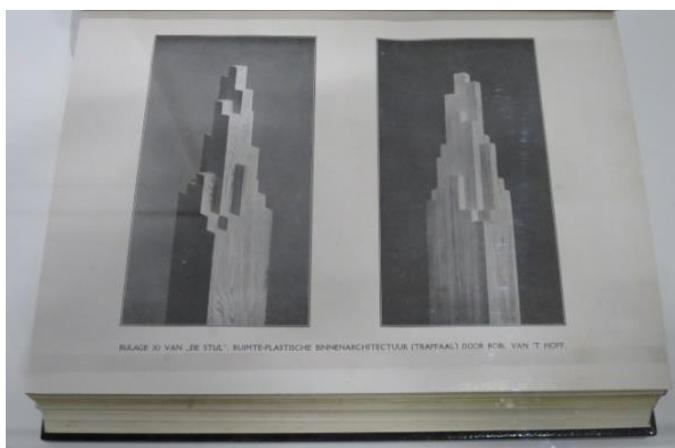
Neuf graphites sur papier
 Collection Stedelijk Museum, Amsterdam
 Ownership recognized by agreement with the estate of Kazimir Malévitch in 2008

Dans les années 1920, Kazimir Malévitch élabore une série de projets qu'il intitule *Planites*. Dans la lignée de sa réflexion sur l'architecture non utilitaire, Malévitch indique que la *planite*, c'est-à-dire la maison spatiale, « est construite en dehors de tout but, mais [que] le Terrien [zemianit] peut l'utiliser pour ses propres buts ». C'est à Vitebsk, en 1920, que l'artiste développe, de manière visionnaire, une réflexion sur des vols interplanétaires et le sputnik, « nouveau satellite suprématisme [...] qui se déplacera sur orbite ». Une inscription « Ounovis » apposée sur ce dessin réalisé à Pétrograd témoigne des dernières apparitions du collectif.



Kazimir Malévitch Architectones de Malévitch, *Praesens*, n°1, 1926

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris



Robert van't Hoff De Stijl, n°6, avril-novembre 1918

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris
Fonds Destribats. Trésor national acquis grâce
au mécénat du groupe Lagardère, 2005

Dans une lettre adressée au Comité créatif de l'Ounovis datant de mai 1921, Malévitch évoque la littérature, les journaux et les lettres des artistes hollandais qu'il reçoit de l'Ouest. L'avant-garde néerlandaise de l'époque étant représentée essentiellement par le mouvement De Stijl, Malévitch a très certainement reçu des matériaux liés à son activité, notamment, la revue du même nom. Ainsi, Malévitch aurait pu y voir des sculptures et des maquettes de Georges Vantongerloo et de Robert van't Hoff et s'en inspirer pour la conception de ses architectones.



Kazimir Malévitch

Architectone : Zeta, 1926

Épreuve gélatino-argentique
Musée national grec d'art contemporain – Kostakis Collection, Thessalonique



Kazimir Malévitch
Assiette « Composition dynamique », 1923
 Platte "Dynamicheskaya kompozitsiya"

Музей истории искусства и дизайна Национального университета культуры, Беларуси
 Создан в 1923, Казимир Малевич, Беларусь, СССР, А. Супрематизм
 Показано в галерее в г. Минск
 Коллекция в Музее Национального университета культуры, Беларуси

Kazimir Malévitch
Tasse avec couvercle, 1923
 Tassai and lid

Музей истории искусства и дизайна Национального университета культуры, Беларуси
 Показано в галерее в г. Минск
 Коллекция в Музее Национального университета культуры, Беларуси

Kazimir Malévitch
Tasse Suprématisme, 1924
Décor par N. Souliéne 1923/1926
 Tassai (with-cup) Suprematism
 Design by N. Souliéne 1923/1926

Музей истории искусства и дизайна Национального университета культуры, Беларуси
 Показано в галерее в г. Минск
 Коллекция в Музее Национального университета культуры, Беларуси

Un la pensée de Malévitch, le système suprématiste avait pour vocation non de montrer que de traverser tout l'image du monde. Cette finalité amoneste devait être accomplie non seulement à travers le suprématisme, mais aussi par le biais des objets de la vie quotidienne. Le design suprématiste, amoneste essentiel pour l'Union soviétique, a été développé et appliqué par ses fondateurs et collaborateurs, notamment Léonid Rinevitch, entre 1922 et 1925. Malévitch crée lui-même des projets de nouvelles tasses, tasses et tasses. Tout est dans le monde des objets « utilitaires », le design suprématiste, contrairement au design « utilitaire », soumis à la fonctionnalité à une première esthétique et conceptuelle.

Per Malévitch, Suprematism's goal was not to show the transcendence of the world. His goal was to transcend the world through objects in the daily life. This goal was to be achieved not only through Suprematism, but also through the objects of daily life. The design of Suprematism, essential for the Soviet Union, was developed and applied by its founders and collaborators, including Leonid Rinevitch, between 1922 and 1925. Malévitch creates his own projects of new cups, cups and cups. Everything is in the world of objects "utilitarian", the design of Suprematism, unlike the design "utilitarian", subject to functionality to a first aesthetic and conceptual.



Iouri Pen
L'Autoportrait, 1922
 Self-Portrait

Huile sur toile
 Ministère de la Culture de la République de Biélorussie,
 Musée national d'art de la République de Biélorussie, Minsk

Iouri Pen, fondateur de la première école artistique à Vitebsk, se considère avant tout comme un artiste juif. Il dépeint la vie quotidienne dans le shtetl - communauté villageoise juive -, et ses habitants. Resté attaché aux canons académiques, le peintre forme toutefois de nombreux artistes d'avant-garde tels Lissitzky, Zadkine, Ioudovine, Iakerson, et son élève le plus célèbre, Chagall. Dans L'autoportrait, inspiré de son modèle Rembrandt, le peintre se dresse devant les murs de son atelier, recouverts de ses toiles. En haut à gauche, on reconnaît un portrait perdu de Chagall. S'agit-il de célébrer la perpétuité de l'École de Vitebsk ?



Iouri Pen
Portrait de Marc Chagall, 1914

Huile sur toile
 Ministère de la Culture de la République de Biélorussie,
 Musée national d'art de la République de Biélorussie, Minsk



Mikhaïl Kounine

L'Art de la commune, 1919 Art of the Commune

Huile sur toile
Ministère de la Culture de la République de Biélorussie,
Musée national d'art de la République de Biélorussie, Minsk

Originaire de Vitebsk, Mikhaïl Kounine étudie à l'École populaire de Vitebsk entre 1919 et 1921, successivement dans les cours de Chagall, Malévitch et Falk. Cette nature morte représentant des objets colorés a été peinte par Kounine dans l'atelier de Chagall. Le titre du tableau, *L'art de la commune* est inscrit en bas à gauche, on y déchiffre également les termes « futuristes » et « saut dans l'avenir ». Kounine fait partie du Comité exécutif des étudiants et du Conseil de la cellule communiste de l'École. Ancien élève de Malévitch, il n'abandonne pas pour autant la peinture figurative et ne se prive pas de critiquer ouvertement « Dunovis et le suprématisme, en leur reprochant notamment leur nihilisme et une propension à détruire la culture picturale.



Mikhaïl Veksler

Composition, 1921-1922

Huile sur toile
Museum Ludwig, Cologne
Collection Ludwig



Ivan Pouni

Vitebsk, 1919

Crayon noir et bleu, encre sur papier collé sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Donation de Mme Ksermia Pougny en 1966

Ivan Pouni

Pont de chemin de fer, 1919 Railway bridge

Encre et crayon de couleur sur papier
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam



Ivan Pouni

Le Violon rouge, 1919 The Red Violin

Papier à la colle sur papier marouflé sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Donation de Mme Kseniia Pougny en 1966



Robert Falk

Vitebsk, 1921

Huile sur toile
Musée d'État des beaux-arts Pouchkine
Don de Sviatoslav Richter, 2000



David Jakerson

Composition suprématisse (robot marchant), 1920

Suprematist composition (walking robot)

Papier, crayon et encre
Musée régional de l'histoire locale de Vitebsk

David Jakerson

Composition suprématisse, 1920 Suprematist Composition

Papier, mine graphite et encre
Musée régional de l'histoire locale de Vitebsk



David Yakerson

**Figure cubo-futuriste
(maquette pour un monument), 1920**
Cubist-Supremacist Figure

Plâtre peint
Collection de Vladimir Tsarenkov, Londres



David Yakerson

Composition suprématisse, 1920
Suprematist Composition

Aquarelle, gouache, encre et mine graphite sur papier
Musée régional de l'histoire locale de Vitebsk

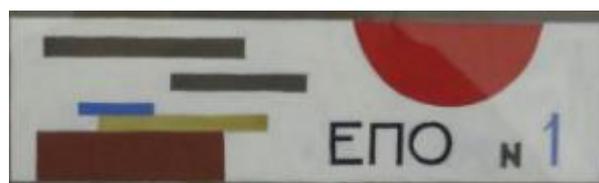


Nikolaï Souïétine

Vitebsk. Esquisses d'enseignes commerciales, 1921

Vitebsk. Sketches of signboards

Encre de couleur sur papier
Musée russe, Saint-Petersbourg

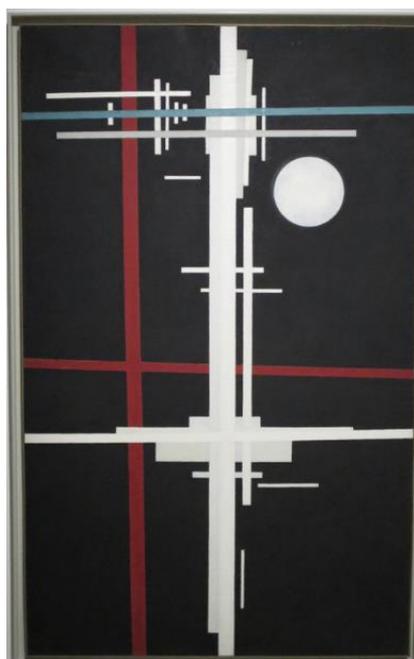


Nikolaï Souïétine

Esquisse d'enseigne. Magasin n° 1 EPO [coopératives alimentaires], 1920

Sketch of signboard. EPO n° 1 [food cooperatives]

Gouache sur papier
Musée russe, Saint-Petersbourg



Ilia Tchachnik

Composition suprématisse, 1923

Suprematist composition

Huile sur toile,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Membre de l'Ounovis, Ilia Tchachnik fait partie de la jeune génération des artistes suprématises. Après le départ de Lissitzky pour Moscou, il est, avec Souïétine, l'un des élèves les plus proches de Malévitch. Il développe des compositions où l'on retrouve souvent une forme circulaire, des structures cruciformes et un traitement original du coloris suprématisse, notamment avec l'introduction d'un fond noir. Son œuvre, tout en étant orientée vers l'architecture, est marquée par l'idée d'une sensibilité « cosmique » développée par Malévitch. Cette *Composition* a été montrée lors de l'« Exposition de tableaux d'artistes de Pétrograd de toutes tendances. 1918-1923 », en 1923, dans la section Ounovis (voir photo).



Władysław Strzemiński

« Qu'est-ce que tu as fait pour le front ? », 1920
 "What did you do for the front?"

Affiche pour l'Agence télégraphique russe de Smolensk
 Impression sur papier brun
 Galerie nationale Trétiakov, Moscou
 Don de G. Kostakis en 1977



Władysław Strzemiński

Outils et produits de l'industrie, 1919-1920
 Tools and Products of Industry

Peinture à l'huile, granules de gypse, bois, liège, métal et vernis sur panneau
 Musée russe, Saint-Pétersbourg



Gustav Klucis

Suprématisme, 1920
 Suprematism

Huile sur toile
 Galerie nationale Trétiakov, Moscou

Passé par les ateliers de Malévitch et de Pevsner aux Svomas [ateliers d'art libres] de Moscou entre 1918 et 1919, l'artiste letton Gustav Klucis est l'un des principaux acteurs du constructivisme soviétique. Créateur du photomontage en couleur, il s'illustre dans des réalisations d'agit-prop. En 1919-1920, il réalise une série de travaux non-figuratifs, y compris suprématises, qui se distinguent par une association de plans et de volumes axonométriques. Tels des « échafaudages de villes fantastiques », les compositions spatiales de Klucis s'apparentent aux Prouns de Lissitzky, créés au même moment à Vitebsk. Suprématisme est présenté dans l'exposition de l'Ounovis à l'Inkhokou, à Moscou, en décembre 1921 [voir photo].



Sergueï Senkine

Construction de trois formes Ounovis, 1919
Construction of three forms UNOVIS

Huile sur panneau de bois
Musée national grec d'art contemporaine - Kostakis Collection, Thessalonique

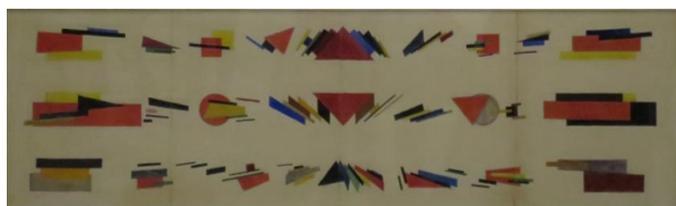


Ivan Koudriachov

Dessin pour le Premier théâtre soviétique d'Orenbourg, 1920

Design for the First Soviet Theatre in Orenburg

Mine graphite, aquarelle, encre et bois sur papier
Musée national grec d'art contemporain - Kostakis Collection, Thessalonique

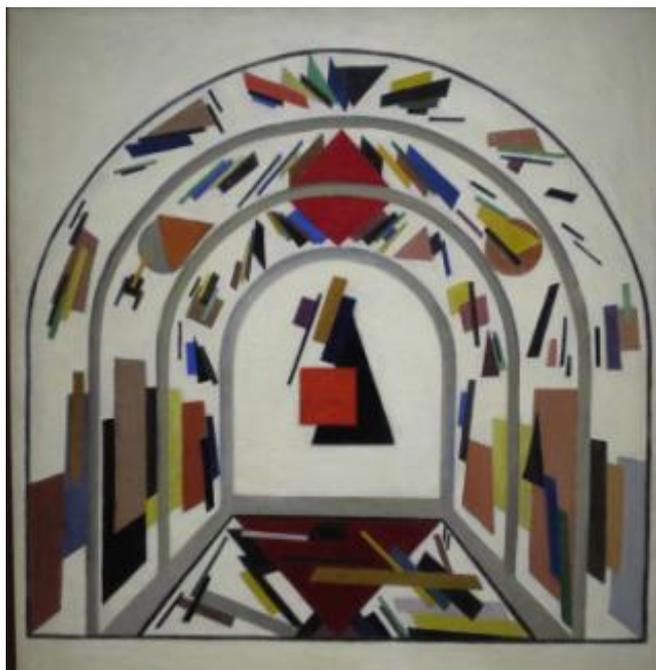


Ivan Koudriachov

Dessin pour le Premier théâtre soviétique d'Orenbourg, 1920

Design for the First Soviet Theatre in Orenburg

Aquarelle, gouache et mine graphite sur papier
Musée national grec d'art contemporain - Kostakis Collection, Thessalonique



Ivan Koudriachov

**Suprématisme. Projet de décor
du Premier Théâtre soviétique d'Orenbourg.
Composition de la salle de spectacle, 1920
Variante-réplique de l'étude graphique
homonyme [1920]**

Suprematism. Design for the First Soviet Theatre of Orenburg. Composition of the auditorium, 1920. Replica version of the namesake graphic study [1920]

Technique mixte sur toile
Galerie nationale Trétiakov, Moscou
Don de S. Anoukine en 1977

Élève de Malévitch aux 2^es ateliers nationaux d'art libre à Moscou à partir de janvier 1919, Ivan Koudriachov est envoyé à Orenbourg à la fin de la même année par l'Uzo (Section des arts plastiques) du Narkompros (Commissariat du peuple à l'instruction) pour participer à l'organisation des ateliers d'art libres, les Sivomas. Il y fonde une antenne de l'Ounovis et y diffuse les idées suprématalistes. En automne 1920, la municipalité d'Orenbourg annonce un concours pour la décoration du Premier Théâtre soviétique de la ville. Malgré une évaluation positive par la Commission, le projet n'est pas réalisé faute de moyens. La composition et le choix des couleurs font écho aux fresques et vitraux des églises, révélant ainsi une composante spirituelle du suprématisme.



Lev loudine

**Cubisme, début des années 1920
Cubism, early 1920s**

Huile sur toile
[Au verso de l'œuvre de Konstantin Rojdestvenski, L'Aurore,
début des années 1930, huile sur toile]
Galerie nationale Trétiakov, Moscou

Lev loudine fait partie des élèves les plus jeunes de l'École. Membre actif de l'Ounovis, il réalise ce tableau intitulé *Cubisme* à l'âge de 17 ans. À partir de 1921, il tient un journal intime [voir vitrine] qui deviendra une source essentielle pour comprendre la spécificité de l'enseignement de Malévitch, sa personnalité, son rapport avec les étudiants, ainsi que l'évolution de l'art non-figuratif des années 1920. Le cubisme, considéré par Malévitch comme le fondement de l'art contemporain, constitue la première étape de son programme pédagogique, permettant d'appréhender les principes de la peinture abstraite. Selon Ermolaeva, chargée de cours de cubisme à l'École, ce système pictural « permet à l'individu d'atteindre une connaissance purifiée du monde à travers l'art ».



Olga Rozanova

Nature morte aux tomates, début des années 1910

Still-life with Tomatoes

Huile sur toile
Musée russe, Saint-Petersbourg

Figure incontournable de l'avant-garde russe, Olga Rozanova, décédée prématurément en 1918, n'a jamais séjourné à Vitebsk. Appréciée par Marc Chagall, elle est avec Iouri Pen l'artiste la mieux représentée dans la « Première Exposition d'État d'œuvres de peintres locaux et moscovites » en novembre 1919. *Nature morte aux tomates* fait partie du premier lot d'œuvres acheminées depuis Moscou en août 1919 pour enrichir la collection du nouveau Musée d'art contemporain de Vitebsk, qui comprend plus d'une douzaine de ses peintures. En 1922, la collection municipale comptera quinze tableaux de Rozanova, dont deux compositions suprématistes.

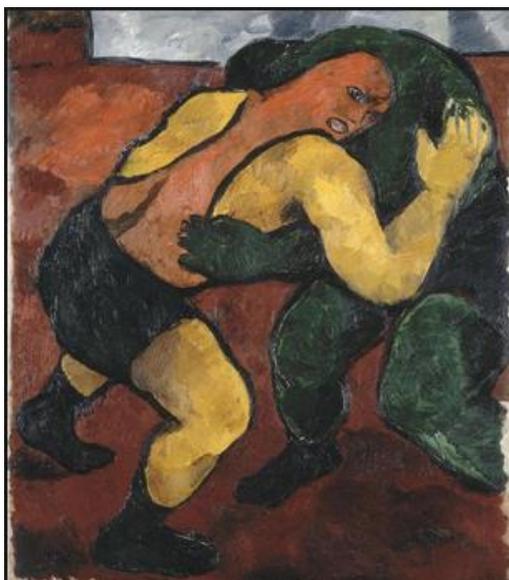


Guerman Fedorov

Nature morte au samovar, 1917

Still life with a Samovar

Huile sur toile
Ministère de la Culture de la République de Biélorussie,
Musée national d'art de la République de Biélorussie, Minsk



Natalia Gontcharova

Les Lutteurs, 1909-1910

The Wrestlers

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Donation de l'État soviétique, 1988



Mikhaïl Larionov

Vénus, 1912

Venus

Huile sur toile
Musée russe, Saint-Pétersbourg

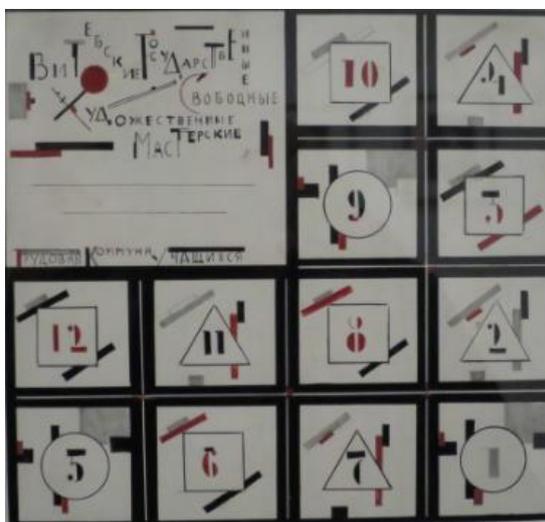


Olga Rozanova

Composition sans-objet, vers 1916

Non-objective Composition

Huile sur toile
Musée russe, Saint-Pétersbourg



Aleksandr Tsetline

Carte d'alimentation de la Commune Vitsvomas, 1920

Ration card of the Vitsvomas Commune

Encre noire et rouge, mine de plomb sur papier
Galerie nationale Trétiakov, Moscou

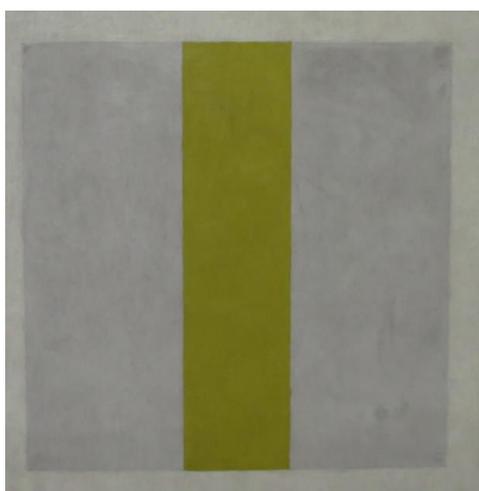


Vera Ermolaeva

Projets de décor pour l'opéra
Victoire sur le Soleil, 1920
 Design for the opera *Victory Over the Sun*

Une encre sur papier et deux linogravures et gouache sur carton
 Galerie nationale Trétiakov, Moscou

Présenté deux fois à Saint-Petersbourg, en décembre 1913, l'opéra futuriste *Victoire sur le Soleil* est le fruit d'une collaboration entre Kazimir Malévitch, Alexei Kroutchouykh et Mikhaïl Matiouchine. Il est mis en scène à Vitebsk – sans musique, faute de moyens – le 6 février 1920 par le Posnovis (rebaptisé par la suite Ounovis). C'est Vera Ermolaeva qui dirige cette dernière production, les élèves de l'École se chargeant de la fabrication des décors et des costumes. Le spectacle chante l'annihilation de l'ancien ordre mondial et prophétise un avenir radieux pour l'humanité. Cette esquisse réalisée par Ermolaeva après le spectacle, est publiée dans l'almanach *Ounovis* n° 1.



Nikolaï Souïétine

Composition à la ligne jaune,
 début des années 1920
 Composition with a yellow line

Huile sur contreplaqué
 Galerie nationale Trétiakov, Moscou



Nikolaï Souïétine

Composition, 1920

Huile sur toile
 Museum Ludwig, Cologne
 Donation Ludwig



Nikolai Suetin

Carré noir, début des années 1920

Black square, early 1920s

Huile sur contreplaqué
Galerie nationale Trétiakov, Moscou