Études culturelles et anthropologie

UDC 316.7:070(44)"1920/1950":73(477)Archipenko:7.071.1(=411.1)

LA POLITIQUE CULTURELLE DE L'HEBDOMADAIRE *TRYZUB* ET DU JOURNAL *UKRAÏNSKE SLOVO* DANS LA PRÉSENTATION DU MODERNISME ET DE L'ŒUVRE D'ALEXANDRE ARCHIPENKO

Glib Vysheslavsky, docteur (PhD), candidat en histoire de l'art, chercheur senior à l'Institut des problèmes de l'art contemporain de l'Académie nationale des arts d'Ukraine (Kyiv, Ukraine), chef du département « Méthodologie de la critique d'art », chercheur associé à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (Paris, France), e-mail : Glibv@ukr.net; ORCID: https://orcid.org / 0000-0002-9751-0917

DOI: https://doi.org/10.67488/SS.2026.01.003

Résumé. L'article examine le parcours complexe de la reconnaissance de l'œuvre du sculpteur ukrainien de renommée mondiale Alexandre Archipenko dans la presse de la diaspora ukrainienne en France entre les années 1920 et 1950. L'analyse met en évidence le rôle d'un discours traditionaliste, largement diffusé dans les politiques éditoriales des périodiques de l'émigration, comme facteur de la reconnaissance tardive de l'artiste. Sont présentés les principaux points de convergence, ainsi que les décalages, entre les idéaux culturels formulés dans la presse et l'œuvre d'Archipenko, au niveau de la narration, de l'esthétique et des contenus. L'étude s'appuie sur des textes issus de publications influentes de l'émigration ukrainienne — l'hebdomadaire *Tryzub*, organe de la République populaire ukrainienne en exil, et le journal *Ukraïnske Slovo*, associé à la direction de l'Organisation des nationalistes ukrainiens. L'article retrace également l'évolution de la rédaction de *Ukraïnske Slovo* vers une plus grande ouverture et une meilleure réception du modernisme dans les années 1950, conduisant, en conséquence, à la valorisation de l'œuvre d'A. Archipenko.

Mots-clés : présentation de l'œuvre d'Alexandre Archipenko ; modernisme ; avant-garde ; «rkhypentura » ; marginalisation de la création ; diaspora ukrainienne ; politique culturelle de l'hebdomadaire *Tryzub* ; politique culturelle du journal *Ukraïnske Slovo*.

THE CULTURAL POLICY OF THE WEEKLY MAGAZINE«TRIDENT» (TRYZUB) AND THE NEWSPAPER «UKRAINIAN WORD»(UKRAINSKE SLOVO) IN THE PRESENTATION OF

MODERNISM AND THE WORK OF ALEXANDER ARCHIPENKO

Glib Vysheslavsky, PhD, Candidate of Art History, Senior Researcher at the Institute for Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine), Head of the "Methodology of Art Criticism" Department, Research Associate at Paris-Sorbonne University (Paris IV) (Paris, France), e-mail: Glibv@ukr.net; ORCID: https://orcid.org /0000-0002-9751-0917

DOI: https://doi.org/10.67488/SS.2026.01.003

Abstract. The article examines the complex path to recognition of the work of world-renowned Ukrainian sculptor Alexander Archipenko in the pages of the Ukrainian diaspora press in France in the 1920s-1950s. It analyses how the traditionalist discourse prevalent in the editorial policy of émigré publications was the reason for the artist's late recognition. It highlights the main aspects of both similarities and discrepancies between the ideals of culture and Archipenko's work as presented in the press in terms of narrative, aesthetics, and content. The texts of influential publications of the Ukrainian emigration — the weekly Trident(Tryzub) of the Ukrainian People's Republic in exile and the newspaper Ukrainian Word (Ukrainske slovo) of the Association of Ukrainian Nationalists — are analysed. The process of the transition of the editorial board of the newspaper Ukrainske Slovo to openness and acceptance of modernism in the 1950s and, accordingly, the glorification of O. Archipenko's work are considered.

*Keywords:*presentation of the work of Alexander Archipenko, modernism, avant-garde, archipentura, marginalisation of creativity, Ukrainian diaspora, cultural policy of the weekly Trident, Tryzub, cultural policy of the newspaper Ukrainske Slovo.

Introduction

Le début du XX^{e} siècle a constitué une époque marquée non seulement par de profondes transformations sociales et culturelles, mais aussi par un dynamisme exceptionnel des écoles artistiques, dépassant les postulates nationaux et générant de nouveaux modèles d'interaction créative, de positionnement esthétique et d'identité civique. À partir de corpus documentaires divers — archives d'Ukraine et de France, collections privées — l'article se concentre sur l'analyse de la politique éditoriale de périodiques influents de l'émigration ukrainienne en France entre les années 1920 et 1950, à travers le prisme de la réception de l'œuvre de figures majeures de l'art du XX^{e} siècle, et en premier lieu du sculpteur ukrainien éminent Alexandre Archipenko.

L'attention est portée sur les formes d'interaction entre la création individuelle et les structures organisationnelles, permettant de retracer les métamorphoses des orientations professionnelles, sociales et idéologiques propres à la période étudiée.

Dans l'entre-deux-guerres, la presse ukrainienne d'émigration en France reflète non seulement les aspirations culturelles et nationales de la diaspora, mais aussi son inscription dans des processus politiques et culturels paneuropéens. Toutefois, ce lien s'est révélé non linéaire et complexe. Il s'est accompagné d'un certain niveau de rejet et de critique à l'égard des expérimentations modernistes, de la part d'une fraction significative des milieux intellectuels et culturels de l'émigration, lorsque les approches innovantes de la forme et de l'expression artistique étaient souvent reçues avec suspicion, voire avec refus. L'article met en évidence l'évolution de ces attitudes à l'égard du modernisme dans les années 1950.

L'objectif de l'étude consiste à identifier le système de priorités esthétiques et le répertoire des évaluations critiques construits dans les principaux périodiques ukrainiens publiés en France entre les années 1920 et 1950 — *Ukraïnske Slovo* et *Tryzub* — ainsi qu'à analyser les raisons de leur réception tardive des pratiques artistiques modernistes.

Pour atteindre cet objectif, les tâches suivantes ont été définies : analyser de manière systématique les matériaux textuels et iconographiques des périodiques de référence, notamment *Ukraïnske Slovo* et *Tryzub* ; reconstituer la nature des jugements critiques portés sur les œuvres modernistes, en particulier celles d'Archipenko ; déterminer les dominantes du code culturel et esthétique élaboré dans la presse périodique. Cette approche permet de saisir un dialogue complexe entre traditionalisme et innovation, caractéristique de la palette artistique de la communauté ukrainienne en exil.

La méthodologie repose sur un traitement approfondi des publications d'archives et des textes critiques, reflétant à la fois les positions officielles des rédactions et les réactions des milieux culturels. L'analyse montre comment la presse ukrainienne d'émigration a construit des cadres d'identification, en s'appuyant sur des démarches opposant fréquemment les expérimentations modernistes à des traditions conservatrices, révélant ainsi les tensions et les contradictions inhérentes aux transformations culturelles du XX^{e} siècle.

Revue de la littérature

Les corpus les plus pertinents concernant l'œuvre d'A. Archipenko sont constitués par les travaux d'historiens de l'art — S. Hordynsky, D. Horbachov, B. Pevny, O. Naiden, M. Klymenko — ainsi que par les contributions de l'écrivain V. Korotitch, les périodiques de la diaspora ukrainienne et les ouvrages de référence consacrés aux artistes ukrainiens en émigration. Pour l'étude de l'histoire

de la presse de la diaspora ukrainienne en France, les travaux de M. Tymoshyk et M. Nebeliuk revêtent une importance particulière. L'analyse de la formation des politiques éditoriales relatives à la culture et à l'esthétique s'appuie sur des sources primaires conservées dans les archives d'Ukraine et de France, ainsi que dans des collections privées.

Le présent article propose, pour la première fois, une étude des spécificités de la politique culturelle de deux des publications les plus influentes de la diaspora — *Tryzub* (organe de la République populaire ukrainienne en exil) et *Ukraïnske Slovo* (lié à la direction de l'Organisation des nationalistes ukrainiens, OUN) — et de leur rapport au modernisme et à l'avant-garde, à travers l'exemple de la réception de l'œuvre d'A. Archipenko.

1. Contexte biographique et artistique

Les œuvres d'Alexandre Archipenko figurent dans des expositions de musées d'art moderne à travers le monde aux côtés des sculptures de Henry Moore, Ossip Zadkine, Alberto Giacometti, Giacomo Manzù, Constantin Brâncuși et Alexander Calder, ce qui atteste de sa contribution à la formation de la culture visuelle moderne.

Né à Kyiv le 30 mai 1887, Alexandre Archipenko étudie à l'École d'art de Kyiv (1902–1905), dont il est exclu pour sa participation aux manifestations révolutionnaires de 1905. Il s'installe ensuite à Moscou, où il suit l'enseignement de l'École de peinture, de sculpture et d'architecture. Entre 1908 et 1921, il vit et travaille à Paris, alors centre majeur de l'avant-garde internationale. Il s'établit à La Ruche, ensemble d'ateliers d'artistes à Montparnasse, lieu de sociabilité de nombreux émigrés et innovateurs — Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Marc Chagall, Fernand Léger, Chaïm Soutine, Ossip Zadkine, Jacques Epstein, Vladimir Baranov-Rossiné, Sonia Delaunay, Natan Altman, Jacob Lipchitz, Henri Laurens, etc. Ce contexte contribue à la formation de son langage plastique, qui articule géométrisation cubiste et expressivité, notamment au contact de Sonia Delaunay, Albert Gleizes et Henri Le Fauconnier.

Archipenko fréquente des représentants du cubisme, dont Jean Metzinger, et le poète Guillaume Apollinaire, parmi les premiers à reconnaître le caractère novateur de ses sculptures. Par les expositions collectives, il est également au contact d'artistes expressionnistes tels que Vassily Kandinsky et Franz Marc.

Au Salon des Indépendants (1910), il présente *Masque* et *Nu assis*, œuvres marquées par la simplification des volumes et la géométrisation du corps humain. En 1912, il participe à l'exposition cubiste de la Section d'Or, où il expose *Danseuse bleue* et *Pierrot*. Dans ces travaux, il recourt à des évidements traversants (forme du vide), qui ne se limitent pas à entamer la masse, mais instaurent une interaction structurante entre espace et matière. Parmi les sculptures de la période parisienne

mobilisant ce principe figurent *Femme à l'éventail* (1914), *Gondolier* (1914), *Baigneuse* (1915), *Au café* (1915), *Vase figuré* (1918), *Femme au parapluie* (1916–1919). En 1913, Archipenko participe à l'Armory Show (*International Exhibition of Modern Art*, New York, 1913), où il présente plusieurs œuvres parisiennes, notamment *Femme à l'éventail* et *Boxeurs*. La période parisienne correspond ainsi à une phase de recherche intensive et d'expérimentation formelle, au cours de laquelle se cristallise un style d'auteur singulier, articulant héritages ukrainiens, archaïsme et modernisme européen.

En 1912, le sculpteur fonde une école d'art expérimental, où il enseigne le cubisme analytique. Ses œuvres sont exposées à Hagen, Berlin, Londres et New York.

Après la Première Guerre mondiale, Archipenko séjourne près de Nice, puis s'installe à Berlin (1921–1923). En 1920, ses œuvres sont présentées dans une salle dédiée à la XII^{e} Biennale de Venise ; en 1921, il ouvre une école d'art à Berlin.

En 1923, il émigre aux États-Unis, contexte devenu particulièrement favorable aux artistes d'avant-garde dans l'après-guerre. À New York, il fonde un atelier-studio où il enseigne des principes issus du cubisme et du constructivisme. Il expérimente des matériaux nouveaux — plastique, verre, métal — et développe une conception de l'espace sculptural dans laquelle le vide acquiert un statut compositionnel à part entière.

Dans les années 1930, il élargit son activité pédagogique en ouvrant des studios à Chicago, Los Angeles, Seattle, Columbia (Missouri), ainsi qu'à Vancouver (Canada), selon une méthode associant analyse de la forme et expérimentation matérielle. Il intervient également comme conférencier, notamment à l'Art Institute of Chicago et au sein d'institutions universitaires en Californie.

Archipenko épouse l'artiste Angela Marie Arnold, qui participe à l'activité de ses studios et soutient ses projets d'exposition et d'organisation. Après la Seconde Guerre mondiale, il revient à New York et s'installe à Manhattan. Dans les années 1950–1960, il participe à un grand nombre d'expositions personnelles et collectives en Amérique du Nord et en Europe ; ses œuvres intègrent des collections muséales majeures (Tate, Galerie nationale du Canada, Philadelphia Museum of Art, Smithsonian American Art Museum, etc.). Il décède le 25 février 1964 à New York. Son héritage comprend plus de 500 sculptures, de nombreuses œuvres graphiques et des textes théoriques consacrés à la forme, à l'espace et à la couleur en sculpture.

2. Origines ukrainiennes des innovations d'Archipenko

La création d'Archipenko intègre des éléments de la culture ukrainienne tant sur le plan esthétique que sur le plan des idées. Les marqueurs narratifs immédiatement lisibles — permettant

d'identifier une « ukrainité » thématique — y sont néanmoins atténués, voire dissous dans l'abstraction des formes : l'artiste ne recourt pas aux narrations typiques du romantisme et du réalisme du XIXe siècle (scènes paysannes, travail, mœurs).

Le lien avec la tradition esthétique ukrainienne a toutefois été relevé par des spécialistes. L'historien de l'art S. Hordynsky souligne que les œuvres d'Archipenko se rapprochent davantage d'« idoles » des steppes ukrainiennes que des statues classiques, en raison de leur anti-réalisme et de leur construction par formes grossières, géométriquement articulées, ouvrant une voie vers le cubisme [Hordynsky, 2005, p. 199].

Le rapport entre modernisme et archaïsme (ici ukrainien) s'inscrit dans une logique plus large : de nombreux artistes modernistes, cherchant une esthétique alternative au canon académique européen, se tournent vers des cultures archaïques, l'art populaire et le folklore (Brâncuși, Boïtchouk, Rivera, Matisse, Picasso, Braque, Arp, Chagall, etc.). Archipenko formule lui-même ce déplacement du registre narratif vers l'esthétique : « Si mon sang porte une part d'esthétique ukrainienne (non de sujets), elle se manifestera dans mes formes [sculpturales] » [cité d'après : Susak, 2010, p. 55].

Il précise également sa relation au cubisme, en insistant sur l'origine formelle — plutôt que doctrinale — de ses solutions plastiques : la géométrisation découle, selon lui, d'une simplification maximale de la forme, et il affirme « ajouter » au cubisme plutôt que s'y conformer [Archipenko, 1993, p. 240]. Dans le même esprit, il revendique son autonomie à l'égard des groupes d'avant-garde, refusant l'assignation à des mouvements auxquels il n'a pas appartenu [Archipenko, 1993, p. 241].

Plusieurs innovations majeures (contre-forme / forme négative, symbolique du vide, polychromie sculpturale, etc.) ne sont mobilisées ici qu'à titre d'indicateurs du rapport entre son langage et une mémoire culturelle plus profonde. Archipenko explicite notamment la valeur poïétique du vide — comme forme active de l'imaginaire — en soulignant que la forme de l'espace vide doit être aussi signifiante que la forme de la matière [Archipenko, 1993, p. 247]. Dans le même registre, D. Horbachov mentionne *Medrano* comme une construction mécanisée, interprétée comme un « mobile-robot » précoce [Horbachov, 1993, p. 201]. L'« Arkhypentura », présentée en 1928 à New York, est décrite par l'artiste comme une forme d'art mobilisant l'espace-temps, en introduisant la temporalité comme paramètre de composition [Archipenko, 1993, p. 255].

Au-delà de la diversité des matériaux et des périodes stylistiques, l'unité de l'œuvre se fonde sur une conception de la relation entre le visible et l'imaginé, l'espace, le temps et l'énergie. Hordynsky interprète cette orientation comme la construction d'un « cosmos spirituel » [Hordynsky, 2005, p. 200], tandis que Horbachov souligne l'idée d'une énergie cosmique transposée en « matière de la réalité » [Horbachov, 1993, p. 202]. Ces motifs dialoguent avec la pensée de V. Vernadski sur

la noosphère et le rôle transformateur de l'activité créatrice humaine [Vernadski, 1925, p. 495 ; Vernadski, 2004, p. 11, 52]. Malgré cela, l'absence de d'intrigues familières pour le public a souvent freiné la réception de l'œuvre d'Archipenko dans certains milieux de l'émigration ukrainienne.

3. Problématique de la marginalisation de l'œuvre d'Alexandre Archipenko dans l'environnement de l'émigration ukrainienne en France (années 1920–1930)

3.1. Le discours traditionaliste au sein de l'émigration ukrainienne

L'absence quasi totale, dans la presse de la diaspora ukrainienne en France, de références à l'œuvre d'Alexandre Archipenko au cours des années 1920–1930 apparaît aujourd'hui comme un fait surprenant. Le paysage éditorial de l'époque était pourtant riche : l'hebdomadaire *Tryzub*, la revue *Prometeï*, le bimensuel *Nezalejnist*, les journaux *Ukraïnske Slovo* et *Krouty*, ainsi que d'autres titres — *22 Sitchnia*, *Hospodarsky Biuleten*, *Voiak*, *Vidblysky Dumky*, *Ukraïnska Volia*, *Visnyk ukraïnskoi hromady u Frantsii*, *Ukraïnskyi robitnyk*. Malgré cette pluralité, les pages de ces périodiques ne proposaient pratiquement pas d'articles consacrés aux avant-gardes ukrainiennes aujourd'hui reconnues — Archipenko, Oleksandra Ekster, Vladimir Baranov-Rossiné, Mykola Andriïenko-Nechytailo, Sonia Delaunay, et d'autres.

Ce silence ne peut être attribué à une simple méconnaissance de l'artiste. Archipenko entretenait des contacts réguliers avec les milieux ukrainiens de l'émigration et soulignait constamment son origine ukrainienne, tant durant sa période européenne que plus tard aux États-Unis. En 1933, lors de l'Exposition universelle de Chicago, il présente 48 œuvres au sein du pavillon ukrainien. Il maintient également des liens avec des figures proches de la diaspora en France, notamment Ekster et Delaunay ; il expose à Lviv et correspond avec des acteurs culturels de Galicie. La marginalisation observée dans la presse devient cependant compréhensible si l'on considère les priorités de la politique culturelle des périodiques ukrainiens publiés en France dans les années 1920–1930.

Les rédactions d'émigration cherchaient certes à former l'opinion, mais elles devaient aussi s'ajuster aux attentes de communautés de lecteurs qui assuraient la survie des titres par l'abonnement. Les positions exprimées par les auteurs reflétaient, dans leurs grandes lignes, les orientations dominantes de l'opinion au sein de la diaspora. Cela vaut non seulement pour les débats politiques : la présence — ou l'absence — de certains phénomènes culturels dans les journaux sert d'indicateur de leur importance, ou au contraire de leur faible légitimité, aux yeux d'un public plus large.

Dans l'entre-deux-guerres, la conservation de l'héritage culturel et historique pouvait apparaître plus urgente que la légitimation d'expérimentations radicales associées aux avant-gardes. Aujourd'hui, dans le contexte d'une nouvelle vague migratoire provoquée par la guerre russo-

ukrainienne, l'expérience historique d'une représentation univoque des processus culturels acquiert une actualité particulière, en rappelant la nécessité d'un soutien éditorial à l'ensemble du spectre des phénomènes de la vie artistique.

Parmi les périodiques de premier plan en Europe, *Tryzub* joue un rôle structurant dans la formation de l'opinion et des préférences esthétiques. La mention figurant en première page le présentait comme un « hebdomadaire de politique, de culture, de vie publique et d'art ». Publié à Paris de 1925 à 1940, il est dirigé par Viacheslav Prokopovych, personnalité politique, publiciste, historien et pédagogue, et demeure étroitement lié au gouvernement de la République populaire ukrainienne en exil. L'initiative de la création du périodique est attribuée à Symon Petlioura. Selon Tymoshyk, en 1924, à Genève, Petlioura discute avec ses collaborateurs (P. Tchijevski, V. Prokopovych) des objectifs, du programme et des principaux mots d'ordre de la revue, et le siège est fixé à Paris, où Petlioura s'installe peu après [Tymoshyk, 2007, p. 403].

Tymoshyk qualifie *Tryzub* de premier organe périodique ukrainophone de l'émigration et souligne qu'il devient rapidement un repère pour l'ensemble de la presse diasporique [Tymoshyk, 2007, p. 403]. Parmi ses collaborateurs figurent, outre Petlioura, des personnalités politiques et civiques influentes (O. Salykivsky, O. Lototsky, M. Slavinsky, M. Levytsky, V. Salsky, V. Koroliv, Ye. Chykalenko, etc.), puis, ultérieurement, V. Doroshenko, O. Shulhyn, Yu. Horlis-Horsky, M. Kovalsky, V. Zaïikina, et d'autres. Les numéros étaient diffusés à Paris (stations de métro, gares, librairies), mais aussi à l'étranger (États-Unis, Canada, Tchécoslovaquie, Pologne, Roumanie, Allemagne) ; Tymoshyk mentionne également une circulation clandestine jusqu'en Ukraine soviétique, malgré la répression. La rédaction publie des suppléments en plusieurs langues, des livres, et fonde une librairie ukrainienne.

Le périodique privilégie la couverture de la vie politique et religieuse de la diaspora, des affaires internationales, de la science et de l'économie. Parallèlement, des rubriques culturelles apparaissent régulièrement. Toutefois, l'attention se concentre davantage sur la littérature et le cinéma : les arts visuels, la musique, le théâtre et les arts d'interprétation sont moins fréquemment abordés, et souvent sous un angle institutionnel (ouverture d'un atelier, création d'une école, organisation d'une exposition) plutôt que sous la forme d'une analyse esthétique approfondie. Pour reconstruire les préférences esthétiques de la rédaction concernant les arts visuels, il convient donc, dans plusieurs cas, de procéder par comparaison avec la critique littéraire, parfois plus développée. Par ailleurs, de nombreux textes déplacent l'évaluation des œuvres vers des critères extérieurs au champ esthétique — politiques, psychologiques ou idéologiques.

Il n'en demeure pas moins que *Tryzub* manifeste une ouverture informative à l'égard de l'art moderne en Europe et en France, en rendant compte de courants récents et de la participation d'artistes ukrainiens à des expositions européennes.

Ainsi, dans le troisième numéro, la recension de M. Shumytsky consacrée à l'« Exposition internationale des arts décoratifs et de l'industrie moderne » (1925) propose une description détaillée d'un événement majeur de la modernité artistique. L'auteur analyse l'exposition par sections et discute des critères permettant de définir l'art « moderne », ce qui témoigne d'une familiarité avec les débats parisiens. Il évoque avec intérêt des orientations telles que l'orphisme, le cubisme et le futurisme, tout en concluant sur un registre psychologique : ces tendances seraient « intéressantes pour nous… dans la mesure où elles sont réalisées avec sincérité » [Shumytsky, 1925, p. 18].

Dans le deuxième numéro, une recension du « Salon d'Automne », signée O. L. T.-K. (1925), illustre l'imbrication entre lecture historico-artistique et évaluations politiques. L'auteur salue notamment Foujita, Braque, Picasso, ainsi que Derain et Bonnard, considérés comme s'étant affranchis d'un impressionnisme jugé incapable de dépasser l'instant, au profit d'une restitution plus stable de la forme [O. L. T.-K., 1925, p. 17]. Parmi les artistes de la diaspora, il relève *Femme assise* de S. Levitska, présentée comme ayant acquis une réputation de peintre singulière et talentueuse à Paris, ainsi que *Adam et Ève* de Hloutchenko, où il perçoit des influences persistantes de l'école allemande. En revanche, le commentaire consacré à Shterenberg bascule vers un jugement explicitement politique, en le qualifiant de « dictateur de l'art rouge » en URSS et en l'utilisant comme point d'appui pour une appréciation pessimiste de l'art soviétique. À propos d'autres œuvres, l'auteur revient à une critique formelle et déplore une tendance à l'imitation, évoquant des tableaux « à la manière de Corot, de Courbet, de Picasso et d'autres » [O. L. T.-K., 1925, p. 17].

Exemple de lecture socio-culturelle : Studio d'art plastique ukrainien à Prague

Un exemple révélateur d'évaluation socio-culturelle de la mise en place du Studio d'art plastique ukrainien à Prague se trouve dans l'article de O. Bilousenko (1925). L'auteur souligne l'importance de la fondation de l'institution par le professeur D. Antonovich, énumère nommément les enseignants — I. Mirchuk, S. Litov, F. Sliousarenko, S. Mako, I. Koulets, K. Stakhovsky, S. Tymoshenko — et mentionne 67 étudiants (Ukrainiens, Tchèques, Russes, Biélorusses, Yougoslaves, Arméniens). Le texte évoque également l'atelier fermé de I. Mozalevsky, qui « est passé du côté des bolcheviks et /…/ de temps à autre souille ce nid qu'il considérait récemment comme le sien… » [Bilousenko, 1925, p. 21]. L'exposition est décrite avec attention, section par section : sont mentionnés les paysages de Hromnytska, des œuvres de Antonovich, Krychevsky (fils), Khmeliuk ; l'auteur note qu'« il y a toutes les raisons d'espérer d'excellents résultats du développement de ce

jeune artiste », tout en soulignant qu'« l'œuvre la plus remarquable de cette section » serait un portrait féminin, « tenu dans des tonalités claires », réalisé par Vovk, dont l'effet lumineux rehausse l'ensemble au point d'éclipser des œuvres voisines pourtant réussies. Il mentionne encore P. Omelchenko, Palyvoda, Tolstyi, Bebutov, Zarytska, Yakovleva, Ya. Fartukh, Tsymbal, en concluant que l'ensemble « porte des signes certains de promesses pour l'avenir ». Bilousenko termine par un éloge des organisateurs, qui « ont évité les effets… et n'ont pas cédé à la recherche d'un effet de mode ».

Une politique culturelle pensée comme ressource de lutte (Tryzub, 1925)

Dans le n° 7 de *Tryzub* (1925) paraît un éditorial révélateur d'une approche responsable et systémique du gouvernement de la République populaire ukrainienne en exil à l'égard des questions culturelles, appréhendées comme un instrument de résistance au bolchevisme. Le texte constate que l'émigration s'est trouvée hors de la patrie à la suite de la lutte armée contre les occupants et que, vivant depuis cinq ou six ans à l'étranger, elle a dû réduire l'éventail des moyens d'action politique disponibles en Ukraine pour élargir, dans le même sens et au service du même objectif, l'éventail des moyens d'action culturelle. L'éditorial affirme que les décrets tapageurs relatifs à l'« ukrainisation » n'ont qu'une portée déclarative et publicitaire, tandis qu'en pratique les institutions culturelles nationales sont privées de la possibilité non seulement de se développer, mais même de manifester leur activité ; cela concerne en premier lieu la science et l'école, en situation de pénurie de manuels et de livres [Rédaction, 1925, p. 3–4]. Le texte formule ainsi des tâches véritablement « stratégiques » de sauvegarde et de reconstruction culturelle hors d'Ukraine, sans toutefois thématiser la modernisation de la culture, dimension directement liée à la réception de la culture européenne contemporaine et aux perspectives d'interaction avec elle. Or, une modernisation s'opère bel et bien — et, précisément, dans une dynamique organique, non planifiée ni promue comme objectif étatique à la manière du modèle soviétique. Le mouvement naturel d'actualisation culturelle et d'adaptation aux réalités européennes produit des configurations nouvelles et des traits spécifiques.

Tensions de discours : l'Europe pacifiée et l'émigration en lutte (1927)

Des observations sur le décalage entre les discours modernistes européens et les discours ukrainiens d'émigration dans les années 1930 apparaissent, de façon précoce, dans l'essai de V. Romana, « La poésie ukrainienne en exil » (1927). Dès l'ouverture, l'auteur insiste sur la difficulté de parler de poésie d'émigration, dans la mesure où la lutte contre l'ennemi se poursuit — sous d'autres formes et par d'autres méthodes — et constitue une tension qui ne prendra fin qu'avec l'arrêt de la lutte et la victoire ; « aujourd'hui, nous sommes vaincus » [Romana, 1927, p. 9]. Il cite et commente de nombreux poètes (Ye. Malaniuk, Yu. Darahan, N. Levytska, P. Tenianko, B. Homzin,

Oukarashkevych, A. Pavliuk, Padolyst, Osyka, M. Kovalsky, B. Lysiansky, M. Obidnyi, Yu. Lypa). Après l'analyse et la citation d'un corpus important, l'auteur conclut que seule la poursuite de la lutte peut justifier les sacrifices ; d'où la domination d'un esprit militariste dans la poésie d'émigration, considéré comme conforme à l'époque vécue [Romana, 1927, p. 14]. La fin de l'essai formule explicitement la divergence avec l'horizon européen : tandis que l'Europe aspire à la paix après les cataclysmes, l'émigration veut la lutte ; il s'agirait néanmoins non d'une paix servile mais d'une paix des vainqueurs [Romana, 1927, p. 14].

La critique de la culture soviétique d'Ukraine : grille politique et soupçon d'« empoisonnement » (Tryzub, 1927)

Le rapport de *Tryzub* aux processus artistiques en Ukraine soviétique se manifeste dans l'article d'I. K., « L'empoisonnement insidieux de l'âme ukrainienne », publié en deux livraisons (n° 10 et n° 12, 1927) [I. K., 1927a ; 1927b]. L'auteur commence par affirmer sa conviction que le peuple ukrainien, naturellement doué, doit produire des artistes talentueux même dans une atmosphère étouffante, et il présente comme « preuve » l'abondance de nouveaux noms littéraires parvenant « avec le vent d'Ukraine » : Sosyura, Kachura, Pidmohylnyi, Khvyliovyi, Tereshchenko, Kosynka, Panch, Mykytenko, Lebid, Koriak, Vyshnia, Mykhalichenko, Valerian, ainsi que Klym Polishchuk, « et bien d'autres », au total « pas moins de 150 auteurs » [I. K., 1927a, p. 7]. La tonalité change ensuite : l'auteur reprend un jugement du critique M. Chyrkov selon lequel Khvyliovyi prolongerait une ligne russe (A. Bely, A. Remizov), interprétée comme un défaut ; il lui reproche également, malgré le slogan « donnons-nous l'Europe », un fort « influence de l'asiatisme » et une présence de révolutionnarisme dans les images et dans le contenu. Le dernier point, précise-t-il, « ne peut plaire à personne, hormis aux Soviétiques ». Sosyura est critiqué de même pour sa proximité avec la tradition russe (Blok) et pour la célébration de la révolution. L'auteur recourt alors à une métaphore de pillage littéraire, présentée comme un mécanisme de la vie culturelle en « sovdepia », où l'on « pille le butin volé » : Khvyliovyi « pille » Bely et Remizov ; Sosyura « pille » Blok et Lermontov ; Mykytenko « pille » Khvyliovyi ; Kachura « pille » Khvyliovyi, Vynnychenko, Vasylchenko, Storozhenko, « et tous les autres qu'il est possible de dévaliser » [I. K., 1927a, p. 13].

Dans la seconde partie, après un examen détaillé d'auteurs et de critiques (Heo Shkurupii, H. Koliada, V. Polishchuk, P. Panch, Ye. Kasyanenko), ainsi que des mentions de Semenko et de L. Kurbas, l'auteur conclut qu'une grande partie des « 150 nouveaux » seraient des victimes d'une main occupante perfide, qui produirait et cultiverait consciemment des « écrivains révolutionnaires » dans le cadre d'un système visant à détruire la nation, en provoquant une corruption morale et en détournant l'intellectuel des affaires civiques et politiques. La « halтypa » littéraire est identifiée à

travers la contamination de la langue par le surzhyk, la thématisation de la sexualité et de la violence, l'imitation de traditions artistiques étrangères ; cette « halтypa » est qualifiée d'arme redoutable, d'un poison durable employé par des « satellites de Lénine » [I. K., 1927b, p. 20].

Conclusions provisoires : primat du politique et prudence envers l'avant-garde

L'ensemble montre que, dans une partie de la communauté ukrainienne d'émigration à Paris — composée pour une large part d'anciens militaires de l'armée de l'UNR — la réception de la création artistique est largement conditionnée par des facteurs politiques. Cela correspond aux orientations générales de *Tryzub* dans le champ culturel : un programme de sauvegarde des traditions articulé à la nécessité de soutenir et de développer la culture au sens le plus large (science, arts, religion, sport, pratiques sociales, coutumes), envisagée comme facteur de préservation nationale en contexte d'exil et comme ressource de lutte contre l'occupation bolchevique, puis comme base de construction d'un État libéré. La création d'organisations nouvelles est encouragée, notamment le mouvement scout Plast — dont l'utilité potentielle est pensée dans une perspective de mobilisation — ainsi que des structures préparant, en exil, l'avenir de l'Ukraine (institutions d'enseignement, de science et de culture : académies, studios artistiques, écoles, maisons d'édition, musées, archives, bibliothèques, etc.). Le mouvement étudiant est soutenu, des bourses sont attribuées. Pour les adultes, se développent des formes inspirées de la tradition *Prosvita* et des réseaux de pensions, caisses d'entraide, dispositifs d'assistance médicale.

En revanche, le rapport à l'art professionnel contemporain — aux formes modernistes et à l'avant-garde — demeure plus ambivalent. Il n'existe pas de position officielle unifiée sur le modernisme ; chaque auteur s'exprime selon son propre jugement, conformément à une culture du débat. Dans l'ensemble, les événements du modernisme européen et de l'art des artistes ukrainiens d'émigration sont mentionnés et couverts. Mais les auteurs associés à l'ennemi — pouvoir communiste moscovite — sont soit passés sous silence, soit soumis à une critique systématique. La difficulté réside dans le fait qu'une grande partie des avant-gardes fut portée par l'énergie révolutionnaire — non nécessairement par le communisme, mais par la dynamique de rupture, la destruction de contraintes figées et l'élan vers l'avenir. Une telle logique entrait en tension avec l'objectif stratégique de préservation culturelle en exil, où l'identité culturelle nationale devenait fragile sous l'effet des influences environnantes. Même si la « conservation » au sens strict n'était pas formulée, l'avant-garde faisait l'objet d'une prudence qui influençait la sélection des figures mises en avant ; ainsi, les pages de ces périodiques restent largement silencieuses sur plusieurs acteurs majeurs de l'avant-garde ukrainienne.

Ces composantes du discours traditionaliste, consolidées autour de *Tryzub*, sont reprises — du moins pour un temps — par un autre titre parisien de grande influence, le journal *Ukraïnske Slovo*.

Ukraïnske Slovo : continuités et inflexions (années 1930)

Tymoshyk note que, si l'hebdomadaire *Tryzub* fondé par S. Petlioura demeure durant toute son existence le porte-parole des idées de la République populaire ukrainienne, *Ukraïnske Slovo* devient, dès ses débuts, un organe non officiel de la direction de l'Organisation des nationalistes ukrainiens (OUN) ; jusqu'en 1939, l'éditeur est l'Union nationale ukrainienne (UNS) [Tymoshyk, 2007, p. 408]. Selon Nebeliuk, le besoin d'un organe de presse propre se fait sentir au sein de l'UNS ; la décision est prise, le 19 décembre 1932, de publier un hebdomadaire intitulé *Ukraïnske Slovo* ; le premier numéro paraît le 1er mai 1933, et le premier rédacteur en chef, considéré comme « père et âme » du journal, est Oleksandr Boïkiv [Nebeliuk, 1951, p. 43]. Le journal devient rapidement une tribune pour l'Ukraine asservie et pour la lutte en faveur de sa liberté [Nebeliuk, 1951, p. 43].

Nebeliuk mentionne qu'entre 1933 et 1940 plusieurs figures sont associées au travail rédactionnel (M. Stsiborsky, O. Olzhych, Chemerynsky-Orshan, Demo-Dovhopilsky, Mykola Chyrsky, O. Boïkiv, V. Martynets, Ye. Onatsky, O. Hrytsai, M. Kapustiansky, D. Andriievsky, M. Bazhansky, M. Nitskevych, E. Liakhovych, U. Samchuk, M. Mukhin, O. Pavliukh-Huzarieva, T. Omelchenko, P. Sahaidachny, etc.) [Nebeliuk, 1951, p. 44]. Dans les années 1930, *Ukraïnske Slovo* reprend, dans ses grandes lignes, des priorités esthétiques proches de celles développées autour de *Tryzub*, jusqu'à l'occupation de Paris par la Wehrmacht ; à la fin des années 1930, l'attention portée à l'art se réduit presque à néant. Le journal est d'abord un organe politique destiné à la consolidation des communautés ukrainiennes ; la fonction culturelle y est moins explicitement mise en avant que dans *Tryzub*, le titre se rattachant non à un gouvernement en exil mais à une organisation politique (OUN).

Les orientations esthétiques de cette période apparaissent dans l'article de Yu. K., « Sur des thèmes littéraires » : l'auteur y affirme que la « beauté » de la littérature ne réside pas dans la forme, mais dans un contenu nouveau pour les Ukrainiens — tragisme, conflit, lutte, volonté de puissance — et appelle le créateur à être fort, courageux, à combattre et à « créer une vie nouvelle » pour soi et pour les siens [Yu. K., 1935, p. 3]. Un tel horizon correspond, selon lui, à des auteurs comme Horlis-Horsky et U. Samchuk. Ainsi, dans les années 1930, la rédaction prolonge en matière culturelle un discours traditionaliste déjà élaboré plus tôt.

Les textes de critique des arts visuels sont absents, à l'exception de brèves notes d'information sur des expositions, concerts ou spectacles. L'une d'elles contient la première mention d'Archipenko, datée de 1936 : à propos de la VIe exposition de l'A.N.U.M. à Lviv, il est

indiqué que participent « O. Archipenko, N. Biletska, M. Butovych, O. Hryshchenko, V. Havryliuk, L. Lets, S. Hordynsky, O. Koulchytska, O. Sorokhtei, P. Kovzhoun, I. Ivanets, S. Kozak, M. Osinchuk, R. Selsky, O. Liatourynska, Ya. Mouzykova, L. Perfetsky, etc. » [[Annonce], 1936, p. 1].

L'histoire de *Ukraïnske Slovo* connaît ensuite un tournant tragique : pendant l'occupation allemande, l'édition parisienne est fermée ; quelques numéros paraissent à Lviv (1941) sous une autre équipe rédactionnelle, et une partie de cette rédaction est exécutée par les autorités d'occupation.

3.2. Transformations du discours traditionaliste au sein de l'émigration (après 1945)

L'histoire de l'édition d'après-guerre de *Ukraïnske Slovo* commence dans les camps de personnes déplacées (DP) en Allemagne, à Bamberg, où 23 numéros sont publiés. L'initiateur de la relance et rédacteur en chef en 1948 est Ivan Boïko. La même année, il s'installe à Paris ; la direction du journal est assurée jusqu'en 1991 par O. Shtul-Zhdanovych. Le périodique maintient une proximité idéologique avec la direction de l'OUN (m).

Après la Seconde Guerre mondiale, *Ukraïnske Slovo* se transforme sensiblement et devient plus ouvert au modernisme occidental et à l'avant-garde dans divers domaines culturels. Des textes de penseurs contemporains sont traduits (par exemple Toynbee). Des articles sont consacrés à des expositions ou à l'œuvre de figures comme Modigliani, Picasso, Eliot, Hemingway, Cocteau. Parmi les artistes émigrés, l'attention se porte surtout sur Hryshchenko, Levytska, Krychevsky, puis sur Khmeliuk et Andriïenko-Nechytailo.

Malgré cette ouverture, une sélectivité demeure : les artistes d'avant-garde (Malevitch, Kandinsky, Duchamp, etc.) sont rarement évoqués ; de même, des mouvements tels que le dadaïsme ou le surréalisme ne font pas l'objet d'une couverture développée. Cette réserve peut être interprétée à la lumière du profil politique du journal, combiné à une prudence envers des avant-gardes parfois associées, dans l'imaginaire politique, à des idéologies de gauche ou à l'anarchisme.

Parallèlement, l'attitude envers la culture prolétarienne des années 1920–1930 évolue : des figures de l'avant-garde ukrainienne, longtemps soupçonnées, sont progressivement reconsidérées et « réhabilitées » aux yeux d'une partie du public émigré, notamment sur fond d'informations relatives à la destruction de l'avant-garde par le pouvoir bolchevique et aux exécutions d'acteurs culturels en Ukraine et aux Solovki. Le journal publie alors des textes de Khvyliovyi et de Kulish, ainsi que des hommages à Pidmohylnyi, Kurbas, Vyshnia, Dovzhenko.

En 1951, le nom d'Archipenko apparaît dans un registre explicitement laudatif. À propos de la nécessité de fonder une galerie d'art ukrainienne, un auteur écrit que Paris possède des traditions de développement de la culture ukrainienne, que des artistes ukrainiens y ont étudié et contribué à l'art moderne occidental ; il cite notamment Archipenko, Andriïenko, Hryshchenko, Hloushchenko,

Levytska, Khmeliuk. Le texte souligne toutefois le risque de « perte » des artistes : même lorsqu'ils restent ukrainiens, leur œuvre se trouve dans des musées européens ou américains où l'on ne met pas en avant leur nationalité, si bien que leur création nourrit la culture d'autrui sans servir directement la cause ukrainienne ; d'où l'appel à fonder une galerie ukrainienne à Paris, dotée d'un archive sérieux d'histoire de l'art [Koulchytsky, 1951, p. 3].

En 1956, Archipenko est de nouveau mentionné à propos d'un accord entre le rédacteur en chef du journal *Svoboda* (L. Myshuha), l'Union nationale ukrainienne et le sculpteur « de renommée mondiale » Alexandre Archipenko, portant sur la publication d'une monographie monumentale intitulée « Archipenko — un demi-siècle », destinée à établir sans ambiguïté la nationalité ukrainienne de l'artiste, souvent négligée dans le monde, et à constituer une contribution notable de l'Ukraine à la culture mondiale [Monographie en anglais…, 1956].

Enfin, en 1957 paraît un article de grande ampleur, « Pour le 70e anniversaire d'A. Archipenko », qui, au-delà des formules protocolaires, insiste sur plusieurs idées : Archipenko aurait acquis sa renommée mondiale grâce à sa présence dans le « monde libre » ; il aurait simultanément contribué à la visibilité de l'Ukraine et de son peuple opprimé, sans servir l'impérialisme moscovite à l'étranger ; il aurait introduit l'Ukraine dans le monde culturel occidental et contribué à lui y assurer une place légitime. L'article rapporte enfin, dans sa réponse aux félicitations, des propos d'Archipenko sur le caractère spirituel de l'art, son amour pour celui-ci, et le bonheur d'entendre des chants du pays natal et la musique de la bandoura [Pour le 70e anniversaire…, 1957, p. 5].

On peut considérer que cette publication clôt un long cycle d'incompréhension de l'œuvre d'Archipenko au sein de la diaspora ukrainienne en France, imputable à la fois à une familiarité insuffisante avec le langage imagé du modernisme et à une suspicion politique ayant longtemps tendu à associer l'avant-garde à un lien direct avec le communisme.

Conclusions

L'étude met en évidence la multidimensionnalité et la dynamique des processus qui ont façonné les profils artistiques, organisationnels et biographiques des communautés ukrainiennes en émigration. Les résultats montrent que, dans les années 1920–1930, la presse ukrainienne d'émigration en France se caractérise, dans une large mesure, par une attitude critique — et souvent négative — à l'égard des pratiques artistiques modernistes, tandis que l'œuvre d'Alexandre Archipenko est largement passée sous silence. Cette situation s'explique par la volonté de préserver des images et des formes culturelles nationales perçues comme traditionnelles, ainsi que par un conservatisme certain de la politique culturelle des périodiques d'émigration, qui voyaient dans le

modernisme une menace pour la cohésion des communautés ukrainiennes et, par conséquent, pour la défense d'intérêts nationaux communs.

L'analyse souligne toutefois que, malgré cette réception défavorable, l'œuvre d'Archipenko et d'autres modernistes ne se trouvait pas entièrement en dehors du champ intellectuel de la presse diasporique : elle constituait un objet d'attention indirecte, révélant l'existence d'un conflit interne entre la nécessité de maintenir les traditions et la prise de conscience de l'inévitabilité des innovations. Ce paradoxe reflète la complexité de la dynamique d'auto-identification culturelle de l'émigration ukrainienne dans l'Europe de l'entre-deux-guerres.

Ainsi, l'attitude envers le modernisme au sein des milieux émigrés ukrainiens des années 1920–1930 relève non seulement de priorités esthétiques, mais aussi d'une stratégie idéologique et culturelle plus large, telle qu'elle se manifeste dans les pages de *Tryzub* et de *Ukraïnske Slovo*. Parallèlement, les résultats indiquent la formation progressive de conditions propices à une réception plus ouverte et à un dialogue créatif avec les courants modernes dans la période d'après-guerre, ce qui devient un facteur de renouvellement culturel de la diaspora ukrainienne. Cette perspective souligne l'importance de la presse de l'entre-deux-guerres pour comprendre les transformations esthétiques et idéologiques à l'œuvre dans les milieux créatifs de l'émigration ukrainienne au XX^{e} siècle.

L'intégration de sources documentaires peu connues, conjuguée à l'analyse des discours, enrichit non seulement le corpus actuel des connaissances sur l'histoire des milieux artistiques, mais ouvre également des pistes pour de futures recherches interdisciplinaires portant sur l'interaction entre le local et l'universel dans l'expérience artistique.

References

Monographie en anglais sur Archipenko : le testament de Louka Myshouha [tiré du journal *Svoboda*]. (1956, 21 octobre). *Ukraïnske Slovo*, (780).

Archipenko, O. (1993). Notes théoriques. *Khronika–2000 : Almanach culturel ukrainien*, 5(7), 208–257. (Reproduit d'après : *Archipenko. 50 années de création*, New York, 1960. Traduction de l'anglais : N. Vysotska.)

Bilousenko, O. (1925). Exposition des travaux du Studio d'art plastique à Prague. *Tryzub*, (5), 20–22.

Vernadski, V. (2004). La pensée scientifique et le travail scientifique comme force géologique dans la biosphère. Dans V. Vernadski, *La pensée scientifique comme phénomène planétaire* (pp. 11–211). *Khronika–2000 : Almanach culturel ukrainien*, (57/58).

Horbachov, D. (1993). À la fois archaïste et futuriste. *Khronika–2000 : Almanach culturel ukrainien*, 5(7), 198–208.

Hordynsky, S. (2005). Archipenko — 50 années de création, 1918–1958. Dans *Pour la défense de la culture : souvenirs, portraits, essais* (pp. 198–202). Kyiv : Helikon. (Ressource : IRBIS-NBUV.)

Pour le 70e anniversaire d'A. Archipenko. (1957, 23 juin). *Ukraïnske Slovo*, (815).

I. K. (1927a). L'empoisonnement insidieux de l'âme ukrainienne. *Tryzub*, 10(68), 7–13.

I. K. (1927b). L'empoisonnement insidieux de l'âme ukrainienne. *Tryzub*, 12(70), 14–20.

Koulchytsky, Yu. (1951, 21 octobre). Pour une galerie d'art ukrainienne à Paris. *Ukraïnske Slovo*, (519), 3.

Nebeliuk, M. (1951). *Sous des drapeaux étrangers*. Paris : PIUF ; Lyon : SCIP.

[Annonce]. (1936). *Ukraïnske Slovo*, (186), 1.

O. L. T.-K. (1925). Salon d'Automne. *Tryzub*, (2), 16–17.

Rédaction. (1925). Le travail culturel et national de l'émigration. *Tryzub*, (7), 3–5.

Romana, V. (1927). La poésie ukrainienne en exil : essai. *Tryzub*, 5(63), 9–14.

Susak, V. (2010). *Les artistes ukrainiens de Paris : 1900–1939*. Kyiv : Rodovid.

Tymoshyk, M. (2007). *Histoire de l'édition : manuel* (2e éd., révisée). Kyiv : Nasha kultura i nauka.

Shumytsky, M. (1925). Exposition internationale des arts décoratifs et de l'industrie moderne à Paris. *Tryzub*, (3), 13–18.

Yu. K. (1935). Sur des thèmes littéraires. *Ukraïnske Slovo*, (104), 3.

Vernadski, W. (1925). L'autotrophie de l'humanité. *Revue générale des sciences*, 36(17/18), 495–502.

Reçu le : 22/12/2025
Accepté le : 23/12/2025
Publié le : 26/03/2026