Jean Charlot de la France au Mexique

John Charlot

JEAN CHARLOT, DE LA FRANCE AU MEXIQUE

La Renaissance murale mexicaine est difficile à cerner en raison du nombre et de la qualité des artistes impliqués mais aussi de la complexité de leur interaction. Le rôle central joué par Jean Charlot, bien que reconnu, n'a pas été défini, l'un des obstacles majeurs tenant au manque d'informations sur la période française de l'artiste — de sa naissance, en 1898, jusqu'à son émigration au Mexique en 1921 [John Charlot, 1990*] — à l'origine pourtant de l'influence de ses réalisations et de ses conceptions. Je ne ferai ici qu'esquisser les vastes ramifications entre ses deux périodes, française et mexicaine. Cette Renaissance s'étant caractérisée par son aspect essentiellement collectif, j'insiste sur le fait que, le plus souvent et quelle que soit la question abordée, Jean Charlot ne fut presque jamais le seul élément moteur.

Jean Charlot est né dans une famille franco-mexicaine. Du côté maternel, ses ancêtres français émigrés au Mexique dans les années 1820, s'étaient unis à des familles espagnoles, aztèques ou d'origine juive. En France, les Charlot recevaient souvent des visiteurs mexicains et, à la maison, on parlait espagnol et français. En 1921, Jean Charlot et sa mère émigrent au Mexique pour s'installer chez des parents. Cette nation, à laquelle il se sent uni par des liens de sang, éveille en lui un sentiment d'identification passionné, sentiment qu'il n'éprouvera par la suite ni aux Etats-Unis ni dans le Pacifique. Refusant de rester un observateur extérieur, il s'efforce de devenir un artiste mexicain à part entière dont l'œuvre surgit de son identité. Cette identité est à l'époque controversée mais, en 1926, Anita Brenner considère son assimilation reconnue et acceptée par ses confrères [1926,3], lesquels affirment souvent que Charlot est encore plus mexicain qu'eux-mêmes. A l'opposé, José Clemente Orozco en parlera [1942, 12] comme d'un peintre exclusivement européen et, qui plus est, français et extrêmement jeune. A mon avis, Charlot était l'unique élément à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du mouvement. De fait, sa culture française le parait d'un prestige considérable au Mexique, sans doute et depuis plus d'un siècle le pays le plus francophile au monde. Dans une interview datée du 19 janvier 1971, Carlos Mérida déclare: « la personnalité de Jean se fit remarquer parce que lui, en tant qu'Européen, possédait une culture qui nous faisait défaut à tous[2]. »

Parmi ses aïeux, Charlot comptait en fait beaucoup de mexicanistes, érudits et promoteurs français de la culture mexicaine. Ils s'intéressaient en particulier aux cultures autochtones qui, leur semblait-il, plutôt que d'être taxées de barbarie, méritaient d'être reconnues pour leur grande valeur artistique. Le grand-oncle de Charlot, Eugène Goupil (1831-1896), fit d'ailleurs don de la plus importante collection (Collection Boturini-Aubin-Goupil) d'anciens manuscrits aztèques à la Bibliothèque nationale en « pieux hommage à la mémoire de [s]a mère », elle-même à demi-aztèque. Sa donation d'œuvres d'art mexicano-indiennes au Trocadéro constitue une grande partie

** Les références entre crochets renvoient à la bibliographie*

« L'hommage du muralisme mexicain à l'un de ses primordiaux fondateurs.[1] »
David Alfaro Siqueiros (1968)

de la collection de ce musée. Louis Goupil (1834-1926), frère d'Eugène et grand-père de Charlot, aida Désiré Charnay (1828-1915), archéologue et photographe de la première heure, devint un invité hebdomadaire du domicile parisien de Charlot. Charnay emmenait le jeune Charlot dans les musées et aux conférences, et il le présenta à d'autres érudits de son domaine. Ainsi Charlot grandit-il au milieu des œuvres d'art mexicano-indiennes et de personnalités capables de lui en faciliter la compréhension. En 1914, à l'âge de seize ans, il entreprit un examen sérieux de la Collection Goupil, analysant les originaux à l'aide de documents secondaires, d'études sur la langue aztèque et de ses propres copies méticuleuses.

Charlot arriva donc au Mexique armé d'un savoir approfondi et érudit peu commun en art amérindien. Il poursuivit ses études, multipliant visites des musées et des sites archéologiques (de 1926 à 1928, il travaille comme archéologue à Chich'en Itza, au Yucatan) et approfondissant la langue orale Náhuatl. Ses abondants écrits sur l'histoire de l'art mexicain, notamment sur la Renaissance murale font aujourd'hui autorité (par exemple, *Textes Français, Escritos sobre Arte, The Mexican Mural Renaissance*). Plus concrètement — et ainsi que certains le rappelèrent par la suite –, il aida ses collègues mexicains à mener à bien l'étude de leur patrimoine culturel.

Des mexicanistes français, Jean Charlot transmit non seulement un savoir mais une attitude pro-indienne et anti-conquérante peu prisée au Mexique à l'époque et même, aujourd'hui, dans bon nombre de cercles. Dans sa première fresque murale, *Le Massacre dans le temple principal* (1922-1923), Charlot montre des danseurs rituels indiens attaqués par des chevaliers caparaçonnés dans des armures ressemblant à des machines : la vie consacrée à la beauté est écrasée par le mercantilisme industriel. Le sujet tragique et historique contrastait fortement avec les thèmes allégoriques ornementaux des fresques murales du début du XX[e] siècle. Le thème du conflit et même les détails qu'en donnait Charlot seront adoptés par d'autres muralistes.

Plus qu'un simple enrichissement du répertoire, le conflit est un thème qui touche pour la première fois au vécu profond des jeunes artistes. Charlot, incorporé dans l'artillerie française en 1917, avait participé à la bataille du Matz avant d'être affecté comme officier à la célèbre Division Marocaine. Son unité combattit les Allemands lors de leur retraite et participa à l'Occupation de la Rhénanie. Durant son service sous les drapeaux, Charlot avait composé une série d'importantes gravures sur bois, le *Chemin de Croix* (numérotation de Morse : 11 à 25), transportant les blocs dans ses sacoches. Ces œuvres lui permirent d'exprimer toute la souffrance endurée pendant la guerre. A l'occasion de son premier voyage de reconnaissance au Mexique, il fit don d'un exemplaire du *Chemin* à la bibliothèque de l'Académie d'art de San Carlos en remerciement de son hospitalité. Pendant son séjour en France pour préparer son émigration définitive, le *Chemin*

1. Notre traduction. En espagnol dans le texte : *"El homenaje del muralismo de México a uno de sus fundadores primordiales"*.
2. Notre traduction. En espagnol dans le texte : *"La personalidad de Juán se hizo notar porque él, como europeo, tenía una cultura de la cual carecíamos todos nosotro."*.

fut découvert par plusieurs jeunes artistes mexicains qui y reconnurent une expression de ce qu'eux-mêmes avaient souffert pendant la Révolution. De son côté, comme beaucoup de vétérans, Charlot avait senti que la plupart des Français avaient hâte d'oublier la guerre et les soldats. Le monde, et en particulier celui de l'art, avait changé avant que lui-même n'ait eu le temps d'explorer à fond et d'exprimer toute sa tragique expérience personnelle. Aussi est-ce avec des préoccupations émotionnelles et artistiques en totale résonance avec la société mexicaine qu'il rencontra auprès des Mexicains un public susceptible de se retrouver dans sa création.

Il est vrai que le gouvernement mexicain mettait un point d'honneur à bâtir une nouvelle société inspirée de la Révolution : il fallait absolument réaliser les idéaux pour lesquels tant d'hommes avaient perdu la vie. L'atmosphère rappelait la liberté grisante et constructive qui régnait après la Révolution russe. José Vasconcelos, responsable de la culture et de l'éducation, mobilisait écrivains et artistes pour soutenir le mouvement social. Charlot a rappelé la fièvre qui les animait et la conviction de leur capacité à vraiment changer les choses.

Ce sentiment d'être investi d'une mission se heurta à l'évolution vers l'art pour l'art qui en venait à dominer le monde artistique et son historiographie. Confrontés à une aporie, les artistes devaient choisir et ce choix allait déterminer leur carrière, voire leur identité. La plupart des artistes mexicains, tant à ce moment-là que plus tard, s'opposèrent à un muralisme à tendance sociale. Parce qu'il avait déjà rencontré le même problème à Paris, Charlot put aider les muralistes potentiels. Dans le creuset de l'art pour l'art, il avait décidé d'être un artiste liturgique et opté pour la production d'œuvres monumentales porteuses d'un message fort à l'adresse du peuple. Le choix de ce Français rassura les Mexicains, d'autant qu'il en était la parfaite illustration contemporaine. Sans compter que le modèle de l'artiste liturgique pouvait être adapté au muraliste profane, y compris même à l'idéal médiéval d'une œuvre collective plutôt qu'individuelle. A Paris, Charlot avait cultivé cet idéal de non-égoïsme à La Gilde Notre-Dame, association de jeunes artistes liturgiques. Aux premières années de la Renaissance, il eut le sentiment de retrouver cet esprit d'équipe auprès des jeunes Mexicains avec lesquels il formait de vastes projets. La dissolution de leur équipe, qui mit un triste terme à cette jeune phase idéaliste de la Renaissance, ne doit cependant pas faire oublier que l'art liturgique pratiqué en Europe et dans les Amériques constitua toujours l'arrière-plan prédominant du muralisme mexicain.

Une fois la mission muraliste acceptée, les artistes se devaient de trouver les moyens adéquats pour l'accomplir. Autrement dit, définir le contenu à communiquer à leur public spécifique au moment et là où il se trouvait, et la manière de le faire. Comment créer un art à la fois national et universel ? Les premiers mois de la Renaissance sont une tentative de réponse à ces questions. Une solution était de peindre des allégories conventionnelles, mais en utilisant des modèles mexicains en lieu et place de vagues figures dépersonnalisées. Une autre était de revigorer les scènes de genre admises — cuisines mexicaines, danses typiques, combats de taureaux... — en associant arts populaires décoratifs et tendances européennes similaires : un « charro » à la Beardsley entouré de motifs floraux repris des céramiques mexicaines. En rejetant le contenu et des embellissements pittoresques, il s'agissait surtout de créer un style totalement nouveau parce qu'enraciné dans le terroir.

Charlot, qui avait déjà rencontré en France le problème de la création d'un art liturgique moderne, avait rejeté les solutions faciles fondées sur la passion pour l'Antiquité et le pastiche. Créer un art contemporain authentique, imposait de suivre le processus complet de l'observation, de l'ouverture aux émotions, de l'éducation à l'histoire de l'art des origines à nos jours, de la formation artisanale, de l'expérimentation et de la production. Cette synthèse, Charlot l'avait réalisée en France avec son *Chemin de Croix* et *L'Amitié*, grande gouache datant de 1921. Une telle expérience pouvait lui servir à se créer un nouveau style et, par là même, à contribuer à la quête collective. Comment exprimer à travers son art que le Mexique « est une terre essentiellement plastique, tragique et surnaturelle » ? [ca. 1925[3]]

Le double statut de Charlot — initié et étranger — prit alors toute son importance. Il avait du Mexique une vision d'une fraîcheur que ses confrères mexicains n'éprouvaient plus depuis longtemps et, en sa qualité de Français prestigieux et respecté, pouvait en valider l'importance pour le travail entrepris. Carnet de croquis en main, il parcourait les rues de Mexico, pour y consigner des détails expressifs de la vie quotidienne qui passaient inaperçus aux yeux lassés des Mexicains. Mais, répétons-le, le problème ne résidait pas dans le sujet — les thèmes mexicains étaient traités de manière récurrente depuis des millénaires — mais dans sa présentation ; présentation qui serait à la fois digne du sujet et du moment historique. Charlot recherchait partout des indices stylistiques, là encore avec l'œil neuf du nouveau venu. Non seulement et comme il l'avait fait pour le Louvre, il fréquentait assidûment le musée archéologique mais ses écrits sur les *rebozos*[4] et sur les danses indiennes dénotaient la fine appréciation d'un connaisseur européen. De même qu'il avait étudié les calvaires en Bretagne, il allait au fin fond des villages rencontrer les artistes traditionnels actifs et remarquables. Tout comme il avait collectionné Daumier et les images d'Epinal au Marché aux Puces et chez les bouquinistes des quais de la Seine, il découvrit, en vente dans la rue, des gravures du génie José Guadalupe Posada, devenu depuis une icône de l'art mexicain. Charlot faisait part de ses découvertes à ses collègues et au public. A Ida Rodriguez Prampolini alors jeune étudiante, Orozco adressa une mise en garde contre les points de vue conventionnels de la Renaissance : « C'est Charlot, le Français. C'est lui qui nous a emmenés au Musée national pour nous montrer les œuvres archéologiques. Nous avons appris à voir le Mexique à travers le regard de Charlot[5]. »

Mais avant tout, Charlot était un artiste créatif. Arrivé le 24 novembre 1921 au Mexique pour s'y installer, il entame en janvier 1922, en collaboration avec Fernando Leal, une série de gravures sur bois (numérotation de Morse : 27-37). Reconnue comme le commencement du renouveau de la gravure artistique au Mexique, cette série constitue aussi le premier exemple du style le plus puissant qui sera adopté et cultivé par les muralistes. Charlot assimile ses expériences cubistes françaises pour créer des représentations agressives : les visages d'Indiens marqués par la souffrance, endurcis par la patience, révèlent une énergie prête à éclater en révolte. Charlot met à nu l'affreux pouvoir des pauvres, la menace des plus démunis, l'irréductible dignité de l'être humain. Les images évoquent les masques de pierre ciselée des Aztèques et les affiches violentes de la rue, absorbées dans un idiome nouveau et indéniablement contemporain. Charlot a perçu la gravité du Mexique et créé un style pour l'exprimer.

3. En français dans le texte.

4. Grand châle bleu vif utilisé comme vêtement et, parfois, pour porter les bébés, paquets...

5. Propos recueillis le 10 février 1986. Notre traduction.

Charlot élargit sa pratique avec celle de la peinture à l'huile et en avril 1922 commence *Le Massacre dans le temple principal,* sa première fresque murale, genre privilégié par la Renaissance mexicaine qui sera adopté pour la grande majorité des murals ultérieurs. Le Mexique n'en était pas à son premier mural et Charlot qui avait déjà aidé Diego Rivera sur sa *Création* à l'encaustique pouvait également exploiter la précieuse expérience de sa période française. Avant que le prêtre de la paroisse ne retire la commande, il avait achevé un projet à l'échelle pour *Processional,* deux grandes frises en fresque destinées à orner les bas-côtés de la nef d'une église paroissiale. Du côté obscur, les mutilés de guerre marchent tant bien que mal avec leurs familles ou leurs proches vers l'autel, tandis que du côté ensoleillé, les enfants — souvent des orphelins — s'avancent plus légèrement, innocents portés par l'espoir. *Le Massacre* laisse deviner, quoique assombrie, la « palette arc-en-ciel » utilisée dans *Processional* et la complexité de cette composition aboutie s'explique par le fait que Charlot possède alors les acquis de ce premier projet de mural.

Le Massacre est une œuvre qui contient en germe les développements de la Renaissance. Charlot a résolu les problèmes techniques de la fresque — solutions qu'il livre dans son *Aide-Mémoire Technique (Textes français)* — et présenté le sujet dans une perspective symbolique : les sujets mexicains, dénués de tout caractère folklorique ou anthropologique, sont autant d'icônes à portée universelle. Le *cargador* (porteur) ne constituera pas un ajout pittoresque à une scène de rue mais un « Crucifié à la pierre ». La mère agenouillée pour broyer du maïs et berçant son enfant accroché dans son dos incarnera le repos et le travail (*Rest and Work*) : le labeur des parents apporte la paix aux enfants. A ces sujets traditionnels, Charlot insuffle les expériences et les valeurs humaines universelles qui les rendent dignes d'être traités à l'échelle murale, comme avec ses trois fresques du Secrétariat à l'Education de 1923.

Tout naturellement Charlot devint pour ses collègues une référence aussi bien quant à la technique qu'à la composition et aux thèmes. Voici ce qu'écrit Orozco dans ses mémoires : « Charlot, avec sa placidité et sa culture, tempéra à maintes reprises nos impertinences juvéniles et, avec sa clairvoyance, il sut fréquemment résoudre nos problèmes. » [1942, 12] Dans une interview datée du 29 janvier 1971, Mérida déclare :

« Dans toutes nos discussions sur l'art, on le consultait toujours, ses avis étaient acceptés parce qu'on avait de la considération pour lui. On sentait bien qu'il en savait beaucoup plus que nous ; surtout les artistes mexicains qui n'avaient jamais voyagé en Europe[7]. »

Bien des années plus tard, Octavio Paz [1993, 133] reprochera aux historiographes de l'art mexicain d'avoir ignoré Charlot, notamment en ne citant pas ses œuvres théoriques, lesquelles ont pourtant joué un rôle décisif dans les débuts du mouvement.

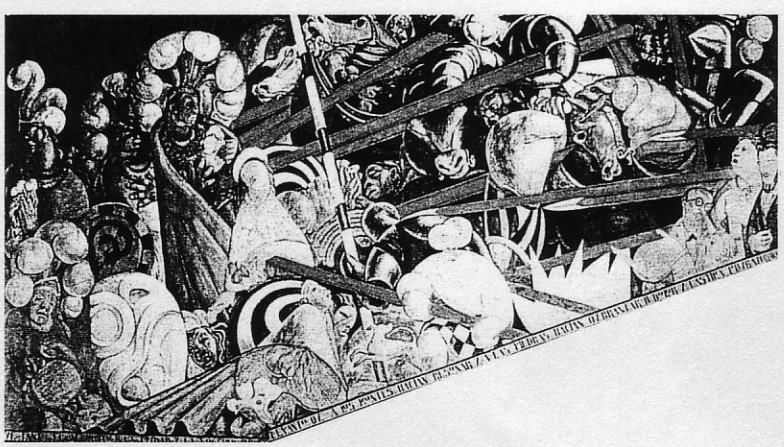
L'ouvrage théorique que Charlot apporta de France fut son *Traité de Peinture* de 1920, mentionné dès le milieu des années 20 par Diego Rivera. L'un des carnets de notes mexicains de Charlot en restitue quelques schémas, probablement utilisés au cours des discussions avec ses confrères. Le *Traité* examine un grand nombre de problèmes techniques et insiste sur la valeur prépondérante de la qualité artistique authentique ou du style dans toute œuvre d'art. Reste que sujet et message, à condition d'être judicieusement choisis, peuvent aussi contribuer par leur beauté à l'effet d'ensemble de l'œuvre. Certes, le muraliste doit tout d'abord

6. Notre traduction. En espagnol dans le texte : "*Charlot, con su ecuanimidad y su cultura atemperó muchas veces nuestros exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros problemas*" (1942, 12).

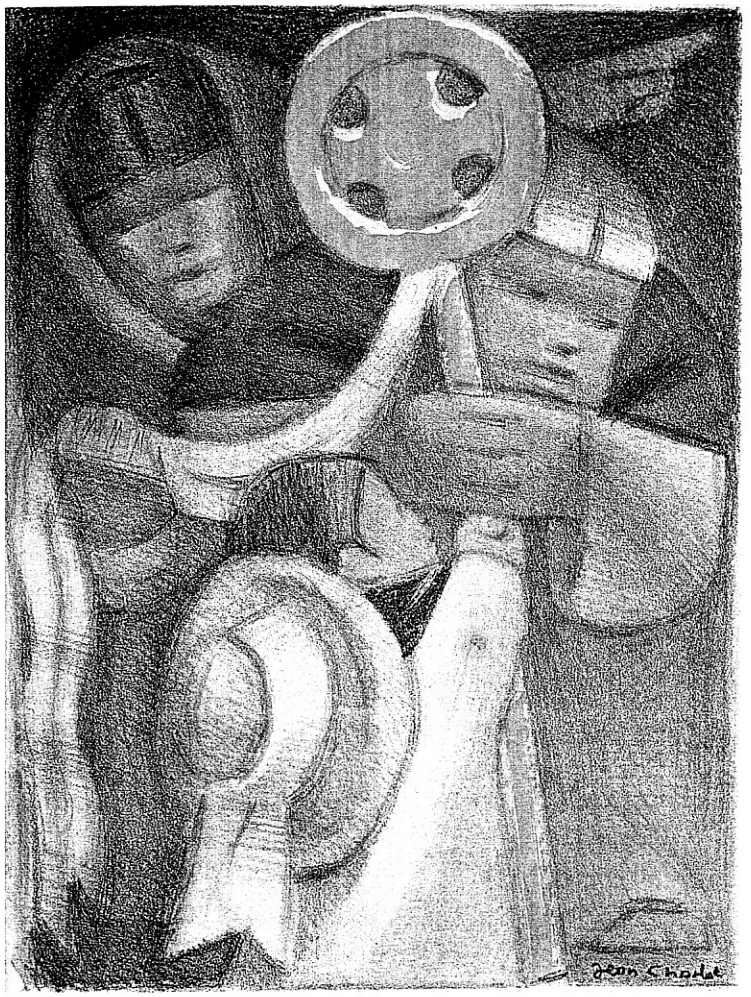
126. JEAN CHARLOT
The Massacre in the Templo Mayor
(Le Massacre au temple principal) *(détail)*, 1922-1923
fresque, 426,72 x 792,48 cm
Escuela Preparatoria, Mexico

atteindre le niveau de l'art véritable, mais le contenu et le thème de son œuvre ne sont pas indifférents. Charlot prend position entre, d'une part, le rejet du sujet considéré comme sans importance et, à l'inverse la tendance à en faire un critère d'excellence comme ce fut le cas pour certains Mexicains dans leurs phases les plus idéologiques.

Jusqu'à sa récente publication, le *Traité* était resté un manuscrit que Charlot montrait seulement à ses collègues. Mais ses nombreux écrits publiés ont formulé les notions esthétiques et les idéaux de la Renaissance à l'intention du grand public et des artistes eux-mêmes.



7. Notre traduction. En espagnol dans le texte : "*Luego todas las discusiones que se tenían con respecto al arte, él siempre fue consultado, sus opiniones aceptadas, porque se considera ba, y eso se hacía palpable, de que él sabía muchísimo más que nosotros; sobre todo los artistas mexicanos que nunca habían viajado por Europa*".



127. JEAN CHARLOT
Peregrinos a Chalma
(Pèlerins à Chalma), s. d.
lithographie en couleurs, 23,4 x 17,3 cm
Museo Nacional de la Estampa, Mexico

128. DIEGO RIVERA
Carnaval de la vida mexicana, La Dictatura
(Carnaval de la vie mexicaine, La Dictature), 1936
fresque murale, 388 x 210,5 x 5,5 cm
Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico

« Jean a toujours été un grand écrivain d'art. Il avait une clairvoyance extraordinaire pour définir, pour juger et pour écrire. Et, comme je l'ai déjà dit, Jean était dans ce "trait[8]", dans cette voie, dans cette condition, un des chefs les plus doués et les plus influents du Mouvement du fait que c'était un Européen cultivé capable de discerner, de définir, d'enseigner, de modéliser, d'expliquer tout ce que nous faisions pour que nous sachions alors au moment même exactement ce que l'on faisait et pourquoi on le faisait[9]. »

Charlot continua d'écrire sur l'art mexicain jusqu'à son dernier jour de travail. Mais cette habitude de formuler les idéaux et les projets de son groupe avait commencé en France. En 1916, alors âgé de dix-huit ans, il prononça à La Gilde Notre-Dame une allocution reprise dans la presse dans son premier article publié intitulé : « Nous, les Jeunes ! ».

Traduit de l'anglais par Lynn Lempérière

BIBLIOGRAPHIE

BRENNER, Anita, 1926 : *Jean Charlot* (texte dactylographié non publié, 3 p.)

CHARLOT, Jean :

Escritos sobre Arte, site Web *The Jean Charlot Collection*, Hamilton Library, Université d'Hawaii.

Textes Français, Œuvres en Prose, site Web *The Jean Charlot Collection.*

1963 : *The Mexican Mural Renaissance* : 1920 — 1925, New Haven et Londres : Yale University Press.

CHARLOT, John, 1990 : « The Formation of the Artist : Jean Charlot's French Period » In Thomas Klobe (ed.) : *Jean Charlot : A Retrospective*, University of Hawaii Art Gallery, Honolulu, p. 34-57.

CHARLOT, John, 2001 : « Jean Charlot's First Fresco : The Massacre in the Main Temple » et « Appendices » site Web *The Jean Charlot Collection.*

KOPRIVITZA, Milena et GARDUÑO PULIDO, Blanca, 1994 : *México en la obra de Jean Charlot*, Mexico City : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MERIDA, Carlos : *Entrevista con Carlos Mérida, 29 janvier 1971*, par John Charlot.

MORSE, Peter, 1976 : *Jean Charlot's Prints : A Catalogue Raisonné*, Honolulu : The University Press of Hawaii et The Jean Charlot Foundation.

OROZCO, José Clemente, 1942 : *Autobiografía de José Clemente Orozco*, Mexico City : *Excelsior*, 13 mars, p. 4, 12.

SIQUEIROS, David Alfaro, 1968 : *Prologue. In Obra pictórica de Jean Charlot*, Instituto de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, Mexico, avril-mai.

PAZ, Octavio, 1993 : *Essays on Mexican Art* (traduit par Helen Lane). New York : Harcourt Brace & Company.

8. En français dans le texte.

9. Interview de Mérida le 29 janvier 1971. Notre traduction. En espagnol dans le texte : *"Juán fue siempre un gran escritor sobre arte. Él tiene una clarividencia extraordinaria para definir, para juzgar y para escribir. Y como yo lo dije antes, Juán era en este 'trait', en este camino, en esta condición, uno de los directores del movimiento con más capacidad y con más influencia por el hecho de que era un culto europeo capaz de discernir, de definir, de enseñar, de modelar, de explicar todo lo que nosotros hacíamos y que nosotros conociésemos exactamente por qué y cuándo aquello se hacía."*