

Nina Hellerstein
Department of Romance Languages
University of Georgia
Athens, GA 30602-1815

Paul Claudel et Jean Charlot en Géorgie

Il y a dix ans, j'ai découvert sur le campus de mon université, l'université de Géorgie à Athènes, la présence de plusieurs fresques créées par le peintre franco-américain Jean Charlot, qui avait été le collaborateur et ami de Paul Claudel. Le fondateur de l'école des Beaux-Arts à l'université de Géorgie, Lamar Dodd, avait étudié avec Charlot à New-York et l'avait invité à s'installer à Athènes pendant la guerre pour décorer plusieurs bâtiments universitaires, dont le bâtiment des Beaux-Arts et celui du Journalisme, devenu depuis celui de la faculté de Commerce (*Charlot Murals* 19). Claudel et Charlot se sont connus également à New-York pendant l'ambassade américaine de Claudel, vers les années 1928-33 (*Correspondance Claudel-Milhaud* 112). Ainsi, deux mondes éloignés, celui du poète-ambassadeur français et celui d'une grande université publique dans le Sud américain, se sont rencontrés sur le plan de la création artistique, grâce à Charlot. Né à Paris en 1898, émigré d'abord au Mexique, installé ensuite aux Etats-Unis continentaux et enfin à Hawaii, Charlot a eu une carrière extraordinairement variée et ouverte aux cultures du monde entier (Thompson: http://libweb.hawaii.edu/libdept/charlotcoll/J_Charlot/charlotthompson.html). Les oeuvres qu'il a créées sur le campus athénien sont consacrées à des sujets monumentaux et allégoriques qui conviennent à la dimension publique de l'art mural, mais traités d'une manière singulièrement humaine, concrète et originale. C'est cette alliance entre

l'authenticité humaine et la vision monumentale qui a suscité l'intérêt de Claudel et qui a contribué à la profonde sympathie entre les deux créateurs.

Les peintures murales du bâtiment de la faculté de Commerce, antérieurement celle du Journalisme, à l'université de Géorgie sont consacrées à célébrer la vocation du journalisme. D'un côté, Charlot a illustré une scène de l'histoire précolombienne du Mexique, intitulée "Cortez Lands in Mexico" et sous-titrée "Anno DMI 1519: Emperor Montezuma's Scouts Cover America's First Scoop. Cortez in Mexico." (FIGURES 1-3). De l'autre, il choisit de représenter une scène parallèle de l'histoire contemporaine: "Paratroopers Land in Sicily", qu'il explique ainsi dans son texte, "Anno DMI 1944. Press and Cameramen Flash On The Spot News. World War II." (FIGS.4-5). Comme l'explique Charlot, "The conquest of America, in its day a bloody affair, brought Christianity to the new world. Today, against another background of turmoil and carnage, America frees Europe out of Festung Europa" (*Charlot Murals* 134). Tandis que la scène de la guerre européenne est évidemment inspirée par l'actualité, celle de la conquête espagnole témoigne des racines permanentes de Charlot dans l'art dit "primitif," son intérêt profond pour les images folkloriques de toutes les cultures, et surtout son inspiration dans l'art précolombien. L'on aura noté que malgré cette célébration des origines indigènes de la culture américaine, Charlot insiste sur l'importance de sa conversion au christianisme. La perspective religieuse personnelle de Charlot comprend à la fois une profonde sympathie pour toutes les formes du sacré, et un authentique dévouement à la religion catholique. C'est une des causes majeures du lien intellectuel et esthétique entre lui et Claudel.

Une autre raison importante de leur entente est la préoccupation des deux créateurs avec le concept de la composition comme base de la création picturale. L'on sait que ce concept est central dans toute l'esthétique de Claudel, et dans sa critique d'art, il lui attribue une importance fondamentale (Lioure 23-7). Ainsi, le texte principal qu'il a consacré aux oeuvres de Charlot, écrit pour une exposition à New-York en 1931, insiste sur l'importance pour l'art de Charlot d'une conception concrète et sculpturale de la composition.

Jean Charlot est un constructeur, un compositeur, [...] chez lui la sensation de la masse et du poids autour d'un invisible fil à plomb n'est jamais absente, [...] c'est ici l'ensemble avec une nécessité irrésistible qui attire et dispose les parties [...] De même que le corps humain isolé est un édifice qui s'appuie solidement sur ses fondations, qu'il s'agisse du V de l'aîne ou de la double masse du trochanter, de même tout objet dans la nature est un système de courbes, de droites, de surfaces, de poids et de couleurs, qui envoie de tous côtés ses amorces et ses invitations pour la réalisation d'une unité indestructible dont les éléments sont puisés d'un bout à l'autre de la nature dans le royaume des trois dimensions. (297)

Cette analyse insiste sur le fait que dans les tableaux de Charlot, la composition s'appuie sur une conception géométrique et architecturale des formes. Charlot lui-même, dans un texte qui s'appelle "Public Speaking in Paint," utilise des termes géométriques pour ses compositions, et attribue ces caractéristiques à la peinture murale en particulier. "I referred before to a mural composition as a charade where organic bodies and inorganic objects vie in performing architectural roles. This tendency to geometrize becomes much

strengthened in practice by the stages that govern the technical handling of true fresco” (*Murals* 36). Cette conception géométrique des formes, corps vivants ou objets concrets, domine les peintures murales dans le bâtiment du Commerce. Chacune des figures est comme une sculpture massive, et les lignes simplifiées accentuent la qualité monumentale des personnages. Comme le dit Claudel, "Charlot est né pour la fresque. Sa peinture sent bon le plâtre frais [...] Il lui faudrait de grands espaces à remplir, pourquoi pas tout ce panneau immense entre l'Atlantique et le Pacifique? Quelle joie de faire passer tout un monde dans le domaine de la verticale et de grimper à une grande échelle!" (299) (FIG 6).

Ce n'est pas par hasard que Charlot a été engagé pour créer des fresques sur les murs des bâtiments universitaires; les fresques et les peintures murales étaient sa spécialité depuis sa rencontre avec le mouvement des muralistes mexicains dont le représentant le plus célèbre était Diego Rivera. Ce mouvement de la première partie du 20e siècle allie une exploration des innovations picturales modernes, en particulier le cubisme, avec une revalorisation de l'héritage ethnique et esthétique de la vieille civilisation mexicaine (Thompson). L'une des branches de la famille même de Charlot était mexicaine; sa participation au mouvement avait donc des racines profondes dans son héritage culturel et familial. Le texte de Claudel suggère cette adhésion personnelle aussi bien que professionnelle.

Le milieu dans lequel Jean Charlot a satisfait à sa vocation est le Mexique, j'entends le vieux Mexique Indien. Il n'en était pas de plus favorable à un constructeur. Un des thèmes que notre ami ne se lasse pas d'interpréter est celui des maçons Maias à l'oeuvre sur l'une des pyramides sacrées du

Yucatan et du Guatemala qu'il a autrefois explorées, Chichen Itza et Macanxoc. Mais une autre architecture obéissant à la même inspiration, j'allais dire à la même levée, que la musculature de cette terre d'azur et de cuivre, a mis puissamment ensemble ces dés et ces cylindres de chair sombre, ces membres lourds qui s'ajustent, cette longue phrase d'étoffes et de chairs qui se développe sur tout un groupe. (297)

Les termes géométriques ici évoquent l'esthétique cubiste, que Claudel critique durement par ailleurs à cause de son aspect "destructeur" chez Picasso et Braque, par exemple (Claudel "Réflexions" 258). La différence ici est que le but de Charlot n'est pas la destruction mais la construction. Les formes massives des corps, la conception géométrique et architecturale des objets et des êtres, sont destinées à célébrer la force durable et la puissance monumentale du peuple mésoaméricain lui-même. Cette célébration de la dignité de l'humanité laborieuse domine toutes les oeuvres de Charlot; l'on comprend qu'il ait choisi de se spécialiser dans la peinture murale, dont l'ampleur permettra au message allégorique et humanitaire de se déployer pleinement. C'est ainsi qu'il réussit à allier les deux poles esthétiques, l'abstraction géométrique et la discursivité allégorique, qui caractérisent la peinture murale: "Thus the mural artist is immobilized between two contradictory magnetic poles: the mysterious architectonic of the mathematical basis of architecture, and the interesting and clear storytelling that his public has a right to expect" (*Murals* 39). Ses tableaux résolvent ce conflit en utilisant les formes massives et monumentales des corps pour conférer aux scènes représentées une dimension allégorique majestueuse, qui se met en même temps au service du sujet narratif.

C'est cette capacité d'exprimer la richesse et la dignité spirituelles à travers la simplicité concrète de la culture mexicaine qui caractérise l'une des collaborations directes de Claudel avec Charlot: le poète a contribué des textes courts pour chacune des 32 gravures d'un livre d'art, intitulé *Picture Book*, publié par John Becker à New-York en 1933. Ces textes n'ont pas été repris dans l'édition de la Pléiade des oeuvres poétiques de Claudel; on peut les trouver dans le texte originel aussi bien que la traduction anglaise dans le *Catalogue raisonné* de Morse, pp. 93-113. Les images sont de petites scènes de la vie quotidienne des humbles paysans mexicains, interprétées selon les principes de la simplification colorée du cubisme de Charlot. La tâche spéciale qui se présentait à Claudel était de créer une oeuvre poétique pour accompagner une oeuvre d'art visuel, une sorte de légende ou, comme Claudel l'appelle, une "inscription" (Morse). Pour résoudre le problème de la juxtaposition de deux formes d'art différentes, il a choisi de "mettre de la distance entre le texte et le dessin" (Claudel qtd. in Morse 87). Ainsi, il "lit" une signification symbolique, humaine ou divine, dans l'image selon sa propre pratique poétique, qui rappelle celle des *Cent phrases pour éventail* et d'autres oeuvres. Pour accompagner l'image d'une femme en prière, intitulée "In Church," Claudel choisit d'insister sur les couleurs pour montrer le lien entre leur fonction visuelle et leur signification religieuse: "A ce rayon de lumière elle demande ce de quoi son livre est blanc" (FIG. 7). Pour accompagner la scène très simple de lavandières paysannes, intitulée "Woman Washing", il introduit une interprétation allégorique qui joue à la fois sur le sens chrétien traditionnel de l'acte de laver, et sur le symbolisme ancien de l'eau courante: "Dans le courant du temps la faute a disparu" (FIG. 8). Pour interpréter une image à la fois très cubiste et très mexicaine d'un corps agenouillé, intitulée "Builder,"

Claudel propose le texte “A l’exhaussement de la pierre s’adapte la cathédrale humaine”, qui suggère le lien entre la construction architecturale et celle du corps humain, à travers l’image religieuse de la cathédrale (FIG 9).

Le contexte mexicain est très discret dans ces petits textes, sans doute parce que le poète tient à garder une “distance entre le texte et le dessin,” mais dans l’ensemble, le contexte américain a joué un rôle majeur dans les activités de collaboration des deux créateurs. Leur collaboration la plus importante est l’édition américaine de la pièce *The Book of Christopher Columbus*, une version anglaise de Claudel lui-même publiée, avec des illustrations magnifiques de Charlot, à Yale University Press en 1930 (Labriolle127). (FIG 10). Dans cette oeuvre, Charlot met toute la richesse culturelle et religieuse de son art au service de l’épopée de la rencontre entre les deux mondes auxquels il appartient. Cette fois c’est lui qui “lit” le sens de la pièce et qui la traduit en images avec humour et intelligence (FIG 11). Grâce à ses connaissances approfondies de l’art mésoaméricain, il représente les dieux aztèques, qui attendent d’être vaincus par le Dieu chrétien apporté par Colomb, avec des images tirées des temples aztèques (Labriolle 131-3), comme il avait reproduit les vrais dessins créés par les scribes de Montezuma sur les tablettes des “journalistes” aztèques dans la fresque de UGA (*Murals* 140). Dans une des images les plus frappantes, il traduit l’image du continent américain qui attend de faire le don de sa culture indigène au délivreur chrétien, comme une femme nue et plantureuse qui attend d’être sauvée de son paganisme, suivant le texte de la pièce (je cite l’indication scénique) (FIG 12):

Le rideau en se levant ou la scène en tournant découvre derrière un réseau entrelacé de palmes, de fougères, et de lianes où gambadent les singes et

où crient des perroquets, d'arbres morts où perchent les pelicans, un mouvement de terrain qui ressemble à un immense corps étendu derrière lequel on voit la mer bleue. Sur le côté se dresse une tête colossale à deux visages dont l'un est tourné vers la mer et l'autre vers le public. Elle est faite de pierres à demi ruinées où poussent des fougères et manguiers et un grand serpent est enlacé autour. (*Colomb* 1162)

Cette image fascinante exprime sous une forme complexe l'affrontement entre le monde païen condamné par Claudel et le salut chrétien auquel les deux créateurs adhèrent profondément. Comme le remarque le fils et commentateur de Charlot, John Charlot, cette image suggère également l'image du Mexique comme Terre-Mère portant une corne d'abondance remplie de convertis potentiels (John Charlot 71). Toutes les images du *Livre* témoignent de cette même intelligence profonde mise au service de la signification du texte. Un exemple particulièrement subtil se voit dans l'une des dernières images de l'oeuvre, illustrant la scène 7 de la deuxième partie, "Au Paradis de l'Idée." L'artiste reprend une image de la petite reine Isabelle entourée de ses amies, illustrant la scène 8 de la première partie, et la reproduit dans des tons d'argent et de blanc (FIGS 13-14). Comme dit L'Explicateur,

Mais, comme vous voyez, tout est devenu blanc! Cristal et argent! on dirait un paysage de givre ou une mantille de soie blanche. Les fruits, les fleurs, les feuilles, les branches, tout cela est d'argent, avec un fantôme de couleur qui survit, le sol même est comme poudré de sucre. . . . Tout recommence de nouveau dans la lumière et l'explication; ne voyez-vous pas que tout est devenu pur et blanc et que tout est peint sur la lumière

comme avec de la lumière condensée, . . . Tout se dessine comme sur la pure lumière intellectuelle et les personnages avant qu'ils montent au paradis de l'amour, vous les voyez qui s'amuse un moment dans ce paradis de l'idée. (1181-2)

Charlot réalise les suggestions visuelles offertes par le texte lui-même en représentant la transfiguration de l'état terrestre et historique en une expérience purifiée, aérienne et lumineuse, à travers la transformation des couleurs. Par le langage de la littéralité visuelle, il exprime la plus profonde spiritualité.

Ainsi, cette oeuvre illustre bien la sympathie complexe entre les deux créateurs, sympathie mêlée d'admiration pour le poète catholique de la part de Charlot, et d'admiration par Claudel pour l'artiste archéologue et primitif, si doué pour rendre la force sauvage des croyances et des cultures paysannes. La complexité vient de l'hostilité de Claudel envers les croyances non-chrétiennes, tandis que Charlot se sent profondément solidaire de ces formes d'élan vers le sacré qu'il considère comme les antécédents de son propre christianisme. Il évoque ainsi sa réaction au traitement claudélien des dieux aztèques, "moi un peu choqué de voir mes dieux ancestraux maltraités" (John Charlot 69). Pourtant, la tension entre ces deux façons de vivre le christianisme et ses rapports avec les religions qui l'ont précédé contribue à la richesse de la collaboration entre Claudel et Charlot. Si le poète dit de son artiste collaborateur, "C'est un barbare", "c'est, à n'en pas douter, le plus énergique des compliments" (Labriolle 129-36). Cette qualité d'authenticité, alliée à la sophistication du métier et à la profondeur sincère, mais en même temps humaniste, de sa foi chrétienne, ont fait de Charlot un collaborateur privilégié de Claudel. Les oeuvres qu'il nous a laissées sur le

campus de l'université de Géorgie réunissent toutes ces qualités et montrent combien, comme Claudel, il était un authentique citoyen du monde entier.

Ouvrages Cités

Charlot, Jean. *Charlot Murals in Georgia*. Athens: UGA Press, 1945.

---. *Picture Book*. New York: John Becker, 1933.

---. *The Book of Christopher Columbus*. New Haven: Yale UP, 1930.

Charlot, John. "Jean Charlot as Paul Claudel's Ixtlilxochitl," *The Journal of Intercultural Studies*, Nos. 17-18 (1990-1), 64-74.

<http://www.hawaii.edu/jcf/JohnCharlotOnJean/Ixtl.pdf>

Claudel, Paul. *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud. Cahiers Paul Claudel III*. Ed. J. Petit. Paris: Gallimard, 1961.

---. "Jean Charlot." In *Oeuvres en prose*. Ed. J. Petit et C. Galpérine. Paris: Gallimard, "La Pléiade," 1965. 296-8.

---. *Le Livre de Christophe Colomb*. In *Théâtre II*. Ed. J. Madaule et J. Petit. Paris: Gallimard, "La Pléiade," 1965, 1129-88.

---. "Quelques Réflexions sur la Peinture Cubiste." *Oeuvres en prose*. 258-62.

Labriolle, Jacqueline de. *Les "Christophe Colomb" de Paul Claudel*. Paris: Klincksieck, 1972.

Lioure, Michel. "Claudel et la Critique d'Art." *La Revue des Lettres Modernes*, nos 510-15, "Claudel et l'Art," ed. J. Petit, 1977, pp. 7-34.

Morse, Peter. *Jean Charlot's Prints: A Catalogue Raisonné*. Honolulu: The UP of Hawaii and the Jean Charlot Foundation, 1976.

Thompson, Karen. "Jean Charlot: Artist and Scholar."

(http://libweb.hawaii.edu/libdept/charlotcoll/J_Charlot/charlotthompson.html).



Figure 1: Jean Charlot, "Cortez Lands in Mexico" (detail). Fresco, 1943-4. Overall dimensions 11'x 66'. Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC

Figure 2: Jean Charlot, "Cortez Lands in Mexico" (detail). Fresco, 1943-4. Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC. Overall dimensions 11'x 66'.



Figure 3: Jean Charlot, "Cortez Lands in Mexico" (detail). Fresco, 1943-4. Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC. Overall dimensions 11'x 66'.





Figure 4: Jean Charlot. "Patratroopers Land in Sicily" (detail). Fresco, 1943-4. Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC. Overall dimensions 11'x 66'.



Figure 5: Jean Charlot, "Paratroopers Land in Sicily" (detail). Fresco, 1943-4. Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC. Overall dimensions 11'x 66'.



Figure 6: "Hall Showing Wall Cartoon," in Jean Charlot, *Charlot Murals in Georgia*, p. 128. Copyright the University of Georgia Press.

Error! Objects cannot be created from editing field codes.**Figure 7: Jean Charlot, “In Church,” *Picture Book*, . no. 1, lithograph, 1933, 8x 6 ¼ “. Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.**

8.

Dans le courant du temps
la faute a disparu.

*In the stream of time sin
is washed away.*

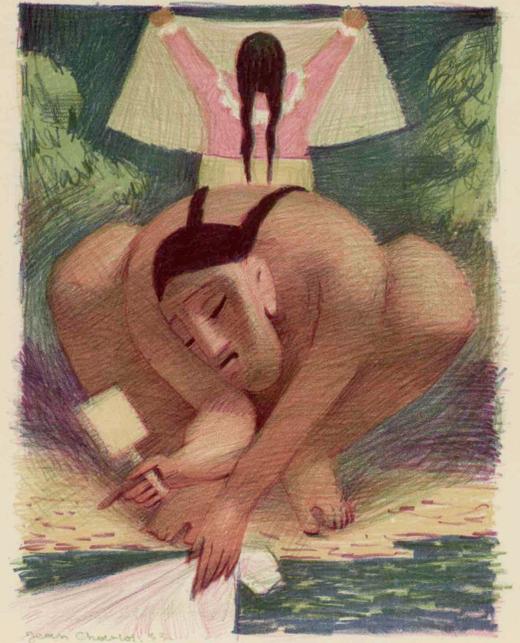


Figure 8: Jean Charlot, "Woman Washing," *Picture Book*, no. 8, lithograph, 1933, 8x6 ¼".
Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.

13.

A l'exhaussement
de la pierre s'adapte la
cathédrale humaine.

*The human cathedral
buttresses the uprising stone.*



Figure 9: Jean Charlot, "Builder," *Picture Book*, no. 13, lithograph, 1933, 8x6 ¼". Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.

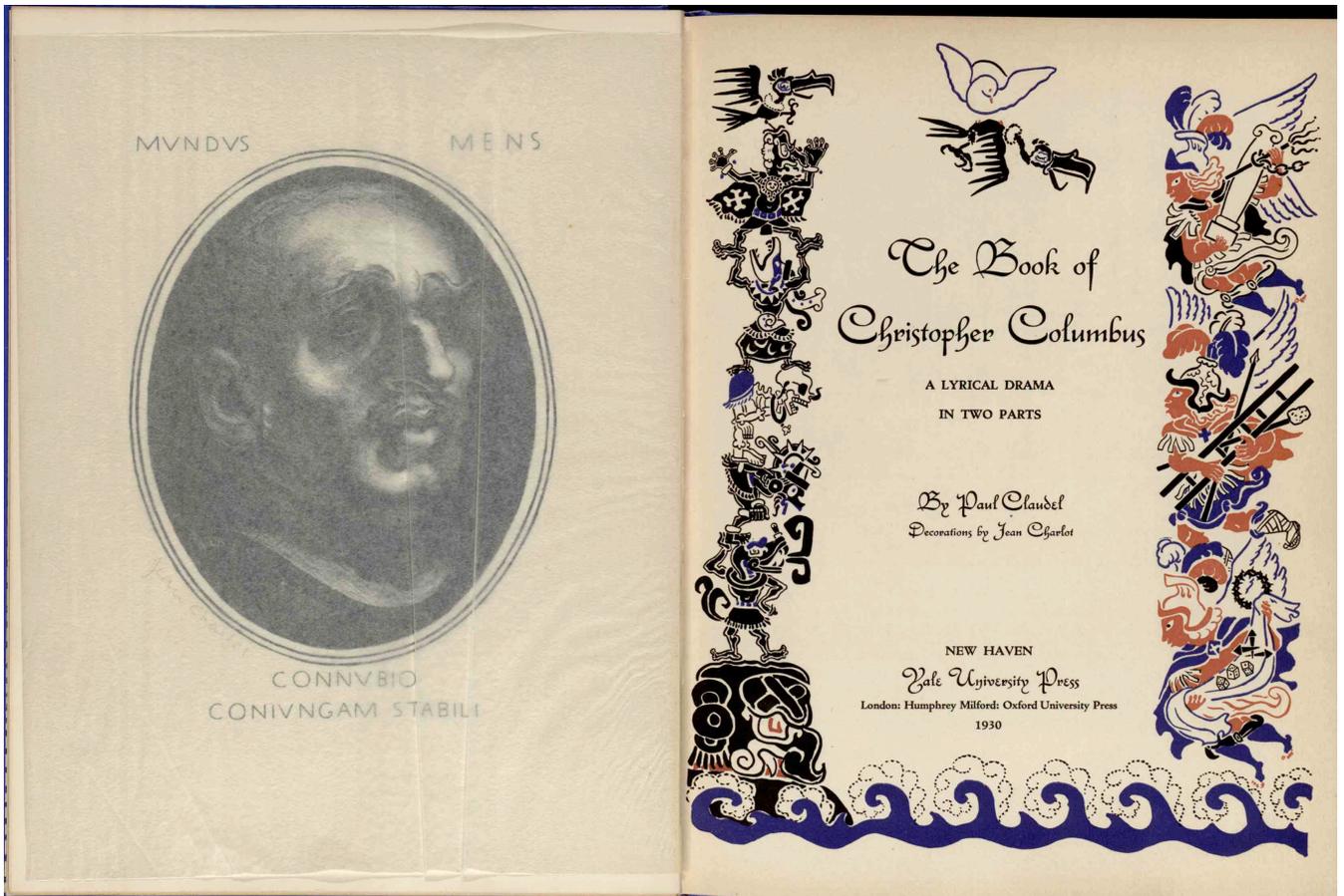


Figure 10: Jean Charlot, title page, Paul Claudel, *The Book of Christopher Columbus*, lithograph, 1930, 11" x 17". Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.

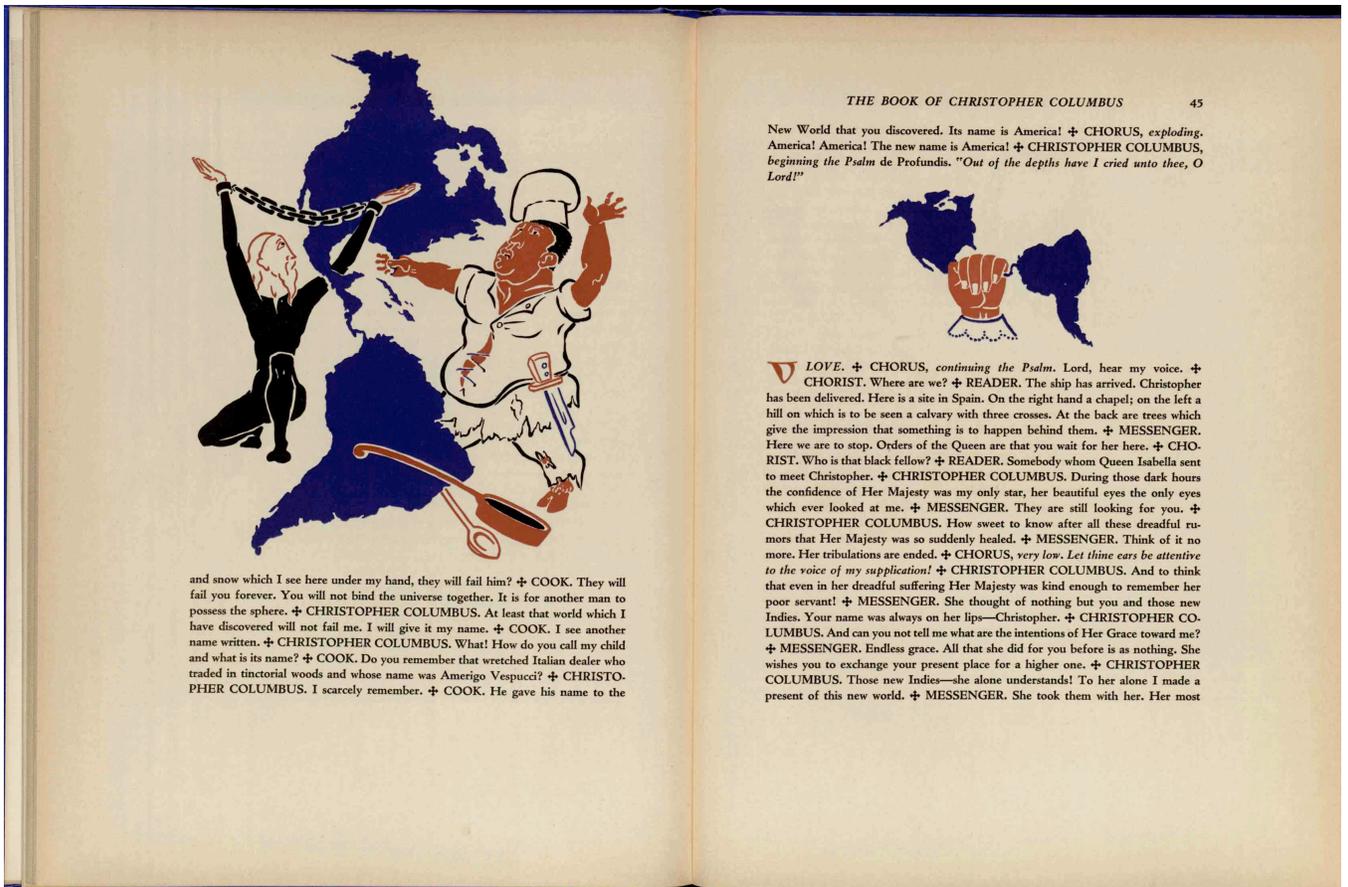


Figure 11: Jean Charlot, Paul Claudel, *The Book of Christopher Columbus*, lithograph, 1930, pp. 44-5, 11" x 17". Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.

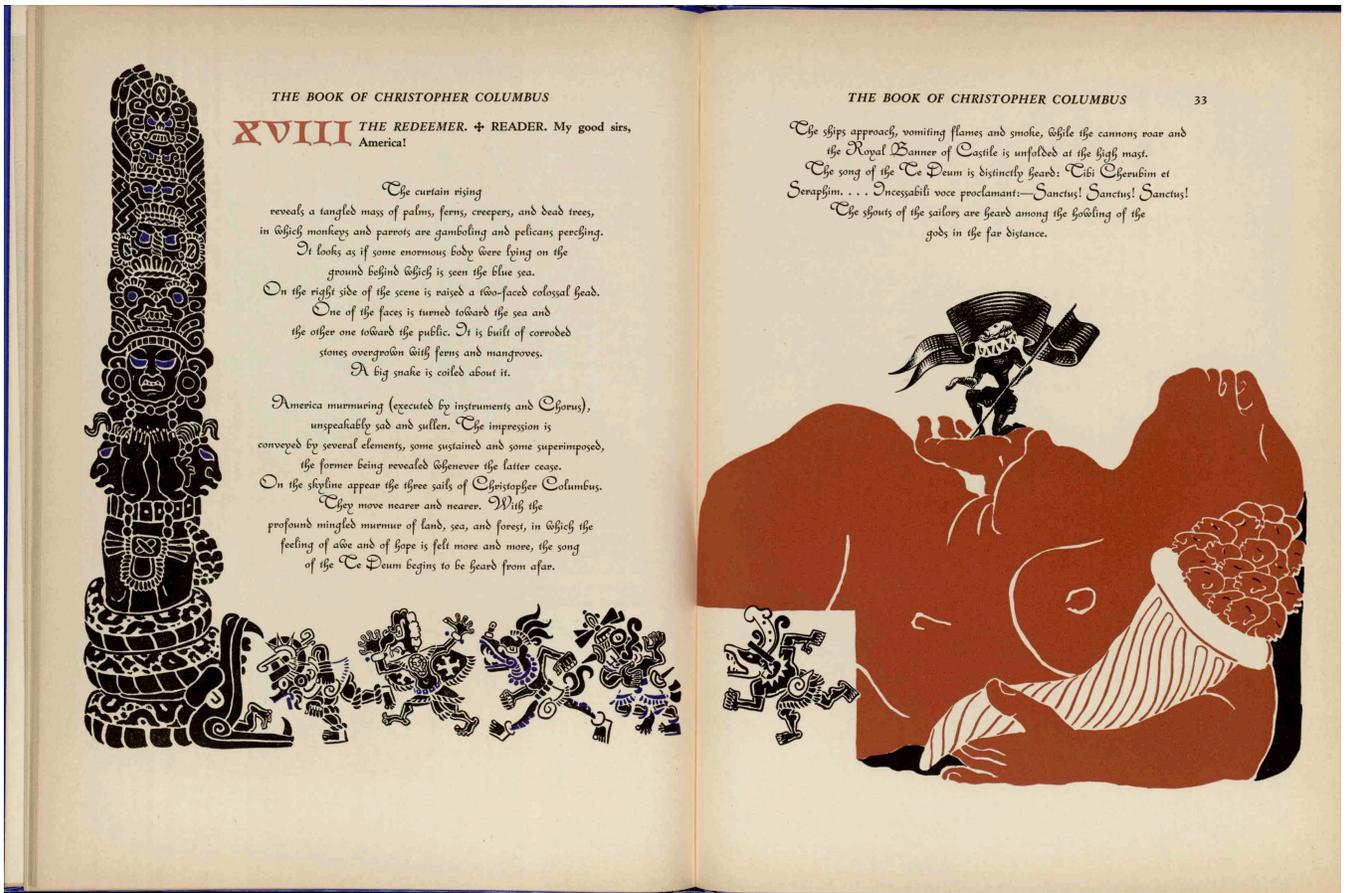


Figure 12: Jean Charlot, pp. 32-3. Paul Claudel, *The Book of Christopher Columbus*, lithograph, 1930, pp. 32-3, 11" x 17". Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.



VIII THE COURT OF ISABELLA, THE CATHOLIC.

Isabella, as a child, in a beautiful garden of Aragon;
 in a wonderful garden of Majorca
 she holds her childish court.
 Soldiers, judges, high officials, physicians, and astronomers,
 all children.
 Isabella in the midst of the ladies-in-waiting
 holds her court and
 all offer to do her homage and to give her presents.

Enter the Moorish Sultan Miramolin
 with his following of ministers and warriors, all children.
 He solemnly brings to the Queen
 a dove in a cage on a cushion.
 (The dove can be seen in a cage on the screen.)
 Isabella graciously accepts the dove;
 she takes it in her hands;
 she ties her ring to its leg and sets it free.
 The bird flies away.
 All this is clearly visible on the screen.



Figure 13: Jean Charlot, Paul Claudel, *The Book of Christopher Columbus*, lithograph, 1930, pp. 6-7, 11" x 17". Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.



VII IN THE PARADISE OF THE IDEA. † CHORIST. Where are we? † ANOTHER. It seems to me I have seen this country before. † ANOTHER. Yes, just at the beginning of the First Part. † READER. Yes, it is that lovely garden in Majorca where Queen Isabella tied a ring to the leg of a dove. But now look! All is white! Crystal and silver! A landscape of frost, a lace of white silk. Fruits, flowers, leaves, branches, all is silver, with just a trace of lingering color. The soil itself is like powdered sugar. No sense of depth anywhere. Everything is on the same plane. Against the background stand a few cypresses like black glass. Even the actors themselves are white. They are the same as in the First Part. † CHORIST. Is that not a mistake? Haven't you reopened the Book at the first page? † READER. It is true, everything begins anew in light and explanation. Do you not see that everything has become pure and white, painted on light with denser light, as breath becomes frost? Everything is etched in the pure light of the mind and all those holy people before they ascend to the paradise of love will dally for a few moments here in this paradise of the Idea. † CHORIST. So they are not living but dead? † READER. It is we ourselves who are the dead and stinking carrions. † CHORIST. This dear child all bedewed with spirit diamonds and drops of heavenly morning light,

Everything as in
the First Part
but somehow
spiritualized.



do you say she is our great Queen Isabella? † READER. If we are not reborn again as children, we shall have no part in the Kingdom of Heaven. † CHORIST. The very music is become white, it rings like an icicle upon a crystal corolla. † QUEEN ISABELLA. How sweet to see you again, my dear friends! Not one of you is missing. You all wanted to come with me—or rather, to precede me to this new place and make it ready for your Queen! But shall I say new, since our royal heart feels so sweetly and wonderingly at home here, so content? Dear friends, when spirit was joined to spirit, there you were and this bright circle of smiling faces was the first sight that met me in the unchanging light. † CHILD ATTENDANTS. Here, as down on the earth, we are the humble servants of Your Majesty, poor little buds who take their beauty from the queenly Rose in their midst. † QUEEN ISABELLA. Thank you, my dear friends! Thank you, little Duchess of Medina Sidonia! And shall I not have the joy of meeting here as of yore in my big garden of Majorca my friend, the great Sultan Miramolin, who brings me the keys of Granada? † DUCHESS. Here comes the Sultan. † SULTAN. I humbly lay these two keys at the feet of Your Majesty. † QUEEN ISABELLA. Are they not the keys of Granada? † SULTAN. They are the keys of a more beautiful Kingdom. †

Ceremony as in
Scene 1000
First Part.

All the child
ladies-in-waiting
make a curtsy.

Enter the cortege of
Miramolin and the
Sultan himself—
dressed in white silk,
from turban down to
slippers. He carries
two big keys on a
cushion.

Figure 14: Jean Charlot, Paul Claudel, *The Book of Christopher Columbus*, lithograph, 1930, pp. 50-1, 11" x 17". Copyright the Jean Charlot Estate LLC. With the permission of the Jean Charlot Estate LLC.