



HAL
open science

Dessins de l'exil: Wifredo Lam à Marseille, 1940-1941

Cléo Arnod

► **To cite this version:**

Cléo Arnod. Dessins de l'exil: Wifredo Lam à Marseille, 1940-1941. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04244792

HAL Id: dumas-04244792

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04244792>

Submitted on 16 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Cléo ARNOD

Dessins de l'exil

Wifredo Lam à Marseille, 1940-1941

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Susana GALLEGO-CUESTA
Membre du jury : M. Sébastien GOKALP

Novembre 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



TABLE DES MATIERES

| | |
|--|------------|
| REMERCIEMENTS..... | 3 |
| AVANT-PROPOS..... | 5 |
| INTRODUCTION..... | 8 |
| I – Le masque et ses métamorphoses..... | 17 |
| 1. Les masques de Wifredo Lam à la Villa Air-Bel..... | 18 |
| a. De Paris à Marseille..... | 19 |
| b. Les dimanches à la Villa Air-Bel..... | 27 |
| 2. Les <i>Carnets de Marseille</i>, sous le signe des masques..... | 39 |
| a. Les premiers dessins des <i>Carnets de Marseille</i> | 40 |
| b. La « poésie africaine » des <i>Carnets de Marseille</i> | 48 |
| II – La confusion des espèces..... | 59 |
| 1. Le développement de l’hybridité..... | 59 |
| a. Revisiter le mythe..... | 60 |
| b. Portraits d’hybrides..... | 72 |
| c. L’union avec la nature..... | 80 |
| 2. Les illustrations de <i>Fata Morgana</i>..... | 87 |
| a. « Métamorphoses actives »..... | 87 |
| b. « <i>Libérant en transparence les animaux de la sculpture médiévale</i> »..... | 94 |
| III – « <i>Regarde mes monstres</i> »..... | 103 |
| 1. Le monstrueux comme rapport au monde..... | 104 |
| a. « <i>Mains offusquantes</i> »..... | 104 |
| b. Le corps monstre..... | 114 |
| c. Le corps signe..... | 121 |
| 2. Vers Cuba..... | 127 |
| a. Le retour comme nouvel exil..... | 127 |
| b. De l’encre à la gouache, de Marseille à Cuba, le monstre comme refus de l’exotisation..... | 134 |
| CONCLUSION..... | 147 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 153 |
| ANNEXES..... | 164 |

REMERCIEMENTS

Je remercie l'équipe du Davis Museum et du Wellesley College, tout particulièrement ma superviseure Nicole Berlin, la conservatrice en chef Amanda Gilvin, la directrice du musée Lisa Fischman et le professeur d'histoire de l'art Latino-américain James Oles, pour m'avoir tant apporté sur le plan professionnel que personnel et m'avoir proposé de travailler sur leur dessin *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax* créé par Wifredo Lam à Marseille, enclenchant mes recherches sur ce sujet. Je les remercie pour leur soutien illimité, leur disponibilité, leur gentillesse et pour m'avoir guidée dans ma réflexion ; ainsi que pour m'avoir facilité l'accès aux personnes, ressources et documentations indispensables à ce travail malgré la distance.

Je remercie Eskil Lam qui m'a accueillie très chaleureusement au sein de la SDO Wifredo Lam, m'a encouragée dans ma recherche et a mis à ma disposition toutes les ressources et les œuvres en sa possession, ce qui fut particulièrement exceptionnel, précieux et inespéré en ces temps de pandémie. Je le remercie pour toutes nos discussions si fructueuses, son enthousiasme et sa très grande disponibilité. Je remercie également Dorothea Ritter-Dolega et Marie-Ange Abiola de la SDO Wifredo Lam pour leur grande aide et leur soutien.

Je suis très reconnaissante à Lowery Stokes Sims pour m'avoir accordé un entretien passionnant sur ses recherches sur Wifredo Lam, et pour m'avoir éclairée sur de très nombreux points. Je suis également très reconnaissante à Jacques Leenhardt de m'avoir reçue et d'avoir échangé avec moi sur l'artiste, sa période marseillaise et les enjeux autour de son œuvre et sa carrière ; et pour m'avoir signalé des pistes de réflexion. En tant que chercheuse débutante, avoir l'occasion d'échanger avec ces deux spécialistes de Wifredo Lam a été un grand honneur.

Je remercie la Galerie 1900-2000 et surtout Carole Schaller et Rodica Sibleyras pour m'avoir reçue et montré une des premières éditions de *Fata Morgana* et les dessins d'un *Carnet de Marseille* détenus par la galerie, ainsi que pour les images qu'elles m'ont transmises. Je remercie également Emilia Layden du Haggerty Museum of Art de la Marquette University pour m'avoir transmis de précieux documents sous forme dématérialisée.

Je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien plus que nécessaire en cette année si particulière, pour leurs conseils et diverses relectures qui me furent essentielles.

Je remercie Sebastien Gokalp, directeur du Musée National de l'Histoire de l'Immigration, d'avoir accepté d'assister à mon jury. Enfin, je remercie Susana Gallego-Cuesta,

ma directrice de recherche, pour ses cours qui ont aiguisé ma pensée depuis mon arrivée à l'École du Louvre, pour ses précieux conseils et pour m'avoir guidée une année encore dans mes recherches.

AVANT PROPOS

Ce sont les circonstances très particulières de l'année 2020-2021, marquée par la pandémie du covid-19, qui m'ont amenée à me pencher sur l'œuvre du peintre cubain Wifredo Lam (1902-1982). Mon stage final de deuxième année de deuxième cycle devait se dérouler au Davis Museum at Wellesley College, dans le cadre de la bourse Liliane Pingoud Soriano '49 qui permet chaque année à une élève de l'École du Louvre de travailler dans le musée aux États-Unis. Cependant, le contexte a fait que le Davis Museum étant fermé et les mesures de confinement étant encore en vigueur, je suis restée en France, travaillant à distance. Le Davis Museum avait acquis en 2019 un dessin au pastel de Wifredo Lam datant de 1940, *Hector, Andromaque et leur fils, Astyanax* et souhaitait le contextualiser. Les archives de Wifredo Lam se trouvant à Paris, l'équipe du musée me proposa de mettre à profit le fait que je sois en France pour travailler sur cette œuvre et réaliser une exposition virtuelle dans le cadre de mon stage. Mes recherches sur ce dessin à l'histoire si particulière, créé à Marseille en pleine Seconde Guerre Mondiale alors que Wifredo Lam, installé en France depuis peu, fuyait l'Occupation allemande, m'ont fait découvrir les créations fascinantes produites par l'artiste lors de cet exil qui le ramena finalement dans son pays natal, Cuba. L'accueil particulièrement chaleureux d'Esquil Lam, un des fils de l'artiste qui gère aujourd'hui les archives, m'encouragea à poursuivre des recherches plus approfondies sur cette période.

Il n'est pas simple d'écrire sur un artiste aussi complexe et important que Wifredo Lam. Sa vie est intrinsèquement liée aux grands mouvements de l'Histoire du XXe siècle, de l'indépendance de Cuba à la Révolution castriste ; de la montée des fascismes de l'Europe des années 1930, de la Guerre Civile espagnole, qui le marqua durablement, à l'épreuve de la Seconde Guerre Mondiale et de l'exil ; et enfin, aux grands mouvements de décolonisation et la dislocation des empires coloniaux européens après la guerre. Il fut l'un des premiers – si ce n'est le premier – peintres Noirs à acquérir une reconnaissance en Europe, aux États-Unis puis à l'international, gravitant autour de différents cercles artistiques (les cubistes, les surréalistes, puis CoBra...) et travaillant entre Cuba et l'Europe (l'Espagne, puis la France et enfin l'Italie à la fin de sa vie), effectuant de nombreux voyages aux États-Unis, au Venezuela, en Suède... Son œuvre très érudite mêle des références multiples, de la culture et des traditions Afro-cubaines à l'Histoire de l'art et la modernité européennes, mais aussi et surtout les arts d'Afrique et d'Océanie. De cette œuvre pléthorique – Wifredo Lam produit beaucoup tout au

long de sa carrière – on ne retient trop souvent que les peintures emblématiques des années cubaines, de la décennie 1940, et surtout la fameuse *Jungle* de 1942-1943, acquise par le Museum of Modern Art de New York dès 1945, marquant le début de sa reconnaissance internationale. *La Jungle* est considérée comme le chef-d'œuvre de Lam, elle incarne l'univers si personnel qu'il a développé au fil de sa carrière et surtout son engagement politique et social, par le dialogue qu'elle instaure entre Europe et Caraïbes ; entre Blancs, Noirs et *Mulattos* ; entre colons et colonisés. La puissance de cette grande gouache au format presque carré a longtemps fait de l'ombre au reste de sa production. Néanmoins, depuis la mort de l'artiste et surtout depuis le développement d'une pensée postcoloniale dans le monde académique et artistique, d'abord nord-américain, son œuvre a été largement analysée et commentée afin d'en montrer l'importance et le caractère unique. Des expositions de son travail sont organisées aux Etats-Unis, en Amérique Latine et en Europe, des ouvrages lui sont régulièrement dédiés. En France, une première rétrospective de son œuvre est organisée en 1983 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, exposition également présentée à Madrid et à Bruxelles ; une seconde en 2010 aux Musée des Beaux-Arts de Nantes ; et enfin, en 2015 le Centre Georges Pompidou lui a consacré une grande rétrospective, qui a ensuite voyagé à la Tate Modern de Londres et au Museo Reina Sofía de Madrid. Cette exposition témoigne de l'importance historique de Lam et de la pertinence de son œuvre dans notre société actuelle.

La période marseillaise de l'artiste, qui se déroule d'août 1940 à mars 1941, quand Lam attend de pouvoir fuir la France et la guerre dans la ville portuaire comme bon nombre d'intellectuels et artistes européens, n'est vraiment étudiée que depuis les années 1990. La récente redécouverte des fascinants *Carnets de Marseille* dans lesquels Lam dessine les fondements de son univers pictural, peuplé de créatures étranges, ni tout à fait humaines, animales, végétales ou divines, a largement participé à réévaluer l'importance de ce moment de transit entre l'Europe et Cuba. Effectivement, l'histoire de Lam est souvent racontée comme celle d'un retour au pays natal, pour reprendre le titre du fameux poème de son grand ami Aimé Césaire, d'une redécouverte de ses racines, de son pays. Si le retour de Lam à Cuba en juillet 1941, après dix-huit années passées en Europe, marque profondément son œuvre qui s'imprègne des traditions et cultures afro-cubaines et prend une dimension politique nouvelle, le voyage qui le ramène aux Caraïbes est tout aussi important. De la fuite précipitée de Paris suite à l'invasion nazie de juin 1940, des mois d'attente passés à Marseille en compagnie des Surréalistes dans la Villa Air-Bel, rebaptisée le « Château Espère-Visa » par Victor Serge, au voyage à bord du fameux *Capitaine Paul Lemerle* où fuient également André Breton,

Jacqueline Lamba, Victor Serge, Anna Seghers, Germaine Krull, Claude Levi-Strauss, pour n'en citer que les plus connus, qui le mène en Martinique où il fait la rencontre décisive d'Aimé Césaire : chaque étape du voyage est faite de rencontres et d'incertitudes qui bouleversent son travail et sa pensée. Ainsi, on peut lire l'œuvre de Lam comme une progression depuis un cubisme fortement marqué par l'influence des sculptures africaines vers l'explosion tropicale des personnages hybrides et ambigus de *La Jungle*. Dans cette vision, la période marseillaise, si riche en innovations aussi bien dans son vocabulaire artistique que dans son approche du dessin, est souvent lue et analysée comme annonçant les œuvres de Cuba, comme une période de transition entre ses œuvres parisiennes et ses œuvres cubaines. Si c'est effectivement à Marseille que Lam met au point nombre des principes qui guideront sa création jusqu'à la fin de sa vie, il m'a semblé important de porter un regard plus précis et exhaustif sur les œuvres de cette période afin de voir comment l'artiste cherche, dans un contexte qui pourrait sembler le moins propice à la production artistique, et trouve ce qui deviendra sa voix.

Pour ce faire, j'ai travaillé en recensant et en classant les dessins de la période marseillaise chronologiquement et thématiquement, une grande majorité de ceux-ci étant datés au jour le jour, afin de dégager des tendances et des mouvements au sein de mon corpus. Ce travail initial m'a permis de voir les répétitions, les constantes et d'observer le plus précisément possible le fonctionnement de la recherche de l'artiste d'une nouvelle iconographie. La structure de mon mémoire suit la progression du travail de Lam dont les figures se complexifient et se diversifient au fil de l'attente.

N.B. : Ce travail nécessitant une convocation de sources en Français, Anglais et Espagnol, sauf mention, toutes les traductions proposées dans ce mémoire sont les miennes. Le texte original est toujours reproduit en note.

INTRODUCTION

Le multiculturalisme et la carrière très internationale de l'artiste Cubain Wifredo Lam en fait une personnalité à part de la modernité artistique. Son œuvre, profondément ancrée à la fois dans la culture caribéenne et européenne, remet en question une Histoire de l'art du début et de la première moitié du XXe siècle trop nationale et eurocentrée.

Wifredo Lam naît Wilfredo¹ Óscar de la Concepción Lam y Castilla en 1902, quatre ans seulement après la fin de la guerre contre l'empire espagnol qui aboutit à l'indépendance de Cuba. Il grandit à Sagua La Grande, ville portuaire au milieu des exploitations sucrières, au sein d'une famille nombreuse. Sa mère, Ana Serafina Castilla, est afro-cubaine, descendante de colons espagnols et de congolais déportés à Cuba et réduits en esclavage. Son père, Lam-Yam, est cantonnais, il a plus de quatre-vingt ans quand Wifredo naît. Il fait partie de ces travailleurs chinois venus sur l'île dans la seconde moitié du XIXe siècle pour trouver un emploi. Il tient un commerce dans le quartier chinois de Sagua la Grande et pratique la calligraphie, prêtant souvent ses services à d'autres membres de la communauté. Cette ascendance multiculturelle, si inhabituelle pour la scène artistique européenne des années 1930, a participé de la fascination engendrée par Lam et son œuvre.

Très tôt, le jeune Lam, dernier de ses huit frères et sœurs, a une pratique du dessin. Il est envoyé à la capitale, La Havane, pour étudier le droit, mais il abandonne et intègre en 1918 la prestigieuse Academia de San Alejandro. Là, il reçoit une éducation artistique très académique, dans la tradition européenne du XIXe siècle, basée sur la copie et le dessin. Cet apprentissage semble l'ennuyer, il préfère visiter et observer les plantes du Jardin Botanique de La Havane². Cependant, il excelle et est rapidement invité à exposer au Salon des Beaux-Arts de la capitale, dès 1923. Il obtient dans la foulée une bourse de la municipalité de Sagua la Grande pour partir à Madrid en Espagne, l'ancienne capitale coloniale. C'était alors une pratique courante pour les peintres des Amériques de se rendre en Europe pour poursuivre leur apprentissage, Lam suivait ainsi le parcours classique des excellents peintres académiques cubains. Il arrive à Madrid dès la fin 1923. Lam est recommandé au directeur du Museo del Prado de Madrid et peintre de cour, Fernando Álvarez de Sotomayor - qui fut également le

¹ Le « L » disparaît de son prénom après une erreur administrative dans les années 1920, l'artiste choisit alors de conserver cette orthographe.

² « *Les copies au fusain de moulages, l'anatomie, etc, quelle horreur !* » in FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.54.

maître de Salvador Dalí - et il devient son élève. Encore une fois, l'enseignement académique ne lui convient pas. Il lui préfère de longues visites au Prado où il découvre les grands maîtres espagnols, hollandais et flamands, et il s'inscrit aux cours de l'après-midi de l'*Academia Libre* où il découvre les tendances plus actuelles de l'art moderne. Néanmoins, suite aux bouleversements politiques qui adviennent à Cuba avec l'arrivée au pouvoir du général Machado, il perd en 1925 la bourse qui lui permet de vivre et d'étudier à Madrid. Durant les années suivantes, il voyage dans différentes villes espagnoles au fil des rencontres, en commençant par Cuenca, et se défait peu à peu de son apprentissage académique. Il regarde alors les modernes, Gauguin, Cézanne, Franz Marc puis Matisse et Picasso, et s'inspire des nouveaux langages qu'ils mettent au point.

Lam reste plus de dix ans en Espagne. Il y mène des années heureuses, il s'y fait un nom en tant qu'artiste, se marie une première fois et fait de nombreuses rencontres, comme celles de ses compatriotes Alejo Carpentier et Nicolás Guillén ou des écrivains espagnols Miguel de Unamuno et Ramón María del Valle-Inclán. Mais bientôt la mort brutale de sa femme Eva Piríz et de leur fils Wifredo, tous deux emportés par la tuberculose en 1931, marque un tournant tragique. Sa vie se voit de nouveau bouleversée quand cinq ans après le soulèvement militaire mené par le général Francisco Franco précipite le pays dans la guerre civile. Dès 1932, le peintre s'est engagé aux côtés des Républicains, et quand le conflit éclate en 1936, il combat au sein des forces antifascistes. Il tombe malade et est transféré en 1937 près de Barcelone pour y être hospitalisé. Là, il fait deux rencontres décisives : celle d'Helena Holzer, une brillante chimiste allemande, qu'il retrouvera par hasard à Paris et dont il ne se séparera plus jusqu'en 1950, et celle de l'artiste catalan Manolo Hugué. Ce dernier, impressionné par le travail de Lam, lui écrit une lettre de recommandation pour son ami de longue date Pablo Picasso. La situation en Espagne devenant de plus en plus critique, Lam part pour Paris au printemps 1938. La capitale française attire alors des artistes et intellectuels du monde entier, et Lam souhaitait s'y rendre depuis son arrivée en Europe. Il arrive totalement démuné à Paris, seul et désargenté. Il rencontre Pablo Picasso, et entre les deux artistes une forte amitié se noue immédiatement. Le peintre espagnol est fasciné par son nouvel ami cubain et l'aide à s'installer à Paris. Il l'introduit auprès de ses amis artistes et intellectuels, Fernand Léger, Henri Matisse, Georges Braque, Joan Miró, les critiques d'art Christian et Yvonne Zervos, le marchand Daniel-Henry Kahnweiler, et les poètes Michel Leiris, Paul Eluard, Tristan Tzara. Puis Dora Maar, photographe gravitant autour de la sphère surréaliste et alors la compagne de Picasso, le présente à André Breton et sa femme

Jacqueline Lamba³, et aux artistes et écrivains du cercle Surréaliste. Petit à petit, Lam se fait un nom à Paris et connaît un certain succès. Mais encore une fois, la menace de la guerre le rattrape et le contraint à fuir de nouveau, interrompant une carrière parisienne prometteuse.

Le 1^{er} septembre 1939, un an seulement après l'arrivée de Lam à Paris et à peine deux mois après la fermeture de sa première exposition personnelle en France, à la prestigieuse galerie Pierre, la guerre éclate. La menace se fait de plus en plus pesante à mesure que l'armée nazie se rapproche de Paris. Le 14 juin 1940, les forces allemandes entrent dans la capitale, la France est en partie occupée. Le 17 juin, l'Armistice est signé. Wifredo Lam, étranger et métis, doit fuir la ville. Sa compagne, Helena Holzer, a été internée au camp de Gurs : en tant qu'allemande, elle est considérée suspecte. Lam confie son atelier et toutes ses œuvres à Picasso et Dora Maar, puis part pour ce qui est désormais la « Zone Libre ». Celle-ci est sous le contrôle du régime autoritaire de Vichy instauré le 10 juillet 1940 par le Maréchal Pétain, qui met en place une politique répressive, collaborationniste et xénophobe.

Après un voyage en train et à pied, Lam arrive finalement à Marseille à la fin juillet. La ville portuaire est devenue une des dernières portes de sortie de l'Europe. Peu à peu, des milliers de réfugiés européens – français fuyant l'Occupation, espagnols républicains, italiens fuyant le régime mussolinien, allemands fuyant Hitler, juifs, artistes, écrivains et intellectuels considérés comme « suspects » ou « dangereux » par le pouvoir nazi et Vichy - se retrouvent dans la cité phocéenne, dans l'espoir de gagner les Amériques. Parmi eux, les Surréalistes étaient particulièrement en danger. Ils formaient depuis les années 1920 un cercle d'artistes et écrivains de diverses nationalités, rassemblés à Paris autour du poète André Breton, leur chef de file autoproclamé. Les idéaux de révolte contre l'ordre bourgeois et rationnel de la société occidentale promus par les Surréalistes, dont la plupart des représentants furent plus ou moins proches du Parti Communiste Français, leurs prises de positions politiques et leur art subversif, « dégénéré » pour les nazis, en faisait des suspects aussi bien pour les autorités allemandes que pour le régime collaborationniste et ultra-conservateur de Vichy.

A Marseille, Lam est rejoint par Helena Holzer, libérée de Gurs, et dans les cafés du Vieux Port il retrouve petit à petit des visages familiers, notamment ceux des Surréalistes rencontrés à Paris, qui reforment tant bien que mal leur cercle artistique en attendant leurs visas

³ Il a souvent été dit que c'est Picasso qui aurait présenté Lam à Breton, mais la rencontre entre les deux hommes est racontée par Antonio Nuñez Jiménez qui rapporte que Dora Maar est venue avec André Breton et Jacqueline Lamba, sa grande amie, à l'atelier de Lam pour faire les présentations. Voir NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.154.

pour quitter la France. Lam passe l'hiver 1940-1941 en leur compagnie, ils se retrouvent chaque dimanche à la Villa Air-Bel, où André Breton et sa famille sont logés par le Comité Américain de Secours, association organisée en urgence à New York et à Marseille après la défaite française pour aider des artistes et intellectuels européens à fuir la menace nazie. Depuis New York, le Comité rassemble des fonds et constitue des dossiers pour permettre l'extradition d'intellectuels et d'artistes européens vers les Amériques. A la tête du CAS à Marseille se trouve un jeune journaliste états-unien, Varian Fry, qui constitue rapidement une équipe sur place, notamment le couple formé par Daniel et Théodora Bénédite ou l'avocat Gaston Deferre. De son arrivée à Marseille en août 1940 à son éviction par les autorités française en septembre 1941, Fry, parti avec une liste d'environ deux cents personnalités de la culture européenne à exfiltrer, a finalement sauvé plus de deux milles personnes, connues ou inconnues, grâce à un important réseau de sponsors et soutiens d'institutions, d'intellectuels ou de philanthropes états-uniens (la Fondation Rockefeller, Eleanor Roosevelt, Alfred H. Barr au sein du Museum of Modern Art de New York...). La riche héritière Mary-Jane Gold vint même des Etats-Unis apporter son aide au sein du CAS, elle en finança une bonne partie de ses activités ; et la collectionneuse Peggy Guggenheim, en Europe lorsque la guerre éclate, passa quelques mois à Marseille, achetant des œuvres aux artistes démunis – dont Lam – et participant largement au financement de leurs visas.

Durant ces longs mois d'attente qui précèdent son départ, Lam prend part aux jeux et discussions des Surréalistes, l'exil marseillais se transformant en une période d'extraordinaires échanges intellectuels et artistiques. Là, Lam croise le chemin de Pierre Mabille, qui s'embarque dès le mois de septembre pour Haïti, et côtoie presque quotidiennement les Surréalistes Benjamin Péret, Oscar Domínguez, Remedios Varo, Jacques Hérold, Victor Brauner, puis Max Ernst, Hans Bellmer, André Masson, René Char et surtout Jacqueline Lamba et André Breton qui deviennent ses grands amis. Si Lam les a presque tous rencontrés à Paris, c'est à Marseille qu'il lie de véritables amitiés avec les Surréalistes, qui l'initient à leurs pratiques collectives. Pour ces quelques mois, il prend part aux activités de ce groupe et André Breton lui demande d'illustrer son dernier poème, *Fata Morgana*, dont la première publication de 1941 est avortée par le contrôle de Vichy. Finalement, le 25 mars 1941, grâce à l'aide de Varian Fry, Wifredo Lam, Helena Holzer, André Breton, Jacqueline Lamba et leur fille Aube, Victor Serge et son fils embarquent à bord du cargo *Le Capitaine Paul Lermerle* – où s'embarquent également l'anthropologue Claude Levi-Strauss, l'écrivaine Anna Seghers et la

photographe Germaine Krull, entre autres – qui les emmènent en Martinique, avant-dernière étape dans le voyage qui ramène Lam à son île natale, Cuba, où il arrive en juillet 1941.

Durant ces huit mois passés à Marseille, de juillet 1940 à mars 1941, Lam développe une nouvelle iconographie de personnages hybrides et de créatures anthropomorphiques dans de nombreux dessins. Le contexte de guerre, de précarité et de pénurie dans lequel il se trouve alors l'empêche de se procurer des toiles ou de la peinture, l'artiste ne travaille donc que sur papier. L'hiver passé au contact des Surréalistes est un moment de création particulièrement intense, riche en expérimentations. Lam participe à leurs jeux créatifs qui donnent lieu à de nombreux dessins collectifs, cadavres-exquis, collages et le fameux *Jeu de Marseille*, réalisés à plusieurs mains. Il crée également une dizaine de compositions au pastel, à l'aquarelle ou aux crayons de couleur. Mais surtout, il dessine quotidiennement dans des cahiers d'écolier, au format standard 22 x 17 cm et au papier de mauvaise qualité, donnant lieu aux *Carnets de Marseille*, commencés comme des études aux illustrations du poème de Breton. Dans ces carnets, aujourd'hui démantelés, il dessine pour la première fois les éléments de ce qui, une fois à Cuba, devient son style emblématique et qui fascinera tant la critique européenne et américaine.

Ce corpus, établi dans un moment très circonscrit à la fois dans l'espace et dans le temps, marque ainsi un jalon essentiel dans le parcours artistique de Wifredo Lam. Néanmoins, l'attention portée à la période marseillaise de Lam est assez récente, tout d'abord parce que ces *Carnets de Marseille* ne sont vraiment connus et montrés que depuis les années 1990. Avant cela, le passage par Marseille était évoqué par ses commentateurs uniquement comme le moment de la rencontre de Lam avec le Surréalisme⁴ et ses grands représentants. L'écrivain et critique d'art Max-Pol Fouchet, qui a publié la première grande monographie de son œuvre à partir de nombreux entretiens avec l'artiste⁵, n'évoque Marseille qu'à travers la relation Lam-Breton. Il s'attarde néanmoins sur les illustrations de *Fata Morgana* créées par Lam, et exprime

⁴ La rencontre de Lam avec le Surréalisme a cependant été nuancée depuis, notamment par Maria Lluïsa Borrás, Lowery Stoke Sims et Elizabeth T. Goizueta, qui ont étudié les œuvres de la période espagnole de l'artiste et montré que dès 1930 certaines œuvres de Lam présentaient une claire influence du Surréalisme. Voir BORRAS, Maria Lluïsa. « Wifredo Lam in Spain » in *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1e édition. Lausanne, Actar, 1996 ; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition, Austin, TX, University of Texas Press, 2002 et GOIZUETA, Elizabeth T. « Wifredo Lam and the Spanish baroque » in *Wifredo Lam : imagining new worlds*. Boston, McMullen Museum of art, 2014.

⁵ Max-Pol Fouchet se rendit à Cuba en 1968, invité au Congrès culturel du Tiers-Monde de La Havane. Lors de ce même voyage, il se rendit à Sagua la Grande en compagnie de Lam et recueillit bon nombre de ses souvenirs.

son profond étonnement, sa « surprise » face à celles-ci car elles marquent une vraie rupture avec les œuvres de la période parisienne⁶. Fouchet n'a visiblement pas interrogé Lam sur cette période et n'avait pas connaissance des *Carnets* et des autres productions marseillaises de l'artiste.

En 1976, la même année que paraît la monographie de Fouchet en France, une exposition « Wifredo Lam » ouvre à l'Estudio Actual de Caracas, au Venezuela, galerie tenue par Clara Diamant de Sujo, grand nom du marché de l'art moderne latino-américain. Dans cette exposition sont présentés pour la première fois⁷ des dessins issus des *Carnets de Marseille*. Ils fascinent immédiatement la critique d'art Argentine Marta Traba qui leur dédie un texte⁸, reconnaissant l'importance de ces dessins dans l'œuvre de Wifredo Lam. Si certains d'entre eux sont vendus à la suite de l'exposition, peu d'attention est portée à la période marseillaise de Lam jusqu'aux années 1990, après la mort de l'artiste⁹.

Il faut attendre 1988 pour que commence la « redécouverte » des *Carnets de Marseille*. Cette année-là, un collectionneur états-unien, le Dr. Millstein, approche la veuve de Wifredo Lam, Lou Laurin-Lam, afin de faire certifier trente-quatre dessins signés à Marseille en 1940 et 1941, dans le but de les vendre. Par leur papier et leurs dimensions, ils proviennent indubitablement des mêmes carnets, bien qu'ils en aient été détachés. A cette occasion, Lou Laurin-Lam contacte Helena Holzer (désormais Helena Benitez), la seconde femme de l'artiste qui était avec lui à Marseille. Celle-ci reconnaît ces dessins, créés dans des circonstances si particulières, et décide d'écrire ses souvenirs de l'exil marseillais en compagnie d'André Breton

⁶ A propos de l'illustration p.23 de *Fata Morgana* : « Si l'on examine l'une de ces illustrations, ici reproduite, on éprouve de la surprise. Elle diffère de la presque totalité des œuvres qui la précèdent », in FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.163.

⁷ Bien que la critique Marta Traba affirme dans le catalogue qu'il s'agit de la première fois que ces dessins marseillais sont exposés, il est possible que certains aient été montrés dès 1970 en Italie lors d'une exposition de dessins de Wifredo Lam à la Galleria d'Arte "Il Salotto" de Trieste, du 18 mars - 30 mars 1970, comme en atteste la reproduction du carton d'invitation dans FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p 245. Le dessin reproduit sur l'invitation est très proche de certains dessins marseillais. Ce carton est cependant le seul témoignage de cette exposition que j'ai pu trouver.

⁸ TRABA, Marta, "Wifredo Lam", octobre 1976, du catalogue d'exposition *Wifredo Lam*, Caracas, Estudio Actual, Centro de Arte Contemporáneo, 1976. Le texte a été reproduit en anglais in DAY, H. T.; STURGES, H. *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

La version originale du texte est accessible en ligne sur le site « Marta Traba en línea ».

⁹ On trouve néanmoins quelques rares références aux dessins des *Carnets de Marseille* du vivant de l'artiste : en 1950, un dessin de Helena à la lampe réalisé à Marseille fait la couverture du premier numéro de la revue cubaine *Estudios, Mensuario de Cultura*, La Habana, Febrero 1950 no.1, mais les carnets n'y sont pas mentionnés. Néanmoins, une publication de 1963 évoque « une douzaine de carnets inédits » réalisés par l'artiste à Marseille : DESNOES, Edmundo. *Lam : azul y negro*. La Havane, Editorial Nacional de Cuba, Cuadernos de la Casa de las Américas, 1963, p.6. Enfin, en 1975 est publiée une édition en quelques exemplaires de dessins de Lam, dont deux dessins des *Carnets de Marseille* visiblement détachés de leurs carnets par l'artiste. Voir *Dessins de Wifredo Lam*. Préface de Philippe Soupault. Paris, Editions Galilée-Dutrou, 1975.

et des Surréalistes à la Villa Air-Bel. Cela donne lieu à la publication en 1993 d'*Interlude Marseille*, précieux témoignage retraçant les dix mois séparant leur fuite de Paris à leur départ pour la Martinique sur le *Capitaine Paul-Lemerle*, accompagné de reproduction des trente-quatre dessins de la collection Millstein. Ceux-ci sont mis en dépôt au Metropolitan Museum of Arts de New York, où Lowery Stoke Sims, grande spécialiste de l'œuvre de Lam, est alors conservatrice, avant leur mise en vente en 1994 chez Christie's, à New York. Ils sont ensuite dispersés dans diverses collections. Dès lors, les dessins de Marseille sont intégrés dans l'analyse de la carrière de l'artiste et sont identifiés par les commentateurs comme le commencement de la période mature de Wifredo Lam¹⁰. On ne sait néanmoins pas si ces trente-quatre dessins ont été achetés par le collectionneur déjà séparés ou sous la forme d'un ou plusieurs carnets, ni s'ils ont été achetés directement à l'artiste ou à quelqu'un d'autre, peut-être à l'Estudio Actual¹¹ ou peut-être à Helena Benitez.

Au début des années 2000, la famille Lam met en avant d'autres carnets de dessins datant de la période marseillaise, ayant conservé leur couverture. Certains de ces dessins ont été signés *a posteriori* par l'artiste à la fin de sa vie, et ces carnets ont été numérotés de 15 à 19¹². Ils sont restaurés et démantelés, afin d'être exposés et vendus séparément. Dès lors, les dessins de Marseille figurent dans toutes les grandes expositions et publications dédiées à Lam, en France et à l'étranger¹³. Depuis, des dessins des *Carnets de Marseille* réapparaissent ponctuellement sur le marché, venant compléter la liste déjà longue des œuvres de cette période. La dernière addition la plus notable à ce corpus est la vente en novembre 2016 dans la maison de vente Aste Bolaffi Archaion à Turin d'un carnet entier. Celui-ci a été acheté par la Galerie 1900-2000 qui l'a démantelé, conservant néanmoins la couverture originelle du carnet qui constitue un précieux témoignage.

¹⁰ Notamment dans les deux dernières grandes monographies de Lam : SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1st ed. Austin, TX: University of Texas Press, 2002 et LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009.

¹¹ Les archives de l'Estudio Actual sont aujourd'hui conservées au Getty Research Institute à Los Angeles. Cependant, au vu des conditions de cette année 2021, le centre est resté fermé et il m'a été impossible d'accéder au catalogue de cette exposition de 1976 ni aux autres ressources qui permettrait peut-être de répondre à ces questions.

¹² Cela signifie-t-il qu'il y a eu quatorze autres carnets avant ceux-là ? Cette numérotation pose de nombreuses questions, mais elle permet d'identifier chacun de ces dessins à un carnet et de reconstituer chaque carnet comme une entité organique.

¹³ En France, ils sont montrés pour la première fois lors de l'exposition *Lam et les poètes* au Musée Campredon-Maison René Char de l'Isle-sur-la-Sorgue puis la rétrospective *Wifredo Lam. Voyages entre Caraïbes et avant-gardes* de 2010 au Musée des Beaux-Arts de Nantes. L'exposition de 2015 au Centre Pompidou de Paris consacrait également une importante partie aux dessins de Marseille.

Actuellement, la SDO Wifredo Lam recense près de cent-cinquante dessins issus de ces *Carnets de Marseille*, mais il est fort probable qu'il en existe bien plus¹⁴. Ils présentent des états de conservation très inégaux, certains étant désormais presque effacés. Bon nombre d'entre eux sont signés et datés, ceux de 1940 portent généralement la mention « Wifredo Lam Marseille 1940 » et à partir de 1941 Lam indique le jour exact de leur création, permettant de voir ce qu'il produit au jour le jour.

Aujourd'hui, la période marseillaise de 1940-1941 est identifiée comme une période de transition fondamentale dans l'œuvre de Lam, là où il crée les fondements de son vocabulaire pictural. Dans les œuvres qu'il réalise durant ces neuf mois d'attente et d'angoisse se fait jour pour la première fois un univers de créatures inédites, de personnages étranges et hybrides, de « métamorphoses actives » comme l'exprime Max-Pol Fouchet¹⁵, qu'il travaillera toute sa vie, dans ses dessins, ses peintures, ses gravures et ses céramiques.

Ainsi, comment, alors qu'il est loin de tout ce qu'il connaît, bloqué dans une ville d'un pays qu'il n'habite que depuis deux ans et dont il ne maîtrise pas la langue, en compagnie de ceux qui ne sont pas encore ses amis, Lam parvient-il à développer un corpus d'œuvres inédites où prend forme son univers artistique ? Comment l'expérience de l'exil et du déracinement peut-elle devenir un moment fondateur dans une trajectoire artistique ? Qu'est-ce que la pratique intense du dessin durant ces huit mois d'attente, et tout particulièrement entre décembre 1940 et mars 1941, révèle-t-elle du mode de travail de Lam et de son approche de cette technique ? Enfin, comment, dans un contexte de guerre et de déracinement, Wifredo Lam a-t-il développé une iconographie nouvelle dans ses dessins réalisés lors de son exil à Marseille entre juillet 1940 et mars 1941, mettant au point les fondements de son vocabulaire pictural ?

Quand Lam arrive à Marseille il reprend rapidement une activité artistique, dans la continuité de son travail autour de la représentation de la figure humaine marquée par le regard qu'il porte aux masques et sculptures africaines entamé à Paris. Sous l'influence des

¹⁴ Il manque notamment des dessins de janvier 1941, car seul un dessin est daté de ce mois. Au vu de la productivité de Lam au cours de sa période marseillaise, il est hautement improbable qu'il n'en ait pas réalisé plus en ce premier mois de 1941. D'autres facteurs plus circonstanciels et matériels – comme une éventuelle difficulté à se procurer des carnets ou de l'encre – peuvent participer à expliquer cette coupure, mais l'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il manque au moins un carnet de cette période.

¹⁵ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.163.

Surréalistes, qu'il côtoie quasi-quotidiennement et tous les dimanches à la Villa Air-Bel à partir de l'hiver 1940, la référence aux masques du continent africain prend une forme nouvelle dans ses œuvres marseillaises et se fait moins littérale, l'artiste en retenant un certain principe de la métamorphose.

Ce principe de la métamorphose des formes s'exprime tout d'abord par l'introduction d'éléments issus du règne animal puis du végétal dans les figures qu'il dessine. Ce travail sur l'hybridité témoigne de la recherche de nouvelles formes entamée par l'artiste lors de ces mois d'attente. Ce faisant, Lam s'inscrit dans toute une histoire de l'art marquée par la représentation de créatures hybrides, qu'il réinvesti d'une manière qui lui est propre.

Finalement, ce qui se fait jour dans les dessins marseillais de Wifredo Lam est ce travail de redéfinition, de reconfiguration des corps qu'il représente, qui deviennent « monstres ». L'artiste établit ainsi en l'espace de quelques mois les fondements de son vocabulaire pictural qui caractérise son travail pour le restant de sa carrière. En construisant une iconographie qui lui est propre, l'artiste construit aussi un rapport spécifique au monde, un rapport polyculturel et éminemment politique, qui s'exprime par les corps monstres qu'il met au point.

I - Le masque et ses métamorphoses

La référence à l'art africain dans sa diversité irrigue toute l'œuvre de Wifredo Lam depuis la seconde moitié des années 1930 et devient un élément central de son œuvre lors de ses années parisiennes entre 1938 et 1940. A Marseille, dans les premiers mois de son exil, l'artiste produit des dessins dans la claire continuité de ses œuvres parisiennes, fortement marquées par la sculpture d'Afrique et notamment le motif du masque. Cet amour et cet intérêt pour les arts et les cultures d'Afrique rejoignent la fascination des Surréalistes pour les arts extra-occidentaux, qu'ils voient comme une matérialisation de leurs critères artistiques et idéologiques. Néanmoins, au contact des Surréalistes la référence à la sculpture africaine dans l'œuvre de Wifredo Lam prend une forme nouvelle.

Ce lien, puissant mais complexe, qu'entretient le peintre avec les sculptures et masques du continent africain est l'un des points les plus discutés par ses commentateurs. En 2001, l'exposition *Lam Métis* au musée de la Fondation Dapper à Paris confrontait des œuvres de Lam à des œuvres issues d'Afrique et d'Océanie, mettant en avant l'intense dialogue que le peintre entretient toute sa vie avec ces objets qu'il collectionne lui-même dès 1946¹⁶. Mais la période française, avant son retour à Cuba, est un moment particulièrement important, où la référence africaine devient centrale dans son œuvre. Pour ses contemporains d'alors, c'est même ce qui caractérise son travail, et les différents textes de l'époque révèlent la vision parfois essentialisante¹⁷ qu'ils lui portent, comme l'éclat de Picasso en 1939 « *Il a le droit, lui, il est nègre !* » en réponse au galeriste Pierre Loeb qui s'étonne de la forte inspiration que puise Lam dans la sculpture africaine. La posture de Wifredo Lam dans la scène artistique européenne des années 1930 est alors unique. Lui-même issu de la diaspora Ouest-africaine de Cuba par sa mère, et élevé près des quartiers noirs de Sagua la Grande, au contact des traditions et rituels afro-cubains, le peintre arrive dans une Europe coloniale où ce qu'on a appelé le primitivisme

¹⁶ Voir le catalogue PAUDRAT, Jean-Louis; FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Lam métis*. Paris, Musée Dapper, 2001.

¹⁷ Dans beaucoup de textes de ses contemporains, notamment des personnalités parisiennes qu'il fréquente, l'admiration pour Wifredo Lam et son œuvre est très souvent teintée de l'idée qu'en tant que métis, Lam aurait accès « par atavisme » à des « forces magiques », à un « esprit » primitif inaccessible à l'homme blanc civilisé. Je reprends ici des termes de Pierre Loeb dans son texte « Wifredo Lam », in LOEB, Pierre. *Voyages à travers la peinture*. Paris, Bordas, 1946, p.111-114. Mais on retrouve ces idées dans de nombreux textes de l'époque, notamment des surréalistes, comme celui de Breton reproduit en annexes. S'il faut bien évidemment éviter un jugement anachronique de ces termes, dans ces écrits perce de manière évidente la vision très romantisée et exotisée qu'ont les artistes et intellectuels français de l'époque de l'« Autre », compris comme toute personne non blanche.

bat son plein, et s’y fait un nom. Là, il découvre la « poésie africaine »¹⁸ des masques et des statues de différents peuples et l’intègre à son propre travail. Ce faisant, Lam précipite ce que la conservatrice états-unienne et spécialiste de l’artiste Lowery Stokes Sims considère comme « la première crise de la modernité » en « faisant entrer le ‘primitif’ dans le ‘primitivisme’ », en donnant un visage à cet « autre » abstrait et exotique fantasmé par les européens des années 1920-1930¹⁹.

1. Les masques de Wifredo Lam à la Villa Air-Bel

A Marseille, Wifredo Lam se rend chaque dimanche à la Villa Air-Bel à partir de l’automne 1940. Là, il retrouve les habitants d’Air-Bel André Breton, Jacqueline Lamba, l’écrivain révolutionnaire Victor Serge et sa compagne Laurette Séjourné, mais aussi d’autres artistes et intellectuels ayant trouvé refuge à Marseille ou les environs, principalement Jacques Hérold, Victor Brauner, Óscar Domínguez, Remedios Varo, Benjamin Péret, puis André Masson, Max Ernst, Hans Bellmer, René Char, Frédéric Delanglade, les écrivains Jean Malaquais et Pierre Herbart, plus tard également Consuelo de Saint-Exupéry et occasionnellement Marc Chagall, Jacques Lipchitz, Jean Arp, Tristan Tzara et Marcel Duchamp²⁰. A cette liste d’artistes et écrivains, il faut rajouter l’acteur proche de la sphère surréaliste Sylvain Itkine, la galeriste Henriette Gomes et son mari André, photographe, et la collectionneuse Peggy Guggenheim, ainsi que les membres du Comité Américain de Secours et d’autres, connus ou inconnus, comme la sœur de Jacqueline Lamba, Huguette. Ensemble, artistes ou pas, ils produisent de nombreux dessins collectifs, qui prennent diverses formes selon les règles des jeux inventés par Breton. Wifredo Lam prend part à ces jeux, qui sont au centre de la pratique Surréaliste depuis les années 1920, et ses contributions se distinguent par l’importance de la référence à l’art africain qui caractérise son œuvre depuis la fin des années 1930.

Ces dessins, précieusement conservés par André Breton, sont aujourd’hui répartis entre les collections du Musée Cantini à Marseille, grâce au don des descendantes du poète, Aube et

¹⁸ Expression de Lam citée dans FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d’Art, 1989, p. 210.

¹⁹ Voir de Lowery Stokes Sims « Le modernisme postmoderne de Wifredo Lam », reproduit in DAVID, Catherine; BLISTÈNE, Bernard. *Wifredo Lam | Catalogue de l’exposition*. Paris, Centre Pompidou, 2015, p.194-200 ; et *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002.

²⁰ On ne peut cependant pas affirmer avec certitude que Wifredo Lam ait côtoyé lors de son passage à Marseille Marcel Duchamp, Tristan Tzara ou Marc Chagall, tous trois également exfiltrés grâce à Varian Fry. Effectivement, selon Helena Holzer Benitez, Lam ne rencontre Duchamp qu’en 1945 à New York, et ils deviennent alors bons amis. Voir BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.158.

Oona Ellouët-Breton, en 2003, et au Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou à Paris. Quelques autres sont également conservés dans des collections privées.

a. De Paris à Marseille

Sur une mer calme aux vaguelettes bleu foncé, un petit bateau noir navigue, penché. Son mât élancé est couronné de petits drapeaux triangulaires. Sur le pont, accrochée à un deuxième mât – ou serait-ce une jambe ? – se trouve un tableau. C'est un portrait en buste d'une figure nue, au corps signifié par des formes synthétiques, devant un fond jaune-orangé strié de traits noirs. Derrière le tableau, et derrière le bateau est esquissée une carte postale, estampillée d'un timbre à l'effigie d'une tête de mort. Sur la carte est inscrite une petite phrase énigmatique en espagnol « *Tiene el amor, el corazón de una espada* ». Cette composition est un détail de la contribution de Wifredo Lam à un cadavre-exquis dessiné par André Breton, Jacques Hérold et lui-même à l'encre, aux crayons de papier et de couleurs et des collages, conservé au Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou (voir annexes fig. 1.7). Au revers, Breton a pris le soin de noter « Marseille, 1940 » et les noms des trois artistes.

Ce petit détail de cadavre-exquis, réalisé à Marseille par Lam lors d'une session de jeux surréalistes à la Villa Air-Bel, montre à quel point l'attente du voyage qui les mènera hors de portée de la violence de la Seconde Guerre Mondiale est au centre des préoccupations de ces artistes en fuite. Mais ce qui frappe dans ce fragment, si réjouissant par son côté joueur, c'est cette mise en abyme de l'exil que crée Lam. Ce petit tableau qu'il représente sur le pont du bateau est comme un avatar du peintre, incarnant sa présence sur le cargo qui lui fera traverser l'Atlantique. Il agit comme une signature : il ressemble très fortement aux toiles peintes par Lam à Paris. On y retrouve la thématique centrale de l'œuvre parisienne de Lam, celle de la représentation de personnages hiératiques, aux traits si géométrisés et si peu individualisés qu'il est difficile de parler de portrait. Cela se note tout particulièrement dans le traitement des visages, où les yeux, le nez et la bouche sont signifiés par des formes angulaires, comme c'est le cas ici. Le visage évoque ainsi un masque, témoignant de l'importance de la référence à la statuaire africaine dans l'œuvre de Lam.

Wifredo Lam a vu des sculptures africaines au moins depuis son séjour en Espagne. Il a peut-être admiré les sculptures du Congo et de Guinée au Museo Antropológico de Madrid

dès 1928, comme l'affirme l'anthropologue cubain Fernando Ortiz²¹. Mais c'est surtout par l'intermédiaire du regard des peintres de l'avant-garde, et notamment de Pablo Picasso dont il découvre l'œuvre en Espagne lors d'une exposition itinérante de 1936, qu'il intègre peu à peu la schématisation du corps et du visage humain inspirée des masques africains. Il explore ainsi dès 1937 les techniques cubistes de la période africanisante des œuvres de 1907-1908 de Picasso, retenant un traitement par plans et formes simples des visages. Néanmoins, c'est lors de son passage à Paris entre 1938 et 1940 que Lam s'engage plus directement avec les arts d'Afrique, encore une fois par l'intermédiaire de Picasso. Lam raconte lui-même sa rencontre avec le peintre espagnol, qui, enthousiaste, lui montra sa collection d'œuvres extra-occidentales. Lam retint tout particulièrement une sculpture représentant la tête d'un cheval, sûrement le masque-heaume *goli glin* Baoulé de Côte d'Ivoire que Picasso possédait, et dont la gueule ouverte sur une langue affûtée comme une lame lui aurait inspiré le cheval hurlant de *Guernica*²². Lam raconte ensuite comment Picasso demanda à son ami Michel Leiris, qui participa à la fameuse Mission Dakar-Djibouti²³ et alors à la tête du département d'art africain du nouveau Musée de l'Homme : « *Apprends à Lam l'art nègre* »²⁴. Lam est immédiatement saisi par la beauté et la diversité de ces masques et objets rituels, et s'en imprègne lors de son séjour parisien. Il étudie les différents arts et cultures d'Afrique ainsi que d'Océanie, il lit des publications spécialisées, visite des galeries et surtout parcourt le Musée de l'Homme.

Il convient de souligner que quand Lam arrive à Paris en 1938, les arts d'Afrique connaissent un grand succès. L'empire colonial français est alors à son apogée, et depuis la fin du XIXe siècle, des objets sont pillés dans les différents territoires africains lors d'expéditions militaires ou scientifiques. Ces objets étaient montrés en France dans le cadre d'expositions coloniales comme les matérialisations de sociétés vues comme « primitives » qu'il convenait de « civiliser », participant d'une mise en scène et d'une construction de l'« Autre » et du

²¹ Pour une étude plus précise des débats sur les premières rencontres entre Wifredo Lam et les arts africains, voir PAUDRAT, Jean-Louis, « *Afriques en confluence* ». in PAUDRAT, Jean-Louis; FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Lam méfis*. Paris, Musée Dapper, 2001.

²² PAUDRAT, Jean-Louis, « *Afriques en confluence* ». in PAUDRAT, Jean-Louis; FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Lam méfis*. Paris, Musée Dapper, 2001. p.74-75.

²³ La mission Dakar-Djibouti fut une expédition ethnographique menée de 1931 à 1933 de la côte Ouest à la côte Est africaines sous la direction de Marcel Griaule, avec pour but de compléter les collections ethnographiques françaises. Cette mission marquait une nouvelle attitude de collecte d'objets et d'informations selon des protocoles établis, résultant en l'entrée de 3 000 pièces dans les collections du Musée du Trocadéro. Michel Leiris publia par la suite son journal de bord dans *L'Afrique fantôme* en 1934, racontant notamment les pratiques parfois violentes de collecte s'apparentant plutôt à des pillages.

²⁴ LAM, Wifredo. « *Mon amitié avec Picasso* », texte traduit et reproduit dans le catalogue AYLLON, José ; VIDAL, Aline. *Wifredo Lam*. Paris, Editions Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p.13-15.

sauvage²⁵. Mais ces objets ont également généré un important marché avec la constitution de collections spécialisées et le développement de galeries dédiées aux arts extra-occidentaux. Les artistes des avant-gardes, Derain, Vlaminck, Braque et Picasso en tête, jouèrent un rôle majeur dans cet engouement pour les arts d'Afrique, eux-mêmes collectionnant des pièces, et s'inspirant des sculpteurs africains dans leur approche radicalement différente de la figure humaine depuis les premières années du XXe siècle. Picasso tout particulièrement retint des sculptures de maîtres Baoulé, Dogon ou Fang l'aspect hautement stylisé, géométrique et presque abstrait des corps qui participa à l'élaboration de son approche totalement nouvelle des volumes et de l'espace dans ses premières œuvres cubistes. Plus tard, à partir des années 1920, ce sont les principaux tenants du Surréalisme naissant qui portent un grand intérêt aux œuvres africaines. Différents intellectuels, artistes et écrivains gravitant autour de la sphère surréaliste dédient ainsi régulièrement des articles aux arts extra-occidentaux, et notamment africains, et s'en inspirent dans leurs œuvres. Cet intérêt de la modernité pour les arts d'Afrique a été englobé dans ce qu'on a appelé le primitivisme, notion qui évoque cette relation romantisée de l'art moderne de la première moitié du XXe siècle avec des sociétés éloignées dans le temps ou dans l'espace de la culture occidentale et industrielle, sociétés vues comme plus proches de la nature et de l'essence de l'être humain. On la fait généralement remonter à l'œuvre de Paul Gauguin et son appropriation de l'imagerie et des traditions polynésiennes dans ses peintures. Cette notion complexe a été définie pour la première fois par Robert Goldwater en 1938, puis par William Rubin lors de l'exposition séminale « "Primitivism" in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern » tenue en 1984 au MoMA de New York. Elle a été depuis largement redéfinie et redébatue. Cette notion va de pair avec celle, problématique, d'art dit « primitif », les productions issues des dites sociétés, qui recouvrait ainsi les objets des différents peuples d'Afrique, d'Océanie ou d'Amérique précolombienne, mais aussi les productions préhistoriques, antiques ou médiévales, et même dans certains cas les dessins d'enfants.

Quand Lam s'installe à Paris en 1938, les artistes modernes ont ainsi engagé depuis plus de trente ans un dialogue avec ces objets africains qui sont désormais mieux connus. Ils commencent à être distingués en fonction d'aires géographiques et des peuples dont ils sont issus, notamment grâce au développement de l'ethnologie : l'année de l'arrivée de Lam est

²⁵ Il ne faut pas non plus oublier qu'encore quelques années avant l'arrivée de Wifredo Lam à Paris on pouvait encore visiter les « zoos humains » du Jardin d'Acclimatation, existant depuis 1877, où, sous couvert d'une pseudo-scientificité, étaient mis en scènes des « villages noirs ». Seulement sept ans avant son arrivée, en 1931, eue également lieu l'Exposition Coloniale à la Porte Dorée où étaient reconstitués de nombreux villages animés par des habitants des colonies.

aussi celle de l'inauguration du Musée de l'Homme, qui répondait à cette volonté d'étudier de manière scientifique les différentes cultures à travers leurs productions matérielles²⁶. Wifredo Lam arrive donc à Paris dans ce contexte d'engouement pour l'Afrique qui constitue un phénomène de société qui dépasse désormais les seuls cercles des avant-gardes. Cet engouement se traduit par des expositions et collections d'objets africains, par leur succès auprès des cercles artistiques et leur appropriation par de nombreux artistes comme moyen de renouveler l'art moderne, et par le développement d'une approche scientifique des diverses cultures et de leurs objets. Ainsi, c'est par le filtre de l'Europe et de sa modernité artistique que Lam a tout d'abord regardé les sculptures africaines. Néanmoins, son regard est aussi celui d'un peintre ayant grandi à Cuba, où les traditions et les rites africains, principalement des peuples Yoruba d'Afrique de l'Ouest, ont perduré sous forme syncrétique, tout particulièrement à travers la religion de la *Santería*, aussi appelée *Lucumí*. C'est ce qu'il exprima à Max-Pol Fouchet à la fin de sa vie, en parlant de l'art de Picasso : « *Ce qui me permettait surtout d'éprouver de la sympathie pour sa peinture, c'est la présence de l'art et de l'esprit africain que j'y découvrais. Quand j'étais enfant, j'avais vu des statues, dans la maison de Mantonica Wilson. Ainsi, dans l'œuvre de Pablo, m'apparaissait une sorte de continuité* »²⁷. Le peintre cite ici une personnalité importante de sa jeunesse, sa marraine Mantonica Wilson, guérisseuse et prêtresse lucumí, qui l'a introduit lorsqu'il était enfant au culte des *orishas*²⁸. La référence aux arts d'Afrique a donc une consonnance différente pour Lam que pour les artistes européens, les sculptures ne sont pas seulement des œuvres à admirer mais aussi des objets souvent rituels, chargés et vivants. Néanmoins, il faut souligner qu'à Paris comme à Marseille, la référence si prégnante dans son œuvre de la fin des années 1930 aux sculptures du continent africain n'a pas encore la dimension fortement politique qu'elle prend à son retour à Cuba, après sa rencontre avec le poète martiniquais Aimé Césaire dont la réflexion anticoloniale et la recherche d'une esthétique proprement afro-caribéenne eurent un impact profond sur la pensée et le travail de Lam. Mais déjà en proposant une vision personnelle de ces objets ramenés d'Afrique Lam offrait-il une première alternative à l'appropriation exotisante et nostalgique des modernes européens de ces formes africaines.

²⁶ Pour une étude de la muséographie et du projet du Musée de l'Homme et de l'évolution du traitement des objets provenant d'Afrique dans les musées français et états-unis, voir MURPHY, Maureen. *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

²⁷ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.124.

²⁸ Il faut néanmoins souligner que Lam reste tout au long de sa vie parfaitement athée. L'étendue de l'influence de Mantonica Wilson sur Wifredo Lam, tout particulièrement sur la période qui a précédé son retour à Cuba, a été l'objet de débats que Jacques Leenhardt a rapporté dans sa monographie *Wifredo Lam*. Paris, HC éditions, 2009, p.56.

Cette citation de Lam à propos de Picasso et des arts africains soulève un second point fondamental, celui du rapport entre les deux peintres. Effectivement, Wifredo Lam a longtemps été présenté comme un élève du peintre espagnol. C'est notamment ainsi que Varian Fry, qui aide Lam à fuir la France en guerre depuis Marseille, le présente dans ses mémoires de ses activités au sein du Comité Américain de Secours : « *Wifredo Lam, le Cubain noir au masque tragique, qui fut l'un des rares élèves de Picasso* »²⁹. Au-delà de la mention de Picasso qui serait son mentor, cette description très rapide de l'artiste montre comment la personne de Lam a souvent été associée, comme par métonymie, aux visages-masques qu'il peint. Comme le démontre Lowery Stokes Sims, cette filiation avec Picasso participe à faire du peintre cubain un candidat à l'exil prometteur³⁰. Cette mauvaise interprétation provient du fait que lorsque Lam arrive à Paris, seul et démuné, Picasso le prend véritablement sous son aile et l'aide à lancer sa carrière. Il obtient à celui qu'il appelle son « *primo* », son cousin³¹, sa première exposition personnelle, à la Galerie Pierre, qui se tient du 30 juin au 14 juillet 1939 et y envoie de très nombreuses personnalités du monde de l'art. Il lui organise également sa première exposition aux Etats-Unis dès 1939, à la Perls Gallery de New York, où il expose aux côtés d'œuvres de Lam des dessins. Cet intérêt exceptionnel pour un jeune peintre – qu'a notamment noté André Breton (voir annexes doc.4) – prouve la forte impression qu'a produit le travail de Lam sur Picasso. Le fait que le Cubain ait combattu du côté des Républicains lors de la Guerre Civile espagnole a sûrement également participé de cette admiration réciproque. Néanmoins, si Lam reconnaît tout au long de sa carrière l'importance de son amitié avec Picasso, il nie toujours s'être inspiré de l'œuvre de ce dernier. Il est cependant indéniable que le travail de Lam lors des deux ans qu'il passe à Paris porte la trace de son regard sur le cubisme des premières années de Picasso, mais également de ses œuvres plus récentes des années 1930, celles de *Guernica* et des portraits de Dora Maar au visage violemment déformé par la douleur en des plans compartimentés.

A Paris, les peintures de Lam prennent donc de plus en plus racine dans ce regard qu'il porte aux sculptures africaines, sans jamais y faire de référence littérale. Lui-même confia à Max-Pol Fouchet : « *J'aurais pu être un bon peintre de l'Ecole de Paris, mais je me sentais comme un escargot hors de sa coquille. Ce qui vraiment élargit ma peinture, c'est la présence*

²⁹ FRY, Varian. *Livrer sur demande : quand les artistes, les dissidents et les Juifs fuyaient les nazis : Marseille 1940-1941*. Marseille, Agone, 2008, p.170.

³⁰ SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.28-29.

³¹ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.112.

de la poésie africaine »³². Il peint ainsi de nombreux personnages délimités par un large cerne, dont le corps si stylisé n'évoque plus qu'une idée de l'être humain qui devient un signe répété, figures élevées « au rang d'emblème »³³ variant d'une peinture à l'autre. Ces compositions sont extrêmement frontales, les personnages peints en aplats colorés dans un espace parfois indéterminé ou dans des intérieurs dont le volume est signifié par des plans. Les visages sont de pures formes, parfois sans traits et juste évoqués par un ovale. Il montre pour la première fois ces œuvres à l'été 1939 lors de sa première exposition personnelle en France à la Galerie Pierre, galerie du marchand Pierre Loeb qui exposait aussi bien Picasso, les Surréalistes que des œuvres extra-occidentales. Cette première exposition est un succès pour Lam, et il poursuit ce travail lors de l'année suivante comme dans *Jeune fille au fond gris*, une gouache sur papier de 1940 (voir annexes fig.III). Sur un fond neutre peint par larges touches de gouache, on retrouve une femme nue, en buste. Son corps géométrique et simplifié est délimité par un large cerne noir redoublé de touches de jaune et d'orange, laissant parfois apparaître le blanc du papier en réserve. Les traits de son visage sont créés par des lignes droites, le nez dans la prolongation des sourcils, les yeux et la bouche dessinés par des parallèles. Son visage ovale est encadré par de longs cheveux, ses seins sont signifiés par deux cercles noirs sous ses épaules pointues. On retrouve ce dépouillement et cette approche synthétique du corps humain dans la contribution de Lam à un autre dessin collectif réalisé à Marseille avec André Breton, Jacqueline Lamba, et d'autres Surréalistes en exil issu de la collection Sylvio Perlstein-Antwerp (voir annexes fig.1.3). Sur une feuille de papier compartimentée en neuf espaces où chaque artiste produit une petite composition de son choix, Lam a réalisé le petit collage du troisième compartiment de la rangée du bas. L'artiste a découpé dans un papier noir la silhouette en négatif d'un personnage en buste, le haut de son crâne se prolongeant en un large triangle représentant son nez. Sur le fond de papier blanc laissé en réserve, Lam a esquissé deux yeux et une bouche, seulement évoqués par de fins traits parallèles au crayon, deux ronds rouges sur le buste rappellent des tétons. On retrouve ici l'aspect géométrisé du corps qui évoque une statue et son visage un masque, comme la *Jeune fille au fond gris*. Par rapport aux autres compositions du dessin collectif, ce petit collage de Lam frappe par sa simplicité et son efficacité, mais aussi par cette manière qui lui est si propre de représenter la figure humaine.

³² FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.210.

³³ Voir LEENHARDT, Jacques. « Wifredo Lam, ou la quête d'un langage pictural universel », in GAUDIBERT, Pierre ; LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam. Œuvres de Cuba*. Paris, Maison de l'Amérique Latine ; Paris, Librairie Séguier, 1989, p.38.

Ce que l'on remarque dans les œuvres parisiennes de Wifredo Lam, et par la suite dans les œuvres de Marseille, c'est – malgré la répétition de certains motifs qui caractérisent son vocabulaire artistique – la diversité d'approche de la figure humaine, introduisant de nombreuses variations dans ces visages-masques qu'il peint. Aux exemples plutôt épurés que nous venons de citer s'ajoutent des compositions plus complexes et fouillées. Ainsi, dans un autre dessin collectif de Marseille, réalisé entre autres avec Breton et Lamba en 1940 et conservé dans les collections du MNAM (voir annexes fig.1.4), les artistes réunis dessinent tous une tête, thème qui semble régenter l'œuvre collective, l'ensemble créant une série de portraits de créatures imaginaires. Lam dessine à l'encre et aux crayons de couleur le troisième visage de la rangée du haut, dont la forme ovale, le nez géométrique en puissant rectangle et la bouche entrouverte évoquent fortement un masque. Cela est renforcé par l'absence de cou de ce visage qui flotte indépendant de tout corps. Néanmoins, celui-ci est loin de l'aspect hautement synthétique des figures citées jusqu'alors. Le visage, bien que signifié par des formes géométriques, est complexifié et comporte trois yeux, comme s'il était vu depuis deux points-de-vue légèrement décalés. On retrouve ici la leçon des visages picassiens dont une moitié du visage est vue de face et l'autre de profil. Cependant, Lam va plus loin en distinguant plus clairement ces deux points-de-vue, ce qui se traduit par la présence d'un troisième œil. On voit déjà les prémices de ce principe, qui devient récurrent dans les dessins réalisés à Marseille, dans une tempera sur papier de 1940, *Composition [Les trois oranges]* (voir annexes fig.IV), créée par Lam peu avant sa fuite de Paris. Dans cette grande œuvre de 189 x 149 cm, deux personnages sont représentés en pied, au sein d'un intérieur construit par des plans colorés vert et bleu foncés. Ces deux personnages sont hautement géométriques, ils sont construits par un assemblage de formes, rectangulaires, triangulaires ou rondes, compartimentées par un cerne noir, et colorés en aplats. On retrouve la frontalité et l'éclatement de la perspective des œuvres de Lam de la période parisienne, avec en partie basse une petite table sur laquelle trônent trois oranges. Dans le travail en aplats des couleurs, dans ces trois oranges, mais aussi dans le travail de motifs décoratifs, comme les formes florales qui ornent le buste du personnage de gauche, ou les persiennes évoquées par des parallèles colorées dans la partie droite du tableau, on note le regard que porte Lam à l'œuvre d'Henri Matisse qu'il a découvert en Espagne dans la seconde moitié des années 1930. Néanmoins, dans le travail des visages où sont combinés plusieurs points-de-vue, on retrouve l'approche cubiste – et tout particulièrement du cubiste dit analytique des années 1908-1912 – des volumes et des figures, retranscrits par des formes géométriques. Mais ici aussi, cela s'exprime par un redoublement du visage et l'apparition d'un troisième œil, qui matérialise le volume de la tête. Ainsi le personnage de gauche a la partie

gauche du visage ovale et entière, vue légèrement de trois-quarts. Elle est prolongée à droite par une forme ronde où l'œil et la moitié de la bouche sont répétés. Le personnage de droite quant à lui a également un visage parfaitement ovale aux formes angulaires qui évoquent un masque africain, redoublé dans sa partie supérieure droite par un second ovale comportant un troisième œil. Cette approche se note également dans le traitement du corps : les deux personnages ont une troisième jambe, autre expression du volume par redoublement. Chaque figure a ainsi comme un corps et demi, leur volume étant traduit par l'addition de deux points-de-vue différents.

Cette méthode additive, et notamment cette représentation du visage en double, avec un troisième œil et parfois une seconde bouche, devient dans ses œuvres de Marseille un principe récurrent. On la retrouve plus clairement dans un dessin aux crayons de couleur de 33 x 25,4 cm sans titre signé et daté par Lam « Marseille, 1940 » (voir annexes fig.2.2) que l'on peut rapprocher, par sa construction de l'espace et des volumes, par son traitement par accumulation de formes géométriques et par le travail des motifs décoratifs, à *Composition [Les trois oranges]*. Dans ce dessin néanmoins, la représentation des figures se complexifie encore jusqu'à devenir presque illisible. Ici, dans l'espace d'une pièce délimité par un sol strié de parallèles et un mur évoqué par une ligne à gauche sont représentés deux personnages assis sur un fauteuil. Mais leurs corps sont si géométrisés, composés de formes triangulaires et rectangulaires délimitées par un trait noir et décorées de motifs floraux, de chevrons ou de parallèles - récurrents dans le langage de Wifredo Lam – qu'ils en deviennent illisibles. On ne distingue plus où s'arrête le premier corps et où commence le second, les deux personnages étant fusionnés dans cette prolifération décorative. Leurs visages deviennent eux-mêmes motifs, le nez strié de noir se confond avec les chevrons qui ornent le visage du personnage de droite, leurs longs cheveux qui descendent jusqu'au sol se mêlent aux bandes colorées qui décorent leurs corps. Ici aussi, les visages sont redoublés, mais de manière plus radicale, comme si d'un visage en naissait un autre, penché sur le côté. C'est particulièrement frappant dans la figure de droite, dont le premier visage est composé d'un œil rond, d'un nez triangulaire, comme vu de profil, et d'une bouche aux lèvres charnues, le tout recouvert de stries noires serrées. Ce visage est redoublé par un second, de forme plus triangulaire, vu de face, dont le front est marqué par des bandes parallèles, desquelles partent un nez imposant, entouré de deux yeux. Le reste du visage est recouvert de chevrons et de formes triangulaires. L'invasion de ces éléments géométriques ainsi que l'aspect allongé et prognatique de ce double visage pourrait rappeler les masques des sculpteurs songye du Congo qui sont généralement striés de bandes,

voire de chevrons, parfois colorées, et que Jacques Dubanton, dans son essai pour le catalogue de l'exposition *Lam Métis*, proposait comme possible source d'inspiration de Lam. Encore une fois, il faut insister sur le fait que Lam ne retranscrit jamais directement des modèles réels de masques mais s'inspire de la sculpture africaine dans sa grande diversité pour recréer son propre vocabulaire, faisant référence aux différents masques africains « par connotation »³⁴.

Dans ce petit dessin coloré, sûrement réalisé un dimanche passé à la Villa Air-Bel, les figures sont envahies par les motifs décoratifs, au point que se fait jour ici une forme d'*horror vacui* angoissante. Lowery Stokes Sims montre que cette prolifération du motif, qu'elle fait remonter à 1936-1937 et à l'influence persistante de Matisse dans l'œuvre de Lam, tend à se doubler dès la fin de 1939 d'une imagerie de l'horreur³⁵. Ainsi, les figures étouffées et fractionnées par les chevrons, les fleurs et les bandes de ce dessin sans titre viennent comme faire écho au contexte de guerre et d'angoisse dans lequel il travaille à Marseille. Il parsème d'ailleurs ses contributions aux différents dessins collectifs réalisés en compagnie des Surréalistes à la Villa Air-Bel de ces motifs, comme dans un autre cadavre-exquis, conservé au Musée Cantini de Marseille, où il dessine en partie centrale une bande de ces chevrons colorés autour de laquelle se déploie un serpent menaçant à multiples têtes (voir annexes fig.1.8).

b. Les dimanches à la Villa Air-Bel

Comme nous venons de le voir, quand Wifredo Lam arrive à Marseille, il est déjà l'auteur d'une œuvre importante à l'identité esthétique forte – mais bien loin du Surréalisme³⁶ – et connaît un début de reconnaissance. Ce travail sur la figure si marqué par son amour pour les masques et sculptures ramenés d'Afrique se retrouve dans ses contributions aux dessins collectifs qu'il réalise avec les Surréalistes en exil lors de leur passage à Marseille. Il s'agit désormais d'explorer le contexte dans lequel Wifredo Lam se trouve lorsqu'il participe à ces œuvres collaboratives, qui sont aussi des explorations artistiques et qui l'initient aux pratiques surréalistes.

³⁴ DUBANTON, Jacques. « Les tropiques fantômes de Wifredo Lam » in PAUDRAT, Jean-Louis; FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Lam métis*. Paris, Musée Dapper, 2001. p.56.

³⁵ SIMS, Lowery Stoke. « Wifredo Lam : from Spain back to Cuba » in BLANC, Giulio V., HERZBERG, Julia P., SIMS, Lowery Stokes, BALDERRAMA, Maria R. *Wifredo Lam and his contemporaries, 1938-1952*. New York, Studio Museum in Harlem, H.N.Abrams, 1992, p.20.

³⁶ A ce sujet, Max-Pol Fouchet explore la relation entre Wifredo Lam et André Breton en constatant que l'œuvre parisienne du peintre Cubain est assez éloignée des principes artistiques énoncés par le poète français. Voir FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.163.

Quand il arrive à Marseille en juillet 1940, après avoir abandonné le bel atelier rue Armand Moisant où il était installé depuis peu, Wifredo Lam n'a emporté dans son périple depuis Paris que quelques affaires, dont huit gouaches enroulées qu'il conserve précieusement. Sa compagne Helena Holzer, tout juste sortie du camp de Gurs, le rejoint dès le mois d'août. Ils s'installent dans un petit hôtel du Vieux Port. Helena, qui a publié deux précieux témoignages de cette période³⁷, décrit ces premières semaines d'été passées à Marseille comme agréables et somme toute assez insouciantes³⁸. Helena et Wifredo fréquentent les cafés et font des rencontres. Ils retrouvent bientôt Pierre Mabille (1904-1952), médecin et écrivain gravitant autour de la sphère surréaliste, qu'ils avaient connu à Paris. Celui-ci parvient à trouver un bateau pour la Guadeloupe dès le mois de septembre. Puis le couple retrouve le peintre espagnol Óscar Domínguez (1906-1957), qui faisait partie du groupe Surréaliste depuis le début des années 1930, un des rares avec qui Wifredo, qui ne parlait alors que très peu français, pouvait échanger librement, sans l'aide d'Helena qui lui servait souvent d'interprète. C'est avec lui que le couple va pour la première fois au mythique café *Au Brûleur de Loup*, qui deviendra, de par sa position sur le Vieux Port et son nom qui ravit les Surréalistes, le lieu où les artistes se retrouvent, de manière plus ou moins formelle, et recréeront leurs habitudes parisiennes. C'est aussi là que s'échangent, de bouche à oreille, de nombreuses informations sur les démarches administratives à suivre pour obtenir les différents papiers nécessaires à la sortie de la France. Puis à la mi-octobre, le poète André Breton (1896-1966), tout juste démobilisé, arrive à Marseille avec l'artiste Jacqueline Lamba, sa femme, et leur fille Aube. Puis les artistes roumains Jacques Hérold (1910-1987) et Victor Brauner³⁹ (1903-1966), qui fréquentent les cercles surréalistes depuis le début des années 1930, arrivent. Rapidement, nous raconte Helena, ce petit groupe se réunit chaque jour au *Brûleur de Loup* où les discussions vont de bon train.

³⁷ Voir BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993 et BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999.

³⁸ « Dans les premiers jours de nos retrouvailles, une atmosphère presque festive régnait à Marseille. Partout on assistait à de joyeuses rencontres entre amis et parents de la zone occupée. [...] L'élégante rue de Rome et la rue Paradis ne montraient aucun signe de guerre. [...] L'argent pouvait encore tout acheter. », « In the early days of our reunion, an almost holiday atmosphere prevailed in Marseille. Happy encounters between friends and relatives from the occupied zone were everywhere to be seen. [...] The elegant rue de Rome and rue Paradis showed no signs of war. [...] Money still could buy anything. ». BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.8.

³⁹ Les dates d'arrivées des différents membres du groupe à Marseille varient légèrement d'une référence à l'autre. Helena Benitez affirme que Brauner et Hérold arrivent ensemble, mais selon Rose-Hélène Iché, Jacques Hérold serait arrivé avec Óscar Domínguez, et Victor Brauner serait arrivé à la mi-octobre. Néanmoins, une lettre de Brauner adressée à André Breton indique que le peintre roumain est arrivé à Marseille le 5 décembre 1940. Voir ICHÉ, Rose-Hélène. « Le surréalisme à l'épreuve de la guerre (1938-1945) ». *Ligeia*, 2014, vol. N° 133-136, no 2, pp. 52-68 et BRAUNER, Victor. Lettre du 3 décembre 1941 écrite à Canet-Plage adressée à André Breton à la Villa Air-Bel. Accessible en ligne sur le site des Archives de l'Atelier André Breton.

Peu après son arrivée à Marseille, André Breton entre en contact avec Varian Fry (1907-1967) du Comité Américain de Secours. En tant que figure majeure de la scène artistique parisienne depuis les années 1920, et étant particulièrement en danger par ses prises de positions politiques et artistiques, Breton fait partie des personnalités à exfiltrer d'urgence⁴⁰. Fry l'installe, comme d'autres réfugiés, notamment Victor Serge et sa famille, et les membres du CAS Daniel et Théodora Bénédite et Mary-Jane Gold, dans la grande villa qu'ils louent dans le quartier de la Pomme près de Marseille depuis peu. C'est dans cette fameuse Villa Air-Bel, grande maison bourgeoise à la splendeur décrépie⁴¹, que Breton invite chaque dimanche les Surréalistes en exil. Helena raconte qu'elle et Wifredo s'y rendent pour la première fois fin octobre et qu'à cette occasion Varian Fry, après avoir demandé à Lam un résumé de son travail et de ses expositions⁴², les inclus à sa liste de réfugiés⁴³ : Wifredo Lam devient alors le réfugié n° 998 sur la fameuse liste de Fry⁴⁴.

Rapidement, la tension et l'angoisse s'installent. Le rationnement est instauré à l'automne 1940 par le régime de Vichy, et l'argent vient à manquer pour le couple qui doit déménager dans un petit hôtel miteux. Varian Fry leur procure un peu d'argent, et plus tard, en décembre, la collectionneuse Peggy Guggenheim arrive à Marseille et achète deux des gouaches ramenées par Lam de Paris⁴⁵, ce qui leur permet de tenir un certain temps. Le froid particulièrement dur de l'hiver 1940-1941 transperce leur chambre mal chauffée. Les raids de police sont fréquents dans les cafés et les hôtels, et tous ceux dont les papiers ne sont pas en règle peuvent être arrêtés. Car fuir la France est tout sauf facile, et demande de passer par un labyrinthe de démarches administratives qui traînent en longueur. Anna Seghers, l'écrivaine allemande qui vécut cette attente insupportable à Marseille, raconte dans son roman *Transit*, commencé dès 1942 à bord du *Capitaine Paul Lemerle*, les vicissitudes administratives pour

⁴⁰ Dans un rapport du Préfet des Bouches-du-Rhône du 30 décembre 1940 sur les activités de Varian Fry et du Comité Américain de Secours, André Breton est qualifié comme « *auteur de plusieurs ouvrages à tendance anarchiste* », protégé par Fry avec des « *étrangers de moralité douteuse ou de tendance politique défavorable au Gouvernement Français* ». Le rapport a été reproduit dans DE VRIES, Her. *Les premières éditions de "Fata Morgana" d'André Breton*. Amsterdam, Brumes blondes du Bureau de recherches surréalistes, 2007.

⁴¹ Pour une étude architecturale et historique de la Villa Air-Bel, voir GUYOT, Alain; POLLIN, Diana. *Villa Air-Bel, 1940-1942 : un phalanstère d'artistes*. Paris, Villette, 2013.

⁴² BENITEZ, Helena. Lettre tapuscrite à Elizabeth Kessin Berman au sujet de l'exposition « The Varian Fry Exhibition » au The United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., du 18 février 1992 à Sarrebruck, Allemagne. Archives de la SDO Wifredo Lam.

⁴³ BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.12.

⁴⁴ SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.28.

⁴⁵ BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.19.

obtenir les différents visas et autorisations de quitter le territoire⁴⁶, puis le calvaire pour trouver une place sur un bateau. Elle décrit les interminables files d'attentes devant les ambassades et consulats américains, du Mexique, du Brésil, des Etats-Unis, les casse-têtes infernaux des papiers qu'il faut rassembler à temps avant que ne périssent les différents visas, les entretiens et enquêtes qu'il faut subir. Partir est possible, mais cela demande beaucoup d'argent, des sponsors et des contacts, et surtout, beaucoup de chance. Néanmoins, comme l'explique l'historien Eric Jennings qui décrit également les complexes procédures par lesquelles doivent passer les réfugiés dans l'ouvrage qu'il a consacré à la « filière martiniquaise » qui permis entre l'été 1940 et l'été 1941 la fuite de milliers de réfugiés européens vers les Amériques, le régime de Vichy n'a pas cherché à entraver la fuite de ces « indésirables » - s'ils n'étaient pas recherchés par les allemands – et l'a même encouragée dans un premier temps⁴⁷.

Pris dans cette tourmente de la guerre, de l'angoisse de l'attente du départ et d'un futur incertain, Wifredo et Helena trouvent une échappatoire dans ces réunions hebdomadaires à la Villa Air-Bel⁴⁸. Elles commencent dès la fin octobre 1940 et se poursuivent jusqu'au départ fin mars 1941. De ces réunions on conserve des photographies d'André Gomes, mari de la galeriste Henriette Gomes également présente, qui témoignent de leur ambiance festive et joyeuse. Elles démontrent également la forte amitié que Wifredo Lam développe alors avec André Breton, Jacques Hérold et Óscar Domínguez tout particulièrement. Au fil des arrivées, s'ajoutent au groupe de départ Benjamin Péret, Remedios Varo, René Char, Max Ernst, Hans Bellmer⁴⁹, André Masson. D'autres réfugiés dans la région de Marseille y passent également à l'occasion,

⁴⁶ Anna Seghers décrit notamment les cinq types de papiers nécessaires à un réfugié pour fuir la France : tout d'abord le sauf-conduit permettant de passer la ligne de démarcation et d'arriver en « zone libre », une autorisation de rester à Marseille le temps de rassembler les papiers du départ, puis la recherche d'un visa pour un pays d'accueil, d'un visa de transit pour les pays d'escale, d'une autorisation de sortie du territoire (les frontières sont fermées à l'automne 1940) et enfin un billet de bateau. Néanmoins l'obtention d'un papier était souvent dépendante de la présentation des autres, rendant la situation parfois impossible. Voir SERGHERS, Anna. *Transit*. Paris, Editions Autrement, 2018.

⁴⁷ Sortir d'un camp comme Gurs ou Les Milles était tout à fait possible légalement en 1940 et au début de l'année 1941, si la personne enfermée prouvait avoir l'argent et les papiers nécessaires à son départ. C'est notamment ce qui a permis à Helena Holzer, mais aussi à Max Ernst et Hans Bellmer, enfermés aux Milles et aidés par le CAS, de sortir des camps. Cela change néanmoins dès l'été 1941 où les autorités allemandes et de Vichy contrôlent et arrêtent plus de réfugiés, et durcissent les procédures de sortie. Dès 1942 ces camps de réfugiés deviennent des antichambres d'Auschwitz. Voir JENNINGS, ERIC T. *Escape from Vichy: The Refugee Exodus to the French Caribbean*. Cambridge, Harvard University Press, 2018.

⁴⁸ « *The highlight of our week was Sunday, when Air Bel kept open house* » in BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.14.

⁴⁹ Bellmer n'est jamais cité dans les témoignages d'Helena Holzer Benitez, mais il semble qu'il soit également passé par la Villa Air-Bel. Voir le catalogue COLLECTIF. *Varian Fry. Mission américaine de sauvetage des intellectuels anti-nazi. Marseille 1940-1942*. Marseille, Hôtel du Département ; Arles, Actes Sud, 1999.

comme le poète Tristan Tzara ou les artistes Marcel Duchamp, Jean Arp et Marc Chagall, ainsi que Jean Ballard, poète dirigeant *Les Cahiers du Sud*, revue qui lors de cette période exceptionnelle devient un moyen d'expression fondamental. A Air-Bel, les réfugiés recréent une vie culturelle, organisent des expositions en plein-air ou encore des ventes aux enchères animée par l'acteur Sylvain Itkine, parodies du marché de l'art qui donnaient néanmoins lieu à de véritables transactions, permettant aux artistes les plus démunis – dont Lam (voir annexes doc.1.3) – d'obtenir quelques revenus.

Chaque dimanche, André Breton organise des sessions de création en groupe, mettant à disposition du matériel à dessin, si rare en ces moments de pénurie. Varian Fry raconte ces après-midis : « Puis Breton sort sa collection de vieilles revues, du papier de couleur, des pastels, des ciseaux et des pots de colle, et tout le monde, y compris la petite Aube, se regroupait autour de la table de la salle à manger pour faire des découpages, des montages, des dessins ou des guirlandes. A la fin de la soirée, André décidait qui avait fait les « meilleures » réalisations en criant « formidable », « sensationnel » ou « invraisemblable », en passant en revue chaque dessin, montage ou découpage. »⁵⁰. Helena Holzer Benitez, elle, raconte de ces dimanches après-midi les jeux inventés par Breton, décrivant les trois jeux les plus fréquents : le « jeu de la vérité » où Breton posait tour à tour des questions personnelles à chacun, l'interrogé devant répondre le plus vite possible afin de ne pas avoir le temps de réfléchir ; l'écriture automatique ; et enfin les *cadavres-exquis*⁵¹.

Si ces jeux et ces dessins sont pour les artistes en exil un moyen de se retrouver et d'égayer leur douloureuse attente à Marseille, ils sont également des techniques de création et d'expérimentation fondamentaux dans l'esprit surréaliste. Effectivement, dans la lignée du mouvement Dada, les Surréalistes ont fait du jeu un élément créatif à part entière. Depuis les années 1920, réagissant à la violence de la Première Guerre Mondiale et au développement d'une société rationaliste en Europe, les Surréalistes développent de nouvelles attitudes de vie et de création. Marqués par les écrits de Freud, ils cherchent à libérer l'imaginaire et l'inconscient qui constituent une réalité interne, supérieure, une « surréalité ». Ils s'opposent ainsi à un art rationnel et bourgeois, s'attachant à retrouver le merveilleux dans le réel. André Breton définit sa conception du mouvement et ses objectifs dans le *Premier Manifeste du Surréalisme* qu'il publie en 1924, date de la cristallisation du groupe originel constitué alors

⁵⁰ FRY, Varian. *Livrer sur demande : quand les artistes, les dissidents et les Juifs fuyaient les nazis : Marseille 1940-1941*. Marseille, Agone, 2008, p.170.

⁵¹ BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.14-15.

majoritairement par des poètes, entre autres Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos et Benjamin Péret. Il y définit ainsi le Surréalisme : « *SURRÉALISME, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.* ». Pour parvenir à cet « automatisme psychique », à cette expression de vérités inconscientes, les différents artistes surréalistes ont développé au fil des années une profusion de techniques, littéraires et plastiques. Le jeu, comme pratique résolument éloignée des catégories traditionnelles de l'art, est pour les surréalistes un moyen de contourner le « contrôle exercé par la raison » et de faire entrer le hasard et l'irrationnel dans la création. Le jeu les rapproche également du monde de l'enfance, état idéal d'ouverture vers l'imaginaire bientôt bridé par les conventions. Cet idéal de l'enfance était incarné à Air-Bel lors de l'exil marseillais par la présence de la petite Aube Breton, alors âgée de six ans, qui participait activement aux activités surréalistes du dimanche, et parfois à des créations collectives.

Ces jeux ont pris des formes diverses au fil des années, des additions et des évictions du groupe surréaliste, mais ils incarnent toujours l'esprit subversif du mouvement. L'historienne de l'art états-unienne Susan Laxton a étudié, dans un ouvrage récent, le jeu comme pratique artistique et politique centrale au Surréalisme⁵². Elle démontre que ces jeux surréalistes sont une réaction à une société moderne de plus en plus industrielle, mécanisée et dominée par une vision fonctionnaliste, que les artistes et écrivains subvertissent en empruntant les modes de la sérialité et de la répétition. Car tout jeu implique des règles, et les jeux surréalistes suivent un système précis. Il s'agit d'une manière contrôlée, extrêmement rigoureuse, de générer l'aléatoire. A Marseille, la règle est incarnée par André Breton, véritable maître du jeu lors de ces sessions comme nous l'apprennent les témoignages de Varian Fry et d'Helena Holzer Benitez. Le poète est celui qui réunit les artistes et régente leurs après-midi dominicales, fidèle à sa manière très doctrinale et autoritaire de constituer les Surréalistes en un groupe défini – manière qui lui valut depuis les débuts du Surréalisme de nombreuses critiques et générant diverses scissions au sein du mouvement. Il faut néanmoins reconnaître la force fédératrice du poète qui parvint à réunir diverses personnalités, proches du Surréalisme ou pas, chaque dimanche à Marseille en cette période d'extrême violence. En pratiquant ces jeux créatifs lors

⁵² Voir LAXTON, Susan. *Surrealism at play*. Durham, Duke University Press, 2019.

de l'exil marseillais de 1940, les Surréalistes, qui vivent alors leurs derniers moments en tant que groupe avant la dissémination de ses différents membres dans le monde entier, confirment la tendance qui se faisait jour dès 1939 d'un retour à l'un des principes fondamentaux du mouvement, l'automatisme, tel qu'il a été défini par Breton quinze ans auparavant dans son *Premier Manifeste*⁵³.

Comme nous l'apprend le récit d'Helena Holzer Benitez, certains jeux surréalistes sont purement oraux, comme le « jeu de la vérité » qu'elle décrit. Mais d'autres aboutissent à des créations, littéraires ou plastiques, qui font œuvre à part entière. A Marseille, les artistes en exil dessinent d'abord à tour de rôle sur un même support papier à l'encre leur propre interprétation d'un thème, par exemple les créatures marines, comme dans un de ces dessins conservés au Musée Cantini (voir annexes fig.1.1). Rapidement, ces créations collectives deviennent de plus en plus élaborées, l'espace de la feuille étant divisée en sections, les artistes dessinant chacun leur tour, souvent aux crayons de couleur, parfois incluant des collages d'images découpées dans des revues, comme les exemples cités précédemment. Le collage, comme assemblage d'images trouvées produit des rencontres, des rapprochements étonnants et est l'une des techniques centrales du Surréalisme. Particulièrement pratiquée par l'allemand Max Ernst dès 1919, d'abord au sein du mouvement Dada puis de la sphère surréaliste dès les débuts du mouvement, la technique du collage permet de créer une imagerie nouvelle à partir d'images du réel. Elle incarne cette esthétique de la juxtaposition qui permet une plongée vers l'imaginaire et le merveilleux propre au Surréalisme. Si Ernst travaille souvent dans ses romans-collages à partir d'images issues d'anciennes gravures, à Air-Bel, ce sont les images de revues et de journaux qui servent de matériau premier. Ainsi, le contexte de guerre perce parfois dans les collages effectués à Marseille, des images de barricades en sacs de sable (voir annexes fig.1.3) ou d'avions de chasse (voir annexes fig.1.2) ponctuant les créations collectives. Wifredo Lam lui-même expérimente la technique du collage lors de son passage à Marseille, pour la première fois semble-t-il. C'est notamment le cas dans un autre dessin

⁵³ Dans les années 1930, le Surréalisme s'éloigne de la recherche de l'automatisme, préférant notamment le principe de la « paranoïa-critique » incarnée par la peinture de Salvador Dalí (1904-1989). Néanmoins, l'éviction du peintre espagnol du mouvement, notamment dû à ses positions ambiguës par rapport aux régimes fascistes européens, coïncide avec la mise en avant d'une nouvelle génération de peintres surréalistes, notamment Brauner et Domínguez, présents à Marseille. Comme le constate Breton dans le dernier numéro de la revue surréaliste *Minotaure* de mai 1939, à l'heure où la guerre menace, le Surréalisme revient à son principe fondamental de l'automatisme, le poète condamnant fermement les dérives de la peinture daliénne. Voir BRETON, André. « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » in *Minotaure*, n°12-13, mai 1939, p.16-23.

collectif conservé au MNAM Centre Pompidou (voir annexes fig.1.5) où Lam crée le troisième collage de la rangée du milieu. Dans cet ensemble disparate de compositions mêlant éléments collés et éléments dessinés quadrillant l'espace de la feuille, Lam se distingue à nouveau par l'affirmation de son vocabulaire pictural. On retrouve ici la mise en abyme de son travail. Dans l'espace d'une chambre créée à partir d'images collées, Lam a dessiné une femme à demi allongée sur un lit, présentant toujours ce visage-masque qui caractérise son travail depuis ses années parisiennes. Au mur, il a représenté deux portraits de femme, comme des tableaux ornant cette pièce imaginaire, qui évoquent toujours ses peintures, agissant encore une fois comme une signature. La chambre, décorée de motifs floraux, est parsemée de flèches qui scandent l'espace. Cette composition est elle-même collée sur un rectangle noir qui la sépare du reste de la feuille et la distingue des créations des huit autres participants, évoquant le cadre d'un tableau. Ainsi, si Lam s'implique pleinement dans ces créations collectives et s'il expérimente des techniques surréalistes, il conserve un vocabulaire et une approche de la figure humaine qui lui est propre.

Lors de l'exil marseillais, Wifredo Lam prend également part au jeu surréaliste par excellence, le cadavre-exquis, dont nous avons précédemment cité deux exemples. Le cadavre-exquis a été inventé en 1925, toutes les personnes gravitant autour de la sphère surréaliste, voire au-delà, y ont participé, tant son principe est simple et le résultat une incarnation de l'esprit du mouvement. Ce « jeu de papier plié »⁵⁴ consiste à construire une image, littéraire ou visuelle, à plusieurs, chaque joueur poursuivant une phrase ou un dessin sans connaître la contribution de son prédécesseur. Dans sa version plastique, il s'agit de créer un personnage composite dont la tête est dessinée par un premier participant, le corps par un second et les jambes par un troisième. Les premiers cadavres-exquis étaient parfois d'une grande simplicité – et c'est ce qui fait l'efficacité de ce jeu – la rencontre de trois petites compositions au crayon à papier dans l'idée de la plus grande spontanéité. L'usage du crayon, et de manière générale du dessin, permettait cette immédiateté. Les participants pouvaient être des artistes plasticiens ou pas. Susan Laxton remarque qu'en tant que créations collectives, les jeux surréalistes remettent en question la notion d'auteur, et même d'artiste, ce qu'elle relie aux idéaux marxistes qui imprègnent le mouvement depuis sa formation⁵⁵. Cela n'est néanmoins pas vraiment le cas des cadavres-exquis de Marseille, que Breton a pris le soin de signer, dater et d'annoter au revers

⁵⁴ BRETON, André ; ELUARD, Paul. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938, p.6.

⁵⁵ LAXTON, Susan. *Surrealism at play*. Durham: Duke University Press, 2019, p.158.

du nom de chaque participant. On constate d'ailleurs que ces cadavres-exquis de l'exil marseillais sont des versions bien plus élaborées du jeu, loin de l'idée de spontanéité qui prévalait dans la réalisation des premiers exemples du genre. Ils sont créés sur des papiers de format, 29,8 x 22,9 cm, comme la très grande majorité des œuvres collectives réalisées à Air-Bel, et chaque partie du corps témoigne d'un vrai travail de la part de l'artiste, au crayon de couleur. Celui conservé au MNAM Centre Pompidou (voir annexes fig.1.7) est en cela particulièrement frappant. Breton, Lam et Hérold ont travaillé une diversité de couleurs en fondus, modelant les ombres et les volumes de cet étrange personnage au corps élancé, à la jambe interrompue par l'image rêvée de ce bateau navigant sur des eaux imaginaires, aux grands yeux coniques et à l'unique sein se terminant par un bras tenant un objet cornu. Un élément de revue découpé, une femme entrouvrant une porte, a été collé dans la partie supérieure du personnage, comme pour signifier ce passage vers l'imaginaire, vers l'inconscient que recherchent les Surréalistes. Ainsi, à Marseille les cadavres-exquis ne sont plus créés par un système de pliure : l'espace de la feuille a été divisé en six sections verticales délimitées sur les côtés par de légers traits au crayon, chaque artiste travaillant sa section en cachant les deux autres avec des papiers. Ce nouveau système plus élaboré de cadavre-exquis s'est développé dès la moitié des années 1930, répondant à la complexification dans la création de ces dessins collectifs et à l'introduction d'éléments collés⁵⁶.

Ce cadavre-exquis est sûrement l'un des plus exemplaires du genre, tant le résultat final est étonnant et l'équilibre entre la confrontation de trois styles et univers bien distincts et cette harmonie générale, provenant du travail de transition d'une partie à l'autre du dessin, est maîtrisé. C'est cette rencontre, cette confrontation de plusieurs imaginaires et esthétiques qui crée le dynamisme de ces créatures étranges et métamorphiques. En cela, le cadavre-exquis incarne cette esthétique de la juxtaposition qui est au cœur de l'esprit Surréaliste, et que l'on retrouve également dans la pratique du collage. Par l'établissement d'une règle précise, la division raisonnée du corps en trois sections, le jeu du cadavre-exquis permet de faire du hasard un moteur de création et d'obtenir cette imagerie totalement nouvelle. Cette notion de hasard est centrale dans la pensée Surréaliste de Breton qui théorise dans les années précédant la guerre – notamment dans *L'Amour Fou*, ode à Jacqueline Lamba – le « hasard objectif », ces rencontres et coïncidences qui parsèment nos vies et qui semblent les signes de forces inexplicables. Le cadavre-exquis, dans sa réunion composite d'éléments, de styles et

⁵⁶ Voir l'essai de Leslie Jones « Tracing dreams: Surrealist Drawing 1915-1950 » dans le catalogue d'exposition JONES, Leslie; DERVAUX, Isabelle; LAXTON, Susan. *Drawing Surrealism*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 2012, p.32.

d'iconographies disparates, semble aussi une métaphore du moment marseillais, où un groupe tout aussi disparate d'artistes, d'écrivains, de personnalités diverses du monde de l'art et de membres du CAS, de nationalités diverses, se retrouvent réunis par les événements de l'Histoire. Car si la plupart ont gravité autour des cercles surréalistes à Paris depuis plus ou moins longtemps, le groupe qu'ils forment pour ces quelques mois à la Villa Air-Bel à Marseille est réellement dicté par les circonstances. On y retrouve des pionniers du mouvement, Breton, Péret, Ernst et Masson, et de plus jeunes recrues, Domínguez, Hérold, Brauner ou Bellmer faisant partie alors de la nouvelle génération surréaliste proches du groupe depuis alors moins de dix ans. C'est par ce même « hasard objectif » qui a réuni ces différentes personnalités du monde de l'art parisien à Marseille que Wifredo Lam se retrouve à créer auprès des Surréalistes.

En participant aux jeux et aux créations collectives surréalistes, Lam expérimente certains principes au cœur du mouvement. Lors de ces sessions de création dominicales à la Villa Air-Bel, il réalise des dessins qui témoignent de ce rapprochement avec les Surréalistes. L'approche fractionnée et stratifiée du corps telle qu'elle est mise en œuvre dans le cadavre-exquis lui inspire une aquarelle réhaussée de pastel sans titre, signée et datée postérieurement de 1939, mais dont le papier est le même que le dessin aux crayons de couleur cité précédemment (voir annexes fig.2.3), ce qui permet de le replacer au sein du corpus marseillais. Dans l'espace d'une pièce suggéré par un plafond, un mur et un sol esquissés à l'encre noire, se tiennent en pied deux personnages, un couple se tenant la main. Ils présentent toujours ces visages-masques récurrents chez Lam, en ovale, les yeux ronds encadrant un nez long et imposant qui surmonte une bouche tracée en traits parallèles. Mais leurs corps semblent construits comme des cadavres-exquis, par un assemblage vertical d'éléments géométriques totalement antinaturalistes. Le personnage féminin, à droite, a un corps tout en articulations, ses jambes sont des tiges reliées par des formes carrées qui semblent être des genoux, se prolongeant par des formes rosées dont les stries pourraient rappeler l'idée de muscles. Un triangle vert sur lequel ressort son sexe lui fait office de bas ventre, ses seins deviennent un rectangle fleuri relié à un long cou. L'aspect élancé et quelque peu mécanique de ce corps étonnant rappelle les créatures des cadavre-exquis.

La représentation du corps mécanique, entre le mannequin et l'automate, est un *topos* surréaliste⁵⁷. On le retrouve sous diverses formes, notamment au travers de l'admiration portée par les surréalistes au peintre Giorgio de Chirico (1888-1978). Sa peinture métaphysique est

⁵⁷ Dans son *Premier Manifeste du Surréalisme*, André Breton évoque le « mannequin moderne » comme expression contemporaine du « merveilleux » qu'il appelle de ses vœux.

peuplée depuis 1914 de personnages entre humain et mannequin, sans visage, dont les corps mécaniques et fortement géométriques se tiennent dans d'étranges et inquiétantes architectures. Mais cette aquarelle de Lam, dont le caractère unique dans le corpus marseillais vient corroborer l'aspect expérimental, évoque tout particulièrement les couples aux corps mécaniques et géométriques et aux sexes ostentatoires que dessine et peint Victor Brauner depuis les années 1930. Le rapprochement avec un dessin sans titre de Brauner conservé au MNAM Centre Pompidou⁵⁸ est particulièrement révélateur. Dans cette aquarelle grise de 64,5 x 49,6 cm, le peintre roumain a représenté un couple de personnages aux corps composés d'un assemblage de volume, au modelé très travaillé. Le personnage masculin, à gauche, n'a plus grand-chose d'humain. Ses bras sont un ovale évidé, son torse une forme toute en courbes, son cou évoque des pas de vis, et sa tête, un volume ovale sans traits, rappelle très fortement les têtes sans visage des mannequins métaphysiques de De Chirico. Les sexes de ces créatures anthropomorphes sont mis en avant, on retrouve ce principe dans l'aquarelle marseillaise de Lam, mais ici la vulve du personnage féminin est redoublée au niveau de sa tête, comme un troisième œil. Cette œuvre date de 1936, année où Brauner crée sa longue série de dessins *Anatomie du désir*, des représentations pseudo-scientifiques du corps féminin réinventé et fantasmé. Ce travail de Brauner fait écho à l'importance de l'érotisme et de la sexualité comme thématiques centrales du Surréalisme, traduisant l'influence de la psychanalyse et tout particulièrement de la libido freudienne qui fait du désir sexuel une force vitale et complexe. Ainsi, dans son aquarelle Wifredo Lam semble réinterpréter une certaine imagerie surréaliste. Néanmoins, si cette œuvre est quelque peu à part dans le corpus marseillais de Lam, cet aspect mécanique des corps ainsi que la mise en avant des attributs sexuels deviennent rapidement des éléments récurrents du vocabulaire du peintre, qui au contact des Surréalistes à Marseille se réapproprie certains principes du mouvement.

Ainsi, lors de l'hiver 1940-1941 Wifredo Lam s'intègre réellement au groupe des Surréalistes cherchant à fuir l'Occupation et la guerre. Il les retrouve quotidiennement dans les cafés, et tous les dimanches à la Villa Air-Bel où ils créent ensemble, le groupe renouant avec des pratiques collectives aux origines du mouvement avant leur inéluctable dispersion. Les jeux qu'ils pratiquent à Marseille sont bien plus qu'une échappatoire ou un déni de la situation, ils semblent plutôt être le témoignage de la résilience de ces artistes qui cherchent à conserver le

⁵⁸ Numéro d'inventaire AM 1974-49.

souffle créatif et l'esprit poétique qui les animent, en dépit de la menace qui pèse sur eux, en transformant l'expérience de l'exil en un moment fertile de partage et d'échanges artistiques, intellectuels et politiques. Comme l'exprima Lam à la fin de sa vie au révolutionnaire cubain Antonio Núñez Jiménez, dont l'ouvrage biographique sur l'artiste propose un rare récit de la période marseillaise du point-de-vue de Lam lui-même – bien que largement réécrit⁵⁹ – ces jeux « *n'avaient bien souvent ni queue ni tête, mais c'était divertissant. Nous pratiquions le surréalisme à partir des impulsions automatiques du subconscient, afin de nous libérer de nos inquiétudes et de nos peurs. Aujourd'hui, ces poèmes sont dans des musées et des bibliothèques en tant que pièces historiques* »⁶⁰. En participant à ces réunions, Lam se familiarise avec l'esprit surréaliste. Dans les œuvres collectives qu'ils y créent, Lam conserve l'esthétique propre au travail qu'il développe depuis quelques années, mais il expérimente également certaines techniques surréalistes, la référence à la sculpture africaine, et surtout aux divers masques du continent qu'il a pu voir à Paris, irriguant toujours ses compositions.

L'apogée de cet esprit du jeu s'incarne ensuite dans la création collective du *Jeu de Marseille*, où Breton, Lamba, Lam, Masson, Ernst, Domínguez, Brauner et Hérold réinventent, dans les premiers mois de 1941⁶¹, le traditionnel tarot de Marseille où les cartes ne sont plus de pique, de cœur, de carreau ou de trèfle mais d'Amour, symbolisé par une flamme, de Rêve, symbolisé par une étoile, de Révolution, symbolisé par une roue et de Connaissance, symbolisé par une serrure. Les valets, dames et rois deviennent des génies, sirènes et mages, chacun représenté par une figure tutélaire du Surréalisme, recréant une généalogie, ou plutôt une cosmologie, du mouvement. On y retrouve ainsi Novalis, Baudelaire, Freud, Sade, Hegel mais aussi le révolutionnaire mexicain Pancho Villa... Lam se voit confier la création des cartes de Lautréamont, pseudonyme du poète Isidore Ducasse, et d'Alice, le personnage de Lewis Carroll, dessins qu'il réalise dans le courant de l'hiver, très probablement au début de l'année 1941 (voir annexes fig.1.9 et 1.10). Ces deux cartes, aujourd'hui conservées, comme toutes les

⁵⁹ Cette biographie est néanmoins à aborder avec précaution, car l'auteur a indubitablement réécrit certaines parties de la vie de l'artiste pour en faire une figure plus en phase avec les idéaux de la révolution cubaine, à laquelle Lam fut plutôt favorable dans les premiers temps.

⁶⁰ « *Casi nunca tenía pies ni cabeza, pero resultaba entretenido. Practicábamos el surrealismo con los impulsos automáticos del subconsciente, tratando de liberar nuestras preocupaciones y temores. Ahora, aquellos poemas están en museos y bibliotecas como piezas históricas* » in NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.155.

⁶¹ Dans le récit d'Helena Holzer Benitez l'invention du *Jeu de Marseille* date du mois de janvier 1941. Dans son témoignage sur ses activités au sein du CAS Daniel Bénédite nous informe que le jeu a été réalisé peu avant le départ d'une partie des artistes d'Air-Bel sur le Capitaine Paul-Lermerle. Voir BENITEZ, Helena H. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.22 et BÉNÉDITE, Daniel. *La Filère marseillaise : Un chemin vers la liberté sous l'Occupation*. Paris, Editions Clancier Guénaud, 1984, p.213.

cartes originelles du jeu, au Musée Cantini⁶², contribuent à témoigner de la participation active de Wifredo Lam aux activités surréalistes à Marseille, qui, bien que réuni avec ces artistes par les circonstances de l'Histoire et de la guerre, changea profondément son approche de l'art et de la création à leur contact.

2. Les *Carnets de Marseille*, sous le signe des masques

A Air-Bel, aux côtés des Surréalistes, Lam produit des pastels, aquarelles et dessins au crayon de couleur grâce au matériel réuni par les artistes en exil, et participe aux dessins collectifs organisés par Breton. Ces productions témoignent de l'importance de la référence aux sculptures africaines dans l'œuvre de Lam mais également de son expérimentation de certains principes surréalistes. Mais au-delà de ces œuvres des dimanches à Air-Bel, l'artiste dessine quasi quotidiennement dans sa petite chambre d'hôtel mal chauffée où il réside avec sa compagne Helena Holzer à partir de septembre 1940⁶³, attendant le départ. Ces dessins sont réalisés à la mine de plomb et à l'encre de Chine dans des cahiers de dessin d'écoliers, matériel le plus accessible en cette période de pénurie pendant la guerre et de grande précarité pour l'artiste. Si aujourd'hui ces carnets ont été démantelés, et qu'il est presque impossible de les reconstituer comme ensembles, on appelle série des *Carnets de Marseille* tous les dessins produits sur le papier brun de 17 x 22 cm. Ils sont souvent signés et datés, permettant de retracer le travail de l'artiste au jour le jour. Commencés principalement comme des études aux illustrations du poème *Fata Morgana* d'André Breton, ces dessins des *Carnets de Marseille* forment un ensemble exceptionnel qui permettent de voir la réflexion et les recherches de l'artiste. Mais surtout ils témoignent du développement d'un nouveau vocabulaire propre à Lam, sans former de rupture avec l'œuvre antérieure de l'artiste. Dans les *Carnets de Marseille*, la référence à la sculpture africaine est toujours centrale mais prends une forme nouvelle.

⁶² Les cartes du *Jeu de Marseille* ont été ensuite redessinées par Frédéric Delanglade afin d'unifier le jeu, qui a été publié pour la première fois en 1943 dans la revue *VVV* créée par Breton à New York. En parallèles, les cartes furent exposées au Museum of Modern Art de New York. Elles furent ensuite rééditées en France dans les années 1980 par André Dimanche. Voir GIRAUDY, Danièle. *Le jeu de Marseille : autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*. Marseille, Musées de Marseille, Alors hors du temps, 2003.

⁶³ BENITEZ, Helena H. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.14.

a. Les premiers dessins des *Carnets de Marseille*

Les dessins réalisés par Lam à la Villa Air-Bel firent grande impression sur André Breton. Helena Holzer Benitez raconte comment, fasciné par Lam et les créations réalisées par celui-ci lors des réunions dominicales, le poète demanda au peintre d'illustrer le texte qu'il était en train d'écrire, *Fata Morgana* :

« Un dimanche où nous étions tous rassemblés, André – qui reconnut rapidement le monde intérieur visionnaire de Wifredo, une fontaine inexploitée portée par un grand talent et une mosaïque génétique exceptionnelle – demanda à Wifredo s'il illustrerait le poème sur lequel il travaillait, *Fata Morgana*. Tous les invités applaudirent : Wifredo était subitement lancé dans le Surréalisme. Alors que nous rentrions chez nous cette nuit-là il dit avec un petit sourire, « J'imagine que j'ai été baptisé aujourd'hui ». [...] Immédiatement, je commençai à traduire *Fata Morgana* en espagnol, un travail indispensable puisque la maîtrise du français de Wifredo était très rudimentaire. [...] Pendant que je traduisais le poème, Wifredo passait son temps à créer des dessins avec de l'encre de Chine noire sur du papier parcheminé. Certains présentaient des formes monolithiques sculpturales, mais graduellement de petites fleurs, des étoiles et des diamants vinrent décorer les contours épurés. Wifredo travaillait à un rythme dense et régulier. Son tracé simple et précis était élégant et sûr, il ne posait sa plume seulement pour l'encre à nouveau. Parfois il créait trois ou quatre dessins en une seule session. »⁶⁴

Le récit d'Helena Holzer Benitez représente un témoignage inestimable sur l'exil marseillais et constitue la principale source sur les fameux *Carnets*. L'ex-femme de l'artiste a écrit plusieurs textes à propos de ceux-ci, notamment à l'occasion de la fameuse vente des

⁶⁴ « One Sunday when we were all assembled, André - quick to recognize Wifredo's inner visionary world, an untapped fountain sustained by a great talent and an unusual genetic mosaic - asked Wifredo if he would illustrate a poem he was working on, *Fata Morgana*. All the guests applauded: Wifredo was suddenly launched into Surrealism. As we went home that night he said with a little smile, "I guess I was baptized today". [...] I immediately began translating *Fata Morgana* into Spanish, an indispensable task given that Wifredo's command of French was then very rudimentary. [...] While I translated the poem, Wifredo spent his time making drawings with black China ink on parchment paper. Some exhibited sculpture-like monolithic forms, but gradually small flowers, stars and diamonds came to adorn the simple outlines. Wifredo worked at a concentrated, steady pace. His easy and precise lineation was elegant and sure, resting the pen only to pick up more ink. Sometimes he made three or four drawings at one sitting. » BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.38.

dessins du Dr. Millstein à Christie's New York en 1994⁶⁵. Néanmoins, il faut nuancer quelques points de ce qui est devenu le récit principal autour des *Carnets de Marseille*.

Tout d'abord, si le poème et la demande de Breton sont indissociables des dessins des *Carnets de Marseille*, qu'on retrouve également souvent sous le titre de *Suite Fata Morgana*, il faut préciser l'impact du poème sur les dessins réalisés par Lam à Marseille et sur la nouvelle iconographie qu'il y développe. Il faut pour cela revenir sur la genèse de *Fata Morgana* et sur les premiers dessins des *Carnets de Marseille*.

André Breton écrit *Fata Morgana* en décembre 1940 à Air-Bel. Il est installé dans la villa depuis le mois d'octobre, et a déjà publié son dernier poème, *Pleine Marge* – écrit à Salon-de-Provence où il était logé par Pierre Mabillet avant de rejoindre Marseille – dans les *Cahiers du Sud* dirigés par Jean Ballard au mois de novembre. Son poème suivant, *Fata Morgana*, a sûrement été commencé après la visite du Maréchal Pétain à Marseille des 3 et 4 décembre 1940, à l'occasion de laquelle la police marseillaise fait une descente à la Villa Air-Bel pour arrêter entre autres Breton, Victor Serge et Varian Fry. Considérés comme de dangereux agitateurs, ils sont enfermés à titre préventif dans un bateau resté à quai du port, le *Sinaïa*, pour quelques jours. Cet incident, qui fut finalement sans conséquences, témoigne du climat de menace dans lequel évoluent alors les artistes mais aussi la grande méfiance des autorités quant aux activités du CAS. C'est donc dans le courant du mois de décembre que Breton écrit son poème, et qu'il demande, lors d'un dimanche à Air-Bel, à Wifredo Lam d'illustrer son texte. Comme le rapporte Helena Holzer Benitez, le peintre entame alors une série de dessins afin de travailler aux illustrations du poème, remplissant ses carnets de compositions à la mine de plomb et à l'encre de Chine (et non pas, comme l'écrit Helena, sur du papier parcheminé). La couverture d'un de ces carnets, conservée dans les archives familiales de Lam, en témoigne⁶⁶ (voir annexes doc.2). En haut de la couverture, dont le graphisme renvoie au registre du dessin d'écolier, la règle, l'équerre et le crayon à papier encadrant l'intitulé « Carnet de dessin » à la typographie claire et moderne, l'artiste a écrit « *Estudios para el poema de Breton* », « études pour le poème de Breton ». Aucun dessin de 1940 n'est daté du mois de décembre – la plupart sont seulement signés « Marseille 1940 » alors qu'à partir de 1941 l'artiste indique au jour près

⁶⁵ Voir le texte d'Helena Benitez in Christie's, New York. *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture. Auction Catalog November 1994*. Partie I. Christie's, New York, 1994, p.112.

⁶⁶ Il est aujourd'hui impossible de savoir de quel carnet celle-ci en était la couverture, et donc d'identifier quels dessins correspondaient à cette couverture, les carnets ayant été démantelés.

la date de création de l'œuvre – et aucun n'a conservé sa couverture d'origine. Mais on peut ainsi établir qu'en moins d'un mois, l'artiste produit les vingt-quatre dessins des *Carnets de Marseille* datés de 1940, tous issus de la collection Millstein, et peut-être d'autres, perdus ou non datés.

Néanmoins, l'artiste a commencé à dessiner dans ces carnets avant la demande de Breton, et avant même de participer aux réunions de la Villa Air-Bel. Wifredo Lam est un grand dessinateur, sa formation académique, à Cuba puis à Madrid, lui a enseigné le dessin comme pratique première de la création artistique. Toute sa vie durant, il trace, croque et note constamment, produisant une immense quantité de dessins⁶⁷. Ainsi, quand il arrive à Marseille, il reprend tout naturellement sa pratique du dessin. C'est ce qu'atteste le *Carnet de Marseille* vendu en 2016 à Turin, et acheté par la Galerie 1900-2000, galerie parisienne dédiée au Surréalisme. Ce carnet, exceptionnellement conservé entier avec sa couverture, la même que celle décrite précédemment, permet de mesurer le changement qui s'opère dans les dessins de Lam à partir de ce mois de décembre. L'artiste y a produit huit dessins datant de la période marseillaise⁶⁸, dont cinq représentent le même thème du nu féminin allongé⁶⁹ : sur la couverture, l'artiste a griffonné « *desnudos* », « nus » en espagnol. L'un d'eux est signé et daté par l'artiste du 9 août 1940 (voir annexes fig.3.1) : il s'agit du seul exemple d'œuvre de l'exil marseillais datée au jour près de 1940, et il montre que peu de temps après son arrivée dans la ville méditerranéenne, il reprend une activité artistique. Sur l'espace horizontal du papier, Lam a dessiné au crayon d'abord, à l'encre de Chine ensuite, une femme nue, allongée, les bras derrière la tête et les jambes repliées. L'espace d'un lit est à peine évoqué par des traits parallèles autour de la femme. Celle-ci est très hiératique, sculpturale, ses lourds seins pointus tendus, ses bras formant un angle presque droit au-dessus de sa tête. Son visage strié de légères parallèles rappelle encore une fois un masque africain, le long nez triangulaire séparant les deux yeux et surmontant une bouche tracée par une ligne ininterrompue formant une boucle. Le trait est rapide, les formes seulement esquissées, et les volumes signifiés par des ombres en hachures plus ou moins serrées. On y voit le travail rapide et précis du peintre aguerri esquissant son motif. Lam a repris cette même composition dans un second dessin du même carnet (voir

⁶⁷ La SDO Wifredo Lam conserve notamment de nombreuses lettres de Wifredo Lam adressées à ses amis ou amantes datant de sa vie en Espagne au bord desquelles l'artiste dessine très librement de petites compositions.

⁶⁸ D'autres dessins, sur des papiers de format et de qualité différents, étaient intercalés dans les pages du carnet lors de sa vente. Il s'agit de dessins postérieurs à la période marseillaise.

⁶⁹ Nous n'en reproduisons que quatre dans les annexes, car l'un de ces dessins, réalisé à la mine de plomb, est aujourd'hui presque effacé.

annexes fig.3.2), non daté, mais que l'on peut estimer avoir été créé peu après le premier. Dans celui-ci, on retrouve une femme nue au corps stylisé, mais plus détaillé, allongée sur un lit cette fois-ci clairement dessiné, orné de traits parallèles et de petites fleurs. Ces mêmes motifs ornent le coussin sur lequel la femme appuie sa tête, qui repose sur ses mains. Son corps présente toujours l'aspect géométrisé, les seins triangulaires, les coudes et les genoux pointus, le visage-masque aux traits travaillés en parallèles et formes simples. Le trait à l'encre est toujours aussi rapide et précis, avec ces ombres signifiées par les mêmes hachures, mais l'aspect général du dessin est moins esquissé. Ce thème du nu féminin couché, thème classique de l'histoire de la peinture européenne, Wifredo Lam le travaille depuis plusieurs années, il s'agit d'un sujet récurrent de son œuvre⁷⁰. On le retrouve notamment dans un *Nu* de 1939, une détrempe sur papier marouflé sur toile conservée au Musée de Grenoble (voir annexes fig.II), caractéristique du travail de Lam des années parisiennes. Dans cette peinture, Lam peint le même thème d'une femme au corps simplifié et hiératique et au visage-masque, allongée sur un lit, les bras derrière la tête reposant sur un coussin également décoré de bandes et de fleurs. On retrouve dans ces trois compositions le même traitement des pieds, à l'arrondi du talon très prononcé. Ainsi, ces deux dessins du carnet des « nus », qui sont à part dans le corpus marseillais car réalisés très tôt dans son exil, s'inscrivent dans la continuité du travail entamé par Lam à Paris. On constate néanmoins que dans ces deux compositions, l'artiste prête plus d'attention aux détails du corps (les côtes, le nombril, les seins aux tétons saillants) que dans ses œuvres parisiennes, où au contraire le corps tendait de plus en plus vers le signe, le pur motif géométrique.

Un troisième dessin de ce même carnet, également non daté, représente, toujours avec la même technique, au crayon puis à l'encre, un autre nu féminin couché (voir annexes fig.3.3). Il s'y fait jour un véritable renouvellement dans le traitement de ce thème. La femme est toujours représentée allongée sur l'espace d'un lit, espace ambigu car le bord supérieur du lit dans la partie droite de la composition est plus élevé que dans la partie gauche, décoré des mêmes traits parallèles. On retrouve d'ailleurs dans cette œuvre le goût des détails qui se faisait déjà jour dans les deux précédents, dans le travail du pubis (seulement esquissé dans le dessin du 9 août 1940, mais ici signifié par trois petites lignes courbes en haut de la cuisse), des tétons, des coudes et des genoux. Mais dans ce dessin, la femme n'est plus seule : elle est surmontée d'une étrange créature aux yeux hallucinés, en cercles concentriques, orné d'une crête reptilienne. Leurs corps sont tracés d'un trait souple, fin et assuré, sans travail du modelé : les hachures qui

⁷⁰ Un dessin présentant le motif presque à l'identique est conservé dans les archives de la SDO Wifredo Lam, signé postérieurement par l'artiste de 1940, d'un format de 12 x 9,1 cm. Il est reproduit dans *Dessins de Wifredo Lam*. Préface de Philippe Soupault. Paris, Editions Galilée-Dutrou, 1975, p.22.

venaient signifier les ombres sur les deux dessins précédents ont disparu, l'artiste prenant désormais le parti de la frontalité et d'une ligne claire et graphique. Le geste du peintre semble plus continu, il trace les contours du personnage presque sans interruption, travaillant les arrondis. Cela se note de manière frappante dans le traitement de la poitrine de la femme, ici parfaitement ronde, presque sphérique, contrastant avec les seins triangulaires et étirés des deux premiers nus.

Ces « contours épurés » pour reprendre les termes d'Helena Holzer Benitez cités plus haut, cette ligne assurée, que l'on qualifie volontiers de calligraphique, et cet aplatissement radical de l'espace apparaissent pour la première fois dans les dessins des *Carnets de Marseille* et les caractérisent. Il semble effectivement que l'élément déclencheur de ce changement dans l'approche du dessin et du papier ait été la commande de Breton d'illustrations pour *Fata Morgana* en décembre 1940. Il s'agit alors de la première fois que Lam illustre un texte. Le peintre est un grand amateur de poésie, depuis son séjour en Espagne il lit et fréquente les poètes, et il écrit lui-même à l'occasion des vers et poèmes : dans les *Carnets de Marseille* notamment, il griffonne parfois des vers autour des dessins (voir annexes fig.3.7). Son travail avec Breton sur *Fata Morgana* inaugure sa longue relation avec les poètes, dont il illustrera les textes tout au long de sa carrière (Aimé Césaire, René Char, Edouard Glissant, Antonin Artaud, Alain Jouffroy, Gherasim Luca ...). Cette ligne nette, souple et cette planéité du dessin devient par la suite caractéristique de son travail graphique d'illustration, que ce soit par le dessin ou la gravure, qu'il pratique particulièrement à partir des années 1960. La comparaison de ces trois nus permet donc d'estimer que la demande d'André Breton a amené Wifredo Lam à renouveler son approche du dessin, cherchant peut-être une esthétique qu'il considère plus adaptée à un travail d'illustration. Il travaille les mêmes thèmes, avec la même technique, mais son geste change. Le mouvement de la plume se fait plus souple et plus continu dans l'espace du papier, adoptant cette fine ligne pour créer des compositions fouillées et très graphiques. Ce geste, si précis, a été souvent rapproché de la calligraphie chinoise que pratiquait son père quand l'artiste était enfant.

Dans la suite de son texte sur l'*Interlude Marseille*, Helena Holzer Benitez cite les vers de Breton sur lesquels Lam s'est arrêté pour inspirer son travail :

« Une fois ma traduction terminée, Wifredo la lut à plusieurs reprises avec grande attention, choisissant des fragments spécifiques pour baser ses illustrations. Ces dernières étaient :

« Comme c'est joli qu'est-ce que ça rappelle... » ;

« Parce que tu tiens / Dans mon être la place du diamant serti dans une vitre... »

« Le lit fonce sur ses rails de miel bleu / Libérant en transparence les animaux de la sculpture médiévale... »

« Dans la suspension du sacre... »

« Ouf le basilic est passé tout près sans me voir / Qu'il revienne je tiens braqué sur lui le miroir... »

« Mais l'aigle est partout / sus à lui / il y a eu l'avertissement... »⁷¹

Ces extraits du long poème témoignent de l'univers poétique développé par Breton dans *Fata Morgana*. On y retrouve ces images étonnantes créées par la rencontre de termes renvoyant à des champs et des univers divers, comme les « rails de miel bleu ». Le poème est rempli d'images du voyage effectué par Breton au Mexique en 1938. Invité à donner une série de conférences, Breton y rencontra et collabora avec Léon Trotski – dont la nouvelle de l'assassinat en août 1940 plonge Breton dans une violente mélancolie – mais aussi les peintres Frida Kahlo et Diego Rivera. Ce séjour de quatre mois, qui témoigne de la reconnaissance internationale dont jouit alors Breton, marqua durablement le poète. Au souvenir de ce voyage fait écho dans le poème une autre traversée de l'Atlantique qui attend Breton et sa famille, celle de la fuite et de l'exil, qu'il envisage d'ailleurs encore au mois de décembre d'effectuer au Mexique⁷². Il développe également toute une imagerie de la nature, les références végétales et animales, notamment à des oiseaux ou des créatures mythologiques, sont récurrentes dans le poème ; ainsi qu'une imagerie maritime ou encore astrale. Le titre du poème, qui renvoie à la fée Morgane, guérisseuse aux mystérieux pouvoirs du cycle arthurien, place le texte sous le signe de ce personnage médiéval et de toute une tradition celtique liée au surnaturel et à la magie qui fascine également les Surréalistes. La fée Morgane est également associée dans le poème à une figure de l'amour, thème traversant tout le texte qui est d'ailleurs dédié à Jacqueline Lamba, artiste et compagne de Breton depuis 1934 et mère de leur fille Aube, qui se

⁷¹ BENITEZ, Helena H. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.16-17.

⁷² A la fin du mois de décembre, André Breton a obtenu pour sa famille et lui-même des visas états-uniens et mexicains, attendant de voir quelle destination serait accessible en premier. Les artistes surréalistes Wolfgang Paalen et Alice Rahon, se trouvent alors au Mexique, dans la correspondance qu'il entretient en 1940 avec ses deux amis se fait jour le désir de Breton d'y retourner. Voir DE VRIES, Her. *Les premières éditions de "Fata Morgana" d'André Breton*. Alkmaar, Brumes blondes, bureau de recherches surréalistes, 2007, p.17.

distingue notamment dans les photographies témoignant des dimanches à Air-Bel par son énergie lumineuse. Mais le titre *Fata Morgana* pourrait également renvoyer au phénomène optique du même nom, ces mirages troublants apparaissant parfois à l'horizon de la mer, comme une évocation au voyage prochain qui mènera ces artistes de l'autre côté de l'Atlantique.

Fata Morgana témoigne ainsi de l'intérêt croissant de Breton pour la magie, l'occultisme, l'hermétisme et tout particulièrement l'alchimie à laquelle il fait plusieurs références. Cet intérêt, qui pointe au sein du mouvement surréaliste au moins depuis la seconde moitié des années 1930 – notamment depuis l'adjonction d'une nouvelle génération d'artistes comme Brauner, dont la perte de son œil droit annoncée par un autoportrait de 1931 fait de lui une figure de clairvoyance, Remedios Varo, Leonora Carrington et Wolfgang Paalen, qui portent un intérêt particulier à différentes expressions de l'occultisme – semble gagner en importance lors du séjour marseillais des artistes. Le *Jeu de Marseille*, précédemment cité, en est un clair témoignage : si cette œuvre collective renvoie à l'univers du jeu si importante dans la mouvance surréaliste, elle renvoie également à toute une tradition ésotérique que les Surréalistes reprennent à leur compte. Cela se note tout particulièrement dans l'adjonction du poète romantique allemand Novalis au panthéon surréaliste dans le *Jeu de Marseille*, auteur que Breton célèbre depuis seulement la seconde moitié des années 1930 et dont les textes fortement ancrés dans une tradition ésotérique, notamment liée à l'alchimie, inspirèrent très probablement le tournant du Surréalisme vers un intérêt croissant pour l'hermétisme et la magie⁷³. Dans la lignée de Novalis, Breton et les Surréalistes considèrent l'art et la poésie comme une forme de magie, l'artiste et le poète comme des mages. Wifredo Lam n'est pas resté insensible à ces références et à cette conception de l'art comme magie. Ainsi le texte de *Fata Morgana* qui plonge le lecteur dans une imagerie de la nature, de créatures étranges et mythologiques, de la mer et des astres mais aussi de l'alchimie et de la magie, a très certainement inspiré Wifredo Lam. A partir de l'exil marseillais, l'alchimie, cette science occulte de la métamorphose et de la transmutation, joue un rôle croissant dans son œuvre. Dans les années 1940 et 1950, l'artiste effectue de nombreuses recherches et lectures à ce sujet, l'alchimie devenant une composante majeure de sa peinture par la suite⁷⁴. En cela, comme le note Lowery Stokes Sims, l'œuvre du

⁷³ A ce sujet, voir le chapitre « Magic in exile » in BAUDUIN, Tessel M. *Surrealism and the Occult. Occultism and Western esotericism in the work and movement of André Breton*. Amsterdam University Press, 2014, p. 133-158.

⁷⁴ Helena Holzer Benitez évoque cet intérêt pour l'alchimie, notamment taoïste, de Wifredo Lam dans BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena. My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.104-108. Cet intérêt est également à relier avec les écrits de Carl Gustav Jung que le couple étudie dans les années 1940 et 1950, le psychanalyste ayant traité de l'alchimie dans *Psychologie et Alchimie*, 1944. Les thématiques alchimiques sont particulièrement explicites dans ses tableaux *Hermès Trismégiste*, 1945, huile sur toile, 160 x

peintre a suivi l'évolution du mouvement Surréaliste vers l'hermétisme dans l'après Seconde Guerre Mondiale⁷⁵.

La demande d'André Breton d'illustrer son poème *Fata Morgana* initie ainsi chez Wifredo Lam une phase intense de création, dont résultent de nombreux dessins des *Carnets de Marseille*. Si l'artiste a très probablement été marqué par les images et les thèmes du poème, il ne cherche en aucun cas à illustrer littéralement le texte. C'est ce que met en avant la critique d'art argentine Marta Traba, qui dédie en 1976 le premier texte sur des dessins de Marseille à l'occasion de l'exposition à l'Estudio Actual de Caracas. Elle analyse les dessins de Lam à l'aune de l'écriture poétique de Breton et constate : « *Il s'agit, avant tout chose, de l'explosion d'une même splendeur* »⁷⁶. Breton fonde son approche de la poésie dans sa recherche d'une écriture automatique, inscrivant les mots qui lui viennent à l'esprit à la suite des uns des autres, sans jugement ni recherche d'effet particulier. Cette pratique s'ancre dans le principe psychanalytique de l'association libre, développé d'abord par Freud, qui postule que les enchaînements involontaires de pensées, les connexions et associations spontanées entre les idées révèlent nos mécanismes psychiques. Les vers de Breton semblent comme en mouvement, les mots créant une idée qui bascule soudainement dans un registre autre, comme si d'une image en naissait une autre. *Fata Morgana* est ainsi un exercice de liberté, qui n'exclue bien évidemment pas un véritable travail de construction et de conception de la part du poète⁷⁷. Il s'agit là d'un point fondamental : l'automatisme surréaliste n'est jamais absolument complet, il s'agit d'un point de départ dans la création d'une œuvre d'art, qui implique dans un second temps un travail, une certaine part de remaniement et de composition. Il faut ainsi nuancer la rhétorique de la spontanéité souvent rattachée aux dessins de Marseille. Dans ces derniers se fait sentir la rapidité de la ligne sûre et fluide de Lam qui créa jusqu'à neuf compositions par jour⁷⁸, peut-être même plus. Néanmoins, contrairement à ce qu'affirme Helena Holzer Benitez dans le catalogue de vente des dessins de la collection Millstein en 1994, Lam ne travaillait pas

127 cm, collection particulière et *Bélial, empereur des mouches*, 1948, huile sur toile, 216 x 200 cm, collection particulière.

⁷⁵ SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.98.

⁷⁶ « *Se trata, más que todo, de la explosión de un mismo resplandor* », voir TRABA, Marta. *Wifredo Lam*. Caracas, Estudio Actual, Centro de Arte Contemporáneo, 1976.

⁷⁷ Les archives d'André Breton conservent notamment des notes manuscrites du poète pour *Fata Morgana*. On y trouve notamment des listes de mots qui témoignent des recherches de l'écrivain.

⁷⁸ Notamment les 14, 23 et 24 février 1941, on conserve pour chacun de ces trois jours neuf dessins datés sur la cent-cinquantaine actuellement recensée par la SDO Wifredo Lam.

directement à l'encre de Chine sans dessins préparatoires⁷⁹. Bien au contraire : chaque composition est d'abord réalisée au crayon à papier, puis le geste initial est retracé à la plume avec cette ligne si fine qui le caractérise désormais. Sur plusieurs dessins parmi les mieux conservés, on voit encore les repentirs, parfois nombreux, de l'artiste qui cherche la meilleure position pour un pied, pour une main ou la meilleure forme pour un visage. Ces dessins sont le fruit d'une construction, d'une recherche de la part de l'artiste qui les désigne lui-même comme des « études ». Ainsi Lam retient de l'automatisme surréaliste une certaine libération du geste mais avant tout une libération de l'esprit, de son imaginaire et de son inconscient, abandonnant définitivement une représentation naturaliste du monde.

Finalement, la demande de Breton à Lam d'illustrer son poème *Fata Morgana* scelle une amitié naissante et durable entre les deux artistes que traduit la dédicace du poète à son ami sur son exemplaire de *Fata Morgana*, écrit à Fort-de-France avant leur séparation définitive : « Exemplaire de Wifredo Lam, par qui passe la ligne de vie de ce poème, sans pouvoir jamais rompre jamais avec tout ce qui nous a été commun et fraternel de Marseille à Fort-de-France, dans la lumière incorruptible du commentaire graphique le plus inspiré que je sache, avec ma tendresse »⁸⁰. Le poème agit comme un stimulus, une impulsion première qui provoque chez Lam une phase de création intense et surtout une recherche fiévreuse de nouvelles formes qu'il a déjà entamée depuis son arrivée à Marseille. Cette recherche passe tout d'abord par une libération de son geste et de son imaginaire, une exploration de son inconscient qui se traduit notamment par une transformation de la référence aux masques et sculptures africaines.

b. La « poésie africaine »⁸¹ des *Carnets de Marseille*

La proximité et les échanges avec les Surréalistes lors de l'hiver 1940-1941 à Marseille a très certainement familiarisé Wifredo Lam avec la conception magique de l'œuvre d'art et de la création portée par ces artistes. Cette vision de l'art s'étend chez les Surréalistes aux objets extra-occidentaux dont ils ont fait des références fondamentales du mouvement, faisant écho à

⁷⁹ « Dans sa petite et calme chambre meublée [Wifredo Lam] dessinait directement sur du papier à l'encre de Chine. Il ne faisait pas de dessins préparatoires » / « In his quiet little furnished room he drew directly on paper with China ink. No preparatory designs were made. ». Voir le texte d'Helena Benitez in Christie's, New York. *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture. Auction Catalog November 1994*. Partie I. Christie's, New York, 1994, p.112.

⁸⁰ Dédicace manuscrite de Breton signée du 14 mai 1941 in *Fata Morgana*. Marseille, éditions du Sagittaire, 1e édition, 1941. Exemplaire n°B (2 sur 6), incomplet, SDO Wifredo Lam.

⁸¹ Terme issu de la citation de Wifredo Lam in FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p. 210.

l'amour de Lam pour les œuvres du continent africain. Effectivement, dans la mouvance de cet engouement grandissant chez les artistes parisiens des premières décennies du XXe siècle pour les différents arts extra-occidentaux, les Surréalistes se sont beaucoup intéressés aux cultures africaines, natives américaines et océaniques. Ils admirent les objets rapportés de ces différentes parties du globe à la fois comme des œuvres d'art et comme des objets sacrés témoignant de cultures et de traditions totalement différentes. La distinction est souvent faite entre l'intérêt principalement formel que portaient Picasso et les artistes modernes du début du siècle qui regardaient ces objets coupés de leur contexte, sans prendre en compte leur signification ou leur usage pour ceux qui les produisaient, et l'intérêt des Surréalistes plus marqué pour ces contextes culturels, se traduisant notamment par leur curiosité et leur proximité avec l'ethnologie⁸². Ainsi, dans leur volonté de subvertir un ordre politique, moral et esthétique occidental, la référence à des cultures éloignées incarne cette recherche d'autres référents. C'est tout particulièrement dans les arts d'Océanie et des Amériques que les Surréalistes trouvaient ce potentiel transgressif, les préférant souvent aux objets africains ayant perdus l'aspect d'absolue nouveauté qu'ils incarnaient au début du XXe siècle⁸³. Ils valorisent dans ces objets africains, océaniques ou américains pas tant l'approche stylisée et géométrisée de la figure humaine que l'aspect composite, hybride et mystérieux pour le regard européen de certains artefacts qui témoignent ainsi d'autres cosmogonies et systèmes de croyance.

C'est justement dans cette opposition qu'ils voient entre le Blanc « civilisé » et « l'Autre », qui découle de tout un contexte colonial, que se construit l'idée grandement fantasmée des cultures alors qualifiées de « primitives ». Ce terme de « primitif » contient toute l'ambivalence de la posture des Surréalistes : il renvoie à un état idéal plus proche d'une certaine vérité, de la nature, de l'essence universelle de l'être humain refoulés – en termes psychanalytiques – par la civilisation moderne industrielle et la morale bourgeoise. La convocation de ces cultures et de cet idéal passe notamment par le regard porté aux productions matérielles issues des dites cultures. Ces objets, souvent rituels, fascinent également les Surréalistes par leur puissance dite magique, le rapport à des forces obscures et inaccessibles au Blanc « civilisé » dont ils témoignent. Ainsi, dès le début des années 1920, les artistes surréalistes, en premier lieu Tristan Tzara, André Breton et Paul Eluard, constituent des collections d'objets extra-européens qu'ils

⁸² Cette distinction est notamment expliquée par Hal Foster, qui met néanmoins en garde contre une vision trop dualiste qui opposerait ces deux postures. Voir FOSTER, Hal. « The "Primitive" Unconscious of Modern Art ». *October*, Automne 1985, Vol. 34, pp. 45-70.

⁸³ A ce sujet, voir TYTHACOTT, Louise. « A « Convulsive beauty »: Surrealism, Oceania and African art ». *Journal of Museum Ethnography*, 1999, no 11, pp. 43-54.

exposent bientôt aux côtés de leurs œuvres⁸⁴. Ce faisant, les artistes surréalistes proposaient d'admirer ces objets au même titre que leurs créations, adoptant une posture inédite et quelque peu scandaleuse pour l'époque⁸⁵, ce qui témoigne du regard esthétisant qu'ils portaient sur ces objets, vus au travers de leurs critères modernes et de la pensée surréaliste.

Chez les Surréalistes cet intérêt pour ces objets et ces cultures qui renvoient à un « ailleurs » exotique se double néanmoins d'un discours politique fortement anticolonial. Marxistes entretenant une relation houleuse avec le Parti Communiste Français⁸⁶, les Surréalistes sont des artistes engagés contre l'impérialisme de l'empire colonial français et ont pris à plusieurs reprises position contre la colonisation. L'exemple le plus frappant fut la contre-exposition organisée en marge de l'exposition coloniale de 1931, intitulée « La vérité sur les colonies ». Ils y dénonçaient les violences perpétrées dans les colonies françaises, dont les récits glaçants étaient relayés ponctuellement par la presse de gauche depuis le début du siècle⁸⁷. La posture du Surréalisme vis-à-vis de ces cultures et leurs objets est ainsi extrêmement ambivalente, prise entre une volonté de lutter contre le racisme et la colonisation mais promouvant dans le même temps une rhétorique de la différence, du « eux » et du « nous », dans une vision fantasmée et esthétisée de ces cultures qu'ils ne cherchent finalement jamais à vraiment comprendre, voyant d'abord en eux une confirmation de leurs propres critères artistiques⁸⁸. Comme l'écrit l'historienne de l'art Maureen Murphy dans son étude de la présentation des arts d'Afrique dans

⁸⁴ C'est notamment le cas des expositions « Tableaux de Man Ray et objets des îles » de 1926 et « Yves Tanguy et objets d'Amérique » de 1927 à la Galerie Surréaliste, « La Vérité sur les colonies » de 1931 et « Exposition surréaliste d'objets » de 1936. Cette dernière s'est tenue à la Galerie Charles Ratton, galerie spécialisée dans les arts extra-européens, et confrontait des œuvres de Picasso, Duchamp, Ernst, Bellmer, Léonor Fini, Dora Maar, Man Ray, entre autres, avec des objets trouvés, des pierres, des minéraux, et des objets d'Océanie ou des Amériques, dans une logique de cabinet de curiosité, où tous ces éléments deviennent des « objets surréalistes », poétiques et merveilleux, jouant des surprises et des correspondances formelles.

⁸⁵ L'exposition de 1926 « Tableaux de Man Ray et objets des îles », qui présentait plus de soixante objets issus d'Indonésie et des îles Pacifique, fit particulièrement scandale. Cette exposition inaugurait la nouvelle Galerie Surréaliste, témoignant de la dimension programmatique pour les Surréalistes de ce dialogue avec des objets extra-européens.

⁸⁶ André Breton dans son article « Légitime défense » de septembre 1926 affirmait son engagement au Parti Communiste et au marxisme, engagement qui se cristallise dans la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* qui paraît entre 1930 et 1933. Néanmoins dès 1933 Breton, Eluard et Crevel sont exclus du Parti, et la rupture est définitive en 1936-1937 à la suite des Procès de Moscou.

⁸⁷ L'année 1905 marque un tournant pour le discours anticolonial français, avec la révélation des atrocités commises par les autorités coloniales au Congo. Ce scandale porta le premier coup au discours d'une « mission civilisatrice » justification la colonisation de l'Afrique porté par la Troisième République et alimenta l'engagement anticolonialiste de toute une frange de la gauche française.

⁸⁸ Sur l'ambivalence des Surréalistes et la colonisation, voir LECLERCQ, Sophie. *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*. Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2010 et ANTLE, Martine ; CONLEY, Katharine (dir.). *South Central Review*, vol. 32, no. 1, numéro spécial : « Dada, Surrealism and Colonialism », printemps 2015.

les musées français et américains, les Surréalistes sont « attirés par les 'autres' moins pour ce qu'ils sont que pour la part d'altérité qu'ils représentent »⁸⁹.

Bien que partageant leur idéologie marxiste et anticoloniale, Lam est lui-même pris dans ce discours de « l'Autre » développé par les Surréalistes. Son enfance cubaine et son métissage exercent une réelle fascination sur ces artistes européens en quête de nouveaux référents. Toute l'ambivalence de l'admiration que porte André Breton à son nouvel ami Lam, en tant qu'artiste mais aussi en tant que représentant de ces cultures extra-européennes qui le fascinent, transparaît dans l'interview qu'il donne au *Figaro* en décembre 1940, où il déclare : « Je travaille actuellement à un long poème qui s'appellera 'Fata Morgana' dont, pour témoigner de la sympathie que je porte aux conceptions racistes du Maréchal, je confierai l'illustration à un peintre de grand talent, Wifredo Lam, né d'un Chinois et d'une Noire cubaine »⁹⁰. L'ascendance multiculturelle de Lam a quelque chose d'exceptionnel pour ces artistes européens. Breton fait ici du choix d'un artiste métis un choix politique, subversif, voire un acte de résistance. Breton a très certainement également vu dans le travail de ce peintre cubain qui partage bon nombre de ses convictions politiques et son intérêt pour les arts extra-occidentaux un moyen de renouveler le mouvement Surréaliste qui, bien que connaissant en cette fin de la décennie 1930 une vraie reconnaissance et des échos dans toute l'Europe, s'étiole à Paris, en proie aux dissensions et aux ruptures – notamment avec deux membres majeurs du groupe, Paul Eluard et Salvador Dalí, en 1938.

Au contact des Surréalistes en exil, il semble que Wifredo Lam ait modifié son rapport aux sculptures du continent africain, référents fondamentaux dans son œuvre depuis au moins 1938, peut-être inspiré par leur fascination pour l'aspect rituel, magique et surnaturel de ces objets plus que leurs seules qualités esthétiques. Il semble aussi que les Surréalistes l'aient, dès ses années parisiennes où il a pu les côtoyer de manière bien moins intense qu'à Marseille, initié à leur amour pour les objets Océaniens. Ainsi, la référence aux masques d'Afrique et d'Océanie dans l'œuvre de Wifredo Lam se transforme lors de l'exil marseillais.

⁸⁹ MURPHY, Maureen. *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p.128.

⁹⁰ Cette citation provient du témoignage de Daniel Bénédite, qui rapporte que l'interview a été largement tronquée et censurée. Voir BÉNÉDITE, Daniel. *La Filiation marseillaise : Un chemin vers la liberté sous l'Occupation*. Paris, Editions Clancier Guénaud, 1984, p.124-125.

Effectivement, dans les *Carnets de Marseille*, le motif du visage-masque tel qu'il l'a développé lors de son séjour parisien tend à disparaître. C'est ce qui se fait jour dans la comparaison des nus couchés du *Carnet de Marseille* des « nus ». Les corps sculpturaux et anguleux des deux premiers personnages cités précédemment, celui du 9 août 1940 et le second sans date (annexes fig.3.1 et 3.2), s'inscrivent dans la lignée des tableaux parisiens de 1938 à 1940 où la référence aux sculptures du continent africain est prégnante. C'est particulièrement le cas du second nu, non daté, dont le visage évoque presque littéralement les visages allongés ornés de scarifications parallèles, au long nez fin et la bouche ovale des masque Kpelle senoufo de Côte d'Ivoire, très en vogue à Paris depuis le début du XXe siècle. L'agencement très géométrique et étiré de ces masques se retrouve dans le visage de cette femme allongée, témoignant de l'importance de cet univers visuel des objets africains dans le travail de Lam.

Dans le troisième nu cité (voir annexes fig.3.3), la femme couchée présente toujours un visage constitué de formes géométriques qui peuvent rappeler le principe de certains masques africains. On retrouve le long nez fin, un rectangle allongé qui part cette fois du sommet du crâne et traverse le visage. De part et d'autre du nez, on retrouve les yeux, un formé de quatre cercles concentriques, le second plus allongé et plus naturaliste. Ce traitement différencié des deux yeux est un principe que l'on trouvait déjà dans certains tableaux des années 1930, souvent redoublé par une différenciation des deux moitiés du visage selon le traitement cubiste du volume des corps. On retrouve d'ailleurs ici la forme des visages picassiens des années 1930 avec une partie de face, et une autre de profil, la moitié gauche du visage de la femme étant en triangle épais saillant, rappelant la manière de Picasso de représenter les nez de profil dans nombre de ses portraits de femmes de l'époque. La bouche de la femme couchée est représentée dans le prolongement de la partie droite, en un ovale séparé par une ligne. Les mêmes traits parallèles qui ornaient les visages-masques des deux nus précédents parsèment son visage, rappelant les scarifications des masques senoufo par exemple. Le masque est ici encore vu au filtre du cubisme, Lam en retenant la géométrisation des formes.

Dans un quatrième nu de ce même carnet, cette fois-ci daté du premier février 1941, le visage de la femme couchée a perdu cet aspect de masque qu'elle avait encore dans le précédent (voir annexes fig.3.4). Ici, occupant tout l'espace de la feuille on retrouve une femme allongée, au corps comme raccourci et extrêmement géométrique, également surmontée par une créature que l'on devine à ses deux yeux en losange. La femme est cette fois endormie, comme l'indique son grand œil en arc de cercle, ponctué de courts cils. On ne trouve plus ici aucune indication d'espace, le lit plus ou moins détaillé dans les autres dessins a ici disparu, le corps flottant sur

le papier. La présence de la créature, qui plane de manière inquiétante au-dessus de la femme, fait basculer le thème classique du nu féminin allongé dans le domaine du rêve, voire du cauchemar. On note tout particulièrement le changement dans le traitement de son visage, de profil, composé par un arc de cercle se terminant par une large forme rectangulaire scindée en deux et ornée de deux petites fleurs. En partie inférieure, deux petits arcs de cercles évoquent une narine : ce principe du large nez rectangulaire partant du sommet du crâne devient dans les *Carnets de Marseille* récurrent, on le retrouve dans la représentation de bon nombre de personnages. De ce nez part un long philtrum strié se terminant par une bouche, deux fines lèvres encadrant des dents, également représentée de profil mais dans l'autre sens, les commissures étant en partie supérieure. Cette bouche est prolongée par un menton proéminent à la forme très arrondie, que Lowery Stokes Sims appelle « menton bulbeux » et qui à partir de Marseille se retrouvera dans les figures peintes par Lam. Sims relie cette forme particulière à la fois à la forme du fruit de la papaye et à la représentation de testicules⁹¹. L'historienne de l'art américaine Julia Herzberg identifie quant à elle ce motif de « l'appendice phallique », qui apparaît en germe dans ce dessin, aux labrets ornant les visages de nombreuses sculptures dogon. Elle l'identifie tout particulièrement à la protubérance au menton présente sur une femme sculptée sur une boîte à beurre de karité dogon qui était alors exposée au Musée de l'Homme : « *Il est possible que Wifredo Lam ait assimilé ce détail à un phallus, répondant par conséquent à deux de ses objectifs surréalistes, le premier étant de déclencher des rapports visuels insolites et le second d'introduire une dimension africaine dans son œuvre* »⁹². Effectivement, en introduisant ce motif du menton « bulbeux », Wifredo Lam se réapproprie des éléments caractéristiques de certaines sculptures africaines, notamment la représentation des barbes stylisées dogon et téké⁹³, mais que l'on peut également rapprocher de la représentation des barbes de sculptures baoulé, qu'il a pu voir lors de son passage à Paris. L'artiste ne travaille plus tant le masque en tant que motif, il en retient surtout une certaine géométrisation des formes, une approche compartimentée des visages et certains motifs spécifiques.

⁹¹ SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.30.

⁹² Voir l'essai de Julia P. Herzberg, "Naissance d'un style et d'une vision du monde. Le séjour à La Havane, 1941-1952" in PAUDRAT, Jean-Louis ; FALGAYRETTE-LEVEAU, Christiane. *Lam métis*. Paris, Musée Dapper, 2001, p.103.

⁹³ Voir MAURER, Evan. « Dada et Surréalisme » in RUBIN, William (dir.). *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris, Flammarion, 1987, p.583.

Ainsi, les figures dessinées dans les *Carnets de Marseille* n'ont plus ces visages-masques qui caractérisaient ses peintures parisiennes. Mais la référence aux arts d'Afrique est toujours prégnante et régit ses dessins : dans les *Carnets de Marseille* Lam semble restaurer l'agentivité des masques africains qu'il a vu à Paris, en faire des entités vivantes et hiératiques en y faisant référence de manière beaucoup plus libre et personnelle. A Marseille, lors de ces mois d'exil il semble qu'il s'opère chez Lam une synthèse des références qu'il a pu assimiler à Paris, tant la référence à Picasso que celle aux arts des continents africain et océanien, employant cet univers visuel dans lequel il a baigné pendant deux ans au moins dans la création d'un nouveau vocabulaire. Car si à Paris il était en contact direct et quasi constant avec ces objets issus de différents peuples africains, à Marseille l'artiste ne peut que puiser dans ses souvenirs. Cette distance avec ce qui constitua pendant deux ans des référents visuels fondamentaux dans son travail, qu'Helena Holzer Benitez constatait dans son récit de l'exil⁹⁴, participe également à expliquer le changement de rapport aux masques que l'on constate dans les dessins de Marseille. Cette synthèse s'opère notamment au filtre de la vision surréaliste de ces différents objets arrachés à leur contexte et ramenés en France, qui en valorisent l'aspect magique et métamorphique. C'est ce que résume l'historien de l'art cubain Gerardo Mosquera, pour qui à partir de Marseille Lam « *était moins intéressé par le masque africain en tant qu'une leçon de synthèse – son enseignement morphologique – que comme un exploit inventif pour façonner le surnaturel – son enseignement mytho-poétique et expressif. Contrairement à d'autres formes de représentation religieuse, le masque ne se contente pas d'incarner le sacré : il doit le personnifier, en faire une présence mobile, une entité physique que l'on peut voir et sentir. [...] Il dépeint le surnaturel comme quelque chose de naturel, il rend réel ce qui est merveilleux.* »⁹⁵. Une grande partie des masques de différents peuples d'Afrique sont effectivement moins des objets que des sujets⁹⁶ vivants, actifs, créés souvent pour être portés lors de rituels ou des danses, liés à des rites ou à différentes fonctions sociales. C'est notamment le cas des masques des peuples Baoulé, Dan, Fang, Senoufo, ou encore Songye, différents peuples d'Afrique

⁹⁴ BENITEZ, Helena H. *Wilfredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.15.

⁹⁵ « *He was interested in the African mask less as a lesson in synthesis - its morphological teaching - than as an inventive exploit for shaping the supernatural - its mytho-poetical and expressive teaching. Unlike other religious forms of representation, the mask does not simply embody the sacred: it must personify it, make it a moving presence, a physical entity that can be seen and felt. [...] It depicts the supernatural as something natural, it makes real what is wondrous.* » Voir « Modernism from Afro-America: Wilfredo Lam » in MOSQUERA, Gerardo (dir.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MIT Press, 1996, p121-132.

⁹⁶ Je reprends ici la réflexion de Bénédicte Savoy qui analyse dans sa leçon inaugurale au cours du Collège de France « Présence africaine dans les musées d'Europe » pour l'année 2019-2020 le terme d'« objet » pour qualifier les pièces africaines présentes dans les musées européens, trop réducteur et peu précis car oblitérant la dimension vivante et l'agentivité de ces pièces.

subsaharienne de l'Ouest dont les sculptures étaient très appréciées et recherchées en Europe et qui font partie du panthéon visuel de Lam. Jacques Leenhardt a analysé la possible influence de la pensée de l'historien de l'art allemand Carl Einstein (1885-1940), auteur de la première analyse esthétique des sculptures ramenées d'Afrique, *Negerplastik* publié en 1915, sur Wifredo Lam⁹⁷. La lecture d'Einstein du masque africain comme moyen de transformation, où en le portant le danseur abolit sa subjectivité pour devenir l'esprit adoré, a pu participer à la vision de Lam des masques d'Afrique comme des créations vivantes et actives, incarnant un certain rapport au sacré.

Dans les *Carnets de Marseille*, Wifredo Lam donne vie aux masques, à leur « poésie africaine » qui le fascine tant depuis son passage à Paris, semblant ainsi reconnaître la puissance active de ces pièces créées non pas pour être admirées dans des musées mais pour être portées afin de faire du sacré « une présence mobile », pour reprendre les termes de Mosquera. Cette activation des masques, qui ne sont plus appréhendés comme des motifs mais comme des référents visuels et poétiques capables de « façonner le surnaturel », est particulièrement notable dans une autre composition non datée des *Carnets de Marseille*, issu d'un carnet conservé par les archives familiales de Wifredo Lam et signé et daté postérieurement par Wifredo Lam de 1941 (voir annexes fig.3.46). Ici, l'espace vertical du papier est entièrement occupé par le visage d'un personnage, à la tête formée par une courbe à gauche et une forme rectangulaire crantée à droite. Les traits de son visage sont délimités par des traits aux angles droits, formant des rectangles emboîtés qui distinguent un œil entouré de fines parallèles à gauche, et deux yeux alignés à droite. On retrouve le principe des trois yeux, issus de cette approche cubiste additive des visages, mais perdant ici toute idée de volume avec cette absolue planéité du dessin. Le nez rectangulaire orné de deux petites narines surmonte une bouche aux lèvres charnues prolongée par le « menton bulbeux » évoqué auparavant. Ici cependant, il est prolongé par des cheveux ou des poils indiqués par un réseau de parallèles. La référence aux masques est notable dans cette approche géométrisée et stylisée du visage à la forme allongée et courbée qui pourrait encore une fois évoquer la forme particulière de certains masques des Songye du Congo. Ce personnage, qui porte à sa bouche une grande main aux doigts déliés, n'a

⁹⁷ Il semble que les deux hommes se soient connus. Antonio Núñez Jiménez affirme que Picasso présenta Carl Einstein à Lam lors de ses années parisiennes, voir NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.182. Jacques Leenhardt quant à lui évoque la possibilité d'une rencontre entre Wifredo Lam et Carl Einstein dès l'Espagne, lors de la Guerre Civile à laquelle les deux hommes participent. Il analyse la convergence de leur pensée de l'art africain dans LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009, p.55 et dans son essai « Wifredo Lam ou la quête d'un langage pictural universel » in GAUDIBERT, Pierre ; LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam. Œuvres de Cuba*. Paris, Maison de l'Amérique Latine ; Paris, Librairie Séguier, 1989, p.42.

plus grand-chose d'humain, montrant la plongée de Lam vers le surnaturel. Ainsi, les masques africains sont dans les *Carnets de Marseille* réinterprétés, devenant le principe actif de ces personnages qu'il invente.

Néanmoins, si la référence aux masques change dans les œuvres marseillaises de Lam, le masque en tant que motif ne disparaît pas complètement. On retrouve ainsi les visages-masques qui caractérisaient les personnages peints entre 1938 et 1940 à Paris dans quelques dessins des *Carnets de Marseille*, notamment dans la représentation d'un personnage masculin assis (voir annexes fig.3.44). Dans ce dernier, un homme aux longs cheveux est assis sur un fauteuil à l'assise hexagonale ornée d'un motif rayonnant, représenté sans véritable soucis de perspective. Son corps est extrêmement géométrisé, ses genoux étant signifiés par deux cercles ornés d'une croix interrompant les jambes parfaitement droites. Ses bras, bien trop long et fins, partent du centre de sa poitrine et se terminent par deux grandes mains encadrant le visage. Celui-ci est parfaitement caractéristique des visages-masques de Lam, le long nez partant du sommet du crâne surmontant une bouche ovale et séparant les deux yeux créés par des parallèles. Ce dessin, daté du 24 février 1941, semble faire la paire avec un second daté du même jour représentant un personnage, sûrement féminin au vu de sa longue robe, assis sur un fauteuil et portant ses mains à la gorge (voir annexes fig.3.45). Dans ce dernier néanmoins, le personnage n'a pas de traits de visage, seulement signifié par un parfait ovale, comme dans certaines peintures de la période parisienne de Lam. Ces deux compositions, réalisées un mois seulement avant le départ de Lam, montrent que l'artiste opère des retours au vocabulaire qu'il a pu établir auparavant à Paris et notamment à ces visages-masques qui ont pu le caractériser, et que l'on retrouve plus tard également dans plusieurs peintures des années cubaines. Ces retours témoignent d'autant plus de la posture de recherche dans laquelle se trouve alors l'artiste, et nuancent une rhétorique trop linéaire d'une progression de l'artiste vers de nouvelles formes.

De plus, on retrouve le masque en tant que motif dans deux des sept illustrations de *Fata Morgana*, à la page 23 et à la page 27 (voir annexes fig.4.6 et 4.7). A la page 27, on retrouve deux petits personnages aux visages-masque, si petits qu'ils en deviennent des détails. A la page 23, un imposant personnage est assis sur une chaise, tenant un miroir. De celui-ci partent trois lignes, comme des fils se terminant par de petits pendentifs, de petites amulettes : un croissant de lune, une étoile et un masque évoquant le principe de certains masques africains. Ce dernier est représenté de trois-quarts, avec un seul œil grand ouvert, très rond, ce même long nez fin

qui barre le visage et les mêmes traits parallèles rappelant certaines représentations de scarification. Le masque se trouve tout en bas de la composition, reposant sur un sol non dessiné, entre les pieds du personnage. Cette position, basse mais centrale, est sûrement loin d'être anodine, et semble même hautement symbolique, venant ponctuer l'ensemble. Dans ces deux compositions, le masque apparaît ainsi en un petit motif discret parmi d'autres, mais venant dans les deux cas rappeler ce vocabulaire propre à Lam, comme un clin d'œil à cette référence si fondamentale dans son travail aux sculptures du continent africain qu'il réinterprète. Ces petits masques agissent ainsi comme des signatures, le peintre reconnaissant la force de ces objets qu'il sait rituels et vivants, plaçant toute son œuvre sous leur protection. Ainsi, si le regard de Wifredo Lam sur les objets extra-occidentaux, et tout particulièrement africains, est d'abord passé par la lecture de la modernité européenne de ces pièces, il tisse dans ses dessins un rapport bien spécifique avec celles-ci, témoignant du regard singulier qu'il leur porte, lié à sa propre expérience de la culture de la diaspora ouest-africaine à Cuba mais également à son expérience d'homme métis issu d'une ex-colonie au sein de la capitale impériale qu'est alors Paris.

Contrairement à ce qu'affirmait Max-Pol Fouchet⁹⁸, il n'y a aucunement rupture entre les œuvres parisiennes et les œuvres marseillaises de Wifredo Lam. Au contraire, l'artiste puise dans le travail qu'il a développé depuis quelques années, et tout particulièrement dans son engagement avec les sculptures du continent africain, pour réinventer son approche de la figure. Lors de l'exil, l'éloignement et le contact quotidien avec les Surréalistes, qui partagent son intérêt pour les arts et cultures d'Afrique et d'Océanie, l'encouragent à reconsidérer son approche des masques africains. En participant aux expériences et œuvres collectives surréalistes à la Villa Air-Bel chaque dimanche de l'exil, l'artiste fait siens certains principes portés par le mouvement et notamment par André Breton comme la valorisation d'une esthétique de la juxtaposition et des associations inattendues, l'automatisme psychique, ou encore une conception magique de la création artistique. Ces expériences surréalistes l'encouragent à puiser plus librement dans son imaginaire, à s'affranchir des conventions picturales qu'il a pu mettre au point à Paris, ce qui s'accompagne d'une libération de son geste de dessinateur qui gagne en spontanéité. Il semble ainsi qu'au-delà d'une approche de la figure géométrisée et non naturaliste qu'il explore depuis ses années parisiennes, à Marseille Lam

⁹⁸ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.163.

retient de la référence aux masques d’Afrique, passée par le filtre du Surréalisme, un certain principe poétique de la métamorphose des formes. Ce principe, Max-Pol Fouchet le constatait dans les œuvres de la période cubaine des années 1940 de l’artiste, écrivant : « *Les références aux arts africains sont licites, mais il ne s’ensuit pas qu’en ceux-ci l’artiste puise les termes d’un vocabulaire pictural, pour les introduire purement et simplement dans sa peinture. Rien ici n’est rhapsodique. Les parentés demeurent relatives, et servent surtout à préciser une direction. Il s’agit, entre le peintre et ces arts, de retrouvailles dans les profondeurs d’un fond commun, d’où naissent des expressions autonomes, originales. Trop de critiques ont parlé de similitudes pour que nous n’insistions pas sur les différences. Du seul point de vue de la plastique, les masques peints par Lam ne peuvent se saisir, au contraire de ceux d’Afrique, d’un seul regard : ils réclament une analyse attentive et discriminatoire de leurs éléments. Ceux-ci tendent moins à une évidence statique et globale qu’à une sorte de récit de métamorphoses, toute forme se muant en une autre, qui à son tour en suscite de nouvelles* »⁹⁹. Ce basculement, c’est lors de l’exil qu’il s’opère. Lam puise dans la diversité des objets africains et océaniens qu’il a étudié à Paris un ensemble de signes, de motifs et d’approches de la figure qu’il reconfigure librement dans ses dessins marseillais, où les figures hiératiques aux visages-masques de ses œuvres parisiennes sont remplacées par des entités surnaturelles. Il semble que ce soit désormais dans l’aspect zoomorphe ou hybride de bon nombre des sculptures ramenées d’Afrique qu’il a pu observer à Paris que l’artiste puise, se souvenant entre autres des masques-heaume zoomorphes baoulé, des masques wanyugo des Senoufos mêlant des éléments issus de divers animaux, des cimiers ciwara des Bambaras du Mali à forme d’antilope ou encore des statues royales du palais d’Abomey de l’ancien royaume du Dahomey de l’actuel Bénin – aujourd’hui au cœur de bien des débats – dont les corps humains sont prolongés par des têtes animales. Il s’agit maintenant d’analyser et de caractériser cette approche de la figure par la métamorphose qui se fait jour dans les dessins de l’exil marseillais et qui s’exprime tout d’abord par l’aspect hybride, mêlant référents humains, animaux et végétaux des personnages créés par Wifredo Lam.

⁹⁹ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d’Art, 1989. p.200.

II- La confusion des espèces

Lors de son exil marseillais Wifredo Lam renouvelle totalement son approche de la figure, sujet central dans son œuvre. Les réunions surréalistes des dimanches à la Villa Air-Bel lui offrent un espace de création bien différent, la pratique de jeux créatifs, de dessins collectifs et les débats qui animent les différents artistes réfugiés le familiarisent avec la pensée surréaliste, notamment l'importance donnée au rêve et à l'inconscient comme moteurs de création. Si l'artiste explore de nouvelles pistes dans ses dessins réalisés lors des sessions collectives à Air-Bel, la demande d'André Breton d'illustrer son poème *Fata Morgana* déclenche chez Wifredo Lam une phase de recherche frénétique de nouvelles formes et d'introspection, l'artiste puisant plus librement dans ses souvenirs et son imaginaire. Sous la double influence des masques africains et de l'automatisme surréaliste, notamment l'expérience des collages et cadavres-exquis, le peintre cubain entame une recherche sur la métamorphose des formes et des corps qui s'exprime tout d'abord par l'adjonction d'éléments issus du règne animal, puis du règne végétal. Il en résulte des figures se mouvant entre humain, animal et végétal, fixées sur le papier dans un état transitoire, celui de l'hybridité. Ces hybrides que Lam invente pour la première fois¹⁰⁰ lors de son exil marseillais témoignent de sa recherche de nouvelles formes mais l'inscrivent aussi dans une certaine histoire de l'art européenne dont il est parfaitement familier et qu'il se réapproprie afin de développer un langage qui lui est propre.

1. Le développement de l'hybridité

A Marseille, Wifredo Lam dessine ses premières créatures entre humain, animal et végétal, tant dans les compositions qu'il réalise auprès des Surréalistes lors des dimanches à la Villa Air-Bel que dans ses *Carnets de Marseille*. Cette adjonction d'éléments du règne animal puis du végétal marque la plongée de Wifredo Lam dans le monde du mythe, du surnaturel et du merveilleux si cher à la pensée surréaliste que l'artiste se réapproprie, puisant dans son imagination et ses propres obsessions pour développer un langage nouveau. Ce travail sur l'hybridité des figures que Lam entame lors de l'exil témoigne du regard que porte l'artiste aux

¹⁰⁰ Certaines peintures réalisées après le retour de l'artiste à Cuba ont été datées parfois de l'époque parisienne, laissant croire que l'artiste a pu explorer l'hybridation dès 1938-1939. Néanmoins, quelques peintures parisiennes démontrent déjà

œuvres des Surréalistes avec lesquels il se trouve alors. L'hybridation et le biomorphisme sont des éléments fondamentaux du vocabulaire surréaliste, ils sont une réponse à cette recherche de nouveauté et de surprise visuelle mais témoignent également de leur réappropriation de mythologies antiques ou extra-occidentales. Si en explorant la fusion d'éléments animaux, humains et végétaux dans ses dessins Lam s'inscrit dans cette mouvance, il ne s'y réduit absolument pas et affirme à Marseille une iconographie bien personnelle qu'il décline et retravaille d'une composition à l'autre.

a. Revisiter le mythe

Dans un dessin à l'encre, au crayon et à la gouache de 24 x 31 cm signé et daté par Wifredo Lam « Marseille 1940 », titré a posteriori *Composition Surréaliste* et conservé dans une collection privée¹⁰¹, le peintre a représenté trois personnages en pied occupant tout l'espace du papier (voir annexes fig.2.6). A droite, une figure visiblement féminine, comme l'indique le cercle orné d'un motif rayonnant évoquant un sein, tient près d'elle un personnage de plus petite taille, sûrement un enfant. Les bras tendus vers le ciel et la bouche entrouverte de ce dernier lui confèrent un caractère tragique et implorant. A gauche, un troisième personnage a un aspect plus agressif. Son corps est orné de deux cercles concentriques décorés au centre d'un motif étoilé pouvant évoquer un bouclier, son visage barré de pointes est surmonté de deux larges cornes, et sa tête est prolongée par une crête. Il tend un poignard orné à l'enfant. On retrouve cette même composition dans un second dessin à l'encre et au pastel, dans un plus grand format de 31 x 41, 5 cm, également signé et daté « Marseille 1940 » par Wifredo Lam, conservé au Davis Museum at Wellesley College (voir annexes fig.2.7). Cette fois-ci ce n'est pas un couteau mais une pomme que tend le personnage de gauche au petit personnage de droite. Dans les deux œuvres, les corps hiératiques et épais des créatures sont surmontés par des têtes disproportionnellement imposantes, le visage de profil interrompu par de larges nez rectangulaires représentés de face. Néanmoins, la différence de traitement entre ces deux œuvres est frappante : dans la première, les personnages sont délimités par un cerne rendu imprécis là où l'encre a détrempe le papier. Leurs corps sont colorés à la gouache diluée, les couleurs se fondant les unes dans les autres tout en transparence. *Composition Surréaliste* témoigne du même goût pour les détails décoratifs que les dessins de Lam créés à la Villa Air-

¹⁰¹ Cette aquarelle était présente dans une collection parisienne aujourd'hui disséminée. Elle a néanmoins été exposée en 1988 à Düsseldorf et est reproduite in KREMPEL, Ulrich (dir.). *Wifredo Lam*. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1988, p.12.

Bel, les nez en rectangle ornés de fleurs et de narines travaillées comme des roues rayonnantes. Cela se note particulièrement dans le personnage de gauche, dont le visage présente le même réseau de parallèles qu'on trouvait dans le dessin aux crayons de couleur *Sans titre* (annexes fig.2.2), ainsi qu'une bande en damier colorée en rose. Deux petits motifs crantés, comme des pics ou des crocs, ornent ses joues, faisant écho à la crête composée de formes triangulaires ornés de petits ronds. On observe également ce goût pour les détails décoratifs dans la représentation d'un sol de dalles ornées d'éléments floraux. En comparaison, le second dessin est bien plus épuré, toute indication d'espace ayant disparu. Les personnages, bien que présentant les mêmes profils et caractéristiques, sont plus élancés. Ils sont délimités par ce trait d'encre fin et précis que l'on trouve dans les *Carnets de Marseille*, qui vient redoubler un premier jet au crayon à papier. Leurs corps sont colorés cette fois-ci au pastel, les couleurs vives allant du vert à l'orange en passant par le noir, le bleu, le jaune, le rose et le violet. Ici, les éléments décoratifs sont limités à certains détails ornementaux qui frappent par leur finesse, restreints au visage des personnages. Ainsi, le personnage féminin de droite présente les mêmes narines en roue que le dessin précédent, prolongées ici par un philtrum strié se terminant en deux lèvres charnues. Son œil est lui aussi entouré d'un réseau serré de traits rayonnants, sa tête est surmontée en son sommet de deux petites volutes, presque comme des antennes, et à l'arrière de trois petites fleurs, évoquant peut-être des cheveux. On peut également s'arrêter sur son oreille, tracée d'un seul geste assuré et élégant, ainsi que sur son sein à la courbe parfaitement arrondie interrompue par un petit téton saillant. Le personnage de gauche présente toujours ces deux grandes cornes qui surmontent son nez rectangulaire, mais ici son visage n'est orné que d'un motif cranté à l'aspect agressif. Cette même composition travaillée deux fois différemment montre qu'il n'y a pas d'opposition ou de contradiction entre ces deux styles que pratique Lam lors de son exil marseillais : d'un côté, une approche de la figure presque étouffée d'éléments décoratifs évoluant dans des pièces dont l'espace est plus ou moins détaillé, et de l'autre, ce travail de la ligne qui délimite des formes agrémentées de petits détails ornementaux qui caractérise les dessins des *Carnets de Marseille*, toute indication d'un espace disparaissant.

Dans ces deux œuvres, la dynamique du trio est la même. On retrouve ces trois créatures en pied semblant à la fois s'agripper les unes aux autres et se repousser dans un même élan tragique. Cela se note dans l'importance donnée aux gestes des personnages : le petit personnage de droite, l'enfant, est représenté dans les deux compositions les bras largement écartés et la tête renversée en arrière, la bouche ouverte comme dans un cri. Dans les deux œuvres, il est fermement tenu par celle qui semble être sa mère qui de l'autre main s'agrippe à

la bouche du personnage cornu de gauche. Ce dernier tend un bras vers elle, lui tenant le visage, le second allant vers l'enfant à qui il transmet un poignard ou une pomme. Ces bras tendus créent un réseau complexe de lignes dynamisant la composition triangulaire formée par ces trois personnages. Il en résulte un aspect très travaillé, presque classique dans l'agencement de ces créatures. Leur aspect hiératique renforce la dimension solennelle et tragique de la scène. Au centre de la composition se rejoignent les bras du personnage de gauche et de l'enfant, mettant en exergue l'importance symbolique de cette transmission. Dans ces deux œuvres ressort la formation académique de Wifredo Lam, à l'Academia San Alejandro de La Havane puis dans l'atelier du peintre de la cour espagnole Fernando Álvarez de Sotomayor à Madrid, et le regard qu'il a pu porter aux grands maîtres de la peinture d'Histoire européenne. La composition de ces deux trios familiaux agencés en frise, opposant d'un côté un personnage masculin à l'aspect militaire et de l'autre le groupe formé par la femme et l'enfant peut évoquer le classicisme d'un Nicolas Poussin. Cette référence à l'œuvre du maître français du XVIII^e siècle, Lam la fait lui-même : dans une interview à l'académicien et révolutionnaire cubain Antonio Núñez Jiménez, Lam évoque à propos de sa peinture *La Jungle* de 1942-1943 sa volonté d'observer la « rigueur constructive » de Poussin¹⁰². Le peintre a toujours revendiqué cet ancrage académique, et ces deux dessins témoignent de sa science de la composition, rappelant la grandeur tragique de la peinture d'Histoire classique qu'il se réapproprie en y intégrant des formes inspirées de sculptures d'Afrique.

Cette lecture des deux dessins semble corroborée par le titre donné au second : *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax*, qui identifie ces trois créatures à la famille troyenne du récit homérique. Le personnage de gauche serait ainsi le prince Hector faisant ses adieux à sa femme Andromaque et leur fils Astyanax avant de partir au combat pour défendre sa ville de l'invasion grecque. *L'Illiade* raconte comment le prince voulu embrasser son fils, mais celui-ci, effrayé par le casque surmonté d'une crête de poils de cheval de son père, recula en criant. L'historienne de l'art française et spécialiste de Lam Peggy Bonnet Vergara analyse ces deux compositions en mettant en avant qu'elles ont des portées très différentes, puisque dans le premier dessin Hector transmet à son fils un couteau, symbole de violence et de « filiation héroïque », comme une incitation au conflit et dans l'autre une pomme, « fruit de la connaissance et de la liberté donnant à choisir, dans la tradition symbolique, entre la voie des désirs terrestres et celle de

¹⁰² NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. "Génesis de la Jungla : Fragmentos de una biografía de Wilfredo Lam en primicia para Bohemia (III)." *Plastica, Revista de la Liga de Arte de San Juan (San Juan, Puerto Rico)*, no. 10 (March 1983): p.17–20. Disponible en ligne sur le site de l'ICAA.

la spiritualité », comme une incitation à la sagesse¹⁰³. Ce que met en avant cette analyse de Bonnet Vergara c'est aussi l'importance des symboles dans l'œuvre de Lam, l'artiste ponctuant ses compositions marseillaises, et ses œuvres postérieures, d'objets porteurs d'un sens parfois énigmatique – qu'il est très tentant, mais sûrement vain, de chercher à trop décrypter – mais bien souvent ancrés dans une tradition symbolique, notamment ces couteaux et ces pommes que l'on retrouve dans de nombreux dessins des *Carnets de Marseille*. Ce travail sur les symboles démontre que la recherche de Lam d'une nouvelle iconographie lors de l'exil marseillais dépasse une seule recherche formelle. L'artiste développe peu à peu une véritable grammaire, un vocabulaire de formes et d'objets signifiants.

Ainsi *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax* et son pendant *Composition Surréaliste* réalisés en 1940 à Marseille représenteraient dans deux versions légèrement différentes une famille déchirée par la Guerre de Troie, résonnant avec le contexte de guerre et d'invasion dans lequel se trouve alors Wifredo Lam. Néanmoins, ce sujet classique tiré de l'antiquité grecque est étonnant pour l'artiste qui titre rarement lui-même ses œuvres¹⁰⁴. La mythologie gréco-romaine ne fait pas partie des références habituelles de Lam, l'œuvre du Davis Museum en serait la première occurrence¹⁰⁵. Ce référent antique porte très certainement la marque de sa proximité avec les Surréalistes en exil lors de son passage à Marseille. Lam a-t-il été inspiré par les grandes compositions mythologiques (représentant entre autres les mythes de l'enlèvement de Proserpine ou de Junon et Echo) qui ornaient les murs de la bibliothèque de la Villa Air-Bel, là où André Breton composa *Fata Morgana* (voir annexes doc.1.1) ? Il est très possible que le sujet lui ait été inspiré par Breton ou bien que le poète lui ait proposé ce titre une fois le dessin fini, associant cette scène familiale tragique au récit de la Guerre de Troie, comme il le fera par la suite pour certains tableaux de Lam. Quoi qu'il en soit, *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax* se distingue dans le corpus marseillais par ce titre mythologique, ainsi que par son format exceptionnellement grand et par cette palette de couleurs vives qui évoque plutôt les œuvres cubaines de la première moitié des années 1940. Par son style très graphique, ce dessin est à relier aux *Carnets de Marseille*, mais dans le traitement des corps géométrisés, trapus et hiératiques il s'inscrit encore dans la lignée des œuvres parisiennes de Lam. Cette œuvre se

¹⁰³ Je reprends ici très littéralement l'analyse de l'autrice issue de BONNET VERGARA, Peggy. *Wifredo Lam et l'éternel féminin*. Paris, L'Harmattan, 2015, p.68.

¹⁰⁴ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.200.

¹⁰⁵ La seule autre référence à la mythologie gréco-romaine que nous avons pu recenser est le travail sur le mythe de Léda et le cygne, qui donne leur titre à une huile sur toile de 1947 (numéro 47.22 du catalogue raisonné) et une céramique de 1975, conservées dans des collections privées. Voir *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1er édition. Lausanne, Acatos, 1996, p.396.

distingue également par son destin exceptionnel : il appartenait auparavant à Varian Fry. Il est très probable que Lam lui ait donné cette œuvre en remerciement ou en contrepartie de l'aide décisive apportée par le jeune américain à la tête du Comité Américain de Secours, qui en incluant Lam et Helena Holzer à sa liste de réfugiés les sauva de la guerre. Ainsi, ce dessin, et son pendant *Composition Surréalistes*, ont très certainement été réalisés à la Villa Air-Bel où Lam avait accès au matériel à dessin offert par Breton. Mais les a-t-il réalisés dès la fin du mois d'octobre 1940, quand Fry décide d'apporter son aide à Lam et Holzer, ou bien dans le courant de l'hiver, en parallèle de ses études pour *Fata Morgana* ?

S'il est impossible de reconstituer l'exacte chronologie des œuvres marseillaises qui ne sont pas datées au jour près, comme c'est le cas de la quasi-totalité des œuvres de 1940, ces deux dessins marquent très certainement un jalon dans le corpus de Marseille. Car si leurs corps géométriques restent ancrés dans l'esthétique des œuvres parisiennes de l'artiste, dans le traitement de leurs visages se fait jour un total renouvellement. C'est particulièrement le cas du personnage de gauche, qui dans les deux dessins est doté de cornes et de larges narines lui conférant un aspect de taureau. Ces cornes marquent l'irruption d'éléments animaux dans les figures tracées par Lam. Ce personnage au corps d'humain, bien qu'éloigné de tout naturalisme par l'agencement de formes rondes qui forment le centre de son corps, et à tête de taureau évoque la figure du Minotaure, le monstre grec mi-homme mi-taureau dévoreur de chair humaine. Dans la mythologie grecque, le Minotaure représente la punition divine du roi de Crète Minos qui, refusant de sacrifier le magnifique taureau blanc donné par Poséidon, fut maudit par le dieu de la mer qui se vengea en rendant la reine Pasiphaé, épouse de Minos, follement éprise de l'animal. De leur union maudite naquit le Minotaure, hybride violent dont la tête animale représente l'homme dominé par ses pulsions. Afin de protéger la population de la violence de la bête, le roi Minos fit construire un labyrinthe pour l'enfermer, sacrifiant des jeunes gens au monstre jusqu'à ce que Thésée parvienne à tuer le Minotaure, aidé du fil de la princesse Ariane. Ce monstre archaïque s'inscrit dans la tradition gréco-romaine de l'hybridité et de la métamorphose, à l'origine de nombreux mythes : centaures, faunes, sirènes peuplent l'univers mythologique antique, et qui, selon Antonio Núñez Jiménez fascinent le jeune Lam depuis sa jeunesse cubaine¹⁰⁶, ainsi que les récits des transformations d'humain à animal ou végétal rapportées par Ovide.

¹⁰⁶ NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.70.

En représentant le personnage de gauche à l'aspect agressif, que l'on peut identifier comme Hector, sous les traits d'un hybride cornu évoquant le Minotaure, Wifredo Lam fait écho à la résurgence de ce mythe antique dans la modernité artistique européenne de l'entre-deux-guerres. Effectivement, après l'horreur de la Première Guerre Mondiale, bon nombre d'artistes – entre autres Picasso, Matisse ou Braque opérèrent un retour à une certaine forme de classicisme, retour qui s'exprima notamment par la convocation de mythes gréco-romains considérés comme des fondements de la culture méditerranéenne. Cette convocation de l'antiquité gréco-romaine dans les arts a été lue comme symptomatique d'une forme de « retour à l'ordre », formule aujourd'hui largement remise en question¹⁰⁷, de la modernité après la violence de la guerre, semblant revenir sur les expériences radicales du début du XXe siècle. Dans l'œuvre de Picasso, ce néo-classicisme s'exprime par un retour aux conventions de représentation mimétique de la figure humaine mais également par un renouveau de l'approche du dessin dans son œuvre, produisant à partir des années 1920 une importante production graphique, de dessin ou de gravure. Il illustre ainsi en 1930 à la demande du jeune éditeur Albert Skira *Les Métamorphoses* d'Ovide, témoignant de cette résurgence d'un goût pour l'antiquité gréco-romaine. On pourrait rapprocher la ligne incisive et dépouillée des eaux-fortes de Picasso pour *Les Métamorphoses* du graphisme épuré des dessins à la plume des *Carnets de Marseille* de Wifredo Lam, bien que le geste de ce dernier soit bien plus souple et continu que celui de son ami espagnol. La référence à l'Antiquité gréco-romaine dans l'œuvre de Picasso ne se limite cependant pas aux nus classicisants des *Métamorphoses*, à l'Arcadie méditerranéenne de ses baigneuses ou des fresques de la villa La Mimoseraie à Biarritz de la fin des années 1910, elle s'exprime également, de manière plus sombre, par la réinterprétation du mythe du Minotaure, le monstre hybride devenant une sorte d'avatar du peintre. Effectivement, à partir de 1928 l'artiste espagnol travaille la figure du Minotaure, bientôt liée à sa fascination pour la corrida. Le thème de la tauromachie est central dans l'œuvre de Picasso qui assistait dans sa jeunesse à Malaga à de nombreuses corridas. Dans ce contexte, la figure du taureau est associée à cette tradition méditerranéenne, à une forme de rite pouvant rappeler les sacrifices antiques dans lequel l'homme et la bête se livrent à une bataille cruelle et codifiée. La corrida fait de la mise à mort un spectacle dangereux où le sang de l'animal tâche le sable de l'arène comme une libation rituelle antique. A partir des années 1930, Picasso mêle ses représentations de la corrida avec la figure bestiale du Minotaure, notamment dans sa suite de la *Minotauromachie*. Avec le

¹⁰⁷ Voir notamment LANTENOIS, Annick. « Analyse critique d'une formule « retour à l'ordre » ». *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°45, janvier-mars 1995. pp. 40-53.

Minotaure, le taureau ne symbolise plus tant la victime sacrificielle que la part animale de l'être humain, des hommes surtout, et devient la représentation d'une sexualité masculine bestiale et violente, comme un double de l'artiste dominé par ses désirs. Picasso représente ainsi souvent le Minotaure en voyeur, voire en violeur, de jeunes femmes endormies ou effrayées, comme c'est le cas dans les eaux-fortes de la « suite Vollard » qu'il compose entre 1930 et 1937 pour le célèbre marchand d'art. Ce tandem violent du Minotaure et de la jeune fille a souvent été relié à la relation du peintre espagnol avec la jeune Marie-Thérèse Walter, qu'il rencontre dans la seconde moitié des années 1920 alors qu'elle n'est âgée que de dix-sept ans et dont il a une fille, Maya, en 1935.

Le travail de Pablo Picasso autour de la figure du Minotaure témoigne également de son rapprochement avec le Surréalisme en cette fin des années 1920 et des années 1930. Les Surréalistes portent, surtout à partir des années 1930, un grand intérêt aux mythes, et notamment aux mythes gréco-romains, voyant dans ceux-ci, à travers leur lecture de Freud¹⁰⁸ et de l'anthropologie, une forme de vérité archaïque. Le mythe du Minotaure est particulièrement repris par ces artistes et intellectuels. Le monstre antique est effectivement l'être surréaliste par excellence, sa tête de bête incarne la part animale, irrationnelle de l'humain, son hybridité matérialisant le dépassement de la dualité entre conscient et inconscient si cher aux Surréalistes. Cette association du Minotaure, de la corrida, de la sexualité et du rite que l'on trouve dans les œuvres de Picasso est particulièrement travaillée par les Surréalistes « dissidents » rassemblés autour de Georges Bataille et sa revue *Documents*, qui paraît de 1929 à 1931. La pensée de Bataille, nourrie de ses lectures de Sade, de Nietzsche, de Kierkegaard mais aussi de ses importants liens avec l'anthropologie contemporaine, se caractérise notamment par ce qu'il nomme le « bas matérialisme ». Cette réflexion sur la souillure, le vil, les tabous de la société occidentale proposait une alternative au Surréalisme de Breton – bien qu'il ne faille en aucun cas caricaturer l'opposition entre les pensées des deux hommes et oblitérer l'importante circulation des idées et la porosité entre ces groupes. Bataille, qui dédie plusieurs écrits au Minotaure, évoque dans un texte en hommage à Picasso le culte archaïque de Mithra où les initiés devaient recevoir le sang d'un taureau égorgé¹⁰⁹. Autour de Bataille et de *Documents* gravitent les « dissidents » Joan Miró, Robert Desnos, Michel Leiris et André Masson, mais

¹⁰⁸ Notamment de *Totem et Tabou*, publié en 1913 en allemand et en 1924 dans sa version française, recueil d'essais où Freud mêle anthropologie et psychanalyse pour développer une théorie de l'évolution de l'humain d'un stade primitif à un stade civilisé notamment à partir de la structure des mythes.

¹⁰⁹ BATAILLE, Georges. « Soleil Pourri » in *Documents*, n°3, 1930, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991 p.173-174.

aussi Carl Einstein et les anthropologues Georges-Henri Rivière, Marcel Griaule et Marcel Mauss. L'écrivain et ethnologue Michel Leiris – que Wifredo Lam rencontre en même temps que Picasso, le peintre espagnol lui confiant la mission d' « *apprendre à Lam l'art nègre* »¹¹⁰ – se passionne pour la corrida dès les années 1920 et publie en 1938 l'ouvrage *Miroir de la tauromachie* où la mise à mort du taureau devient un acte rituel et sacrificiel dans la directe lignée de l'antiquité gréco-romaine, acte qu'il relie également à un érotisme noir, montrant le parallèle avec une sexualité très hétéronormée où l'homme est le torero versant le sang de la femme et où l'acte sexuel est vu comme une confrontation dominatrice. *Miroir de la tauromachie* est ainsi publié avec en illustration quatre compositions d'André Masson, père du dessin automatique tant admiré par André Breton avant son éviction du groupe en 1929. Les illustrations confirment ce lien entre le rite antique, le sacré, la corrida et un érotisme brutal si prégnant dans ces années 1930. Masson lui-même dépeint de nombreuses corridas depuis son séjour en Espagne entre 1934 et 1937, thème qu'il associe bientôt à celui du Minotaure et du labyrinthe. Le mythe du Minotaure est fondamental dans l'œuvre de Masson qui le travaille depuis 1930, en en représentant les différents protagonistes, Pasiphaé, Thésée, Ariane et le labyrinthe de l'architecte Dédale, la prison du monstre devenant dans son œuvre un véritable personnage. Il représente le mythe avec un érotisme violent, aussi bien en dépeignant les amours maudites de Pasiphaé et du taureau blanc qu'en confrontant l'hybride et la jeune Ariane¹¹¹. Cette même confluence entre le taureau et le Minotaure, la corrida et le mythe antique qui se mêlent pour devenir une incarnation de l'esprit et de la tradition espagnols, et de manière plus large méditerranéens, mais aussi une incarnation du sacré dans la société moderne, d'un rite lié à une certaine vision de la sexualité, se retrouve également dans l'œuvre du peintre espagnol Óscar Domínguez qui gravite autour du Surréalisme de Breton depuis 1934 et qui participe aux réunions de la Villa Air-Bel. Domínguez et Masson, ce dernier étant revenu dans les bonnes grâces d'André Breton depuis peu et marquant ainsi son retour dans le groupe avant l'exil, participent aux réunions dominicales à la Villa Air-Bel lors de l'hiver 1940-1941 à Marseille en compagnie de Wifredo Lam : le peintre cubain baigne alors dans cet univers surréaliste qui réinvestit le mythe du Minotaure.

¹¹⁰ LAM, Wifredo. « Mon amitié avec Picasso », texte traduit et reproduit dans le catalogue AYLLON, José ; VIDAL, Aline. *Wifredo Lam*. Paris, Editions Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p.13-15.

¹¹¹ Pour une étude plus complète de la réappropriation du mythe du Minotaure dans l'œuvre d'André Masson, et notamment l'influence de la pensée de Nietzsche dans ce retour au mythe gréco-romain chez les Surréalistes « dissidents », voir l'essai de William Jeffett « André Masson in the Labyrinth of the Minotaur » in KOUTSOMALLIS, Kykriakos (dir.). *André Masson and ancient Greece*. Athènes, Basil & Elise Goulandris Foundation, Andros, Museum of Contemporary Art, Turin, Allemandi, 2007.

La tradition méditerranéenne de la tauromachie est ainsi liée par ces artistes et intellectuels autour du Surréalisme tant de Bataille que de Breton aux mythes et traditions de l'antiquité gréco-romaine et tout particulièrement à celui de l'hybride mi-homme mi-taureau. Ainsi, en 1933 est lancée la revue surréaliste « à tête de bête » *Minotaure*, sous l'impulsion d'Albert Skira – l'éditeur qui avait commandé à Picasso des gravures sur le thème antique des *Métamorphoses* ovidiennes. Cette revue réunit d'ailleurs les groupes surréalistes de Breton et de Bataille qui écrivent tous deux pour *Minotaure*, plaçant définitivement le Surréalisme sous le signe du mythe¹¹². La revue paraît de manière non régulière jusqu'en 1939, le dernier numéro étant publié alors que la Seconde Guerre Mondiale menace. Pour la couverture de chaque numéro un artiste réalise une composition sur le thème de l'hybride antique, la première, réalisée par Pablo Picasso, présente sous forme de collage un Minotaure assis brandissant un couteau. Le dernier numéro de mai 1939 s'ouvre par un texte intitulé « Eternité du Minotaure », probablement écrit par André Breton, où l'on peut lire : « *Le printemps de 1939, tout chargé qu'il est de menaces, [...] est centré sur le retour en pleine lumière du taureau blanc d'écume dont les amours avec une femme doivent engendrer le Minotaure. Ce retour, qui implique et traduit la libération de forces particulières tout appliquées au triomphe de la VIE, est aussi inéluctable que les arbres en fleurs. [...] Sous la persistance du vieux mythe s'affirme une fois de plus l'esprit qui n'a cessé de nous animer. Cet esprit s'incarne dans la saison où la sève fuse et où tend à prédominer la loi de la TOUTE-PUISSANCE DU DESIR.* ». Et le texte s'achève ainsi : « *Devant la faillite incontestée du rationalisme, faillite que nous avons prévue et annoncée, la solution vitale n'est pas dans le recul mais dans l'avance VERS LES NOUVEAUX TERRITOIRES.* »¹¹³. Ces extraits sont un condensé du programme surréaliste tel que le définit Breton en cette fin de la décennie 1930. Dans ce texte sont ainsi réaffirmés les principes fondamentaux du mouvement, l'importance du désir dans la lignée de Freud, la recherche de nouveaux référents, de « nouveaux territoires », et le rejet du rationalisme, dont l'échec est entériné par la montée des fascismes dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Mais cet extrait prône aussi un retour aux mythes renouvelés et réactualisés, faisant écho à la recherche de

¹¹² Didier Ottinger démontre d'ailleurs que la création de *Minotaure* marque la reprise par Breton de nombreux principes de la pensée de Georges Bataille, dans la continuité de *Documents*. Voir OTTINGER, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne*. Paris, Gallimard, 2012, p.48-49.

¹¹³ « Eternité du Minotaure », *Minotaure : revue artistique et littéraire*, n°12-13, mai 1939, Paris, p.2.

Georges Bataille puis de Breton du développement d'une mythologie moderne que le poète formule¹¹⁴ et cristallise tout particulièrement à partir des années 1940 et de son exil.

Dans les mémoires de ses activités au sein du CAS, Daniel Bénédite, le bras droit français de Varian Fry à Marseille, rapporte qu'à Air-Bel la revue *Minotaure* circulait d'artiste en artiste¹¹⁵. Ainsi, en dessinant deux figures minotauresques dans *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax* et dans *Composition Surréaliste*, Wifredo Lam semble faire référence à ce contexte et cet imaginaire autour de l'hybride antique, lié à la symbolique du taureau, dans lequel il a pu baigner à Paris puis à Marseille. Wifredo Lam lui-même évoqua son travail autour du taureau et de son symbolisme, en confiant à Max-Pol Fouchet – au sujet de l'influence exercée par l'œuvre de Picasso sur son travail : « *Tout le monde l'a subie, parce que Picasso était le maître de notre temps. Même Picasso fut influencé par Picasso ! Mais, en Espagne, quand je peignais des taureaux, je n'avais pas vu les siens. [...] Le tempérament espagnol, je le connaissais, j'avais vécu, souffert, dans son pays. Plus que d'influence, il faudrait parler d'une saturation d'esprit. Il n'y eut pas d'imitation, mais Picasso pouvait facilement habiter dans mon esprit, rien en lui ne m'était étranger. En revanche, la confiance en ce que je faisais, je l'ai puisée dans son approbation* »¹¹⁶. L'artiste cubain évoque ainsi le taureau comme une figure proprement picassienne mais également comme une incarnation du « tempérament espagnol ». L'animal est très lié à la tradition de ce pays dans lequel Lam vécut plus de quinze ans après son premier déracinement, son départ de Cuba, et où il se construit une vie et une carrière avant l'exil forcé par la Guerre Civile. Le taureau et la tauromachie participent de tout un imaginaire et de tout un folklore national, mais aussi de toute une histoire de l'art espagnole initiée par Goya qui traita le thème de la corrida au tournant du XIXe siècle. En évoquant les taureaux qu'il a pu peindre en Espagne¹¹⁷, Lam s'inscrit dans cette tradition et cette histoire espagnole qui en parallèle marque dans les années 1920 et 1930 toute une partie de la scène artistique et intellectuelle parisienne, faisant remonter l'importance de cet animal avant sa

¹¹⁴ Dès 1937 Breton donne comme objectif au surréalisme « *l'élaboration du mythe collectif propre à notre époque* » dans son article « *Limites non-frontières au Surréalisme* » publié dans *La Nouvelle Revue Française* en février 1937.

¹¹⁵ BÉNÉDITE, Daniel. *La Filière marseillaise : Un chemin vers la liberté sous l'Occupation*. Paris, Editions Clancier Guénaud, 1984, p.124.

¹¹⁶ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.123.

¹¹⁷ Je n'ai pas trouvé la trace de ces œuvres dans le catalogue raisonné des peintures de Wifredo Lam ni aux archives de la SDO Wifredo Lam. Il convient de souligner que l'artiste a perdu par trois fois son atelier et à chaque fois une partie plus ou moins importante de sa production : une première fois lorsqu'il fut contraint de fuir l'Espagne en guerre civile, une seconde lorsqu'il fuit l'invasion nazie de Paris (il put néanmoins récupérer une bonne partie de ses œuvres confiée à Picasso et Dora Maar), et une troisième lorsque son atelier cubain fut nationalisé lors de la révolution castriste.

rencontre avec l'œuvre de Picasso. Il faut également souligner la « saturation d'esprit » qu'évoque Lam par rapport au travail du peintre espagnol qui, à partir des années 1930, a déjà acquis l'aura et la renommée internationale qu'on lui connaît. Cette « saturation d'esprit » se note tout particulièrement dans les *Carnets de Marseille* où des motifs très picassiens, comme nous avons déjà pu le voir, ressortent dans de nombreux dessins. Mais la lecture surréaliste du taureau comme animal mythique, presque sacré, incarnant à la fois l'Espagne, la tradition antique méditerranéenne et la part animale de l'homme, notamment une sexualité bestiale, se retrouve aussi dans un autre dessin des *Carnets de Marseille* de Wifredo Lam. Le carnet récemment vendu à Turin, sur la couverture duquel l'artiste a griffonné « nus », comportait un dessin ni signé ni daté de Lam (voir annexes fig.3.5). Il représente avec cette ligne assurée et fluide au crayon puis à l'encre deux taureaux monstrueux en plein accouplement. Les deux bêtes occupent tout l'espace horizontal du papier, semblant même contraints par le format de la feuille à se courber. Une première bête aux grandes cornes recourbées et aux petits yeux méchants en losange chevauche un second animal cornu, semblant l'écraser de tout son poids. Les deux museaux des bêtes se confondent en une immense gueule monstrueuse pleine de dents plates d'herbivore surmontée par deux grands naseaux. On retrouve ici le goût des détails de l'artiste qui souligne les articulations des pattes des deux animaux par de petits cercles concentriques, motif récurrent des *Carnets de Marseille*, et dont les gueules présentant un travail complexe, les différents éléments se mêlant jusqu'à devenir presque illisibles. On constate que si dans cette œuvre on retrouve le travail très graphique de la ligne que Lam met au point à Marseille, elle ne présente pas la frontalité absolue et percutante de ses autres dessins des *Carnets de Marseille*. Effectivement, l'artiste a ici travaillé le modelé des formes surgissant de la gueule du taureau avec de fines hachures, donnant un certain sens du volume qui disparaît dans la majorité de ses autres dessins.

Si ces deux créatures se rapprochent d'un taureau et d'une vache par leurs cornes, les naseaux et leurs deux queues, celle de l'animal supérieur fièrement dressée et prolongée par deux mèches de poils battant l'air, ils en sont des versions fantastiques, réinventées et réinterprétées par l'artiste qui évacue tout naturalisme. Ainsi leurs pattes ne se terminent pas par des sabots mais par de courts doigts arrondis ou pointus pour les pattes arrière, seuls éléments plus humains de ces créatures : la part animale est ici largement dominante. Cette composition mouvementée à la thématique sexuelle est parfaitement unique dans le corpus

marseillais¹¹⁸. Cette œuvre inédite offre néanmoins un autre éclairage sur la proximité de Lam avec Picasso et les Surréalistes et la symbolique qu'ils développent autour du taureau, notamment dans son lien avec un érotisme violent – sujet loin d'être central dans les œuvres marseillaises mais qui pointe dans certaines compositions, et qui est ici très explicite. Un point de cette œuvre mérite certainement notre attention : si l'artiste représente à première vue un taureau brutal et dominant chevauchant une vache, les testicules de l'animal semblent plutôt raccrochés au corps de la bête chevauchée. Ce faisant, l'artiste semble renverser les principes masculin et féminin, ou du moins introduire une forme de confusion des sexes, dessinant des corps présentant des éléments sexués issus du masculin et du féminin. On trouve notamment cela dans le dessin *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax*. Effectivement, si le personnage de gauche, que l'on peut identifier comme étant Hector, semble pouvoir être associé à un principe masculin, militaire et agressif, l'artiste a néanmoins introduit une forme d'ambiguïté en dessinant deux formes arrondies, comme des seins, de part et d'autre de ce qui constitue le tronc circulaire du personnage¹¹⁹. Ce principe de confusion des sexes, que nous avons déjà mentionné dans l'exemple du menton « bulbeux » rappelant des testicules mais accolé à des personnages aussi bien masculins que féminins, devient dans les œuvres marseillaises récurrent.

Ainsi, à Marseille Wifredo Lam intègre des éléments animaux aux figures qu'il dessine, et tout d'abord des éléments issus du taureau. Ce faisant, l'artiste convoque tout un contexte culturel lié à l'Espagne, à l'Antiquité et à la relecture Surréaliste du mythe du Minotaure. En créant des hybrides mi-homme mi-taureau, Lam s'inscrit dans cet imaginaire et cette réflexion autour du mythe de la bête antique dans l'entre-deux-guerres où le Minotaure devient comme l'avatar d'une Europe angoissée sur laquelle plane la menace de la guerre et du fascisme. Néanmoins, si l'artiste explore l'iconographie du monstre antique dans certains dessins, il s'éloigne rapidement du référent du Minotaure et explore l'hybridité humaine et animale de manière plus diverse et personnelle dans les *Carnets de Marseille*, toujours sous le signe de la violence.

¹¹⁸ Néanmoins Wifredo Lam dessine des animaux en plein accouplement dans bon nombre de ses dessins postérieurs, dans les marges de papiers dispersés, constituant rarement des compositions à part entière.

¹¹⁹ Cette ambiguïté du genre du personnage de gauche nous a été signalée par l'historien de l'art latino-américain Dr. James Oles du Wellesley College.

b. Portraits d'hybrides

Dans ses *Carnets de Marseille*, Wifredo Lam dessine de très nombreux portraits de créatures hybrides, s'éloignant de plus en plus de tout référent humain naturaliste. Des crêtes, des cornes, des crocs, des griffes et parfois des ailes viennent orner les personnages qu'il crée. Ses figures s'animalisent, les nez devenant des museaux ou des mufles, les narines des naseaux, les cous des encolures. Dans les dessins datés de 1940 les personnages sont généralement seuls – ou parfois en duos – en buste, occupant tout l'espace de la feuille, sans indication d'espace ou d'autre détail que leur figure. Le sujet central de l'artiste est l'invention de ces créatures dont il décline les formes et les agencements d'un dessin à l'autre, évacuant tout décor pour se concentrer sur ces personnages tout droits sortis de son imagination. Ce format récurrent des *Carnets de Marseille* fait tendre ces compositions vers un travail du portrait, non plus d'un modèle physique mais de figures imaginaires, rappelant l'ambition du jeune Lam fraîchement débarqué à Madrid en 1923 de devenir « le meilleur portraitiste au monde »¹²⁰. En explorant l'union des formes humaines et animales dans ses dessins marseillais sur le mode du portrait, l'artiste semble chercher à répondre à son insatisfaction face aux nombreux portraits de cour exposés au Musée du Prado auxquels il ne pouvait s'identifier : « *On me conseilla de regarder, raconta-t-il à Max-Pol Fouchet. Je regardais, mais le Portrait de la duchesse d'Albe, tous les retratos du Prado, pour moi, c'était artificiel. Je les jugeais très beaux, mais extérieurs à ce que je demandais à la peinture et voulais faire.* »¹²¹. Contre cette « artificialité » Lam oppose une animalisation de la figure humaine et un dépouillement du dessin dans ses *Carnets de Marseille*. Ce faisant, il renouvelle ce genre classique qu'il travaille depuis le début de sa carrière, notamment en Espagne lorsqu'il peignait les portraits de notables, dans un dialogue toujours fécond – et très certainement ironique – avec l'Histoire de l'art européenne.

Si, comme nous venons de le voir, l'artiste s'intéresse tout d'abord au taureau et à la figure mythologique du Minotaure dans quelques compositions, il s'éloigne rapidement de ce référent et explore l'hybridité humain-animal de manière diverse, mêlant des éléments issus de différentes espèces plus ou moins reconnaissables pour créer des figures bien à lui. Wifredo Lam retient néanmoins du Minotaure les cornes, les naseaux évasés et les mufles carrés qui

¹²⁰ BORRÀS, Maria-Lluïsa. « Lam in Spain ». in LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1er édition. Lausanne, Acatos, 1996, p.19.

¹²¹ Cité dans FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.78.

deviennent récurrents, comme on le voit dans un dessin signé « Marseille, 1940 » (voir annexes fig.3.13). Ici l'artiste a tracé les contours très géométriques d'un visage vu de profil, à la forme en demi-lune surmontée d'un haut nez rectangulaire, à la bouche signifiée par trois petites lignes parallèles, au hiératisme qui rappelle encore une fois le souvenir de certains masques africains. Ce visage très stylisé n'est orné que de deux narines évasées, d'un œil en losange ponctué d'un petit trait, et de trois étoiles, motif récurrent dans ces dessins datés de 1940 qui rappelle l'univers astral du poème *Fata Morgana*. Il est surmonté par deux petites cornes qui en font une créature encore timidement hybride. Mais dans ses carnets de 1940 l'artiste va beaucoup plus loin dans l'animalisation de ses personnages. On le constate dans un autre dessin d'une figure n'ayant plus grand-chose d'humain mais qui pourrait encore évoquer une réinterprétation du Minotaure (voir annexes fig.3.12). Son nez représenté de profil est un carré orné de petites fleurs, interrompu par une grande corne et se terminant en une narine aux détails travaillés. Les cornes, le mufle carré et les naseaux évasés – le second se trouve projeté sur le côté, à moins qu'il ne s'agisse d'une oreille – de ce personnage évoquent clairement des éléments animaux, tout comme son large cou arrondi, très bovin. Sa bouche, plutôt humaine, est prolongée par le « menton bulbeux » ici orné de petits crans et se terminant en une longue cascade de poils. Le personnage est représenté en buste, ses tétons étant signifiés par des formes concentriques, il joint ses mains devant son torse dans un geste très humain, presque de prière. Mais ses avant-bras sont recouverts de courts traits rapides qui pourraient signifier un pelage. Cet hybride présente un travail des détails décoratifs bien plus important que celui précédemment mentionné, ainsi qu'une dimension moins hiératique et plus charnelle. On constate qu'ici son visage est fracturé en deux parties représentées de deux points-de-vue différents, un œil surmontant le nez carré, le second dans la prolongation de son cou, dans une approche de la figure issue du cubisme que Lam explore depuis quelques années.

Le motif du nez carré représenté de profil et des narines en demi-cercles concentriques aux détails raffinés évoquant souvent une roue à rayons, et qui se prolonge en une bouche terminée par le « menton bulbeux » se retrouve dans un autre dessin de 1940 (voir annexe fig.3.14). Cependant le menton est ici double, renforçant l'identification visuelle avec des testicules, comme le signalait Lowery Stokes Sims. Cet hybride ne présente pas un travail différent sur ses deux profils comme le personnage bovin, son visage est continu, comme aplati par ce travail du trait sans aucune recherche de volume. Sa tête également surmontée de deux petites cornes se poursuit en un long cou étiré et courbe, forme dont on apercevait les prémices dans l'œuvre précédemment citée mais qui devient lors de l'exil marseillais récurrente, qui

rappelle un garrot et une crinière de cheval. Cette analogie se trouve renforcée par la présence de cheveux – ou de crins – à la naissance du cou de la créature. Les éléments animaux – du taureau, du cheval et peut-être du bouc – et humains sont réunis par cette ligne souple et continue de l'artiste.

Dans ses premiers dessins des *Carnets de Marseille*, les formes chevalines s'imposent dans la recherche de Lam sur l'hybridité des figures : les nez carrés laissent place à des rectangles allongés comme des chanfreins équin, les cornes pouvant évoquer des oreilles pointues de cheval¹²². C'est le cas d'un autre hybride à l'air plus agressif, au cou arrondi et au nez rectangulaire ponctué de trois formes crantées, aux narines travaillées (voir annexes fig.3.16). Ici apparaît plus nettement la forme que Wifredo Lam met en place dans ces carnets, celle d'un nez imposant marqué par des angles droits détaché d'une bouche allongée aux lèvres prolongées par le « menton bulbeux ». On peut encore une fois rapprocher cette forme de visage séparant le nez et la bouche aux portraits distordus de Dora Maar que réalise Picasso en 1939 à Paris puis à Royan. C'est le cas de *Buste de femme au chapeau rayé*, daté du 3 juin 1939 et conservé au musée national Pablo Picasso de Paris. Dans cette huile sur toile de jute Picasso réduit le corps de sa compagne en un ensemble de formes géométriques dont les volumes sont soulignés par un réseau de parallèles colorées. Son visage est particulièrement difforme : le nez est une pointe séparée du reste du visage formant un ensemble très vertical qui semble avoir été tordu comme un tissu qu'on essore. Les deux yeux sont séparés, l'un de face, l'autre de profil, et le nez présente cette scission en deux parties soulignées par d'imposantes narines. Les hybrides de Lam portent la marque de son regard de ces portraits de Dora Maar réalisés alors qu'éclate la guerre. Mais le cubain fait plus que distordre ses figures, il les hybrides, les métamorphoses pour évacuer tout référent réel encore tangible dans les œuvres de Picasso et en faire des créatures d'un autre monde bien personnel.

On constate que c'est résolument dans les visages que Wifredo Lam inclut des éléments animaux : les bustes des personnages sont géométrisés mais humains. Dans le dernier dessin cité, l'hybride croise ses bras devant ses deux seins pointus représentés de face, les poings serrés aux jointures agressives, tenant fermement d'une main un poignard acéré. Mais sa tête, siège de la raison et de l'identité humaine, devient un masque animal, faisant de ce personnage un être intermédiaire. Son visage est barré d'une forme étoilée organique que l'on retrouve dans

¹²² Julia P. Herzberg ne parle pas de cornes mais d'oreilles de cheval pour décrire les œuvres de Marseille et celles de 1941-1942 dans son essai « Naissance d'un style et d'une vision du monde. Le séjour à La Havane, 1941-1952 » in PAUDRAT, Jean-Louis ; FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. Lam métis. Paris, Musée Dapper, 2001, p.104.

un second dessin de 1940 assez proche de celui-ci (voir annexes fig.3.17), mais où le personnage présente deux seins arrondis superposés, tout comme ses yeux, renforçant la planéité de l'hybride qui semble faire corps avec la feuille. Dans ces deux dessins, les corps hiératiques ont ce profil courbe que Wifredo Lam donne à bon nombre de ses personnages des *Carnets de Marseille* et dans ses œuvres postérieures, qu'Yvon Taillandier rapproche de la forme d'un point d'interrogation¹²³. À part certaines exceptions, l'artiste travaille ses hybrides toujours avec ce même geste qui semble partir du visage en partie supérieure gauche de la feuille pour se poursuivre en une courbe vers la droite, le buste du personnage occupant tout l'espace inférieur, créant ce mouvement dans la représentation du corps qui n'est ni totalement de face ni totalement de profil, mêlant formes courbes et angles droits.

Dans un autre dessin de 1940 d'une femme chevaline, l'hybridation du personnage se complexifie avec l'introduction d'un double visage, l'un plutôt humain et l'un plutôt animal (voir annexes fig.3.18). On retrouve ici la méthode additive de Lam qui compose une figure avec un visage et demi, avec trois yeux, deux nez et une bouche, comme dans *Composition (Les trois oranges)*, 1940 précédemment étudié. Seulement, si la partie gauche de ce personnage peut encore évoquer un être humain stylisé aux longs cheveux, la partie droite, plus petite et rectangulaire le place résolument du côté de l'animal. Ce second visage est surmonté de deux petites oreilles ou cornes, les deux yeux en losange étant encadrés par un réseau de lignes droites conférant un aspect très travaillé et presque mécanique – aspect renforcé par le motif des narines en roue à rayons - à cet étrange visage. Pour reprendre les termes de Lowery Stokes Sims, « *la répétition des formes suggère un mouvement ou du moins un état fugitif de l'être* »¹²⁴ : par ce redoublement du visage, cette juxtaposition d'une partie humaine et d'une partie animale Wifredo Lam semble fixer de son trait un instantané d'un être en pleine métamorphose d'une espèce à l'autre. Ce principe du double visage humain-animal dont aperçoit ici les prémices devient par la suite plus récurrent dans ses dessins de 1941.

De cette énumération des différents hybrides créés par Lam en décembre 1940 on constate également que ces personnages à tête chevaline sont souvent identifiables comme féminins, leur poitrine bien humaine étant mise en avant. Si l'hybridité humain-cheval est bien

¹²³ TAILLANDIER, Yvon. « Le Diable et le Dessin », préface à *Dessins de Wifredo Lam*. Paris, Denoël, 1970, p.9-12.

¹²⁴ « *the repetition of forms suggests motion or at least a fugitive state of being* » in SIMS, Lowery Stokes. « Lam's Femme Cheval: avatar of beauty ». in CARTER, Curtis L (dir.). *Wifredo Lam in North America*. Milwaukee, Wis., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2007, p.29.

connue dans la figure antique du centaure (créature au corps de cheval mais au torse, aux bras et à la tête humains), ce n'est pas à cet être mythique que se réfère l'artiste qui en inverse le principe. Pour Lowery Stokes Sims, cette apparition de l'hybride femme-cheval à Marseille, qui dominera ensuite le travail de Lam, est « conceptuellement liée » au travail de Pablo Picasso sur la *Minotauromachie*. Effectivement, le tandem du taureau et du cheval est omniprésent dans les représentations de corrida de l'artiste espagnol et dans certaines représentations du Minotaure. Le cheval joue un rôle majeur dans la tauromachie où le *picador* monté à cheval assiste le *matador* en harcelant le taureau d'une longue tige de bois pointue, le piquant pour l'affaiblir. Ainsi l'artiste espagnol travaille régulièrement dans les années 1930 le duo du cheval et du taureau, représentant la lutte de ces deux animaux protagonistes des corridas, le premier bien souvent victime de la rage bestiale du second. Si le taureau est, comme nous l'avons vu, généralement associé à un principe masculin brutal et pénétrant, le cheval est quant à lui bien souvent lié à un principe féminin violenté. C'est explicitement le cas dans les gravures de la *Minotauromachie* où Picasso représente un cheval à terre sur lequel se trouve une femme torera renversée, au torse découvert laissant apparaître sa poitrine ronde, à la merci d'un Minotaure menaçant. En dessinant des hybrides à la poitrine féminine apparente et à la tête chevaline, Lam propose ce qui « peut être considéré comme un avatar de la combinaison surréaliste de l'humain et de l'animal - le Minotaure. [...] Par le biais de la femme à tête de cheval, Lam a réussi à transposer le centre de gravité du surréalisme (et de Picasso) du principe masculin au principe féminin »¹²⁵. Avec ces hybrides mi-femme mi-cheval s'opère un renversement des espèces et des sexes qui se mêlent en ces créatures tracées à l'encre par l'artiste, confirmant la tendance qui se fait jour dans ces dessins marseillais de confusion et de dépassement des dualismes. Le tandem du cheval étripé, torturé opposé à la puissance du taureau est également au centre de la narration dramatique de *Guernica* de Picasso, à propos de laquelle Lam aurait dit « En peignant, l'artiste donnait l'impression d'affronter la bête, et en en sortant vainqueur, son image était celle de quelqu'un qui a livré une dangereuse bataille entre la vie et la mort »¹²⁶. Peut-être qu'en dessinant ses hybrides, Lam se livre-t-il lui-même à une forme d'affrontement entre la part humaine et la part animale qui résident en nous, en lui, ou alors à une forme de

¹²⁵ « [...] the horse-headed woman (femme cheval), who can be seen as an avatar of the Surrealist combine of the human and the animal—the minotaur. [...] Through the horse-headed woman, Lam managed to transpose the power focus of Surrealism (and Picasso) from the male principle to the female. » in SIMS, Lowery Stokes.

« Lam's Femme Cheval: avatar of beauty ». in CARTER, Curtis L (dir.). *Wifredo Lam in North America*. Milwaukee, Wis., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2007, p.28-29.

¹²⁶ « El artista, al pintar, daba la sensación de enfrentar a la bestia, y al salir victorioso, su imagen era la de alguien que ha librado una riesgosa faena entre la vida y la muerte » in NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.133.

danse, de réconciliation entre l'humain et l'animal qui s'unissent jusqu'à se confondre dans ces contours tracés à l'encre.

Contrairement à Picasso, qui travaille l'hybridité presque uniquement autour de la figure mythique du Minotaure, Wifredo Lam la traite comme une composante fondamentale de son iconographie à partir de ses *Carnets de Marseille*. L'hybridation est l'un des fondements de l'imagerie surréaliste, répondant à l'injonction d'André Breton d'extraire l'art de tout naturalisme et de se référer au seul « modèle intérieur »¹²⁷ de l'inconscient, de l'imagination et du rêve. Ainsi si les artistes surréalistes réinvestissent certaines créatures hybrides mythologiques, ils développent leur propre iconographie de personnages biomorphes, se mouvant d'une espèce à une autre. C'est le cas de l'artiste allemand Max Ernst, issu du mouvement Dada mais qui s'imposa, une fois installé à Paris en 1922, comme l'un des artistes majeurs du Surréalisme. Au travers d'une œuvre qu'il déploie en inventant différentes techniques (le collage, le frottage, etc.) Ernst invente des personnages composites et hybrides, en particulier des personnages à tête d'oiseau, animal récurrent dans son travail. L'artiste crée une véritable mythologie personnelle autour de l'hybridation des oiseaux, liée à des souvenirs d'enfance, et développe à partir de la fin des années 1920 la figure de Loplop, le « supérieur des oiseaux », qu'il décline dans son roman-collage *La femme 100 tête*. Ernst travailla également l'hybridité aviaire dans ses peintures, comme dans *La toilette de la mariée*, 1940, une huile sur toile de 129.6 x 96.3 cm aujourd'hui conservée dans la Fondation Peggy Guggenheim à Venise. Dans cette œuvre, on retrouve deux personnages à tête d'oiseau : un étrange hybride vert à gauche au long cou effilé se prolongeant par un bec, dont le plumage recouvre des bras et des jambes humaines ; et au centre, une figure féminine dont le corps nu est recouvert d'une imposante cape de plumes surmontée par une tête rappelant celle d'une chouette. Cette composition onirique et mystérieuse se présente dans une facture illusionniste, la scène se déroulant dans un espace intérieur construit par une perspective, bien que le travail texturé du plumage soit le résultat d'une décalcomanie, l'artiste enduisant la toile de peinture à l'aide d'objets divers puis retravaillant les masses colorées ainsi obtenues. L'historienne de l'art états-unienne spécialiste du Surréalisme Whitney Chadwick relie l'apparition de figures hybrides dans l'œuvre de Lam à Marseille à ce travail de Max Ernst et à la proximité des deux

¹²⁷ « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas. » écrit André Breton en 1928 dans *Le Surréalisme et la peinture*. La Nouvelle Revue française, Librairie Gallimard, Paris, 1928, p.15.

artistes lors de cet exil¹²⁸. Effectivement, *La toilette de la mariée* fait partie des œuvres qu'Ernst parvint à conserver dans l'exil, malgré son emprisonnement au camp des Milles dont il fut libéré grâce à l'intervention du Comité Américain de Secours. Il l'exposa même à la Villa Air-Bel le 5 mai 1941¹²⁹, accrochant avec l'aide de Jacques Hérold et Daniel Bénédicté ses toiles au grand platane devant la villa, pour une exposition en plein-air visitée par tous les artistes encore réfugiés dans la région marseillaise. Il expose également deux toiles de son ancienne compagne¹³⁰ la peintre et écrivaine anglaise Léonora Carrington (1917-2011), proche des Surréalistes depuis peu. Séparé d'elle par les événements de la guerre et ses emprisonnements successifs¹³¹, Ernst conserve néanmoins son *Portrait de Max Ernst* de 1939 aujourd'hui conservé à la National Galleries of Scotland et son fameux *Autoportrait (Auberge du cheval d'aube)* réalisé entre 1937 et 1938 aujourd'hui dans les collections du Metropolitan Museum of Arts. Contrairement à ce qu'affirme Whitney Chadwick, l'exposition eu lieu après le départ de Lam pour la Martinique, on ne peut donc pas affirmer avec certitude qu'il ait bien vu ces œuvres. Néanmoins il faut noter que la figure du cheval est particulièrement importante dans l'œuvre de Léonora Carrington, et notamment dans ces deux toiles ramenées par Ernst à Marseille. Carrington fait de cet animal une sorte de double d'elle-même dans ses peintures oniriques et ses nouvelles, lié à toute une mythologie celtique entourant le cheval dans la tradition irlandaise. C'est le cas dans son texte *La Maison de la Peur* où la narratrice est conviée à une étrange fête de chevaux qui parlent et jouent *La Marseillaise* en frappant le sol de leurs sabots. La nouvelle, déroutante par son univers fantasmagorique et sa fin avortée mais pleine d'un humour décapant et de fautes de français, est publiée en 1938 avec une préface et des collages de Max Ernst. Ceux-ci présentent des personnages hybrides à tête de chevaux que

¹²⁸ CHADWICK, Whitney. « Surrealist hybridity and Wifredo Lam's Deity » in ADES, Dawn (dir.). *The colour of my dreams: the Surrealist revolution in art*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2011, p.199-209.

¹²⁹ BÉNÉDITE, Daniel. *La Filière marseillaise : Un chemin vers la liberté sous l'Occupation*. Paris, Editions Clancier Guénaud, 1984.

¹³⁰ Lors de son exil à Marseille, Max Ernst rencontre la collectionneuse Peggy Guggenheim participant aux activités du Comité Américain de Secours, qui en finança une bonne partie des activités, dont il devient le compagnon. Le couple regagne ensemble les Etats-Unis, par avion et non pas entassés dans les cales d'un cargo commercial comme la plupart des autres réfugiés.

¹³¹ Ernst est enfermé au camp des Milles une première fois au début de la Seconde Guerre Mondiale en tant que ressortissant allemand. Léonora Carrington parvient à organiser sa libération, mais il est à nouveau emprisonné en 1940. Carrington, désespérée, est alors contrainte de se réfugier en Espagne, elle rejoint ensuite le Mexique où elle s'installe définitivement.

Lowery Stokes Sims relie aux hybrides chevalins que développe Wifredo Lam dans ses *Carnets de Marseille*¹³².

Que Lam ait vu ou non ces œuvres et qu'elles aient eu ou non un impact sur le développement de ses figures mi-humaines mi-cheval dans ses dessins n'importe pas tant que de constater que l'artiste cubain baigne lors de son passage à Marseille dans cette pensée surréaliste de la métamorphose, de l'hybridité et de la confusion des espèces humaines et animales. Les artistes surréalistes comme Ernst, Carrington ou encore Brauner puisent dans leurs souvenirs d'enfance, les mythologies, les contes et les imaginaires dans lesquels ils ont grandi pour développer des œuvres très personnelles. Lam a très certainement été encouragé par cette proximité avec les Surréalistes lors de ces quelques mois à explorer des corps hybrides. Néanmoins, comme nous l'avons vu, les *Carnets de Marseille* témoignent d'un travail très personnel sur le développement de l'hybridité. L'artiste remplit ses carnets de ces bustes de créatures comme une variation sur le thème de l'hybridité humaine-cheval, attestant de sa recherche d'une iconographie qui lui soit propre, conservant toujours les souvenirs de son regard sur le cubisme de Picasso et les masques africains, marquée par un répertoire de motifs qui le caractérisent – les narines en roue rayonnantes, les nez carrés, l'agencement vertical de la bouche et du menton rond et poilu, les fleurs, les étoiles, les cercles concentriques. Cette attitude de recherche s'observe dans la diversité de traitement des créatures qu'il dessine. Comme nous l'avons vu, la forme la plus récurrente est celle d'un hybride à tête chevaline représenté en buste, à l'aspect très géométrique, où le geste précis de l'artiste délimite d'une ligne épurée les formes du corps de l'hybride. Néanmoins Wifredo Lam développe des traitements diversifiés de ces personnages, renouvelant son approche de la figure ainsi que du dessin dans chaque composition. Cela se note dans une autre de ces compositions de 1940 où l'artiste représente cette fois-ci deux personnages (voir annexes fig.3.19). Ils présentent tous deux cet aspect très équin avec un visage en rectangle allongé souligné par deux naseaux ornés, et leurs cous allongés se prolongent en une crinière signifiée par de rapides lignes courbes. Ces deux personnages sont extrêmement géométriques : le personnage central évoque les distorsions de certains visages des dits « tableaux magiques »¹³³ de Picasso. Ici deux lignes droites croisées forment deux triangles qui délimitent le bas de son visage au centre duquel se

¹³² SIMS, Lowery Stokes. « Lam's *Femme Cheval*: avatar of beauty » in CARTER, Curtis L (dir.). *Wifredo Lam in North America*. Milwaukee, Wis., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2007, p.29.

¹³³ Cette expression est issue de Christian Zervos qui désigna ainsi une série de tableaux de Pablo Picasso réalisés entre 1926 et 1930 où les corps sont déformés jusqu'à en être presque illisibles.

trouve un premier œil, le second surmontant son nez chevalin orné de trois formes crantées comme des dents. Le corps de l'autre personnage est seulement esquissé par quelques lignes interrompues. Ici le geste du dessinateur est moins celui de cerner des formes pleines que d'esquisser par un réseau de lignes ces deux personnages. Le trait d'encre ne délimite pas les contours d'un corps bien ancré dans l'espace de la feuille, comme c'est le cas des personnages précédemment cités, il suggère ces deux créatures qui semblent flotter. En cela, cette œuvre se distingue du reste de la production de 1940, mais témoigne également du renouvellement constant de l'artiste qui cherche un nouveau langage. Malgré cette différence d'approche du dessin, on retrouve dans cette composition les constantes et le répertoire de motifs que Lam met en place, notamment ces nez rectangulaires aux naseaux en forme de roue à rayons et prolongés par des formes crantées et ce goût pour les détails ornementaux en forme d'étoile ou de fleur.

c. L'union avec la nature

Wifredo Lam parsème ses dessins des *Carnets de Marseille* de motifs délicats de fleurs, de tiges, de feuilles, qui ornent les visages et les chevelures – ou plutôt les crinières – de ses personnages. Ces détails rappellent ce goût de l'artiste pour les ornements décoratifs qu'on trouve dans ses tableaux depuis la seconde moitié des années 1930, néanmoins à Marseille ces éléments végétaux gagnent en importance jusqu'à devenir une composante des corps qu'il trace. Ce passage du végétal de motif à élément structurant des corps se note tout particulièrement dans une série de trois dessins du 21 février 1941, jour de grande productivité pour l'artiste puisqu'on conserve actuellement sept compositions datées de ce vendredi. Ces trois dessins représentent un hybride à l'aspect très chevalin, le visage reposant sur une main, présentant de l'autre une pomme. Dans une première composition, issue du *Carnet de Marseille* dit « carnet 15 » appartenant aux collections de la famille Lam (voir annexes fig.3.47), l'artiste a représenté un personnage en buste extrêmement géométrique et dépouillé : son corps est un assemblage de formes triangulaires et rectangulaires, sans d'autres détails que ses mains aux grands doigts se terminant par des ongles soigneusement définis et son visage aveugle, un simple rectangle divisé en deux en partie inférieure, évoquant des naseaux signifiés par des volutes. Au centre, on retrouve une pomme, comme dans *Hector, Andromaque et leur fils, Astyanax*, cernée d'un trait plus foncé que le reste de la composition, comme pour souligner son importance. Elle est ronde, des petits traits en sa partie supérieure donnent une légère idée de volume, une petite tige ornée de feuilles la surmontant. Wifredo Lam a repris cette même composition dans un second dessin, issu cette fois-ci du « carnet 16 », provenant également des collections de la famille

Lam (voir annexes fig.3.48). Le motif est le même, néanmoins ici l'hybride occupe l'espace du papier d'une manière plus incarnée, son visage plus imposant étant doté de deux yeux bien ronds fixant le spectateur. Le rectangle arrondi de son visage est également séparé en deux, se terminant par deux naseaux ponctués par deux petits cercles. Lui aussi repose lourdement sa tête sur une grande main dans une pose pensive qui depuis la figure de la *Melencolia I* de Dürer de 1514 incarne l'humeur mélancolique du génie artistique. Ici, l'hybride tient la pomme entre ses deux doigts, celle-ci est désormais de face, ornée en son centre d'un petit cercle et de quatre traits, comme une roue, et se prolongeant en partie supérieure par une longue tige feuillue, et à droite, par deux petites fleurs. Dans ce dessin, les longs cheveux qui encadrent l'hybride, ses doigts et les feuilles de la pomme se mêlent en un réseau de traits parallèles qui rythment la composition, témoignant d'une première forme de fusion entre le personnage et le fruit.

Enfin, ce même vendredi 21 février 1941 Wifredo Lam reprend une troisième fois ce thème de l'hybride à la pomme dans un dessin d'un autre *Carnet de Marseille*, le dit « carnet 19 », toujours issu des collections familiales Lam (voir annexes fig.3.49). On retrouve le corps extrêmement géométrique de l'hybride, composé de formes triangulaires et rectangulaires comme dans le premier dessin cité, occupant tout l'espace du papier. L'hybride est féminin, comme l'attestent les deux seins de profil superposés. Il repose toujours son visage sur ce qui semble être une main composée uniquement de deux gros doigts, sur l'un desquels on retrouve la pomme. Le fruit est réduit à une pure forme, un cercle, de laquelle partent plusieurs longues tiges feuillues. Ici, la fusion du corps avec l'élément végétal est actée, de la pomme semblent naître de fines branches qui poussent dans le corps du personnage, l'envahissant et le structurant. Ses naseaux bien détaillés sont surmontés de fleurs qui participent de cette prolifération du végétal et les deux yeux ronds de l'hybride sont ornés de petites formes triangulaires qui pourraient être des petites feuilles. Dans ces trois dessins créés le même jour, sûrement lors d'une même séance de travail, et peut-être même à la suite, se forme une sorte de progression où l'hybridité animale se complexifie par l'introduction d'éléments végétaux, où la pomme prend vie et semble pousser d'une composition à l'autre. L'imbrication des formes géométriques participe de cette idée de mouvement, de fusion et d'ambiguïté des corps. Dans cette répétition d'un même motif au sein duquel l'artiste intègre néanmoins des variations, celle de la présence du végétal, mais aussi du traitement du corps des hybrides, on voit également le travail du peintre dans une posture de recherche, de construction, un dessin lui en inspirant sûrement un autre lors de ces longues sessions où il remplit sans relâche au crayon puis à l'encre ses carnets d'écolier. Néanmoins, ces trois œuvres si semblables et réalisées le même jour sont

toutes issues d'un carnet différent : il s'agit là d'une constante des *Carnets de Marseille* qui – pour ceux dont on conserve la trace en tant qu'ensembles avant leur démantèlement – forment rarement des tous cohérents. Bien souvent, Wifredo Lam passe d'un carnet à l'autre lors d'une même journée, et il reprend un même motif parfois des semaines plus tard. Il y a néanmoins quelques exceptions, comme le carnet des « nus » précédemment cité où on trouve cinq compositions sur ce thème, le « carnet 17 » où tous les dessins datés le sont du 5 ou du 7 mars 1941¹³⁴ ou encore le « carnet 17.2 » dont les huit dessins datent tous du 23 février 1941 et présentent une plus forte unité de thème.

Ainsi, on constate que les éléments végétaux envahissent les corps dessinés par Lam à partir de la seconde moitié du mois de février 1941 et surtout au mois de mars dans des dessins du « carnet 17 », dans les derniers jours de son séjour marseillais. Sans compter les hybrides à la pomme précédemment cités, on compte six autres dessins représentant ce qu'on peut qualifier d'hybrides végétaux, où l'humain semble se métamorphoser en plante. Dans une composition signée et datée du 7 mars 1941 issue du « carnet 17 » (voir annexes fig.3.50), Lam représente un étrange petit personnage au corps allongé et simplifié, dont le visage de profil est marqué par un long nez rectangulaire et un œil grand ouvert en losange. Sa tête se termine en un bouquet de grosses fleurs aux pétales arrondis qui poussent dans le prolongement de son crâne, comme une chevelure vivante à laquelle il porte une main. Sa poitrine fleurit des mêmes formes organiques, comme un lichen qui pousserait de l'intérieur de son torse. Sa seconde main est crispée sur ces éléments végétaux, elle semble même rentrer à l'intérieur de sa poitrine. De la petite bouche ouverte du personnage semble s'échapper une étrange créature canine qui coure dans une bulle. Ce tandem du chien et du personnage à tête fleurie évoque étrangement un autre mythe de la tradition symbolique, celui de la mandragore. La légende, qui va de l'Europe jusqu'à la Chine, autour de cette plante bien réelle à la racine anthropomorphe en fait une créature hybride et magique, à la racine presque humaine qui pousserait un cri mortel lorsqu'on l'arrache. Pour éviter un tel sort, les auteurs médiévaux prescrivent de cueillir la plante en l'attachant au cou d'un chien qui est ainsi sacrifié, tué par le hurlement perçant. Très lié à une tradition occulte de la sorcellerie, le mythe de la mandragore a fasciné les romantiques et les symbolistes européens, et est quelque fois convoqué par les Surréalistes¹³⁵. Les jambes évasées

¹³⁴ Un dessin ni signé ni daté de ce carnet conservé par la famille Lam semble néanmoins avoir été créé après la période marseillaise, sûrement des années après, car il présente des formes caractéristiques des œuvres graphiques plus tardives de l'artiste (dessin DM-41.74 selon la numérotation de la SDO Wifredo Lam)

¹³⁵ Notamment par Victor Brauner dans un dessin de 1939 *La mandragore* conservé au MNAM Centre Pompidou ou encore par André Breton qui exposait dans son fameux atelier une racine de mandragore qu'il avait trouvée et qu'il baptisa *Enée portant son père*, les formes anthropomorphes du morceau de bois lui

de ce personnage à la tête feuillue et à la bouche ouverte dans un cri pourraient ainsi renvoyer à une idée de racine anthropomorphe. Si l'on ne peut affirmer que Lam avait connaissance du mythe de la mandragore et encore moins que ce dessin en est une réinterprétation personnelle, cette fusion homme-plante qui apparaît dans les dessins marseillais de Wifredo Lam questionne, comme ce mythe occulte, les rapports entre l'être humain et la nature et renvoie à un monde où l'humain pourrait surgir directement de la terre. Quoi qu'il en soit, ces hybridations végétales que Wifredo Lam opère dans ses derniers dessins des *Carnets de Marseille* témoignent encore une fois de la fascination de l'artiste pour les mythes et les symboles ainsi que de sa recherche de la création d'une iconographie surnaturelle qui lui est propre, d'un monde où humains, plantes et animaux ne sont pas distingués, formant un tout organique.

La métamorphose en plante par la tête et la poitrine se retrouve dans une seconde composition plus complexe et à l'aspect bien plus inquiétant issue du même carnet (voir annexes fig.3.51). Ce dessin se distingue également dans le corpus marseillais. Lam y a représenté, occupant tout l'espace de la feuille, une figure féminine acéphale et à quatre bras dans une pièce suggérée par un plancher rapidement esquissé. Elle n'a pas de tête, son cou se consumant en de grandes flammes. Sa première paire de bras se transforme en branches fleuries, présentant ces mêmes formes organiques que la chevelure végétale du personnage du dessin précédent, qui semblent pousser vers le haut, ses coudes formant un angle droit. Son autre paire de bras encadre sa poitrine, les mains aux longs doigts s'y enfoncent et écartent la peau en une plaie béante et monstrueuse d'où se déversent d'autres fleurs et feuilles luxuriantes, mais aussi une tête, peut-être celle que le corps féminin n'a pas, un second corps semblant sortir de sa poitrine. L'image est celle d'une natalité effrayante – comme Lam en peindra beaucoup par la suite – dominée par le principe végétal d'un corps qui semble envahi par les feuilles et les flammes. Ce corps sans tête d'une femme-plante fait écho au travail d'André Masson sur la métamorphose végétale. L'artiste français a notamment travaillé l'hybridité végétale dans ses représentations du mythe gréco-romain de Daphné, la nymphe qui fut contrainte d'être transformée en laurier pour échapper au dieu Apollon ; ainsi que dans sa suite *Mythologie de la nature*, sept dessins créés en 1938 mais qu'il ne put publier avant 1942. Dans ces œuvres, les corps deviennent paysage et les paysages des corps dans un état de métamorphose transcrit par les lignes mouvantes et complexes de Masson, vestiges de ses dessins automatiques des années 1920. On peut citer la composition *Forêt* où un corps immense de femme est allongé sur une

évoquant ce mythe. Celle-ci se trouve actuellement dans les collections du MNAM Centre Pompidou. Man Ray photographia cette racine et en publia des images dans *Minotaure*, n°5, 1934.

forêt, ses pieds et ses bras devenant des racines et des branches, son sexe et sa poitrine étant envahis par la végétation. Mais le dessin de Wifredo Lam témoigne également de son regard sur un autre pan de la création de Masson, celui de son travail autour de la revue *Acéphale* qu'il crée avec Georges Bataille en 1936, alors que les deux amis séjournent à Tossa de Mar, en Espagne. Cette revue, qui ne parut que cinq fois jusqu'en 1939, est entourée de mystère, car avec elle Bataille créa une société secrète dont on ne sait que peu de choses, mais qui selon Didier Ottinger traduit la certitude de Bataille en cette fin des années 1930 « *que toute société ne tient sa cohésion que par les sacrifices qui la fondent, par les mythes qui en perpétuent le souvenir, par les rites qui les revivifient* »¹³⁶. Dans cette revue, Bataille développe une pensée sociale autour de l'idée de sacrifice du chef, qui littéralement signifie la perte de la tête, illustrée par les énigmatiques dessins de Masson d'un homme acéphale, dont le ventre se transforme en un labyrinthe et le sexe en une tête de mort, brandissant dans une main un cœur enflammé et dans l'autre un couteau. La composition de Wifredo Lam semble ainsi être comme un pendant féminin et végétal de l'acéphale de Masson et de Bataille, un personnage surnaturel qui a perdu sa tête mais dont le corps s'ouvre sur un monde de mystères. On ne connaît pas la nature exacte des liens qui ont pu unir Wifredo Lam et André Masson, qui se croisent sûrement à Paris puis lors de l'exil marseillais. Ils partagent néanmoins l'expérience de la Guerre Civile Espagnole, à laquelle Wifredo Lam participe activement jusqu'en 1938 et dont Masson est le témoin en 1936, l'artiste se rapprochant de la résistance barcelonaise avant son rapatriement en France. Aucune photographie prise à la Villa Air-Bel ne montre les deux artistes ensemble. Masson le « dissident » était depuis peu revenu dans les bonnes grâces d'André Breton, et sa présence à Marseille entérine la réconciliation entre les deux hommes, mais il ne fréquentait pas les réunions du dimanche aussi assidûment que Lam, Hérold et Domínguez. Il participe néanmoins au *Jeu de Marseille*, créant les cartes de Novalis et de la Religieuse portugaise. Logé par la Comtesse Lily Pastré à Marseille, qui accueille de nombreux réfugiés, notamment des personnalités du monde de la musique et du théâtre, Masson et sa femme Rose Maklès (la belle-sœur de Georges Bataille), qui était juive, sont particulièrement en danger – l'artiste a publié plusieurs caricatures de Franco, Hitler et Mussolini avant la guerre¹³⁷ – et font partie de la liste du Comité de Secours Américain. Que Lam ait eu de vrais contacts et échanges avec Masson à Marseille ou non il ne fait aucun doute qu'il avait connaissance de son œuvre et sûrement des

¹³⁶ OTTINGER, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne*. Paris, Gallimard, 2012, p.75.

¹³⁷ L'historien Eric Jennings démontre qu'André Masson faisait effectivement partie des personnalités à exfiltrer d'urgence de France car courant un très grave danger, voir JENNINGS, ERIC T. *Escape from Vichy: The Refugee Exodus to the French Caribbean*. Cambridge, Harvard University Press, 2018, p.83.

écrits des Surréalistes « dissidents » dont l'importante réflexion sur les mythes et leur force structurante dans les différentes sociétés résonne avec ses recherches à Marseille sur la création de son propre bestiaire de personnages venus d'un autre monde.

Peggy Bonnet Vergara dans sa monographie sur la femme dans l'œuvre de Wifredo Lam évoque la probable influence de la figure de l'acéphale de Masson en démontrant qu'à Marseille apparaissent les motifs des flammes et des couteaux dans les dessins de l'artiste. Elle constate que le motif du cœur enflammé tenu par l'acéphale se retrouve dans la carte de la religieuse portugaise qu'André Masson dessine pour le *Jeu de Marseille*, et qu'à plusieurs reprises Lam semble reprendre ce symbole¹³⁸. C'est le cas dans un autre dessin, signé et daté du 10 mars 1941 mais cette fois issu du « carnet 15 » (voir annexes fig.3.52). Celui-ci est un portrait d'une créature extrêmement géométrique, un autre hybride végétal : le sommet de son crâne s'ouvre pour laisser pousser des plantes aux feuilles grasses. Il tient dans sa main une sorte de pot dont s'échappent des flammes, rappelant le cœur enflammé de l'acéphale et de la religieuse portugaise de Masson. On retrouve ainsi dans cette œuvre la même conjugaison du végétal et des flammes, faisant écho aux symboles cryptiques du peintre français, tout en affirmant ici une iconographie qui lui est bien propre.

Enfin, un dernier dessin des *Carnets de Marseille* de Wifredo Lam démontre cette fusion de l'humain et du végétal, issu du même « carnet 17 » et daté du 7 mars 1941 (voir annexes fig.3.53). Le peintre y a représenté deux personnages de profil se tenant la main. Leurs corps simplifiés et hiératiques se superposent, se terminant par deux visages extrêmement géométriques, en forme de demi-lune – forme que l'on retrouve dans quelques autres dessins de Marseille¹³⁹ et qui devient récurrente par la suite dans les œuvres cubaines de l'artiste. Le corps du personnage central est cette fois aussi envahi par une végétation fantastique, deux grosses fleurs lui recouvrant la poitrine, se transformant en un second visage renversé, comme dans l'œuvre précédemment citée (fig.3.51). Ses cuisses sont recouvertes de deux petites créatures aux formes arrondies, des fleurs poussant dans la bouche de l'une et sur la tête de l'autre. Enfin, le personnage tient dans sa main grande ouverte une sorte de forêt miniature, au centre de laquelle s'élève un grand arbre dont les feuilles rappellent un bananier. Celui-ci dépasse du cadre de la composition, le personnage levant sa tête vers son sommet. La forme que le personnage tient pourrait évoquer un bateau, ou bien même une île à la végétation

¹³⁸ BONNET VERGARA, Peggy. *Wifredo Lam et l'éternel féminin*. Paris, L'Harmattan, 2015, p.69.

¹³⁹ Notamment les dessins DM-40.16, selon la numérotation de la SDO Wifredo Lam, daté de 1940, issu de la collection Millstein ou le DM-41.47 daté du 24 février 1941.

luxuriante, semblant encore une fois évoquer le prochain voyage de l'artiste. A cette date du 7 mars, le couple ne savait pas encore que leur voyage les mènerait jusqu'à Cuba – ils avaient encore l'espoir de s'exiler au Mexique – mais la Martinique était en ce début de mois de mars l'option la plus probable pour fuir l'Europe et le départ se concrétisait¹⁴⁰. Ainsi ce dessin pourrait-il représenter Wifredo et Helena attendant la traversée de l'Atlantique, l'artiste en serait le personnage central au monde intérieur végétal et fantastique, peuplé de créatures surnaturelles. « *C'est que Lam, malgré son éloignement de Cuba, ne pouvait pas se débarrasser de son fardeau de visions subconscientes ; des souvenirs de visions familières de son enfance semi-campagnarde.* », écrit son ami Alejo Carpentier en 1944, constatant l'importance des éléments végétaux dans l'œuvre de Lam avant même son retour à Cuba, s'étonnant également d'à quel point « *notre époque, si riche en anatomies et zoologies imaginaire, a été pauvre en botaniques imaginaires* »¹⁴¹.

Dans ces dernières semaines de l'exil marseillais, l'iconographie de Wifredo Lam s'enrichit encore par l'adjonction d'éléments du règne végétal : fleurs, tiges, branches, pétales deviennent des cheveux, des poitrines ou des mains, métamorphosant les personnages dessinés par l'artiste. Peut-être cette apparition grandissante du végétal est-elle à relier avec le retour du printemps à Marseille en ce mois de mars, après l'hiver si exceptionnellement froid que les réfugiés vécurent. Daniel Bénédicté dans ses mémoires décrit le profond changement dans le quotidien des habitants d'Air-Bel que marqua l'arrivée des beaux jours : « *En mars, enfin, on voit poindre le printemps. [...] Les bourgeons des arbres fruitiers éclatent et, le matin en ouvrant nos fenêtres, on s'émerveille de voir dans les prés, les cerisiers et les pêchers virer au blanc ou au rose ; le petit bois d'acacias lui aussi entre en floraison, les rosiers et les néfliers suivent de peu et les pins répandent leur pollen [...] le soleil déverse une douce tiédeur et la serre redevient le séjour préféré des Breton* »¹⁴². De la fameuse serre d'Air-Bel on conserve

¹⁴⁰ « *Au début du mois de février, nous raconte Helena Holzer Benitez, des rumeurs circulaient que trois bateaux allaient bientôt partir pour la Martinique. Notre première lueur d'espoir.* » « *In early February, rumors circulated that three ships were to leave shortly for Martinique. Our first ray of hope.* » in BENITEZ, Helena H. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.24.

¹⁴¹ « *Es sorprendente observar hasta qué punto nuestra época, tan rica en anatomías y zoologías imaginarias, ha sido pobre en botánicas imaginarias. [...] Y es que Lam, a pesar de su largo alejamiento de Cuba, no podía arrojar su lastre de visiones subconscientes ; recuerdo de vegetaciones conocidas en su infancia semicampesina.* » in CARPENTIER, Alejo. « Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam », *La Gaceta del Caribe*, n°5, juillet 1944, p.26-27.

¹⁴² BÉNÉDITE, Daniel. *La Filière marseillaise : Un chemin vers la liberté sous l'Occupation*. Paris, Editions Clancier Guénaud, 1984, p.210-211.

une joyeuse photographie où la famille Breton, André, Jacqueline et Aube, déjeunent au milieu des palmiers¹⁴³. Que ce soit le paysage de la côte marseillaise et du jardin d'Air-Bel, la proximité avec les Surréalistes et leur réactivation de mythes anciens, ou l'imminence d'un départ pour ses Caraïbes natales faisant ressurgir ses souvenirs de Cuba qui inspirent cette irruption du végétal dans ses personnages des *Carnets de Marseille* – ou tout cela à la fois, à partir de ce moment l'artiste ne cesse de mêler l'humain, l'animal et le végétal dans ses compositions. Il crée des corps ambigus, semblant convoquer un monde où le vivant forme un tout indissociable, où les énergies circulent de l'homme à l'animal et à la plante, les corps passant de l'un à l'autre, laissant éclater sur le papier toute sa fantaisie.

2. Les illustrations de *Fata Morgana*

Les recherches entamées par Wifredo Lam dans ses *Carnets de Marseille* aboutissent en premier lieu à la publication le 5 mars 1941 de la première édition du poème *Fata Morgana*. Ce premier travail en collaboration avec un poète – qui en annonce bien d'autres – marque un tournant majeur dans l'œuvre de Lam, parce qu'il entérine le renouvellement et la libération de son rapport à la figuration, et son invention d'un monde surnaturel bien personnel. Comme le raconte Helena Holzer Benitez : « André [Breton] était plus que satisfait. Les deux hommes avaient le sentiment d'avoir accompli quelque chose de spécial. Le poème et les dessins se renforcent mutuellement de manière synergique, représentant la liberté d'esprit dans un monde de guerre et de destruction. »¹⁴⁴. Car si *Fata Morgana* n'est pas un « poème de circonstances » comme l'écrit Breton dans une note manuscrite précédant l'exemplaire du poème qu'il dédie au poète Gilbert Lély¹⁴⁵ – qui finança l'impression des premières éditions du texte, dans l'ouvrage publié perce la violence du contexte dans lequel il a été composé, particulièrement dans les illustrations de Wifredo Lam où les personnages hybrides se font les reflets d'un « monde de guerre et de destruction ».

¹⁴³ Photographie reproduite dans GUYOT, Alain; POLLIN, Diana. *Villa Air-Bel, 1940-1942: un phalanstère d'artistes*. Paris, Villette, 2013, p.66.

¹⁴⁴ « André was more than pleased. Both men felt that they had accomplished something special. The poem and drawings enhanced each other synergistically, representing freedom of spirit in a world of war and destruction. » in BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.45.

¹⁴⁵ BRETON, André. Note manuscrite sur la censure de *Fata Morgana*, Marseille, 1941. In *Fata Morgana*. Marseille, éditions du Sagittaire, 1e édition, 1941. Exemplaire n°E (5 sur 6) dédicacé par André Breton à Gilbert Lély. Accessible en ligne : <https://www.christies.com/en/lot/lot-6216066>

a. « Métamorphoses actives »¹⁴⁶

Cette plongée dans le monde du surnaturel, du merveilleux et du mythe qu'opère Wifredo Lam lors de ses huit mois d'attente à Marseille est actée par la publication – avortée – du poème *Fata Morgana* accompagné de sept illustrations de sa plume. Publié aux éditions du Sagittaire déplacées à Marseille, leur directeur Léon-Pierre Quint étant juif, le poème, qui devait être imprimé en 215 exemplaires, n'est finalement tiré qu'en six exemplaires – le premier étant envoyé au service du Contrôle de presse à Clermont-Ferrand où sa publication est « différée jusqu'à la conclusion définitive de la paix » le 6 mars 1941¹⁴⁷. Les cinq autres sont dédiés par André Breton : l'exemplaire A est le sien, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet, le B est dédié à Wifredo Lam et Helena Holzer par Breton à Fort-de-France, aujourd'hui conservé dans les archives de la SDO Wifredo Lam, le C est peut-être dédié à Peggy Guggenheim¹⁴⁸, le D est dédié à Alice Rahon et Wolfgang Paalen, aujourd'hui détenu par la Galerie 1900-2000, et enfin le E à Gilbert Lély, conservé dans une collection privée.

Le quatuor masculin, féminin, animal (principalement le cheval) et végétal qui s'impose dans les *Carnets de Marseille* est au cœur des illustrations choisies par Wifredo Lam et André Breton pour la publication de *Fata Morgana*. Le livre lui-même semble mettre en action la métamorphose de la figure qui s'opère lors de l'exil marseillais dans le travail de Lam. Ainsi le premier dessin qui illustre le poème, reproduit en page 9 (voir annexes fig.4.2), figure le profil d'une femme en buste, nue, aux longs cheveux parsemés de feuilles, de fleurs, d'étoiles et de fruits. Son visage est marqué par un petit menton, une petite bouche et un œil surmonté par un long trait, prolongé par un long front rectangulaire orné de motifs crantés, qu'on observait également sur les museaux des hybrides mentionnés précédemment, soulignés par des cercles concentriques. Ces motifs rappellent le travail très décoratif des seins. Ce dessin porte déjà en germe le passage de Lam dans un univers surnaturel de la métamorphose, notamment car le deuxième œil de la femme flotte devant son visage, rappelant encore une fois la manière cubiste de dépeindre les visages à la fois de face et de profil mais ici repris pour en faire un élément de

¹⁴⁶ Terme de Max-Pol Fouchet in *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.163.

¹⁴⁷ Le poème est ensuite publié à nouveau en 1942 à Buenos Aires avec les illustrations de Wifredo Lam mais sans rehauts de couleur. Pour une étude approfondie de l'histoire du poème, voir DE VRIES, Her. *Les premières éditions de "Fata Morgana" d'André Breton*. Amsterdam, Brumes blondes du Bureau de recherches surréalistes, 2007.

¹⁴⁸ C'est ce qu'affirme Her de Vries, néanmoins la liste qu'il fait des différents propriétaires est erronée puisqu'il ne mentionne pas l'exemplaire d'Alice Rahon et Wolfgang Paalen. Voir DE VRIES, Her. *Les premières éditions de « Fata Morgana » d'André Breton*. Amsterdam, Brumes blondes du Bureau de recherches surréalistes, 2007.

mystère. Ce dessin, composé en 1940, a été le premier choisi par André Breton pour illustrer son poème : on en conserve la première version, dessinée dans un *Carnet de Marseille*, datée par l'artiste de 1940 et annotée « Pour Breton 1° » (voir annexes fig.3.9). L'illustration reproduite dans *Fata Morgana* en reprend la composition, présentant seulement plus de détails végétaux dans les cheveux de la femme. Ce profil féminin parsème les *Carnets de Marseille* de Lam. Lowery Stokes Sims la surnomme la « femme angélique », inspirée par le profil d'Helena Holzer¹⁴⁹, qui fait ici également référence à la Fée Morgane du poème, figure de la femme aimée – Jacqueline Lamba pour Breton, Helena Holzer pour Lam¹⁵⁰.

La seconde illustration en pleine page, reproduite page 15 (voir annexes fig.4.4), figure ce même profil de femme, mais dont surgit ici tout un monde, comme si au fil des pages la femme se trouvait plongée dans un univers merveilleux et cauchemardesque à la fois. Ses cheveux sont toujours parsemés de feuilles et de fleurs, mais ici une petite créature, une sorte de grenouille, grimpe le long de sa chevelure et découvre de l'une de ses pattes un troisième œil inquiétant. Sous son sein rond surgit le profil d'un homme au nez carré fleuri, la bouche ouverte et l'œil écarquillé, dont la tête est surmontée par trois petites tiges et une longue chevelure. La femme tient d'une main une étrange créature aux pattes écartées, au visage carré orné des naseaux désormais caractéristiques et surmonté de deux petites cornes, au corps souligné d'une crête poursuivie en une queue menaçante, presque comme un dard. A gauche de la femme apparaît un cheval monstrueux, à la tête et la crinière hérissées de piques, aux naseaux poursuivis par ces formes crantées récurrentes, à la gueule s'ouvrant comme une plaie allongée jusqu'à une paire d'yeux, gueule d'où pointe une langue en forme de lame de couteau¹⁵¹. Ce motif du cheval hurlant à la langue comme un poignard n'est pas sans rappeler la figure du cheval blessé de *Guernica* de Picasso. Mais surtout, elle rappelle le fameux masque goli-glin baoulé aux longues cornes et à la langue pointue qui avait tant impressionné Wifredo Lam lors de sa première visite chez Pablo Picasso en 1938¹⁵², masque qui aurait inspiré au peintre espagnol ses chevaux hurlant. Ces personnages se trouvent comme réunis dans un seul corps

¹⁴⁹ SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.30.

¹⁵⁰ Peggy Bonnet Vergara, dans son étude sur la représentation féminine dans l'œuvre de Lam, a étudié plus précisément la figure d'Helena Holzer dans les *Carnets de Marseille* et son rôle auprès de Wifredo Lam in BONNET VERGARA, Peggy. *Wifredo Lam et l'éternel féminin*. Paris, L'Harmattan, 2015, p.64-66.

¹⁵¹ Ce même motif de l'hybride à la tête de cheval s'ouvrant sur une langue en poignard se retrouve dans un autre dessin du « carnet 15 » daté du 14 février 1941, conservé dans une collection privée (voir annexes fig.3.26).

¹⁵² LAM, Wifredo. « Mon amitié avec Picasso », texte traduit et reproduit dans le catalogue AYLLON, José ; VIDAL, Aline. *Wifredo Lam*. Paris, Editions Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p.13-15.

dont les jambes se transforment en branches feuillues et fleuries, et à l'arrière, une main semble pousser du sol signifié par un simple trait, comme une plante. Face au visage de la femme apparaît un croissant de lune cornu, hérissé de trois piques, et doté de deux yeux, motif que l'on retrouve dans quelques rares dessins marseillais mais que l'artiste reprend dans les années suivantes dans diverses œuvres. Cette créature-lune pourrait être une résurgence d'un souvenir de Lam que Núñez Jiménez rapporte, où l'artiste aurait affirmé que dans sa famille la lune était associée au Diable et qu'il ne fallait pas la regarder en face, ni marcher dans ses rayons¹⁵³.

Cette illustration fait écho à la prose de Breton, où d'une image semble en surgir une autre : ici d'une forme semble surgir une autre forme, d'un corps, un autre corps. Elle est particulièrement intéressante parce qu'elle met en jeu pour la première fois les quatre éléments qui seront désormais centraux dans le travail de Lam : le féminin, le masculin, l'animal et le végétal, ici réunis moins dans un acte d'hybridation – contrairement aux exemples des *Carnets de Marseille* précédemment étudiés – que dans un acte très surréaliste de juxtaposition et de fusion des corps. Ainsi, ce trio de la femme aux longs cheveux, de l'homme au nez carré et fleuri et de l'animal est-il au centre de trois dessins datés du 13 février 1941 et que l'on peut très certainement désigner comme des études pour cette composition ou des variations sur ce même thème¹⁵⁴. Dans un premier dessin, issu du « carnet 17.1 », le plus simple des trois, Lam représente le même profil de femme au grand front orné de crans qui semblent ici plantés dans sa peau, ses longs cheveux toujours parsemés de feuilles (voir annexes fig.3.22). Elle tient tout près d'elle, dans son bras, le profil de l'homme au nez carré orné de trois petites fleurs. A sa gauche, une tête d'une créature étrange et cornue, aux yeux ronds hallucinés, aux naseaux rectangulaires et à la bouche ouverte sur de petites dents, semble pousser comme une excroissance sur cet amas de membres qui leur sert à tous les trois de corps. L'artiste s'est ici concentré uniquement sur ce trio dessiné au centre de la feuille, évacuant tout détail de décor et d'ornement. Un second dessin, daté du même jour et issu du même carnet, reprend ces personnages dans une composition bien plus élaborée, occupant désormais tout l'espace du papier (voir annexes fig.3.23). Ici, le protagoniste semble être ce cheval monstrueux qui gagne en importance par rapport aux deux autres figures. Il présente le même profil que dans l'illustration finale de *Fata Morgana*, sa tête hérissée de piques s'ouvrant en une gueule effrayante dont la langue n'a cependant pas l'aspect menaçant d'un poignard. L'homme au nez

¹⁵³ NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.60-61.

¹⁵⁴ Les archives de la SDO Wifredo Lam conservent également une quatrième composition sur ce même thème, signée et datée a posteriori par l'artiste de 1938, mais dont les dimensions et le style en font indubitablement un dessin des *Carnets de Marseille*. Son mauvais état ne nous permet pas de la reproduire.

carré semble ici debout derrière lui, alors que la tête de femme jaillit de son dos comme une apparition fantomatique. Enfin, une troisième composition plus complexe se rapproche de l'illustration de *Fata Morgana*. Il ne s'agit cependant pas d'un dessin des *Carnets de Marseille* : ses dimensions sont inconnues, mais il comporte une dédicace de Lam à un certain Pino et est datée du 13 février 1941 (voir annexes fig.3.25). Si la composition est très proche de l'illustration de *Fata Morgana* et des deux dessins précédemment cités, notons néanmoins que la signature diffère de celle apposée par l'artiste sur les autres œuvres marseillaises. Mais Pino était bien un membre de la bande régulière d'Air-Bel, et Helena Holzer Benitez le présente ainsi : « *un italien simplement nommé Pino – à la profession inconnue, mais toujours bien habillé et ayant toujours de l'argent* »¹⁵⁵. On retrouve dans ce dessin ce trio du cheval cornu, qui mêle ici la gueule de la créature du premier dessin cité et les naseaux rectangulaires et poilus du second et de l'illustration. Il a ici un aspect plus pathétique que menaçant. Ce dessin présente plus d'éléments végétaux, notamment de grosses fleurs qui poussent des jambes de ces créatures ; et le sol est ici décoré de dalles. Mais l'illustration finale parue dans *Fata Morgana* est bien plus grouillante de détails et de petites créatures. On voit que l'artiste a d'abord travaillé ce trio et leur juxtaposition en un seul corps pour créer une entité tricéphale où coexistent l'humain et l'animal, le masculin et le féminin, avant d'intégrer les éléments végétaux et les petits détails qui rendent la composition finale si dynamique et mystérieuse. Enfin, l'artiste a coloré à la main les illustrations des cinq ouvrages ayant pu être tirés avant l'interdiction de publication du poème. Le travail au crayon de couleur, apposé en petites touches transparentes de couleurs vives confère un effet presque scintillant aux dessins, rajoutant du dynamisme aux formes tracées à la plume, comme on l'observe dans l'exemplaire D dédicacé par André Breton à Wolfgang Paalen et Alice Rahon, aujourd'hui détenu par la Galerie 1900-2000 à Paris. On trouvait déjà cette approche de la couleur, loin des aplats colorés compartimentés des peintures parisiennes, dans le pastel *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax* de 1940. Néanmoins dans ces premières éditions de *Fata Morgana* l'artiste laisse une place encore plus importante à la ligne en n'en colorant que certaines parties. Ce nouveau travail de la couleur annonce les œuvres postérieures des années 1940, et surtout les peintures de 1944 au graphisme incisif rehaussé de touches vibrantes.

¹⁵⁵ « *an Italian simply named Pino – occupation unknown, but always well dressed, and always with some cash* » BENITEZ, Helena H. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.14.

On aperçoit ainsi dans ces dessins le mode de travail de Lam pour illustrer *Fata Morgana* : l'artiste travaille un thème ou un motif dans plusieurs compositions¹⁵⁶, puis il soumet à André Breton celles qu'il considère les plus abouties. Selon Helena Holzer Benitez, celles-ci furent au nombre de quarante-cinq parmi les très nombreux dessins créés par Lam dans ses *Carnets* à partir de décembre 1940¹⁵⁷. La composition choisie est ensuite retravaillée avec plus de détails sur un papier de format plus important envoyée à l'éditeur. On conserve aujourd'hui seulement deux de ces dessins, ceux reproduits page 20 et 23, annotés en anglais par l'éditeur ou l'imprimeur, qui nous sont parvenus par la collection de Paul Destribats (voir annexes fig.4.8 et 4.9), qui possédait également deux œuvres des *Carnets de Marseille* et une des premières éditions de *Fata Morgana*.

Le texte du poème est également ponctué par deux illustrations de taille plus réduite. La première à la page 12 représente un animal imaginaire, un quadrupède au corps extrêmement géométrique, en deux triangles évasés, d'une grande simplicité (voir annexes fig.4.3). Il est néanmoins orné par une sorte de crinière toute en pointes, comme des épines à la naissance de son encolure ; et à l'arrière de son corps est dessiné un petit oiseau au bec pointu. Ces animaux fantastiques, hybrides de diverses espèces où l'élément humain disparaît complètement ponctuent les dessins marseillais mais en sont rarement les protagonistes. C'est néanmoins le cas d'un dessin signé et daté postérieurement par l'artiste de 1940, issu d'un carnet inconnu mais conservé aux archives de la SDO Wifredo Lam (voir annexes fig.3.11). Celui-ci présente un animal hybride et fantastique occupant tout l'espace horizontal du papier. Quadrupède, il présente une tête plutôt canine, rappelant un loup ou un renard avec un museau pointu et deux paires d'oreilles (ou de cornes). Mais les formes triangulaires à la base de son cou évoquent les plumes d'un coq, tout comme sa longue queue prolongée par quatre pointes comme des plumes. Ses pattes inégales sont ponctuées par des testicules et le « menton bulbeux » poilu. Sa tête est ornée de deux frises décoratives, l'une composée d'une suite de triangles agressifs qui lui barre la joue, l'autre des chevrons caractéristiques du répertoire ornemental de Lam. Ces deux motifs

¹⁵⁶ Le couple formé par cette femme « angélique » et l'homme au nez carré et fleuri se retrouve aussi dans un autre dessin, sans les éléments animaux ou végétaux, daté du 14 février 1941 et issu du « carnet 15 ».

¹⁵⁷ « *En tout et pour tout, il fit quarante-cinq dessins, dont André choisit les sept les plus lyriques pour son poème.* » écrit Helena Holzer Benitez dans *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.38. Cet ouvrage constitue la seule mention, depuis souvent reprise, de ce nombre, qui pourtant ne figurait pas dans son récit d'*Interlude Marseille* publié six ans plus tôt. On peut ainsi s'interroger sur l'exactitude de ce chiffre puisque, comme nous l'avons vu, c'est environ cent cinquante dessins que réalise Lam dans ses *Carnets de Marseille* sur toute la période marseillaise. Peut-être que seulement quarante-cinq d'entre eux étaient destinés à être proposés à Breton.

sont les mêmes qui ornent le visage du Minotaure de *Composition Surréaliste* de 1940 – peut-être ces deux dessins ont-ils été réalisés dans la même journée. Cette œuvre, assez unique dans le corpus marseillais car évacuant presque entièrement le référent humain, présente néanmoins toute la fantaisie de l'artiste et la diversité de ses recherches sur l'hybridité.

La seconde illustration de taille réduite, à la page 20, représente également des êtres plus animaux qu'humains. On y retrouve la tête chevaline à la langue pointue (voir annexes fig.4.5). On y voit deux hybrides aux naseaux rectangulaires ornés d'étoiles pour le personnage de gauche, de fleurs et de petites tiges pour le personnage de droite. Leurs têtes sont surmontées par ces petites cornes qui évoquent également des oreilles de cheval, et leur bouche est signifiée par une forme pointue. Ils se tiennent debout dans un espace indéterminé, sur de longues pattes formant un angle droit. Ils sont dos à dos, et leurs corps fusionnent pour se rejoindre à la naissance de leur encolure en une forme composée d'une demie étoile et d'une demie fleur, l'ensemble rappelant un cœur battant rougeoyant. Ce motif cristallise l'acte de fusion qui s'opère dans cette composition. On constate d'ailleurs que dans le dessin à l'origine de l'illustration, signé et daté du 20 janvier 1941 – l'une des deux seules œuvres que l'on connaît aujourd'hui de ce mois de janvier – présente l'exacte même composition mais sans ce motif central hautement symbolique. Cette fusion de l'astral et du végétal, du ciel et de la terre, est aussi une fusion des sexes : le personnage de gauche (associé au registre astral) présente sous ses pattes avant des testicules prolongés par des poils, et celui de droite (associé au registre végétal donc terrestre) un unique sein. Le masculin et le féminin se complètent ainsi dans ce corps siamois faussement symétrique semblant évoquer l'union amoureuse, dans un dépassement de la dualité des sexes. Cette composition semble faire écho à la thématique amoureuse du poème de Breton, mais évoque également les nombreux travaux antérieurs de Lam sur le thème du couple, représenté ici de manière métaphorique et fantastique non sans rappeler la réactivation du mythe de l'androgynie par les Surréalistes. Peggy Bonnet Vergara analyse ainsi la fusion du masculin et du féminin qui s'opère dans certains dessins des *Carnets de Marseille* comme une réappropriation par Lam de cet idéal de perfection amoureuse et intellectuelle qu'incarne le mythe de l'androgynie¹⁵⁸. Néanmoins on voit également dans ces actes d'hybridation et de fusion des corps masculins, féminins, animaux et végétaux une manière de dépasser les dualismes et de créer des personnages parfaitement surnaturels, semblant relever d'un autre ordre. L'artiste opère une confusion des espèces et des sexes, un reversement complet des ordres, l'astral, le divin et le terrestre, l'humain, l'animal et le végétal,

¹⁵⁸ BONNET VERGARA, Peggy. *Wifredo Lam et l'éternel féminin*. Paris, L'Harmattan, 2015, p.66.

le féminin et le masculin, de cette ligne d'encre incisive et épurée qui caractérise désormais ses dessins.

b. « Libérant en transparence les animaux de la sculpture médiévale »¹⁵⁹

Le jour où Lam compose le dessin qui donnera lieu à l'illustration de la page 20 de *Fata Morgana*, le 20 janvier 1941, l'artiste se fait prendre en photographie, sûrement pour l'une des nombreuses démarches administratives nécessaires à son voyage. A l'arrière de cette photographie d'identité, où il apparaît dans toute sa beauté bien que les traits tirés de fatigue, il note dans son Espagnol maternel « *Marseille, 20 janvier 1941 Un jour de plus d'angoisse et de dégoût* » (voir annexes doc.1.4). Cette pratique d'inscrire à l'arrière de ses photographies des petits mots indiquant son état d'esprit est fréquente chez l'artiste, les archives de la SDO Wifredo Lam en conservent plusieurs exemples. Ici il exprime en quelques mots la violente incertitude dans laquelle il vit depuis maintenant plusieurs mois, en ce mois de janvier 1941 terriblement froid qui semble sans avenir. Cette petite note date du lendemain de l'anniversaire de sa compagne Helena, anniversaire qui tombait un dimanche, jour de réunion à Air-Bel. Helena Holzer Benitez raconte comment elle préféra rester seule ce jour-là, laissant Lam retrouver les autres artistes réfugiés à la villa. Il en revint pourtant avec un cadeau : un ensemble de papiers assemblés pour former un petit carnet, où chaque participant de la réunion dédiait un dessin ou un petit poème à Helena, aujourd'hui conservé dans les collections du Centre Pompidou¹⁶⁰. André Breton, Victor Brauner, Jacqueline Lamba, sa sœur Huguette, Jacques Hérold, Óscar Domínguez, Pino et même la petite Aube Breton participèrent. Ce petit recueil est un extraordinaire témoignage de cette époque mais surtout de la solidarité et de l'amitié durable qui naquit entre les réfugiés.

Ce désespoir de la note de Lam à l'arrière de sa photographie, que n'adoucit pas l'anniversaire de sa compagne et les témoignages de tendresse de leurs amis, transparait dans les dessins qu'il créa à Marseille. Les couteaux, les cris, les bras écartés de ses personnages se font les témoins de l'angoisse et du malheur de l'artiste. Il expliqua lui-même, quelques années plus tard, comment ce désespoir lui inspira de nouveaux motifs, en particulier ces petits crans, ou plutôt ces dents, qui hérissent les museaux, les nez et les fronts des hybrides des dessins

¹⁵⁹ BRETON, André. *Fata Morgana*. Marseille, éditions du Sagittaire, 1e édition, 1941, p.14.

¹⁶⁰ Le recueil a été légué au Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou par Helena Benitez en 2010, répertorié comme *Recueil pour Hélène Lam*, AM 2010-283. Helena Benitez le mentionne dans *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.22-24.

marseillais. Ces mêmes crans caractérisent le profil de la figure féminine probablement inspirée par Helena Holzer, qui apparaît dans *Fata Morgana* et qui prêtera également ses traits à la carte du *Jeu de Marseille* d’Alice créée par Lam (voir annexes fig.1.10), ils semblent cruellement sortir de son front. Le peintre donna à l’écrivain cubain Edmundo Desnoes en 1963 une explication à ce curieux motif qui à partir de Marseille devient récurrent dans son œuvre : « *Lam raconte que les dents ou les pointes qu’il place sur le front de certains de ses personnages lui vint à Marseille ; il n’avait pas mangé depuis des jours et il avait l’impression que ses pensées se transformaient en dents. Voilà l’origine, mais après ce motif subi de grands changements, devenant un symbole général de l’agressivité de la pensée, de sa capacité à manipuler et assimiler le monde. Voilà ce qu’est le symbole : une réalité concrète qui résume une variété d’expériences* »¹⁶¹. On voit ici comment l’artiste traduit par un petit motif très personnel, mais également par une animalisation des figures qu’il crée, une vision mais surtout un état, celui de la faim et de la précarité.

Cet exemple permet de constater à quel point le passage dans un monde surnaturel et tourmenté lors de l’exil marseillais est aussi une réaction au contexte tragique dans lequel l’artiste évolue alors. C’est particulièrement notable dans la dernière illustration de *Fata Morgana* (voir annexes fig.4.7). Dans cette grande composition quatre êtres ailés semblent fendre l’air sur l’espace blanc du papier. Au centre, un oiseau occupe la plus grande partie de la composition, accompagné dans son vol dynamique par trois autres petites créatures. Il déploie deux grandes ailes hérissées de piques, sa tête tout sauf aviaire évoque plutôt les profils rectangulaires chevalins de Lam. Elle est prolongée par quatre piques à l’aspect dangereux, légèrement colorées en rouge, et surmontée par deux petites cornes. Sa bouche s’ouvre en une longue gueule dont surgit une langue effilée comme une lame. A la naissance de la bouche, un menton évoque des testicules. La créature a quatre yeux alignés le long de son cou, d’où partent deux pattes arrière entourant une queue ou une crête de plumes. Ses ailes sont ornées d’étoiles filantes que l’artiste a légèrement colorées en bleu dans l’édition dédiée à Alice Rahon et Wolfgang Paalen. D’autres étoiles, ainsi que de délicats motifs décoratifs ornent le corps et le visage de l’oiseau, notamment un personnage dont la tête évoque un masque cornu et dont le corps n’est qu’esquissé. La forme dentelée de cette paire d’ailes hérissées de piques, que l’on

¹⁶¹ « *Lam cuenta que los dientes o púas que pone en la frente de algunos de sus personajes se le ocurrió en Marsella ; llevaba días sin comer y tuvo la impresión de que el pensamiento se le convertía en dientes. Ese es el origen, pero después sufrió grandes cambios, convirtiéndose en un símbolo general de la agresividad del pensamiento, de su poder para triturar y asimilar el mundo. Eso es el símbolo : una realidad concreta que resume una variedad de experiencias.* » in DESNOES, Edmundo. *Lam : azul y negro*. La Havane, Editorial Nacional de Cuba, Cuadernos de la Casa de las Américas, 1963, p.17.

retrouve également dans la petite créature en partie inférieure de la composition, évoque moins un oiseau qu'une chauve-souris. La comparaison avec cet animal nocturne est tout sauf anodine, elle fait référence à un souvenir d'enfance que l'artiste raconte bien plus tard dans un poème autobiographique intitulé « Luz »¹⁶². Petit, dans sa chambre à Sagua la Grande, il se réveilla tard un matin d'été et aperçut face à son lit une chauve-souris dormant tête en bas, les ailes déployées, les jeux d'ombre et de lumière lui donnant l'impression qu'elle avait deux têtes. On constate d'ailleurs que la créature en partie basse de cette illustration du poème a bien deux têtes, l'une animale, avec un double nez, et l'autre humaine, le torse, le visage comme un masque et les bras écartés prolongeant les ailes dentelées. Ce motif de la chauve-souris à deux têtes se retrouve également dans un autre dessin des *Carnets de Marseille*, issu d'un carnet inconnu mais signé postérieurement par l'artiste et conservé aux archives de la SDO Wifredo Lam. Celui-ci est en mauvais état de conservation, mais il représente également un hybride mi-humain mi-chauve-souris. Les ailes de la bête occupent tout l'espace de la composition, ses ailes hérissées de piques s'ouvrant en leur centre en une sorte de gueule comme une plaie, rappelant celle du cheval monstrueux de l'illustration de *Fata Morgana*. A l'arrière de sa tête apparaît un second visage, humain : cette composition semble une traduction directe de son hallucination enfantine.

Ce souvenir de la vision d'une chauve-souris semblant venir d'un autre monde a profondément marqué Lam, qui raconte : « *Pour la première fois, j'éprouve le vertige de la solitude, la distance entre les objets, et ma mesure. Dans ce petit espace, je ressens pour la première fois la peur de n'être qu'une chose parmi les choses, une présence muette à l'égard des objets sans nom. Cela se passe en 1907. Ce jour-là marque le début, pour moi, du sentiment de l'écoulement des jours, d'une liaison dans la mémoire et d'un temps qui ne s'arrête pas. Dans cette chambre, dont l'armoire ouverte montre, comme un homme décapité, les vêtements de mon père, le miroir reflétait la féerie des images mobiles, ma propre image et celle de la chauve-souris réveillée, au vol oscillant, à la poursuite de son ombre. [...] De ce matin de 1907, de la présence de cet oiseau affolé, date le premier moment de ma conscience d'être là* »¹⁶³. Dans cet extrait l'artiste associe la chauve-souris à un oiseau. Comme le remarque Jacques Leenhardt, le premier vers de *Fata Morgana* évoque par un heureux hasard, ou plutôt un « hasard objectif », ce même animal¹⁶⁴ : « *Ce matin la fille de la montagne tient sur ses genoux*

¹⁶² Le poème est retranscrit dans NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.44-48, et est en partie traduit dans FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2. éd. Paris, Cercle d'Art, 1989.

¹⁶³ Cité dans FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2. éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.42.

¹⁶⁴ LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009, p.59.

un accordéon de chauves-souris blanches ». Ce vers, ou encore l'exhortation de Breton de créer à partir de son intériorité et son inconscient ont pu réactiver les mystères de l'imagination enfantine de l'artiste. Ainsi dans ce moment d'exil et d'attente Lam semble-t-il se tourner vers des souvenirs de son enfance cubaine qui ressurgissent peu avant son retour au pays natal.

On voit les prémices de cette illustration du poème dans un dessin des *Carnets de Marseille* daté de 1940, où l'artiste dessine un hybride à tête chevaline particulièrement orné de détails géométriques et d'animaux (voir annexes fig.3.20). Ses naseaux sont décorés d'une petite créature à douze pattes, à la tête surmontée d'antennes, comme un insecte imaginaire. Son cou est souligné par la forme ondulante d'un serpent, et son torse est recouvert d'un oiseau à la langue et aux ailes pointues évoquant la créature centrale de l'illustration de *Fata Morgana*. Dans la comparaison de ces deux dessins on voit comment l'artiste tend de plus en plus à l'horifique et au fantastique, la créature de l'illustration finale étant plus hybride, moins clairement aviaire, et hérissée de piques. On constate également ce passage vers moins de hiératisme, vers une géométrie moins rigide entre les premiers dessins de 1940 et ceux de 1941.

Les motifs des oiseaux et de la chauve-souris qui apparaissent ainsi dans quelques dessins du corpus marseillais se retrouvent par la suite dans bon nombre de ses œuvres. A propos de ces hybrides ailés qu'invente l'artiste à partir de Marseille, Wifredo Lam écrit en 1951 : « *Des ailes d'évasion, des présages d'oiseaux en plein vol effleurent nos yeux en contemplation de leur fuite, de leur exode, comme des langues de feu dans l'infini anxieux.* »¹⁶⁵. Cette citation écrite dix ans après l'épisode marseillais témoigne de l'association par l'artiste entre ces êtres ailés et une forme de terreur, où l'angoisse enfantine semble se mêler aux souvenirs de la guerre. Effectivement, il est difficile de ne pas voir dans le profil mécanique et agressif des oiseaux de la dernière illustration de *Fata Morgana* une évocation de la silhouette menaçante des avions de la *Luftwaffe* dont les vols meurtriers ponctuent l'exode de Wifredo Lam. Il faut souligner que le voyage de Paris à Marseille, dans les mois qui précèdent la plongée du travail de Lam dans le fantastique, fut une étape particulièrement violente qui peut contribuer à comprendre l'agressivité qui se dégage de bon nombre des dessins marseillais. La fuite de l'artiste cubain depuis Paris nous est racontée par diverses sources. Helena Holzer Benitez rapporte rapidement les étapes du voyage de Lam. Son récit *Interlude Marseille* commence avec la description d'un bombardement : « *Le soir du 6 juin 1940, Wifredo et moi avons couru vers un abri anti-aérien sous le son des sirènes* », mais ce bombardement, qu'elle qualifie de

¹⁶⁵ Texte de Wifredo Lam pour les *Cahiers d'art* en 1951 cité par Pierre Gaudibert dans la Préface à la seconde édition de FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2. éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.7.

« petit », précisant entre parenthèse le nombre de quarante-cinq victimes, n'est que le début d'une longue série de fuites et de violences¹⁶⁶. Le critique d'art catalan Sebastià Gasch, qui fit la rencontre de Lam lors de ses années parisiennes, raconte comment il se retrouva dans la rue avec l'artiste le 14 juin 1940, quand les forces nazies entrent dans Paris. Il décrit le spectacle chaotique qui se joue dans les rues sous leurs yeux désemparés : « *Dans les rues régnait partout l'horreur : tous ces gens qui fuyaient, au lieu de s'entraider, semblaient se haïr, et chacun était prêt à passer sur le corps du voisin. Une poignée de gamins, poussant un camion de transport de meubles, faisaient foncer à toute vitesse le véhicule sur la foule en riant comme des fous, comme s'il s'agissait d'un char de combat, et se moquaient lourdement d'un couple affolé qui ne savait où abriter ses cinq rejetons. Tenant une large part de la chaussée du boulevard Raspail, une foule effrayante avançait sans but apparent comme une armée d'automates... Des soldats en loques, des juifs qui venaient toujours prendre leur café au Dôme, des apatrides sortis des cloaques faisaient semblant d'aider les pauvres gens qui entassaient dans des camions hors d'usage des objets inutilisables, en hurlant 'On dit qu'ils brûleront la plante des pieds à tous ceux qu'ils prendront vivants'. Des enfants terrorisés pleuraient en tapant du pied avec impatience ; des femmes dépoitraillées prononçaient des mots inintelligibles, parlaient des 'abominables tortures' qui attendaient les insensés qui restaient à Paris. Sans mot dire, Wifredo Lam et moi, tête basse, nous allâmes nous asseoir à la terrasse du Dôme, déserte »¹⁶⁷. Séparé d'Helena arrêtée comme tous les ressortissants allemands, Lam prépare son départ après l'invasion nazie et confie son atelier à Picasso. Avant d'abandonner son atelier, il s'y fait photographier entouré par ses œuvres par Marc Vaux, photographe de la scène artistique parisienne, seul témoignage du travail et de la situation que l'artiste était parvenu à acquérir en seulement deux ans. De Paris Lam parvient à trouver un train spécialement affrété pour évacuer les civils en direction d'Orléans, les grandes gares parisiennes étant désormais fermées. De là, il prend un autre train pour Tours où il est contrôlé mais relâché. Néanmoins il doit poursuivre son périple à pied, descendant vers Angoulême, comme des millions de français et de réfugiés lors de la débâcle de 1940 fuyant les bombardements, marchant toute la journée et dormant la nuit dans des granges abandonnées des villages évacués¹⁶⁸. L'artiste s'est peu exprimé sur la période marseillaise et sur sa fuite de Paris, contrairement par exemple à sa participation à la Guerre Civile espagnole. « *Ces épisodes sont très imprécis dans ma mémoire, c'est une longue histoire. Je vois des milliers et des milliers de gens désespérés, des chemins noirs de monde,**

¹⁶⁶ BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.5.

¹⁶⁷ GASCH, Sebastià, « Lam à Paris », in *XXe siècle*, n°52, numéro spécial Wifredo Lam, 1979, p.67-72.

¹⁶⁸ BENITEZ, Helena. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.7-8.

des charrettes et des paquets, [...] nous passâmes par un village fumant, bombardé » aurait raconté Lam à Antonio Núñez Jiménez, qui rapporte ses mots dans sa biographie controversée de l'artiste¹⁶⁹. Sur la route, au milieu du flot humain étaient abandonnés des voitures automobiles, des chariots, des cadavres aussi, d'humains ou de chevaux. Jacques Leenhardt avance ainsi l'hypothèse que la vision des chevaux morts sur les bords de route lors de l'exode, ces chevaux qui tiraient les charrettes, abandonnés, morts de faim ou victimes des bombardements, a pu également inspirer la présence d'hybrides chevalins dans les dessins marseillais¹⁷⁰. On pourrait rajouter que la vision des innombrables vélos ou des charrettes tirées par ceux-ci, et même parfois par les propriétaires eux-mêmes, ou gisant sur les routes de France a pu lui inspirer la récurrence du motif des narines comme des roues à rayons qui caractérisent les naseaux des hybrides qu'il dessine à Marseille. Ces éléments de l'exode, le cheval et la roue de charrette, que l'artiste intègre à ses figures hybrides dans ses dessins marseillais, renvoient également à cette matinée de son enfance et au souvenir de la chauve-souris : « *Les rayons de lumière pénètrent par toutes les fentes et se projettent, changeant la pièce en lanterne magique, inversant toutes les images qui surgissent et disparaissent aussi vite sur le mur et le plafond de la chambre de ma mère. Toutes ces ombres chinoises qui se dévorent l'une l'autre : un cheval qui passe, des hommes, une charrette et sa roue forment un cercle mobile.* »¹⁷¹. Ainsi il semble que lors de l'exil marseillais ressurgissent les souvenirs du jeune Lam, la situation de guerre et d'extrême violence venant faire écho à la terreur d'enfance de ce réveil, où le petit garçon était entre le monde du rêve et le monde réel de la rue bruyante, dans un état intermédiaire favorable aux hallucinations.

Comme lors de ce matin de 1907, pendant son exil à Marseille l'artiste se trouve dans un moment d'entre-deux, d'interlude – pour reprendre le titre du texte d'Helena Holzer Benitez, un moment intermédiaire entre deux périodes fondamentales de sa vie, Paris et Cuba, entre ce que l'on considère généralement comme les deux pôles géographiques de son œuvre, pendant huit mois hors du temps et de l'espace habituel de la création artistique. Si l'artiste ne sait pas encore que c'est à Cuba qu'il se retrouvera bientôt, le sentiment d'être à l'aune d'un « *grand*

¹⁶⁹ « *Estos episodios estan muy imprecisos en mi memoria, es una larga historia. Veo miles y miles de gentes desesperadas, caminos aborrotados, carretas y fardos [...] Pasamos por un pueblo humeante, bombardeado* » in NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.150.

¹⁷⁰ Je remercie Jacques Leenhardt de m'avoir fait part de cette hypothèse quant à l'influence de l'exode.

¹⁷¹ Cité dans FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2. éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.42.

départ que l'on envisage tous comme le déplacement du centre de notre vie même »¹⁷² - pour reprendre les termes de son compagnon d'exil et de création à Air-Bel Victor Brauner – est pressant. Mais dans ces mois qui précèdent le « grand départ », c'est l'angoisse de la précarité et l'extrême incertitude du futur qui dominent les pensées de Wifredo Lam et qu'il semble conjurer – ou sublimer, en termes freudiens – par l'invention d'un monde surnaturel peuplé de figures hybrides. En cela, le travail de Lam a souvent été comparé aux créatures fantastiques des maîtres de la Renaissance flamande, hollandaise et allemande, et tout particulièrement du gothique tardif de Jérôme Bosch, de Pieter Brueghel l'ancien ou encore Albrecht Dürer que le peintre admirait au Prado lorsqu'il vivait à Madrid. Il raconte avoir été profondément marqué par *Le triomphe de la mort* de Brueghel l'ancien, une huile sur bois de 1562, terrible scène de massacre et d'incendie où des squelettes s'en prennent aux vivants. Mais le parallèle le plus évident, et le plus cité, est très certainement celui de Bosch, dont le fameux *Jardin des Délices* de 1515 présente sur son panneau droit les horreurs infernales qui attendent les pécheurs. Là, les corps se métamorphosent, s'hybrident, se transforment en animaux, en arbres aussi. Pour Fouchet, c'est la même « force d'agression » qui se dégage de ces tableaux que des œuvres de Lam¹⁷³. L'auteur voit dans cette attirance du jeune Lam encore en formation pour ces peintres de l'horreur, des métamorphoses et des monstres un parallèle avec les histoires et l'imaginaire qui marquèrent son enfance à Cuba, imprégnée des récits et des légendes racontées par sa mère, sa marraine la prêtresse lucumí Mantónica Wilson et ses frères et sœurs. Ainsi la terreur enfantine de la lune cornue et diabolique et de la chauve-souris à deux têtes ressurgit dans ses dessins comme les démons qui hantent ces œuvres du XVI^e siècle.

Jacques Leenhardt replace ainsi l'œuvre de Lam dans une généalogie qui part du fantastique médiéval, passe par les désastres de la guerre dépeints par Schongauer, Callot et Goya pour arriver au Surréalisme, mouvement que l'auteur place sous le signe de la violence de la Première Guerre Mondiale, le caractérisant « *comme une attitude de l'esprit, rendue possible et nécessaire par les horreurs de la guerre* »¹⁷⁴. Il compare également la géométrisation mécanique des créatures que Lam invente dans ses *Carnets de Marseille* au bestiaire médiéval qui fleurit sur les chapiteaux et les portails des églises romanes, soumis aux lois de l'architecture. Il constate qu'à Marseille, Lam adopte une attitude semblable à celle des

¹⁷² Inscription de Victor Brauner sur un dessin *Pour Peggy* réalisé à la mine de plomb sur une serviette de table et dédié à Peggy Guggenheim lors d'un dîner à Air-Bel signé du 6 avril 1941 à Marseille, légué par Jacqueline Brauner en 1987 au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne (90.10.1367).

¹⁷³ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.78.

¹⁷⁴ LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009, p.23.

maîtres médiévaux où « *la géométrie des corps figurés renvoie moins aux structures anatomiques de l'être vivant qu'à un acte violent d'interprétation, dont les lois sont à la fois la déformation et la reconstruction* »¹⁷⁵. L'hybridation est ainsi autant un acte de renouvellement iconographique qu'un acte violent de collision entre les espèces, de transformation des corps à l'aspect souvent agressif, brutalement géométriques.

Ce parallèle est éclairé par les mots écrits par Wifredo Lam à propos de l'œuvre de Dürer à l'occasion d'une exposition fêtant le cinq-centième anniversaire de la naissance du maître allemand : « *Le mérite de Dürer est d'avoir fixé par ses sujets et par son style l'angoisse d'une époque qu'il a vécue et dont il porte témoignage. [...] Un monde partagé entre la croyance et le doute, incapable de séparer la religion de la connaissance. Un monde tourmenté par les horreurs de la guerre et de la peste (magna mortalitas) qui avait ravagé Nuremberg (1496) et qui était considérée comme le châtimement de Dieu. L'ignorance et la superstition avaient alors créé pour la vie un espace où les confins de la terre et du ciel se sont soudés et dont les gardiens sont des bêtes de toutes espèces et formes monstrueuses, pleines de furies et de méchanceté.* »¹⁷⁶. Dans ses *Carnets de Marseille*, Lam semble avoir lui aussi « fixé par ses sujets et par son style l'angoisse d'une époque ». Du « Minotaure mythique aux diabolins médiévaux »¹⁷⁷, l'artiste cubain s'inscrit dans une tradition européenne de l'hybridité, partant d'un référent antique réinvesti par ses compagnons parisiens dans l'entre-deux-guerres pour déployer son propre bestiaire de créatures hybrides, entre humain, animal et végétal. La pratique de l'automatisme psychique surréaliste cristallise par ce travail rapide de la ligne un imaginaire fantastique et morbide nourri par les souvenirs d'une enfance cubaine et la violence d'une Europe engagée dans une guerre qui se soldera par les massacres des camps de concentration. Comme l'exprima Lam à Gerardo Mosquera à la fin de sa vie : « *Quand je suis arrivé à Paris, après la chute de la République, je me suis mis à peindre ce qui avait le plus de sens pour moi. Et de façon automatique, comme disent les surréalistes, ce monde est sorti de moi. Cela veut dire que je portais tout ça dans mon subconscient et qu'en me laissant porter par la peinture*

¹⁷⁵ Ibid., p.61.

¹⁷⁶ LAM, Wifredo. « Hommage à Dürer ». *XXe siècle*, n°52, numéro spécial Wifredo Lam, 1979, p. 101.

¹⁷⁷ Ces termes sont ceux de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz qui analyse en 1950 les cornes des personnages dessinés par Lam : « *No son cuernos retorcidos y ornamentales de morueco, de cabro o de fauno, sino ligeramente curvos, alzados y de fina punta, astas incisivas de toro, que del mítico minotauro pasaron a los « diablitos » de los misterios medievales, traviesos, satíricos, confanzudos y burlones, como aquellos demonios, incubos o sucubos, que entonces se aparecían y fornicaban con hombre o mujer* ». Texte reproduit in NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.19.

automatique, à travers ce dessin non pensé où on ne sait pas ce qu'on va peindre, a surgi de moi ce monde si étrange. »¹⁷⁸. En empruntant la route du surnaturel, l'artiste engage son œuvre dans une voie nouvelle qui, bien loin de se limiter au travail sur *Fata Morgana* et au moment marseillais, pose les fondements d'un univers qu'il retravaille ensuite le restant de sa carrière. Il s'agit désormais d'analyser comment les dernières œuvres marseillaises de Lam marquent une progression vers l'horifique et le monstrueux, l'artiste trouvant dans ces corps déformés et reconfigurés la manière d'exprimer ses engagements politiques.

¹⁷⁸ Citation reproduite et traduite in LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC éditions, 2009, p.23.

III – « *Regarde mes monstres* »

Le travail de Wifredo Lam sur l'hybridité, avec l'introduction d'éléments animaux et végétaux dans ses dessins de l'exil marseillais, participe d'une redéfinition globale du corps dans son œuvre. La figure, sujet central de sa pratique artistique, n'y est plus strictement humaine, et au fil des carnets qu'il remplit à Marseille les référents humains, animaux et végétaux se mêlent de plus en plus, les créatures qu'il invente se complexifiant et se déformant jusqu'à ne plus tant pouvoir être qualifiés d'hybrides mais plutôt de monstres. Ces corps hors-normes, extraordinaires et bien souvent effrayants que Lam développe à Marseille irriguent ensuite toute son œuvre postérieure – bien qu'ils ne constituent jamais un ensemble figé et que l'artiste les retravaille tout au fil de sa carrière. En construisant une iconographie du monstrueux, l'artiste établit une manière d'exprimer une vision engagée et politique qui passe par la reconfiguration du corps, et par une exploration – voire une explosion – de ses limites. L'exil semble avoir été pour Lam un moment de repli sur soi, sur son imaginaire, ses souvenirs et même son inconscient – pour reprendre le langage surréaliste que lui-même adopte parfois – pour mieux être aux prises avec le monde. Car Wifredo Lam est définitivement un artiste engagé et politisé, versé dans le marxisme, proche du communisme, et fermement anticolonialiste. Ce qu'il trouve à Marseille lors de ces mois d'attente et d'exil, alors que fait rage la guerre et que menacent les fascismes, est un vocabulaire bien à lui qui cristallise son rapport au monde. Comme Lam l'exprima lui-même lors d'une interview avec Gérard Xuriguera « *Breton m'a transmis le point poétique auquel j'ai donné une finalité : celle d'être plus que jamais indépendant par l'esprit. Dans mes toiles, je transmets tout ce qu'il y a de plus essentiel à l'intérieur de mon être. Peu à peu, j'ai enrichi ma culture, j'ai surtout dirigé ma pensée, humaniste et critique, sur la douleur de l'homme* »¹⁷⁹. A Marseille, le basculement qui s'opère dans son œuvre désormais régie par la métamorphose des corps qui s'éloignent de plus en plus de tout référent humain témoigne de cette « indépendance d'esprit » nouvelle acquise par l'artiste et place définitivement l'œuvre de Lam sous le signe de la violence et de la subversion.

¹⁷⁹ XURIGUERA, Gérard. *Wifredo Lam*. Paris, Filipacchi, 1974, p.9.

1. Le monstrueux comme rapport au monde

Dans les dessins des *Carnets de Marseille* de 1941 se note une progression vers une complexification des corps, représentés parfois en pieds – alors que le format en buste prévalait dans ceux signés de 1940 – et dont les déformations fantaisistes en font des créatures bien propres à Wifredo Lam où l’humain, l’animal et le végétal se trouvent si confondus qu’on ne saurait parler d’hybrides. L’artiste cubain semble aller toujours plus loin dans la douleur et la violence, l’invention de ces personnages monstrueux devenant comme une manière de résister à l’épreuve de l’exil et de l’oppression allemande et vichyste. Ce n’est alors pas la première fois que Lam envisage la création comme un acte de résistance, lui qui a vécu le soulèvement franquiste en Espagne puis la Guerre Civile qui l’obligea à se réfugier à Paris. D’une guerre à l’autre, l’artiste engage son œuvre dans une recherche plastique qui correspondrait à sa vision politique et construit dans les corps monstrueux et métamorphosés qu’il dessine à Marseille une manière d’exprimer son rapport au monde.

a. « *Mains offusquantes* »

Dans ses œuvres, Wifredo Lam met particulièrement en avant les mains, et parfois également les pieds, des personnages qu’il dépeint. Mais à Marseille, il fait de ces membres des motifs signifiants qui prennent une importance nouvelle et qui témoignent de la nouvelle approche du corps qu’il développe. On le notait déjà dans ses œuvres parisiennes, où les figures hiératiques présentent souvent des mains carrées disproportionnellement grandes, à l’aspect souvent mécanique. Ses personnages arborant des visages géométriques peu expressifs, les mains sont bien souvent les vecteurs de la tension dramatique de nombreuses peintures qu’il réalise alors. C’est particulièrement notable dans une puissante gouache de 1938, *Douleur de l’Espagne* (voir annexes fig.a) que l’artiste réalise à son arrivée à Paris en réponse à la Guerre Civile qui l’oblige à quitter le pays. Dans cette œuvre, deux femmes sculpturales occupent tout l’espace de la composition, devant un fond bleu ciel. Elles présentent des corps et des visages extrêmement simplifiés, géométrisés, elles sont vêtues de simples tuniques et leurs visages ovales rappelant des masques sont encadrés par de longs cheveux. On reconnaît là les caractéristiques des œuvres de 1938-1940 de Lam. Néanmoins ici les deux femmes dégagent un sentiment de douleur particulièrement aigu, et ce par leur gestuelle et le travail de leurs mains. Effectivement la femme de droite, couleur ocre, recouvre dans un geste de désespoir son visage de ses mains disproportionnellement grandes, comme si elle cherchait à se cacher d’un

spectacle terrible se déroulant devant ses yeux. La femme de gauche, à la peau rouge, porte ses mains à sa gorge en un geste de repli tragique, son visage au masque hiératique légèrement penché. Les couleurs vives, presque acides, de la gouache contrastent avec la douleur qui s'en dégage, tout en la faisant plus poignante. Ici l'artiste évoque le drame espagnol non pas en représentant une scène de guerre ou de combat, comme il a pu le faire en 1937 dans son œuvre *La Guerre Civile*, une grande gouache sur papier aujourd'hui dans la collection Capriles, mais avec une grande économie de moyens, les deux femmes devenant, par la disposition expressive de leurs mains, des incarnations du pays déchiré par le conflit.

On retrouve ces grandes mains dans les dessins marseillais de Lam, elles sont serrées en des poings agressifs, tiennent des poignards, des pommes ou tout autre objet au symbolisme parfois mystérieux, comme c'est le cas par exemple dans le pastel *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax* de 1940. Le motif des mains portées à la gorge dans un geste d'horreur d'une des femmes de *Douleur de l'Espagne* se retrouve également dans deux dessins datés du 24 février 1941 précédemment mentionnés (voir annexes fig.3.44 et fig.3.45), dont les figures ne sont pas sans évoquer les deux protagonistes de la gouache de 1938. Mais à Marseille les mains et les doigts prennent une indépendance nouvelle et envahissent les visages de nombreux personnages que l'artiste dessine, se confondant même avec leur tête. On constate cela dès les premières compositions de 1940 des *Carnets de Marseille*, tout d'abord dans un portrait de femme au visage arrondi dans sa partie droite, mais se terminant par un nez rectangulaire dans sa partie gauche (voir annexes fig.3.10). Un second nez allongé, vertical cette fois-ci, lui barre le visage, prolongé par deux lèvres surmontant un menton « bulbeux ». Elle porte une main à son visage, ses longs doigts ornés de triangles concentriques évoquant des phalanges devenant des formes ambiguës entourant ce qui semble être un sein. Son autre main est quant à elle bien plus rapidement esquissée, sans détails ornementaux ni travail des ongles, elle est posée sur un deuxième sein bien plus imposant. L'artiste a d'ailleurs repris ce dessin dans une seconde composition plus travaillée, datée cette fois du 22 février 1941. Il en a seulement élargi le cadrage : la femme est désormais assise sur un fauteuil orné de fleurs, dans l'espace esquissé d'un intérieur, rappelant les portraits assis que peignent Cézanne ou Picasso. Elle porte encore une main à son visage, deux doigts vers le haut, deux doigts vers le bas et au centre trois doigts pliés, ou bien plus courts. Sa seconde main est également moins travaillée, néanmoins ici l'artiste ajoute un cinquième doigt au niveau de la jonction entre le bras et le torse de la femme. Ces deux œuvres révèlent l'importance donnée aux mains et aux doigts par Lam qui travaille la

gestuelle de ses personnages. Elles révèlent également toute la fantaisie de l'artiste dans la représentation des doigts qui sont inégaux, souvent en surnombre et qui s'allongent de manière inquiétante pour épouser les formes du corps et surtout du visage des figures dessinées.

Cette fusion des visages et des mains se complexifie dès les premiers dessins des *Carnets de Marseille* datés de 1940, dans deux compositions présentant des portraits d'hybrides (voir annexes fig.3.21 et fig.3.15). Dans une première, un personnage chevalin au visage organisé par des bandes verticales et horizontales présente deux nez et deux bouches. Lam a travaillé de manière particulièrement raffinée et complexe les détails de son double visage qui en devient difficilement lisible. Cette ambiguïté est renforcée par la présence de la main qu'il porte à l'une de ses bouches et dont les doigts viennent se confondre avec ses deux lèvres en bandes horizontales. Les doigts, les nez et les bouches se mêlent en un réseau de lignes et de bandes qui rythment ce visage complexe. On retrouve cette confusion de la bouche et des doigts dans le second dessin où un hybride cornu au corps hérissé de piques entoure le bas de son visage d'une étrange main à quatre doigts. Dans celui-ci l'artiste a fait preuve de plus de souplesse dans son trait, mais son visage est tout aussi ambigu.

Wifredo Lam pousse ce principe beaucoup plus loin dans certains dessins de 1941 où les doigts envahissent complètement les visages, comme dans une composition datée du 14 février 1941 (voir annexes fig.3.27). Ici, l'artiste a dessiné un personnage qu'on ne peut plus qualifier d'hybride tant son visage s'affranchit des représentations antérieures. Ce visage est comme un masque dont les différents éléments sont compartimentés : les deux yeux, le nez allongé se terminant par deux lèvres très imposantes ornées de fleurs. Ces éléments sont néanmoins envahis par des doigts, comme si le personnage portait ses deux mains à son visage et que ses doigts acquéraient une vie propre et fusionnaient avec sa tête, rampant sur ses joues, entrant dans son nez, dans sa bouche. Ils encadrent et barrent son visage jusqu'à devenir illisibles, certains très allongés et courbés, d'autres parfaitement droits et très courts, les motifs concentriques qui semblaient évoquer des phalanges désormais disposés aléatoirement. On retrouve cet aspect géométrique du visage envahi par des doigts comme éclatés dans un autre dessin créé le lendemain, daté du 15 février 1941 et aujourd'hui conservé au Los Angeles County Museum of Art (voir annexes fig.3.29). Ici le personnage semble plutôt de profil, son visage est un agencement géométrique de formes rectangulaires allongées. Sa bouche n'est pas ici évoquée par des lèvres mais par des dents en petits carrés, entourées d'une main se confondant totalement avec son visage. Les cinq doigts partent chacun dans une direction, comme indépendants les uns des autres. Ce principe, l'artiste le décline dans d'autres

compositions où les mains deviennent la tête même du personnage. C'est le cas de deux dessins réalisés les 21 et 22 février 1941 (voir annexes fig.3.30) où le sujet repose son visage dans sa main. Celle-ci gagne tout l'arrière de sa tête, comme pour envahir son cerveau. Le second est d'ailleurs très proche de la composition créée par Lam pour la carte d'Alice du *Jeu de Marseille* : on y voit une jeune fille au profil caractéristique d'Helena Holzer avec son long front et ses yeux triangulaires, ici dotée de quatre yeux et non plus pourvue de la longue chevelure qui la caractérise dans les autres dessins mais par ce réseau de doigts qui grimpent à l'arrière de sa tête. Dans la carte du jeu cependant, ces doigts disparaissent et laissent place à deux mains plus naturalistes. Cette invasion des doigts qui ne font plus qu'un avec ces têtes a un côté très inquiétant, voire horrifiant, comme si les personnages étaient envahis par l'angoisse et la peur, comme les deux femmes de *Douleur de l'Espagne* peint quatre ans auparavant, lors d'une autre guerre.

Puis les mains poursuivent leur prolifération menaçante, les doigts se multiplient et envahissent peu à peu les corps, conférant aux dessins des *Carnets de Marseille* une dimension hallucinatoire, cauchemardesque, où les figures n'ont plus de corps mais des mains ou des pieds avec des yeux et des bouches. C'est le cas notamment d'un dessin du « carnet 15 » conservé par la famille Lam, daté du 14 février 1941 (voir annexes fig.3.28). Ici l'artiste a représenté pour une fois ses personnages non pas en buste, comme c'est généralement le cas dans ses carnets, mais en pied, très littéralement. Effectivement Lam représente deux monstres enlacés, leurs visages chevalins emboîtés prolongés non pas par un torse puis des jambes mais par un amoncellement de mains, de pieds, d'ongles et de doigts qui se chevauchent, s'agrippent, se rejoignent pour former un corps sans début ni fin. On compte néanmoins ce qui semble être quatre pieds, deux pour la bête de droite, et deux pour celle de gauche. Les doigts – ou les orteils – sont tour à tour fins, larges, courts, longs, droits, courbés, avec ces motifs concentriques qui marquent les articulations, peut-être des coudes, des poignets, des genoux ou des phalanges. Ici apparaît notamment le motif du gros doigt, notamment un doigt unique tourné vers le bas dont l'ongle semble racler un sol imaginaire. Ces grandes mains ou ces grands pieds plats, fermement appuyés sur un espace non spécifié qui composent les corps de ces deux créatures font étrangement écho au texte de Georges Bataille sur « Le gros orteil » paru dans le numéro 6 de *Documents* de l'année 1929, où il écrit : « on conçoit qu'un orteil, toujours plus ou moins taré et humiliant soit analogue, psychologiquement, à la chute brutale d'un homme, ce qui revient à dire à la mort. L'aspect hideusement cadavérique et en même temps criard et orgueilleux du

gros orteil correspond à cette dérision et donne une expression suraiguë au désordre du corps humain, œuvre d'une discorde violente des organes »¹⁸⁰. Ce texte est parfaitement caractéristique du « bas matérialisme » bien propre à Bataille : il cherche à renverser le dégoût généralement procuré par le gros orteil du fait de sa proximité avec le sol, en affirmant qu'il s'agit de la partie du corps qui nous distingue des animaux. Il est bien difficile d'appliquer à Wifredo Lam cette pensée, bien que comme nous l'avons vu le peintre cubain est lecteur de Bataille et proche de son cercle de « dissidents » lors de son séjour parisien, mais cette association du doigt de pied avec la mort que fait l'auteur résonne avec l'expressivité tragique des mains et des pieds des personnages peints par Lam dans ses œuvres depuis la fin des années 1930 et son expérience de la Guerre Civile. C'est à cette même puissance évocatrice des mains que dessine et peint Lam toute sa vie, et qui deviennent à partir de Marseille comme des êtres à part entière, vivants et mobiles, que rend hommage en 1982 le poète Martiniquais Aimé Césaire dans un des dix poèmes dédiés à Wifredo Lam de son ultime recueil *Moi, Laminaire* :

*« mains implorantes
mains d'orantes
le visage de l'horrible ne peut être mieux indiqué
que par ces mains offusquantes »*¹⁸¹

On note d'ailleurs que Césaire opère le même transfuge entre la main et le visage dans son poème que Lam dans ses dessins marseillais – la main acquérant les qualités expressives généralement associées au visage. Car si le motif des mains, notamment ces grandes mains aux longs doigts déliés, se retrouve ensuite dans bon nombre d'œuvres de Wifredo Lam tout au long de sa carrière, le principe des « têtes de doigts » ou des « corps-doigts » est bien spécifique au moment marseillais – bien qu'on en retrouve ponctuellement les traces dans des œuvres postérieures. On le voit dans de nombreux dessins de Marseille à partir de la fin du mois de février 1941, témoignant de l'importance que prend ce motif dans le travail de l'artiste. On peut citer un dessin non daté du carnet des « nus » récemment retrouvé (voir annexes fig.3.6). Sur l'espace horizontal du papier, Lam a tracé les visages agressifs de quatre personnages aux yeux en losange et aux bouches ouvertes sur des dents qui fusionnent en un amas de membres humains épars, tout particulièrement des doigts et des mains. Ici les doigts forment des motifs

¹⁸⁰ BATAILLE, Georges. « Le gros orteil ». *Documents*, n°6, 1929, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991, p.300-302.

¹⁸¹ CESAIRE, Aimé. « Wifredo Lam » in *Cadastre suivi de Moi, Laminaire....* Paris, éditions du Seuil, 2006, p.171.

allongés, – toujours soulignés par les ongles soigneusement délimités – qui agissent presque comme un cerne, comme un réseau de lignes séparant chaque visage. C'est particulièrement le cas d'un doigt absurdement long partant d'une main dans le coin inférieur gauche de la composition, qui délimite les visages des trois personnages amoncelés en partie supérieure en opérant des virages en angle droit. Ce réseau de doigts apparaît comme un dédale humain, un labyrinthe géométrique de membres sans queue ni tête. Presque au centre de la composition l'artiste a représenté une main plus humaine – malgré les deux petits doigts décorant son poignet – tendue paume vers le haut comme dans un geste d'offrande. On retrouve également ce principe dans un dessin ni signé ni daté (voir annexes fig.3.31) réalisé sur un papier au format exceptionnellement plus important de 24 x 32 cm, le format des pastels ou des compositions au crayon de couleur que réalise Lam à Marseille, mais dont le travail au crayon puis à la plume le rapproche des dessins des *Carnets*. Sur l'espace vertical du papier l'artiste a représenté un personnage assis de profil sur une chaise au dossier fleuri, se tenant dans un espace intérieur rapidement esquissé. Son corps n'est plus qu'une grande main monstrueuse aux longs doigts déliés qui forment un réseau de bandes horizontales et verticales.

A Marseille, en 1940, dans l'attente du départ, un autre grand peintre commence à dessiner des corps aux membres qui se mêlent jusqu'à former un amas de bras et de jambes écartelées : Fernand Léger (1881-1955), qui entame alors un travail sur les *Plongeurs*. Le peintre français fuit lui aussi l'invasion allemande de Paris au mois de juin, et arrive à Marseille dans le courant de l'été 1940. Selon Antonio Núñez Jiménez, Wifredo Lam et Helena Holzer auraient d'ailleurs passé plusieurs après-midis en compagnie de Léger, qu'ils avaient connu grâce à Picasso depuis 1938, et de sa compagne d'alors, se promenant ensemble sur le Vieux Port avant le départ du peintre français pour Lisbonne puis les Etats-Unis en octobre 1940 à bord de l'*Exeter*¹⁸². Léger raconte avoir commencé sa série des *Plongeurs* à Marseille, série qui témoigne du regard qu'il porte à la Méditerranée : « *En 1940 je travaillais mes « Plongeurs » à Marseille. Cinq ou six personnes en train de plonger. Je pars aux Etats-Unis et je vais un jour dans une piscine. Les plongeurs n'étaient plus cinq ou six, mais deux cents à la fois. Allez vous y reconnaître ! A qui la tête ? A qui la jambe ? A qui les bras ? Je ne savais plus. Alors j'ai fait les membres dispersés dans mon tableau. En faisant cela je crois être beaucoup plus vrai que Michel-Ange quand il*

¹⁸² Encore une fois, les propos rapportés par l'auteur cubain doivent être pris avec précaution. Néanmoins Helena Benitez mentionne également Fernand Léger dans son récit de l'exil marseillais. Voir NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 156 et BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.33.

étudie le détail des muscles de chaque membre. Les personnages qu'il a peints à la chapelle Sixtine, je les ai bien vus : ils ne tombent pas, ils restent accrochés dans tous les coins de l'édifice. On peut discerner les ongles de leurs orteils. Moi, je vous assure que lorsque les garçons de Marseille se précipitaient dans l'eau, je n'avais pas le temps d'apercevoir les détails, et mes plongeurs, ils tombent. »¹⁸³. Ce récit de l'artiste fait de ce travail sur les *Plongeurs* qu'il développe entre 1940 et 1943 principalement une recherche sur le problème formel de la représentation du corps dans l'espace. La dimension légère et insouciante du sujet travaillé, une réinterprétation du sujet classique des baigneurs, ne fait aucunement écho au contexte tragique de la guerre et de l'Occupation dans lequel il développe ce travail, à mille lieux de la plongée vers le monstrueux et l'horifique qui s'opère alors dans les dessins de Wifredo Lam. Néanmoins, son travail sur les « membres dispersés » qu'il poursuit dans son exil new-yorkais n'est peut-être pas totalement étranger au conflit et à sa situation d'attente, certaines œuvres de cette série acquérant une dimension inquiétante malgré la palette souvent vive, comme c'est le cas de l'huile sur toile *Les plongeur polychromes* de 1942-1946, conservée au Musée National Fernand Léger à Biot. On ne peut manquer de s'étonner sur ce mouvement semblable chez Léger et chez Lam, malgré les préoccupations et les approches très différentes des deux artistes, qu'on observe lors de l'exil marseillais où les membres se multiplient jusqu'à créer des corps ambigus. Chez Léger, cette reconfiguration du corps passe par les amoncellements humains des nageurs flottant dans l'eau comme autant de corps écartelés, alors que chez Lam, cela passe par une plongée dans le surnaturel et la création de corps monstrueux envahis par les doigts et les mains n'ayant plus grand-chose d'humain. Il est d'autant plus difficile d'imaginer le peintre français comme insensible au conflit meurtrier qui se joue qu'il a été lui-même soldat lors de la Première Guerre Mondiale et a livré un témoignage exceptionnel de la vie au front dans ses nombreux dessins réalisés pendant ces années de guerre – dessins dans lesquels encore une fois l'éclatement et l'amoncellement des objets et des figures transmettent puissamment l'horreur de la guerre. Ainsi, dans les *Plongeurs* de Léger et dans les créatures des *Carnets de Marseille* de Lam se fait jour la réponse de deux artistes qui repensent leur approche des corps dans un contexte de guerre et d'exil, en en redéfinissant les limites et les contours.

Mais chez Wifredo Lam, cette prolifération des mains est sans aucun doute également à relier à son histoire familiale. Dans son poème autobiographique « Luz » mentionné précédemment, l'artiste évoque son arrière-grand-père cubain José Castilla, surnommé *Mano*

¹⁸³ Cité dans GARAUDY, Roger. *Pour un réalisme du XXe siècle. Dialogue posthume avec Fernand Léger*. Paris, Grasset, 1968, p.77.

Cortada, « main coupé » dont sa mère lui racontait l'histoire quand il était petit, et dont il garde le souvenir toute sa vie¹⁸⁴. Lam rapporta également l'histoire de son ancêtre à Michel Leiris ainsi qu'à Max-Pol Fouchet. Esclave affranchi, il fut victime d'un propriétaire terrien espagnol malhonnête qu'il mena en justice. Il perdit son procès, bien que l'Espagnol ait avoué l'avoir dupé. José Castilla, ruiné par cette injustice, assassina l'escroc. Il fut jugé par le tribunal de l'Inquisition, ses terres furent saisies et on lui trancha la main droite en guise de punition, lui valant son surnom de *Mano Cortada*. Il devint alors *cimarrón*, un esclave en fuite, et s'échappa sans laisser de traces. La main coupée de son ancêtre est le symbole de l'éveil politique du jeune Lam. Comme le rapporte Fouchet, « *Lorsqu'il en parle aujourd'hui, c'est avec une flamme non dissimulée. L'exploit de cet arrière-grand-père a pour lui une valeur d'exemple : celui d'un homme qui, par ses actes, affirma la personnalité des méprisés et, comme il le dit, défendit 'sévèrement la dignité de la vie'. Dans les luttes futures auxquelles participera Lam, toujours passera José Castilla, brandissant l'arme de son bras mutilé.* »¹⁸⁵. Et comme l'écrivit Michel Leiris en 1970 : « *Ce n'est pas sans admiration que Wifredo Lam parle de ce José Castell[a] si peu porté à s'incliner devant l'injustice* »¹⁸⁶.

Comment alors ne pas imaginer que ces mains en trop qu'il dessine dans ses *Carnets de Marseille*, dont les doigts envahissent les visages et les corps des créatures qu'il invente, sont des références à cette main perdue par son ancêtre, symbole de l'injustice d'un système colonial où l'esclavage reste en vigueur jusqu'en 1886 – faisant de Cuba la dernière colonie espagnole et l'avant-dernier pays des Amériques à l'abolir – mais également symbole de résistance. De son enfance cubaine à l'épreuve de la Seconde Guerre Mondiale à Marseille, en passant par l'expérience de la Guerre Civile espagnole, les mains dessinées par Lam sont le symbole d'un art engagé. Elles témoignent de cette recherche de la part de l'artiste d'une iconographie absolument personnelle, intime, mais toujours aux prises avec le monde et ses engagements politiques.

Car ce que cherche Wifredo Lam depuis l'expérience de la Guerre est la création d'un art politique. Lorsque que le conflit éclate en 1936, l'artiste est proche du parti Républicain depuis déjà quatre ans, et il s'engage immédiatement dans la lutte contre le coup d'Etat militaire du général Franco. A Madrid, il est employé au Ministère de la Propagande et crée des affiches

¹⁸⁴ Je remercie Jacques Leenhardt de m'avoir signalé l'histoire de *Mano Cortada*.

¹⁸⁵ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.36.

¹⁸⁶ LEIRIS, Michel. *Wifredo Lam*. Bruxelles, Didier Devillez, 1997, p.40.

pro-républicaines, puis il devient responsable d'une unité d'ouvriers dans une usine d'armes lors du siège de la capitale. Là, il tombe gravement malade¹⁸⁷ et il est transféré dans un hôpital à Caldes de Montbui, en Catalogne, pour y être soigné. Sa convalescence est un moment de productivité artistique exceptionnelle. L'artiste lui-même écrit que c'est cette expérience de la guerre qui provoque une forme de déblocage dans son travail. L'historienne de l'art catalane Maria-Lluïsa Borràs a étudié avec précision la période espagnole de Wifredo Lam et a notamment dépouillé toute sa correspondance de l'époque. Elle en constate qu'après une année de combat et de conflit où Lam met de côté son travail d'artiste, « *tout cela a fait place à une activité fébrile, à une production abondante et très inspirée, un changement que l'artiste lui-même attribue aux circonstances de sa vie : la guerre avait simplement mis fin au jugement de la peinture comme bonne ou mauvaise. Maintenant, il pouvait à nouveau peindre librement. Dans ses écrits, il mentionne que les problèmes de composition qui l'avaient tant troublé, et qu'il s'était senti incapable d'affronter à Madrid, semblaient soudainement résolus avec facilité. Et bien qu'il ne cesse de répéter à quel point son chevalet et tous les matériaux qu'il a laissés derrière lui à Madrid lui manquaient, sa correspondance témoigne également de son nouvel enthousiasme pour les progrès qu'il réalise, bien qu'il ne dispose que de papier peint et de peinture pour intérieur : 'Je fais des croquis sur de grandes feuilles de papier, avec de la colle et de la peinture qui brillent et tiennent si mal que, si les œuvres noircissent, tout cela n'aura servi à rien ; ce sont des études qu'il sera facile de transférer sur des supports permanents, mais tous les problèmes sont déjà résolus'* »¹⁸⁸. Il est frappant de constater à quel point ce récit de sa convalescence en Catalogne – qui est un autre moment d'attente et d'incertitude – résonne

¹⁸⁷ Selon Maria-Lluïsa Borràs Lam devient de plus en plus hypocondriaque depuis la mort de sa première femme et de son fils en 1931, et l'artiste aurait souffert de dysenterie aiguë. Selon Max-Pol Fouchet, il aurait été infecté par des « parasites intestinaux » et enfin, lors d'un échange avec Lowery Stokes Sims celle-ci m'a affirmé qu'il aurait été empoisonné par des gaz de l'usine où il travaillait. Voir BORRÀS, Maria-Lluïsa. « Lam in Spain ». in LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1er édition. Lausanne, Acatos, 1996, p.34 et FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2. éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.107.

¹⁸⁸ « *all gave way to a feverish activity, to a copious and highly-inspired production, a change that the artist himself attributes to the circumstances of his life: the war had simply put an end to judging painting as good or bad. Now he could freely paint again. In his writings, he mentions that the problems of composition which had so troubled him, and which he had felt unable to cope with in Madrid, suddenly seemed easily resolved. And although he refers again and again to how much he missed his easel and all the materials he left behind in Madrid, his correspondence also transpires his new-found enthusiasm for the progress he was making, despite having only wallpaper and house paints to work with: 'I do sketches on big sheets of paper, using paste and house paint that are shiny and stick so poorly that, should the works darken, it will all have been for nothing ; they are studies that will be easy to transfer onto permanent supports, but all the problems have already been resolved'* » Lettre citée et traduite en anglais in BORRÀS, Maria-Lluïsa. « Lam in Spain ». in LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1ère édition. Lausanne, Acatos, 1996, p.35-36.

avec la période marseillaise. Comme en Catalogne, l'artiste se trouve alors exilé dans une autre ville loin du centre du conflit mais où la violence de la guerre menace de se rapprocher. Comme en Catalogne, Lam n'a pas les moyens de se procurer le matériel nécessaire à son travail d'artiste mais cela ne l'empêche pas, bien au contraire, de produire fiévreusement sur des supports de fortune. Et comme en Catalogne, « la guerre a mis fin au jugement de la peinture comme bonne ou mauvaise », et dans ce contexte terrible, l'artiste trouve une nouvelle liberté artistique et renouvelle son vocabulaire pictural : « *La révolution a changé mon écriture et ma manière de peindre. Je me sens plus à l'aise avec la composition et je crois qu'aujourd'hui, par son émancipation, mon art est devenu authentique* » écrit-il dans une lettre de 1937¹⁸⁹. L'expérience de Marseille n'est pas la première guerre que vit Lam : il connaît les bombardements, les combats, les barricades et les fuites précipitées quand la situation devient désespérée. Et par deux fois, la guerre a été synonyme de trouvailles artistiques : à Caldes puis Barcelone, il produit de nombreuses œuvres où l'espace s'aplanit, où les formes sont de plus en plus géométriques et compartimentées par un cerne noir ou de réserves, où les corps deviennent plus synthétiques. Étonnamment, c'est dans les moments de guerre et d'exil que Wifredo Lam semble renouveler son œuvre et trouver un langage artistique qui lui est propre. L'impuissance physique de participer aux combats et de s'engager dans une résistance armée semble alors donner lieu à une création effrénée et novatrice. Néanmoins, cette manière de peindre qui le satisfait tant à Barcelone, il la renouvelle dès l'année suivante à son arrivée à Paris où il est confronté plus directement avec les débats qui agitent la peinture moderne et notamment avec l'appréciation des sculptures ramenées d'Afrique et d'Océanie. À l'inverse, cette liberté nouvelle qui se fait jour dans ses dessins de l'exil marseillais sous-tend tout son travail postérieur, et les créatures hybrides, monstrueuses qu'il invente prennent des formes qu'il décline ensuite durant toute sa carrière. Ainsi, il trouve dans cette iconographie du monstrueux dont il développe les fondements dans ses *Carnets de Marseille* une manière d'exprimer son rapport au monde, un rapport dominé par la violence, la douleur, la guerre et l'arrachement. Pour reprendre les termes de la conservatrice Catherine David : « *son engagement s'enracine*

¹⁸⁹ « *The revolution has changed my writing and my manner of painting. I feel more at ease with composition and I believe that today, through its emancipation, my art has become authentic.* » Lettre citée et traduite en anglais in BORRÀS, Maria-Lluïsa. « Lam in Spain ». in LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1ère édition. Lausanne, Acatos, 1996, p.42.

dans l'exigence, jamais abdiquée, pour des raisons intimes mais aussi idéologique, d'une expérience intérieure »¹⁹⁰.

Ce projet de créer un monde personnel magique, poétique et surtout politique, Lam l'a déjà formulé en Espagne, dans une lettre de 1937 ou 1938 à sa compagne d'alors, Balbina Barrera, où il raconte son projet pour une « humanité future » : « *Créer un monde, même si c'est en peinture, qui soit en accord avec les exigences de l'homme de demain sur le présent, c'est-à-dire que l'art est la création dans sa racine la plus intime mais aussi une fonction sociale. Je veux créer de nouvelles fleurs, même si ce sont des fleurs tristes, car ainsi est le moment que nous vivons... [...] Moi je ne peux rien dire, ni m'engager dans quoi que ce soit. Je suis un étranger. Comme cela me fait souffrir. Je suis convaincu que je dois faire un effort bien plus important [que les peintres espagnols] pour me faire respecter. C'est pour ça que je ne dis rien. Et je dois lutter. Je lutterai et je vaincrai.* »¹⁹¹. Dans cet extrait pointe également la posture complexe de l'artiste étranger, alors même qu'il vit en Espagne depuis près de quinze ans et parle la langue du pays, cherchant à créer un art engagé. Le projet qu'il formule dans cette lettre, c'est à Marseille – puis ensuite à Cuba – qu'il en trouve la solution, dans l'éclatement et la reconfiguration de la figure humaine qu'il hybride et réinvente.

b. Le corps monstre

La multiplication des doigts, des mains, et dans une moindre mesure des pieds, des créatures que Lam invente à Marseille participe d'une reconfiguration plus globale du corps qui se fait jour dans ces œuvres de l'exil. L'artiste approche le corps humain comme un réservoir de motifs, travaillant certaines parties en les multipliant, les déformant et les permutant pour créer des corps inédits. Ces motifs humains que sont les doigts, les mains, mais aussi les têtes, ou encore les éléments sexués masculins et féminins (principalement les testicules et les seins), et ces dents dont il hérissé les fronts de ses personnages sont élevés au rang de symboles par

¹⁹⁰ DAVID, Catherine, « Lam, dans son siècle » in CHAVANNE, Blandine ; TRONCHE, Anne (dir.). *Wifredo Lam. Voyages entre Caraïbes et avant-gardes*. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Fages éditions, 2010, p.14.

¹⁹¹ « Crear un mundo aunque sea en pintura que este de acuerdo con las exigencias del hombre del mañana sobre el presente, es decir el arte es creacion en su raiz mas intima pero tambien una funcion social. Quiero crear flores nuevas aunque sean flores triste por ser asi nuestro momento en la vida... [...] Pero yo no puedo decir nada ni comprometerme a nada. Soy un extraño. Como me duelo esto. Estoy convencido que tengo que hacer un esfuerzo mucho mayor que ellas para [para] que se me respete : por eso no digo nada. Yo tengo que luchar. Lucharé y venceré. Quiero hacer mi obra. » in BORRÀS, Maria-Lluïsa. « Lam in Spain ». in LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1er édition. Lausanne, Acatos, 1996, p.53.

l'artiste qui les réagence pour créer des monstres bien à lui. Cette approche du corps où coudes, genoux, doigts, seins et sexes sont multipliés et greffés sur le corps, presque comme des ornements décoratifs, s'observe dès les premiers dessins des *Carnets de Marseille* de décembre 1940. L'artiste opère des permutations très libres de ces éléments du corps, les plaçant en des endroits inattendus – testicules sous des aisselles, seins poussant d'un cou, doigt s'échappant d'une tête – et au fil des jours de l'exil, cette reconfiguration semble se complexifier, l'artiste prenant toujours plus de liberté avec le corps. Il en vient même à inventer des créatures qui ne sont qu'un assemblage d'éléments humains mais qui dans leur ensemble ne renvoient plus à aucun référent connu : c'est le cas de la composition ornant le frontispice de *Fata Morgana* (voir annexes fig.4.1), dont une partie est issue d'un dessin du 20 janvier 1941. On y voit deux créatures qui s'ébattent sur un sol esquissé d'un trait et un sous un ciel orné d'une étoile. Le corps de celui de gauche n'est qu'un assemblage de morceaux humains épars : un sein d'où surgissent de longs poils se transforme en une bouche dentue à trois parois, de l'autre côté en un court bras, là un téton, là une main, là une seconde bouche, le tout planté sur deux maigres jambes. Celui de droite présente un agencement plus reconnaissable, tête, corps, puis pieds, mais aux éléments renvoyant plutôt au monde animal.

Au fil des dessins de 1941, si Lam continue à tracer des hybrides chevalins ou des femmes aux longs cheveux, il tend de plus en plus vers le monstrueux, représentant des personnages difformes dont il multiplie les membres et les traits. Cela est particulièrement notable dans trois compositions représentant un même motif d'un personnage dont la main se transforme en une seconde tête. Deux sont datés du 19 février 1941. Dans un premier dessin (voir annexes fig.3.32), l'artiste représente un personnage en buste, au cou allongé et courbe désormais caractéristique de cette forme en point d'interrogation des corps lamiens. Son visage est composé de deux nez rectangulaires, ornés chacun de narines comme des roues prolongées par deux crans et surmontées de fleurs, encadrant sa bouche. On retrouve ici les caractéristiques des hybrides chevalins, mais le redoublement des traits du visage – ici des naseaux – fait qu'il devient difficile de parler d'hybride, les référents animaux et humains étant trop librement réinterprétés pour distinguer une espèce ou une autre. Cette complexification des corps se voit confirmée dans la transformation de la main du personnage en une seconde créature. Aux yeux impassibles du protagoniste qui fixent le spectateur d'un regard vide répond le cri de ce second personnage qui paraît tenter de s'extirper du corps qu'ils partagent. Ce motif d'un personnage dont une seconde tête fleurit dans la main, Lam le retravaille le même jour (voir annexes fig.3.33). Ici un personnage plutôt féminin, comme l'indique son sein, est représenté de profil.

Sa tête témoigne de la tendance de Lam à une complexification des corps, où les éléments sont redoublés, multipliés et permutés. Effectivement, à un premier profil composé d'un nez, d'une bouche et d'un menton répond un second quasiment identique. Le haut du visage est un ensemble complexe d'éléments, ici un œil, là une narine. Cette approche rappelle encore une fois le principe cubiste de juxtaposition et d'addition de plusieurs points-de-vue d'un même objet, mais si réinterprété par Lam qu'il en résulte un personnage monstrueux. Ainsi sa tête est marquée par un œil en losange grand ouvert, et est surmontée de deux petites cornes pointues de diabolotin. Au lieu d'une oreille, deux doigts semblent pousser sur le côté de son visage, et un troisième lui enserme le cou. Son bras, qu'elle tord vers son visage, laisse place dans la paume de sa main à une autre tête. Sous son aisselle apparaissent deux petits testicules, greffe que l'on retrouve dans plusieurs œuvres marseillaises. Cette œuvre témoigne parfaitement de la reconfiguration du corps qu'opère Lam qui en permute les membres et éléments, le fusionne et l'éclate pour en redéfinir les limites, tendant de plus en plus au monstrueux. Cette composition, l'artiste la reprend dans un troisième dessin daté cette fois du 22 février (voir annexes fig.3.34), où le protagoniste a un visage d'hybride fatigué. Le surgissement d'un second corps au sein d'un premier – principe que l'on observait déjà dans les dessins accompagnant l'illustration page 15 de *Fata Morgana* avec le trio femme, homme et cheval – dans un acte de fusion des personnages, évoque également la problématique du double. La question du double ou du redoublement, double nez, double visage, double tête, que nous avons déjà mentionné avec le souvenir de la chauve-souris à deux têtes, Max-Pol Fouchet la relie également à une autre vision de jeunesse de l'artiste, qui lui raconta que jusqu'à ses dix-huit ans lorsqu'il se regardait dans un miroir, il y voyait une « seconde tête »¹⁹², comme un redoublement de lui-même. Le miroir, de la même manière, apparaît dans plusieurs dessins marseillais (voir annexes, fig.3.7, 3.56 et 4.6) et l'artiste retravaillera par la suite ce motif.

A propos de ces corps aux membres et aux chefs multipliés que Wifredo Lam invente, Yvon Taillandier a écrit : « *Si l'on tient compte du fait qu'une des caractéristiques de ces monstres est – l'hybridation étant mise à part – le surnombre des organes, on est amené à former une hypothèse que vient confirmer un autre caractère tératologique. [...] Cette pléthore de mains, comme les têtes pléthoriques, les bras, les jambes pléthoriques, n'est pléthore que si ces organes appartiennent à des individualités inscrites dans certaines catégories du règne animal. Mais il en va tout différemment s'il s'agit d'individualités végétales. Si dans les feuilles d'un arbre, on peut voir ce que Cocteau a vu, c'est-à-dire des mains ; si dans les racines, on*

¹⁹² FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.42.

*peut voir des jambes et des pieds - ne dit-on pas "Le pied de l'arbre" de l'endroit où les racines affleurent ? - si, dans les branches, on peut voir des bras, des cous et des têtes, un arbre peut être une hydre sans être un monstre ; il peut avoir des dizaines, voire des centaines de bras et de jambes, et il peut avoir des milliers de mains. Il ne relèvera pas pour autant du domaine de la tératologie. Mais il est un arbre ; il est une plante. »*¹⁹³. Ce que le peintre et critique d'art propose, c'est que plus que des motifs, Lam retiendrait des plantes un principe de croissance, de prolifération et de métamorphose. Cette interprétation est d'autant plus pertinente que, comme nous l'avons vu, le peintre développe l'hybridation végétale dans ses dessins à partir de la seconde moitié du mois de février et particulièrement dans ses œuvres du mois de mars 1941, soit de manière concomitante à cette complexification des corps qu'il trace dans les derniers jours de son exil. Néanmoins, Taillandier propose de lire ces corps comme des végétaux afin de ne plus les qualifier de monstres : or il semble bien que là réside tout l'enjeu du bestiaire de corps qui se déforment et germinent sous sa plume à Marseille. Cette comparaison avec un mode végétal ne diminue pas la dimension monstrueuse de ces personnages, qui en tant que corps hors-normes, fantastiques et imaginaires acquièrent une force subversive, nous le verrons.

Lam poursuit son exploration du corps dans les derniers jours du mois de février 1941, et particulièrement le 23 février, jour où il réalise huit dessins dans un même carnet, numéroté le « carnet 17.2 » par la SDO Wifredo Lam. Ceux-ci représentent tous des personnages en buste, toujours sur ce mode du portrait que l'artiste travaille dans ses dessins marseillais. Ces huit créatures qu'il y trace présentent une grande diversité d'approche du visage et du corps, parfois très géométrique et épuré, parfois très complexe et orné, mais toutes s'éloignent des référents humains et animaux pour plonger dans le monstrueux. Les bouches, les yeux, les nez sont multipliés et permutés jusqu'à créer des personnages presque illisibles. L'un d'eux se présente comme un personnage qui entoure de ses doigts difformes une forme rectangulaire (voir annexes fig.3.41). Son visage est si déformé qu'il s'en dégage une agressivité presque dérangeante, malgré les fleurettes qui ornent son troisième naseau. Doté de trois yeux, de trois narines, d'une bouche ouverte sur des dents, son visage s'étire et se tord étrangement. Un autre représente le profil d'une femme à trois bouches, une première aux lèvres charnues et striées, une seconde de profil s'ouvrant sur des dents qui mordent ses doigts, et une troisième qui jaillit

¹⁹³ TAILLANDIER, Yvon « Le Diable et le Dessin » in *Dessins de Wifredo Lam*. Préface d'Yvon Taillandier. Paris, Denoël, 1970, p.7-8.

de sa chevelure, arrondie et menaçante comme une sangsue (voir annexes fig.3.42). Son visage s'allonge et se déforme de manière courbe jusqu'aux naseaux rectangulaires désormais caractéristiques, ornés de deux yeux superposés. Il est envahi par de courts doigts comme sortis du néant. Le motif de la bouche dont les dents mordent cruellement des doigts épars évoque fortement le fameux portrait de Dora Maar en *Femme qui pleure* de 1937, aujourd'hui conservé à la Tate Modern de Londres. Ces rémanences ponctuelles d'éléments picassiens témoignent de la « saturation d'esprit » qu'évoquait Lam par rapport à l'art de son ami espagnol, et notamment de ses déformations expressives des corps et des visages. Mais dans ce dessin Lam va bien plus loin dans le monstrueux, en ajoutant une seconde créature comme une apparition fantomatique au sein du corps de la première, une sorte d'ectoplasme cornu au nez allongé qui n'est qu'une tête prolongée par des tentacules. Celui-ci se trouve figuré au milieu d'une forme courbe, comme une poche, devenant une sorte de fœtus inhumain en gestation. Dans ces compositions du 23 février Lam fait littéralement voler en éclat la figure humaine, comme en témoigne un troisième dessin de ce même carnet où il esquisse un personnage extrêmement géométrique dont le visage n'est plus qu'un ensemble indistinct de volutes et de motifs rapidement griffés sur le papier (voir annexes fig.3.43).

Si l'on constate un mouvement vers des figures plus complexes, aux corps distordus, aux membres en surnombre ou manquants, comme une horde de monstres qu'il déploie dans les dessins de février et mars 1941, Wifredo Lam n'abandonne pas pour autant la figuration humaine – encore une fois, il faut éviter une lecture trop linéaire des *Carnets de Marseille*. Ainsi, parmi ses créatures il dessine ponctuellement des personnages parfaitement humains, même s'ils témoignent toujours de l'inventivité et de la fantaisie de l'artiste. Ici un homme obèse est représenté nu le 15 février 1941 (voir annexes fig.3.58), ses genoux repliés sur son corps rond, son visage posé d'un air songeur entre ses mains aux longs doigts, les yeux fixant le spectateur dans une posture d'attente et d'ennui. Là une tête très allongée est représentée de profil le 21 février, au nez carré et au long philtrum témoignant encore du souvenir de Lam des masques d'Afrique, à l'œil souligné d'un trait lui donnant un air fatigué. Ou encore ce dessin du 5 mars 1941 d'un petit homme aux yeux écarquillés, aux cheveux en petits tourbillons pointant vers le ciel, à la bouche ouverte d'étonnement, au buste dénudé mais portant une jupe (voir annexes fig.3.59). On constate également que ce même jour, le 5 mars, Lam travaille la figure féminine qui revient tant dans ses *Carnets* et qu'on peut identifier comme étant Helena.

Il réalise ainsi quatre dessins d'elle, deux quasi-identiques¹⁹⁴ la représentent dans une pièce intérieure dont il travaille les détails du plafond et du sol, qui est peut-être un lit, par un réseau de bandes parallèles (voir annexes fig.3.54). Elle est nue, en posture semi-allongée, sa tête disproportionnellement grande présentant son profil caractéristique (le long front cranté, l'œil en losange surmonté d'un trait du sourcil, le petit nez et la petite bouche) et sa longue chevelure se transformant en embruns d'où surgit une créature. Elle tient de ses deux mains une lampe à huile. Ce thème de la femme porteuse de lumière, on pouvait notamment le trouver dans certaines œuvres de Picasso (notamment dans la *Minotauromachie* où une jeune fille parfois identifiée comme Marie-Thérèse Walter porte une bougie), mais l'identification avec sa compagne rappelle l'importance de celle-ci dans sa vie et sa carrière. Car Helena est lors de l'exil marseillais son premier repère : elle est celle qui traduit toutes ses conversations, qui l'accompagne dans ses créations, qui lit avec lui de nombreux ouvrages et qui, une fois à Cuba, mettra de côté sa carrière de brillante scientifique pour devenir son manager et l'épauler dans son travail. C'est d'ailleurs son choix de se consacrer à nouveau à la chimie qui lui fera quitter l'artiste à la fin des années 1940 – après leur divorce, les ex-époux ne se revirent plus jamais. Ce 5 mars, Lam la représente également coiffée d'un chapeau, tenant sur ses genoux une forme rectangulaire, ou bien un miroir et un bouquet de fleur (voir annexes fig.3.55 et 3.56). Dans cette dernière composition, elle ne présente plus les crans ou les dents sortant de son front mais est ornée du menton poilu, rappelant encore une fois ce principe de greffe d'éléments sur les corps dessinés par Lam ; et son oreille semble s'élargir jusqu'à englober le haut du miroir à main qu'elle tient. Si l'artiste conserve ici un référent réel, celui de sa compagne, il en reconfigure néanmoins le corps selon les principes qui lui sont propres.

De plus, dans les tous derniers dessins de Marseille que l'on conserve, l'artiste revient ponctuellement aux figures féminines hiératiques et sculpturales de sa période parisienne, comme dans une composition du 7 mars d'une femme nue, assise sur une chaise le genou replié sur sa poitrine, au visage en un large ovale dont les traits sont extrêmement simplifiés ; ou dans un autre du 10 mars où une femme à la silhouette très statique tend une pomme sur la paume de sa main (voir annexes fig.3.60). Son visage-masque reprend le principe cubiste de la juxtaposition d'une moitié de visage de face et l'autre de profil. Ainsi dans les jours précédant

¹⁹⁴ Le second, non reproduit ici, est signé et dédié par Lam à ses amies Lydia Cabrera et « Titina » Rojas à son retour à Cuba. Néanmoins le format du papier et la technique – bien qu'il semble que l'artiste ait retracé les traits du visage avec une autre encre et apposé un très léger lavis d'aquarelle bleue sur le dessin – correspondent aux *Carnets de Marseille*. Il est aujourd'hui conservé au Lowe Art Museum Miami de l'Université de Miami suite au legs de Lydia Cabrera.

un départ encore incertain, l'artiste semble faire preuve de toujours plus de liberté dans son travail du dessin, explorant une diversité d'approches de la figure humaine et n'abandonnant pas ce sujet central à son œuvre. Ces deux dernières compositions annoncent également le retour à une figuration cubiste qui marque les premiers mois de l'arrivée de Lam à Cuba en 1941, retour qui étonna tant Helena Holzer : « [Wifredo] fit un retour surprenant - dans les quelques tableaux qu'il peignit - à ses images statiques de figures féminines uniques, plus élaborées que celles de Paris 1939-1940, mais d'un style similaire. Ses croisements avec la poésie, les symboles, l'automatisme et la spontanéité surréalistes avaient disparu comme des éphémères. Ses illustrations du poème *Fata Morgana* d'André, qui avaient annoncé un tournant dans son utilisation du vocabulaire imaginaire, semblaient presque oubliées. Il n'y avait pas de magie. Wifredo était d'humeur pensive. »¹⁹⁵.

Ce balancement entre un monde surnaturel, bien souvent horrifiant, peuplé de monstres hybrides ni humains, ni animaux, ni végétaux, et une figuration rarement naturaliste mais bien humaine irrigue ensuite l'œuvre de l'artiste dans les années 1940. Effectivement, le profil d'Helena reste jusqu'à la moitié de la décennie au moins la principale figure reconnaissable dans son œuvre, l'artiste la représentant de diverses manières dans de nombreuses peintures. Il revient même ponctuellement à un art du portrait très classique comme dans son *Portrait de Lydia Cabrera* des années 1940, une huile sur toile de 22.2 x 18.7 cm léguée par l'écrivaine cubaine au Lowe Art Museum de l'Université de Miami.

Dans les *Carnets de Marseille* se déploie donc la diversité des recherches menées par Wifredo Lam sur la figure. Celle-ci est hybridée, métamorphosée, déformée mais demeure également parfois dans le règne de la réalité, de la figuration. Le « recours à des figures fantastiques » permet justement de dépasser une opposition entre abstraction et figuration – comme l'affirme Jacques Leenhardt¹⁹⁶ - en développant une voie d'expression autre, celle du monstre, nous plongeant dans un univers où l'on conserve des repères figuratifs mais totalement réinterprétés. Il semble ainsi que ce que l'artiste trouve lors de l'exil est cette conscience que le

¹⁹⁵ Wifredo « made a surprising return - in the few pictures he painted - to his static images of single female figures, more elaborated than, but similar in style to, those of Paris 1939-1940. His cross-fertilization with Surrealist poetry, symbols, automatism and spontaneity had vanished like ephemera. His illustrations of André's poem *Fata Morgana*, which had heralded a turning point in his use of imaginative vocabulary, seemed all but forgotten. There was no magic. Wifredo was in a thoughtful mood. » in BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.68.

¹⁹⁶ LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009, p.22.

monstrueux, en art, est politique. La proximité avec les Surréalistes a pu conforter Lam dans cette certitude : le mouvement est né d'un désir révolutionnaire de subvertir la société par l'art, et donc a été la recherche d'un art éminemment engagé – tentant de concilier une expérience profondément intime, celle de l'inconscient, de l'imaginaire, avec une portée politique des œuvres en résultant. Cette recherche a été la source de nombreuses dissensions au sein du groupe Surréaliste, de la rupture avec le Parti Communiste Français mais également des conflits entre les différents tenants du mouvement. Néanmoins à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, alors que le conflit semble inéluctable, André Breton trouve dans l'œuvre d'André Masson, qu'il avait pourtant désavoué quelques années auparavant, une réconciliation de « l'artiste et [du] révolutionnaire authentique ». Dans un texte publié dans le dernier numéro de la revue *Minotaure*, le poète s'insurge contre les artistes actuels qui ne semblent pas capables d'intégrer une actualité violente à leur travail, s'échappant dans la beauté d'un art « *non situé* » : « *le problème n'est plus comme naguère de savoir si un tableau 'tient' par exemple dans un champ de blé mais bien s'il tient à côté du journal de chaque jour, ouvert ou fermé, qui est une jungle* » s'insurge-t-il¹⁹⁷. Breton voit dans l'œuvre de Masson, une œuvre basée sur la métamorphose des formes et des corps, un des très rares exemples « *d'œuvre d'art événement* », prenant le réel dans toute sa violence et sa laideur à bras le corps. L'enjeu de « tenir à côté du journal » rappelle le projet de Lam formulé en Espagne d'un art aux prises avec son contexte politique et social. C'est cette conscience de la puissance subversive, perturbatrice des monstres, de cette iconographie de la métamorphose qu'il invente, que semble avoir trouvé le peintre cubain lors de son exil marseillais. Il trouve dans la représentation de corps déformés, reconfigurés au filtre de ses souvenirs, de son imagination et de son expérience, la voie d'un art politisé et révolutionnaire, aux prises avec le réel, ses conflits et ses déchirements, mais aussi un art subversif, refusant la facilité et les conventions, potentiellement dérangeant. Dès lors, on peut peut-être comprendre comment Lam a pu mettre au point dans un temps si réduit ce qui constitue par la suite le fondement de son vocabulaire artistique.

c. Le corps signe

Au-delà de la multiplication des membres et des éléments du corps, de leurs déformations qui confère à ses personnages une puissance d'agression perturbatrice, Lam invente des formes

¹⁹⁷ BRETON, André. « Prestige d'André Masson ». *Minotaure*, n°12-13, mai 1939, p.13.

de corps bien à lui qui en deviennent ainsi signe, comme s'il mettait au point une véritable grammaire de figures lors de son exil. Dans la seconde moitié du mois de février, quinzaine qui semble avoir été la plus féconde de l'artiste dans l'exil marseillais – ou du moins celle dont l'on conserve aujourd'hui le plus grand nombre de dessins datés, Wifredo Lam réalise sept compositions dans les *Carnets de Marseille* sur le thème de la famille et de la maternité. Il s'y fait jour une nouvelle approche de la figure qu'on ne peut plus qualifier ni d'humaine ni d'hybride tant les corps sont réinventés par l'artiste qui crée des petits personnages au profil caractéristique. Dans cinq de ces œuvres tout particulièrement apparaît une forme de tête particulière, très géométrique, qu'on pourrait rapprocher d'une forme de hache, comme si les chanfreins rectangulaires des femmes à tête de cheval étaient étirés en pointe triangulaire. Les formes s'évasent, se courbent, sont moins orthonormées que dans les dessins de 1940. Les personnages présentent ainsi ce profil très géométrique et aiguë, leur visage n'arborant pas les ornements décoratifs qui parsèment bon nombre des créatures des *Carnets de Marseille*, à part ces formes crantées, ces dents qui ornent leur tête. Leur bouche est formée par cet agencement très vertical de la bouche et du menton, principe récurrent dans ses dessins marseillais et qui devient à partir de Marseille une composante centrale de son vocabulaire. Dans ces compositions, les personnages sont figurés par groupes de deux ou de trois enlacés, ou plutôt imbriqués les uns dans les autres, s'entassant sur des fauteuils ou des chaises plus ou moins détaillés. Dans deux œuvres du 15 février, toutes deux aujourd'hui dans les collections du Los Angeles County Museum of Art, Lam représente trois de ces créatures formant un mouvement néanmoins bien différent. Dans le premier (voir annexes fig.3.36), un grand personnage au corps arrondi prolongé par ce visage en forme de hache est enfoncé dans un épais fauteuil. Devant lui, un second personnage, plus petit, se tient debout. Leurs corps sont géométriques, terminés par ces longs pieds carrés caractéristiques de Lam ; leurs têtes sont ornées de deux chapeaux ronds. Le bras du grand personnage se termine en une main à six longs doigts qui se confondent avec le petit corps d'un troisième protagoniste, dont la taille réduite et le menton dépourvu des poils prolongeant généralement les visages lamiens évoque un enfant. Dans le second dessin (voir annexes, fig.3.37), les trois personnages sont de taille plus égale, rendant plus difficile l'identification parents-enfant, néanmoins on retrouve un personnage assis, les jambes nonchalamment croisées. Un second personnage se tient au sol, et porte une main absurdement grande au dos du personnage assis. Sur les genoux du personnage assis une troisième créature semble chercher à se soulever, ses longues jambes formant une puissante diagonale, il s'accroche d'une main à l'épaule du personnage debout, de l'autre aux crans ornant le museau du personnage assis. Ici les trois créatures forment un mouvement triangulaire, en

pyramide inversée, renforcée par la courbe des têtes des personnages, conférant un aspect très agité et presque violent à cette composition. Les protagonistes semblent s'agripper et se repousser dans un même geste, rappelant la dynamique des œuvres *Hector, Andromaque et leur fils Astyanax* et *Composition Surréaliste* de 1940. Par comparaison, le premier dessin cité est bien plus statique, l'ordonnement des personnages créant un geste de repli plus affectueux. La confrontation de ces deux œuvres fait ressortir ce travail de variation que Lam introduit dans le traitement d'un même thème ou d'un même motif, une famille semblant se rassembler alors qu'une autre semble se déchirer. On retrouve cette dualité dans deux dessins de cette même série représentant un duo de deux de ces personnages à tête de hache dont l'un brandit un couteau dans une composition datée du 13 février et une autre du 19 février. Si dans la première composition (voir annexes fig.3.35) le couteau semble être une arme défensive, dans la seconde (voir annexes fig.3.39) elle est clairement meurtrière, faisant planer une menace sur le petit personnage féminin qui semble chercher à s'échapper, conférant un aspect dangereux et presque sacrificiel à ce dessin.

A propos de ces dessins, Lowery Stokes Sims écrit : « *On voit dans plusieurs dessins des groupes familiaux traumatisés : les figures sont littéralement imbriquées comme des pièces d'un puzzle qui grimacent, crient et s'empoignent les uns les autres* » selon elle, « *les dessins chroniquent la terreur, l'anxiété, et l'incertitude expérimentée par l'artiste et ceux qui l'entourent* ». Encore une fois, la violence du contexte dans lequel Wifredo Lam remplit ses *Carnets de Marseille* transparait dans ses dessins, tant par l'angoisse dégagee par ces compositions que par ces formes de visage en hache, à l'aspect déformé et aiguisé. Ainsi ces trios familiaux pourraient peut-être renvoyer aux familles d'Air-Bel formée par André Breton, Jacqueline Lamba et leur fille Aube, ou bien Théo et Daniel Bénédicté et leur fils Paul, ou encore Victor Serge, Laurette Séjourné et leur fils adolescent Vlady, leur fille étant restée avec ses grands-parents. Néanmoins, ces thèmes de la famille, du couple et de la maternité que l'on retrouve dans ces dessins de février 1941, mais également dans deux compositions de 1940, et dans quelques autres datées ou non des *Carnets de Marseille*, sont loin d'être nouveaux dans l'œuvre de Lam. Il s'agit de sujets récurrents dans l'œuvre de l'artiste depuis 1931 au moins, date à laquelle il perd sa première femme Eva Piriz et son premier fils Wifredo, âgé à peine d'un an, tous les deux morts de la tuberculose. Ce drame familial est bien souvent situé par les commentateurs de Lam comme le basculement de son œuvre dans la douleur et la violence,

l'artiste étant plongé dans un désespoir profond¹⁹⁸. Il commence ainsi un travail sur les thèmes de la famille et de la maternité, thèmes récurrents dans l'art chrétien et que Lam admirait particulièrement chez Le Greco dans *La Sagrada Familia* du Prado dont il fit plusieurs copies et études lors de ses premières années à Madrid¹⁹⁹.

Ce motif de l'enfant allongé sur les genoux de sa mère, rappelant l'iconographie chrétienne de la *pietà*, Lam le travaille particulièrement à Paris entre 1938 et 1940 dans sa série des *Mères à l'enfant* où pointe toujours une forme d'inquiétude. L'artiste fait même un clin d'œil à cette iconographie qui traverse toute l'histoire de l'art chrétienne et sa propre œuvre dans l'un des dessins collectifs réalisés avec les Surréalistes à la Villa Air-Bel : sur une feuille de 22,8 x 29,7 cm compartimentée en neuf cases, Lam, Breton et Domínguez – entre autres – réalisent de petits collages agrémentés d'éléments dessinés aux crayons de couleur, aujourd'hui conservé au Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou (voir annexes fig.1.6). Lam réalise la composition centrale de la rangée inférieure, où il fait un collage avec un tableau représentant une Vierge à l'enfant. Ce tableau est en réalité une photographie découpée dans un magazine, où la Vierge est une magnifique jeune femme aux longs cheveux blonds et aux seins dénudés, devant laquelle un personnage très lamien, au nez carré marqué par deux petites narines, au grand œil ovale et au corps allongé, ouvre béatement sa grande bouche. Dans cette petite composition se fait jour toute l'ironie de l'artiste qui parodie l'acte de contemplation de l'amateur d'art dans un musée, remplaçant le chef-d'œuvre peint par une photographie très kitsch d'un sujet classique de l'histoire de l'art. Ce faisant, il semble également mettre en abyme sa propre admiration pour ce thème et la confrontation entre un genre traditionnel et son propre langage de peintre moderne imprégné par le regard qu'il porte aux sculptures ramenées d'Afrique et d'Océanie qu'il opère dans ses œuvres.

A Marseille, l'artiste travaille cette thématique de la mère à l'enfant, cette fois-ci au travers de figures hybrides ou monstrueuses. Ainsi, le 25 février 1941 il réalise un dessin, aujourd'hui

¹⁹⁸ Maria-Lluïsa Borràs et Jacques Leenhardt constatent également que cette tragédie coïncide avec la première rencontre de Wifredo Lam avec le Surréalisme dont témoignent une série de toiles et de dessins de 1931 développant une imagerie de rêve – ou de cauchemar – onirique. Voir BORRÀS, Maria-Lluïsa. « Lam in Spain ». in LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1er édition. Lausanne, Acatos, 1996 et LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009, p.23.

¹⁹⁹ BORRÀS, Maria-Lluïsa. « Lam in Spain ». in LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1er édition. Lausanne, Acatos, 1996, p.20.

dans les collections du Frances Lehman Loeb Art Center at Vassar College²⁰⁰, dont la composition est proche de celles précédemment citées : un personnage à la tête allongée – ici rectangulaire et non pas en forme de hache effilée – assis sur un fauteuil, tenant une créature plus petite sur ses genoux (voir annexes fig.3.40). On note ici un travail plus important du fauteuil, principalement dans l'accoudoir fleuri, qui crée une certaine idée de perspective. La créature principale enlace de ses bras très géométriques la plus petite créature, qui présente le même profil rectangulaire, encadrant d'une main aux doigts difformes l'arrière de sa tête, de l'autre son museau dans un geste qu'on pourrait interpréter comme d'allaitement. Ce thème, et cette composition, Lam les reprend dans des toiles de 1942, réalisées à Cuba, dans une série de maternités, tout particulièrement la gouache sur papier *Maternité* de 109.2 x 83.8 cm (voir annexes fig.VI). La composition de cette peinture est presque identique à celle de l'œuvre du Vassar College, dans des tons bleus, gris et rouges, mais la créature-mère présente ce motif de la tête de hache crantée, lui conférant ici aussi un aspect monstrueux. On retrouve cette même composition dans *La langue maternelle* de 1942 également, une gouache sur papier signée et datée du 20 septembre 1942 aux tons verts et ocres (voir annexes fig.IX). On retrouve ici toujours le même mouvement et le même agencement dans la composition, surtout dans le fauteuil dont l'accoudoir est extrêmement similaire à celui du dessin de Marseille du Vassar College, à l'exception près qu'il est orné de petits animaux. Ici l'artiste travaille néanmoins le drapé d'un vêtement semblant recouvrir le bas du corps de la créature maternelle sur lequel repose l'enfant au museau rectangulaire. Encore une fois, la mère présente ce profil désormais caractéristique de la tête de hache, ici particulièrement étirée.

Cette forme spécifique de tête, inventée lors de ce moment si violent et associée à une thématique traditionnelle de l'histoire de l'art liée pour Wifredo Lam à une tragédie personnelle, ressurgit également dans son œuvre à la fin des années 1940. Effectivement, dès 1946 on voit réapparaître ces têtes en forme de hache aiguisée, hérissées désormais non plus de crans géométriques mais de piques effilées et menaçantes, et généralement aveugles. Ce profil évasé devient à partir de la fin des années 1940 un élément caractéristique des créatures peintes par Lam, notamment ses femmes-cheval dont il peint de nombreux portraits dans les années 1950²⁰¹. On le retrouve encore dans *Maternité III*, une huile sur toile réalisée vers 1952

²⁰⁰ Ce dessin a été acquis suite à l'exposition de 1976 à l'Estudio Actual qui présentait pour la première fois des dessins des *Carnets de Marseille*. Comme je l'ai déjà mentionné, faute de pouvoir consulter les archives de l'Estudio Actual conservées au Getty Research Institute je n'ai pas pu identifier quels dessins étaient présents dans cette exposition de 1976, à part quelques exceptions comme celui-ci.

²⁰¹ Lowery Stokes Sims remarquait que dans les œuvres des années 1950, les « femmes-cheval » dessinées par Lam présentent un profil caractéristique avec souvent une tête en forme de « trompette » ou de hache

conservée au Museo Nacional de Bellas Artes de La Havane (voir annexes fig.XIV). Celle-ci reprend encore une fois ce motif développé pour la première dans les dessins des *Carnets de Marseille* avec une créature-mère à tête de hache crantée désormais aveugle et ornée de fleurs et d'une flèche, aux seins pointus, et à la chevelure rappelant la queue d'un cheval, attestant de son caractère hybride. Elle est assise et tient sur ses genoux une petite créature à la peau très pâle, presque bleutée, au museau rectangulaire se terminant en deux naseaux, aux yeux ronds, au sexe féminin nu et à la patte se prolongée par un sabot de cheval. On voit dans cette toile réalisée dix ans après l'exil marseillais des éléments et des référents nouveaux, ces corps très étirés et minces que Lam peint de plus en plus à partir de la fin des années 1940, ou encore ces petits oiseaux qui ornent la tête du personnage, qui selon l'historien de l'art états-uniens Charles Merewether, renvoient à une conception de l'énergie spirituelle propre à la *Santería* afro-cubaine²⁰². Mais on retrouve malgré la décennie qui s'est écoulée un sujet, des motifs et une composition que l'artiste a mise au point pour la première fois à Marseille, notamment ce geste de la main maternelle qui encadre le museau de son enfant monstre comme pour le guider vers son sein, mais également cette dynamique de personnages peints dans un espace indéterminé, toute l'attention du peintre portant sur le profil des créatures.

Cet exemple, qui n'en est qu'un parmi beaucoup d'autres, témoigne de la permanence des formes inventées à Marseille dans l'œuvre ultérieure de Lam. Parmi les expérimentations très diverses que le dessinateur déploie au fil des carnets qu'il remplit se cristallisent plusieurs principes et motifs qui caractérisent par la suite son travail. Le peintre semble puiser toute sa vie durant dans ce répertoire de personnages reconfigurés qu'il a mis en place dans ses *Carnets de Marseille*, ces corps élevés au rang de symboles – ici de maternité, de violence, d'angoisse – ressurgissant comme des réminiscences de cet exil dans ses peintures postérieures. Le corps, notamment par ce profil en hache, devient signe, prenant une forme particulière qui revient d'une œuvre à l'autre, comme un élément d'une grammaire personnelle. Pour Jacques Leenhardt, à Marseille « *Lam découvre à l'occasion de cette libération ce qui l'avait toujours secrètement animé : le désir de produire une grammaire de la création, dont les éléments*

hérissée de piques remontant aux dessins de Marseille. Voir SIMS, Lowery Stokes, « Lam's Femme Cheval: avatar of beauty ». in CARTER, Curtis L (dir.). *Wifredo Lam in North America*. Milwaukee, Wis., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2007, p.31

²⁰² « Dans la *Santería*, les oiseaux à long bec représentent l'*ashe*, et leur apparition sur la tête d'un individu symbolise l'esprit comme siège du pouvoir, du destin, de celui qui est un adepte de la *Santería*. », l'*ashe* étant défini par l'auteur comme la force divine des esprits orishas. « In *Santería* long-beaked birds represent *ashe*, and their appearance on the head of an individual symbolizes the mind as the seat of power, destiny, of one who is a devotee of *Santería*. » in MEREWETHER, Charles. « At the crossroads of modernism: a liminal terrain » in *Wifredo Lam: A retrospective of works on paper*. New York, Americas Society, 1992, p.27.

construits ensemble constitueraient en soi une vision du monde. Il était en train de découvrir, à travers ces dessins jetés précipitamment sur le papier, la voie expressive qui éviterait le sentimentalisme psychologique. Alors enfin il allait pouvoir construire le théâtre hiératique, impersonnel et intemporel, auquel il aspirait. »²⁰³. Car élaborer une iconographie c'est d'abord construire et exprimer une certaine « vision du monde », vision qui chez l'artiste s'ancre dans une expérience intime et collective de la douleur : lors de cet hiver 1940-1941, Lam trouve son moyen d'expression privilégié, celui du corps-signes, réinventé et monstrueux.

2. Vers Cuba

Les dessins que Wifredo Lam réalise à Marseille constituent les dernières œuvres qu'il réalise en Europe avant son retour à Cuba en août 1941. Ils clôturent dix-huit ans de formation puis de carrière artistique en Espagne puis en France, mais représentent également les bases sur lesquelles l'artiste fonde sa pratique artistique à partir de là, alors qu'il redécouvre son pays natal. Le voyage de Marseille à Cuba constitue une nouvelle étape fondamentale, encore semée d'incertitudes, d'embûches administratives et financières mais également riche en rencontres, notamment celle décisive d'Aimé Césaire, qui devient l'un de ses plus fidèles amis. La construction d'un univers peuplé de créatures monstrueuses dans ses *Carnets de Marseille*, répondant à la recherche de l'artiste d'un art engagé et révolutionnaire, devient ensuite à Cuba le mode d'expression du peintre confronté au racisme d'une société encore empreinte des stigmates de la colonisation, déployant ses monstres dans ses peintures comme autant de créatures « *hallucinantes, capables de surprendre, de troubler les rêves des exploités* »²⁰⁴. De Marseille à Cuba, les monstres inventés par Lam passent de l'encre à la peinture, du carnet à la gouache et prennent vie sous son pinceau après ces huit mois d'exil et d'incubation artistique.

a. Le retour comme nouvel exil

Le 25 mars 1941, le *Capitaine Paul Lemerle* largue l'ancre dans le port de Marseille direction Fort-de-France, où il arrive après trois longues semaines de navigation le 20 avril. A

²⁰³ LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009, p.60.

²⁰⁴ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989, p.192.

bord, environ 230 réfugiés²⁰⁵ de différents horizons sont parqués dans les cales, dormant sur le sol ou des hamacs, les femmes et les hommes séparés. Victor Serge décrit la population des réfugiés sur le bateau, qui se divisent en trois groupes. Les émigrés économiques, qui avaient les moyens de louer à prix d'or une cabine aux marins, se réunissant tous les jours sur le pont central rebaptisé par les réfugiés d'Air-Bel les « Champs-Élysées ». A l'avant, un groupe au « petit ton chic » de cinéastes très « rive gauche ». Et enfin, sur le pont supérieur, les Breton, Serge et son fils, Helena Holzer et Wifredo Lam, ce dernier étant « *malade, les ganglions de la gorge enflés, triste, étendu sur une couverture et la tête sur les genoux de sa femme. Ses yeux de vieil enfant sino-nègre sont pleins d'une désolation animale.* »²⁰⁶ raconte Serge. On note toujours la fascination pour le métissage de Lam qui perce dans cet extrait.

Le départ de Marseille fut précipité, les réfugiés ayant obtenu une place à bord du Paul Lemerle n'ont eu connaissance de la date d'embarcation que peu de temps avant. Avant de lever l'ancre, des adieux s'imposent avec ceux qui sont devenus pendant ces huit mois des amis très chers à Wifredo Lam et Helena Holzer et qui, s'étant vu refuser leurs demandes de visa ou de billets pour le voyage, restent en France. Ainsi le 23 mars 1941, deux jours avant le départ, Lam dédie-t-il à Jacques Hérold un dessin à l'encre et à la gouache où il écrit, mêlant Français et Espagnol : « *Pour mi buen amigo Herold, pour le brûleur de loup, pour le vin blanc et la mort du cafard* », ultime témoignage de l'attente marseillaise (voir annexes fig.2.10). Dans cette représentation d'une femme à trois yeux et deux bouches qui se métamorphose en cheval dans la partie gauche de son visage, Lam approche le dessin de manière plus gestuelle, abandonnant le trait précis des *Carnets de Marseille* pour travailler de manière rapide, la gouache noire, rouge et verte ponctuant les lignes d'encre d'un trait épais et dégoulinant. En contrepartie, Jacques Hérold donne à son nouvel ami un dessin d'une femme nue se baignant dans la mer et ramassant des coquillages, dessin conservé dans les archives de la SDO Wifredo Lam. Après un hiver de vie et de travail communs, les artistes maintiendront une correspondance et des relations amicales, mais le départ du Paul Lemerle marque la fin des dimanches à Air-Bel²⁰⁷ et de cette période si particulière.

²⁰⁵ JENNINGS, ERIC T. *Escape from Vichy: The Refugee Exodus to the French Caribbean*. Cambridge, Harvard University Press, 2018, p.46.

²⁰⁶ SERGE, Victor. *Carnets (1936-1947)*. Marseille, Agone, 2012, p.64-65.

²⁰⁷ Benjamin Péret tente néanmoins d'en conserver l'esprit, et Air-Bel tient porte ouverte les weekends pour les quelques mois suivants. Néanmoins, comme le rapporte Daniel Bénédite, sans les Breton et les Lam ces journées ne sont plus les mêmes. Voir BÉNÉDITE, Daniel. *La Filière marseillaise : Un chemin vers la liberté sous l'Occupation*. Paris, Editions Clancier Guénaud, 1984.

Malgré des conditions difficiles, Lam continue à créer pendant la traversée. Il a quitté Marseille en emportant avec lui ses carnets remplis de dessins à l'encre, ses compositions réalisées à la Villa Air-Bel et les quelques gouaches qu'il conserve depuis Paris, rangés dans une « malle de métal bleue » achetée en catastrophe par le couple la veille du départ²⁰⁸. Dans les feuillets restants de certains carnets, il poursuit son investigation du corps reconfiguré, distordu et remodelé selon sa fantaisie et son inspiration. On compte aujourd'hui quatre dessins issus du « carnet 16 » conservé dans les archives de la SDO Wifredo Lam signés « avril, à bord du Paul Lemerle 1941 »²⁰⁹. L'un d'entre eux présente un profil de femme se retournant tellement que sa tête parfaitement ronde fait un tour presque complet, son nez et sa bouche représentés de profil, délimités par un double trait, étant rejetés à l'arrière du visage (voir annexes fig.3.61). Ses cheveux longs créent deux ensembles, une mèche courant sur son dos, le reste de sa chevelure flottant à l'arrière de sa tête. On retrouve le motif des seins figurés de profil, superposés. Ce corps impossible est dessiné avec une grande économie de moyens, peu de détails décoratifs venant l'orner. Une seconde composition créée pendant le voyage témoigne de la même sobriété du dessin, l'artiste se concentrant sur la fantaisie des formes qu'il trace (voir annexes fig.3.62). Ici, une créature au buste de femme difforme présente un long cou orné d'une crinière en forme de flammèches dansantes. Sa tête n'est qu'une large gueule ouverte sur des dents éparées, le bout de son museau aux narines en losanges, comme ses yeux, semblant se transformer en une seconde créature dont les oreilles seraient les incisives du protagoniste. On retrouve ici le jeu sur les formes ambiguës qui se transforment au grès de la plume de l'artiste, un museau semblant prendre vie et devenir une autre tête.

Ce principe du visage dans le visage Lam le travaille également dans un troisième dessin créé sur le bateau, qui se démarque des deux précédemment cités par un travail extrêmement fouillé des détails, pour former un personnage complexe qui en devient presque difficilement lisible (voir annexes fig.3.63). On y voit un personnage dont le bas du visage s'ouvre sur une gueule aux crocs carrés surmontée de deux premières narines en ronds concentriques qui pourraient également être des yeux hallucinés. Elle est redoublée au centre du visage par une seconde bouche, figurée cette fois de face, s'ouvrant également sur des crocs, prolongée en partie inférieure par un menton « bulbeux » aux très longs poils barrant le torse de la créature. En haut de cette bouche, un réseau de lignes mène à deux yeux. Ceux-ci présentent un travail

²⁰⁸ BENITEZ, Helena H. *Wifredo Lam : Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993, p.24.

²⁰⁹ Les autres dessins de ce même carnet sont datés du mois de février ou bien ne présentent pas de date, ce qui montre encore une fois qu'il n'y a pas de vraie cohérence ni chronologique ni thématique dans la plupart des *Carnets de Marseille*.

très minutieux des détails, des traits partant de l'orbite se terminant par de petites flèches ou de petites étoiles. L'œil de droite est d'autant plus complexe qu'il est entouré d'une forme hérissée, comme si les cils devenaient de petites flammes. A droite, presque à la naissance du cou apparaît un troisième œil, écarquillé en un grand losange. Il est également entouré d'un motif rayonnant de traits terminés par des petits cercles, rappelant la manière picassienne de représenter les larmes de certaines *Femmes qui pleurent* des années 1930. Mais ici la créature ne pleure pas, elle semble plutôt horrifiée et horrifiante, fixant le spectateur de ses trois yeux grands ouverts. Enfin, le haut de son crâne s'arrondit et se prolonge en un nez rectangulaire orné de fleurs, aux naseaux marqués par des demi-cercles concentriques. Cette œuvre, qui se démarque de la majorité des autres compositions à l'encre par la complexité et la profusion des éléments ornementaux, est très similaire à une autre issue du même « carnet 16 », signée et datée postérieurement par l'artiste de 1941 mais dont la composition laisse à penser qu'elle a également été réalisée à bord du Paul Lemerle (voir annexes fig.3.64). On y retrouve une créature complexe aux multiples yeux, nez et bouches, mais son profil est moins hiératique, les formes s'assouplissent, se font plus libres et organiques pour mieux se déformer. Néanmoins ce dessin est encore plus complexe que le précédent : ici le monstre présente trois bouches pleines de crocs, et trois paires de narines. On retrouve une première paire d'yeux, ici surmontant le nez dans la prolongation du front, redoublée par un troisième œil bien plus imposant également orné de ces motifs rayonnants de tiges prolongées par de petits cercles ou losanges. Tout son visage est souligné de traits parallèles plus ou moins courbes, lui conférant un aspect fatigué, ridé et cerné, et participant d'une sensation générale de saturation du dessin, où l'épure des premières œuvres citées laisse place à une nouvelle forme d'*horror vacui*. Effectivement, dans ces deux compositions l'artiste redouble souvent son trait, surtout dans le second dessin, contrastant avec la rapidité du geste de bon nombre des dessins des *Carnets de Marseille*, comme si l'artiste ne produisait plus plusieurs œuvres à la suite mais concentrait tout son travail sur une seule composition, repassant telle forme, soulignant telle courbe, redoublant tel trait. Chaque élément est ici minutieusement orné de petits détails pour faire de ce personnage une créature monstrueuse et effrayante. Ce redoublement du trait, on le notait déjà dans le visage de la femme tournée sur elle-même citée précédemment, et ce principe se retrouve dans plusieurs œuvres réalisés à bord du bateau – peut-être parce que l'artiste n'a désormais qu'une quantité limitée de papier à sa disposition.

Dans ces deux compositions, le trait d'encre est moins égal que dans les œuvres réalisées à Marseille avant le départ. Par endroit, il se fait même étonnamment tremblotant, comme si le

geste assuré du dessinateur se voyait contrarié par le tangage du cargo rouillé traversant l'Atlantique. Cette petite variation de la ligne de Lam traduit certainement les conditions très précaires du voyage durant lequel il dessine ces ultimes figures des *Carnets de Marseille* où, encore une fois, se fait jour la tendance de l'artiste à composer des personnages toujours plus complexes et déformés, toujours plus monstres. Ces caractéristiques – les traits redoublés, la prolifération de détails et l'aspect inégal et tremblotant de la ligne par endroits – permettent de rapprocher un autre dessin du « carnet 16 » également signé et daté postérieurement par l'artiste de « Marseille 1941 » comme ayant été réalisé lors du voyage vers Fort-de-France. On y voit un hybride à l'aspect bovin pouvant rappeler le bref intérêt de Lam pour le Minotaure, au visage animal également très travaillé et complexe, ses narines et ses yeux redoublés semblant surgir de son visage comme des tubes, son encolure ornée d'une crête en motifs enroulés. Dans ce motif tout particulièrement on observe le trait moins précis et assuré qu'on observe dans certaines parties des œuvres réalisées à bord du Paul Lemerle.

A bord du bateau, Wifredo Lam fait également la connaissance de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, qu'il écoute avec passion, selon Helena Holzer Benitez, évoquer les rites afro-brésiliens et ses travaux²¹⁰. A la fin avril, les réfugiés du *Paul-Lemerle* arrivent à Fort-de-France, bientôt rejoints par ceux du *Carimaré* parti peu après de Marseille, à bord duquel voyagèrent André Masson et sa famille. Mais leur périple est loin d'être terminé : ils sont tous parqués dans le camp du Lazaret, enfermés avant de pouvoir repartir vers leur destination finale. Ils sont traités avec suspicion par les autorités locales soumises aux directives de Vichy, mais ils obtiennent néanmoins des autorisations pour sortir la journée – ce qui s'avéra plus difficile pour Lam et Helena Holzer Benitez qui n'étaient pas de nationalité française. C'est lors de l'une de ces visites de Fort-de-France qu'André Breton, voyant dans la vitrine d'une mercerie un ruban qu'il souhaitait offrir à sa fille Aube, entre dans la boutique et voit le premier numéro de la revue *Tropique* menée par René Mesnil, Aimé et Suzanne Césaire. Breton, frappé par la qualité du contenu de la revue, sa haute portée poétique et révolutionnaire, demande à la propriétaire, qui se trouvait être la sœur de Mesnil, à en rencontrer les auteurs²¹¹. C'est ainsi que Lam fait la connaissance d'Aimé Césaire, dans un café de Fort-de-France, par l'intermédiaire de Breton. Entre les deux artistes se forme une amitié durable et rapidement ils

²¹⁰ BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.

²¹¹ André Breton et André Masson furent durablement marqués par leur séjour à Fort-de-France et leur rencontre avec les auteurs de *Tropique*. Les deux tenants du Surréalisme collaborèrent ainsi pour le texte de Breton *Martinique, charmeuse de serpents* accompagnée de dessins de Masson.

entement de longues discussions – traduites par Helena, et Césaire amène le couple dans de longues promenades dans la jungle martiniquaise. Helena Holzer Benitez décrit l'émotion de Lam lorsqu'il assiste à une lecture de Césaire de son poème *Cahier d'un retour au pays natal*²¹² qu'elle lui traduit à l'oreille au fur et à mesure. Il semble que le poète martiniquais mettait les mots sur le ressenti de Lam après dix-huit ans de vie et de carrière en Europe. Le parallélisme de leur trajectoire a souvent été souligné : deux hommes issus de la diaspora africaine des Caraïbes, brillants étudiants des institutions coloniales venus compléter leur apprentissage dans les capitales impériales – l'atelier de Sotomayor pour Lam, l'École Normale Supérieure pour Césaire – et tous deux trouvant dans le Surréalisme, sans jamais s'y limiter, un point de départ à leur émancipation artistique. A Paris, Césaire formule dans sa revue *L'Étudiant Noir* les prémices de sa pensée de la Négritude, s'élevant notamment contre une culture blanche dominatrice qui s'est imposée dans les colonies. Dès 1935 il écrit : « *Ainsi donc avant de faire la Révolution et pour faire la révolution – la vraie –, la lame de fond destructrice et non l'ébranlement des surfaces, une condition est essentielle : rompre la mécanique identification des races, déchirer les superficielles valeurs, saisir en nous le nègre immédiat, planter notre négritude comme un bel arbre jusqu'à ce qu'il porte ses fruits les plus authentiques.* »²¹³. La confrontation avec la pensée anticoloniale, anti-impérialiste et révolutionnaire de Césaire mais aussi sa recherche d'une esthétique proprement afro-caribéenne dans le *Cahier* résonne puissamment avec l'expérience de Lam. Si l'artiste s'est toujours gardé de s'associer à la Négritude, cet appel à la « vraie » Révolution, celle qui renverserait le système capitaliste mais aussi le racisme inhérent à la société coloniale et l'imaginaire qu'elle a construit, fait écho avec la recherche de Lam d'un art engagé et révolutionnaire et son expérience d'homme métis à Cuba, puis en Europe où il est de surcroît étranger.

La carrière de Lam illustre parfaitement les dynamiques coloniales à l'œuvre dans le monde de l'art moderne : l'artiste a été éduqué dans une institution calquée sur les académies royales européennes diffusant une notion proprement occidentale de l'art dans les colonies ou anciens territoires colonisés. L'Europe semblait alors être le seul lieu pour faire de l'art – académique ou moderne. Lam s'installe en Espagne puis en France parce qu'il avait cette certitude qu'il fallait être en Europe pour faire carrière dans l'art, et surtout à Paris pour avoir

²¹² Lam illustre ensuite l'édition traduite en espagnol par Lydia Cabrera du poème de Césaire de trois compositions dessinées dans la veine des dessins marseillais, marquant sa seconde collaboration avec un poète. Voir CESAIRE, Aimé. *Retorno al país natal*. Illustrations de Wifredo Lam, traduction de Lydia Cabrera et préface de Benjamin Péret, Molina y Cia, La Havane, 1943.

²¹³ CESAIRE, Aimé. « Nègrerie : conscience raciale et révolution sociale ». *L'Étudiant Noir*, n° 3, mai-juin 1935, p.2.

une reconnaissance en tant qu'artiste moderne. Ainsi dans bon nombre de ses échanges avec sa famille, et surtout avec sa mère avec qui il entretint pendant ses années en Europe une importante correspondance, se fait jour la nostalgie de Cuba : « *Chère mère : Je pense à vous tous en tout instant, avec cette exposition j'ai eu un grand succès et les meilleures galeries et collections d'art moderne ont acquis mes tableaux. Je devrais être très content mais je ne le suis pas, ici est le seul endroit où je peux continuer à affirmer mon nom* » écrit-il en 1939 au dos d'un carton d'invitation pour son exposition personnelle à la Galerie Pierre qui le lance dans la scène parisienne²¹⁴. C'est ce même sentiment qui rend le retour de Lam si difficile : comme le rapporte Helena Holzer Benitez, à bord du Paul-Lemerle le peintre se désole « *de la brusque interruption de sa carrière à Paris. Lorsqu'il arrivait chaque matin à notre lieu de rencontre sur le pont, où nous avions l'habitude d'avoir nos longues conversations privées, il ne manquait jamais de mentionner la superficialité et l'attitude matérialiste de la vie à La Havane, notre future maison*²¹⁵. *André n'était pas moins contrarié.* »²¹⁶.

Ce retour à Cuba, Lam semble avoir cherché à l'éviter à tout prix. De Fort-de-France, Lam, Helena Holzer et la famille Breton s'embarquent pour la capitale de la République Dominicaine, alors baptisée Ciudad Trujillo, du nom de son dictateur. De là, la famille Breton s'embarque pour les Etats-Unis, et Helena Holzer et Lam devaient se rendre au Mexique. La SDO Wifredo Lam conserve le carbone d'une lettre de l'artiste au Comité Américain de Secours à New York datée du 7 août 1941 qui témoigne de la dimension circonstancielle de son retour à Cuba (voir annexes doc.3). Le CAS aurait envoyé une somme d'argent pour financer leur voyage vers le Mexique en passant par Cuba, somme que le consulat affirme n'avoir jamais reçue. Que cette somme soit effectivement arrivée ou non, entre-temps les visas mexicains de Lam et sa compagne expirèrent – ou, selon les dires, sujets à caution, de Núñez Jiménez, Lam ayant poussé un juron blasphématoire au consulat mexicain de Saint-Domingue, on lui refusa le visa²¹⁷ – et le couple fut contraint de s'installer à Cuba. Encore une fois, le ton désespéré de cette lettre – que Lam signe « très malheureux et inquiet » – témoigne de la précarité et de la violente incertitude dans laquelle le couple se trouve alors plongé. Le « retour au pays natal »

²¹⁴ LAM, Wifredo. Lettre manuscrite inachevée à sa mère, écrite au verso d'un carton d'invitation à l'exposition Wifredo Lam de 1939 à la Galerie Pierre, à Paris, France.

²¹⁵ Il semble néanmoins qu'à ce moment le couple pensait encore pouvoir s'exiler au Mexique.

²¹⁶ « *Wifredo was bitter about the brusque interruption to his career in Paris. When he arrived each morning at our meeting place on deck, where we used to have our lengthy private conversations, he never failed to mention the superficiality and materialistic attitude of life in Havana, our future home. André was no less upset.* » in BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.53-54.

²¹⁷ NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.161.

de Lam fut donc le fruit d'une série d'événements déclenchés par la Seconde Guerre Mondiale, et l'artiste le vécut comme un nouvel exil.

b. De l'encre à la gouache, de Marseille à Cuba, le corps monstre comme refus de l'exotisme

Quand il arrive à Cuba en août 1941, les *Carnets de Marseille*, ses quelques dessins aux crayons de couleur, à l'aquarelle ou au pastel réalisés lors de l'exil et les rares gouaches qu'il a pu sauver de Paris constituent le seul bagage du peintre, le seul témoignage de son travail. Il retrouve rapidement sa famille, qu'il n'a pas vu depuis dix-huit ans, et surtout sa mère adorée. Mais le retour à Cuba signifie également retrouver « le drame colonial de sa jeunesse »²¹⁸ comme il l'exprima à Max-Pol Fouchet. En revenant à son pays natal, Lam est brutalement confronté avec une société profondément marquée par les séquelles de la colonisation et de l'esclavage, une société divisée et raciste où les pouvoirs – économiques, politiques, intellectuels et artistiques – demeurent encore très largement aux mains des Blancs, cubains ou bien nord-américains. Car malgré son indépendance vis-à-vis de l'Espagne au début du siècle, le pays est désormais sous la coupe de l'impérialisme états-uniens. L'île est devenue un haut lieu de tourisme et de loisir pour les nord-américains, peuplée de bars, de dancings et d'hôtels où les Afro-cubains sont cantonnés aux rôles de service, d'animation et pour de nombreuses femmes, de prostitution, quand ils ne travaillent pas dans des conditions extrêmement précaires dans les champs de canne à sucre.

En ce début des années 1940 néanmoins, les cercles intellectuels cubains portaient depuis déjà une vingtaine d'années un regard plus précis sur « l'*Afro-cubanismo* » comme expression fondamentale de l'identité culturelle cubaine²¹⁹. Lam arrive ainsi dans un contexte de revalorisation des cultures afro-cubaines par une élite artistique et intellectuelle, notamment les poètes Nicolás Guillén, Alejo Carpentier – ces deux derniers étant des connaissances voire des amis de Lam depuis son époque espagnole – et Lydia Cabrera, qui devient rapidement l'une

²¹⁸ « Parce que j'avais tout laissé derrière moi, à Paris, j'étais au point zéro, je ne savais plus où placer mon sentiment. J'éprouvais de l'angoisse. Au fond, je me trouvais dans une situation semblable à celle d'avant mon départ, lorsque je n'avais pas un grand horizon devant moi. Tu veux connaître ma première impression de retour à La Havane ? Une tristesse terrible. Tout le drame colonial de ma jeunesse revivait en moi. » in FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.187.

²¹⁹ Au sujet du contexte culturel dans lequel arrive Lam à Cuba en 1941, voir SIMS, Lowery Stokes. « Chapter 2: Mediating the sacred and the profane. Lam's Cuban work in the 1940s » in *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.34-70.

de ses plus fidèles amies – jusqu’à ce que la révolution castriste les sépare, physiquement et idéologiquement. Dans ce contexte, Lam se penche avec grand intérêt sur les traditions des rites de la *Santería*, religion synchrétique entre les systèmes de croyance issus principalement des peuples Yorubas d’Afrique de l’Ouest arrivés sur l’île par le biais des esclaves déportés, et le Christianisme, religion qui faisait partie de son paysage dans son enfance cubaine notamment grâce à sa marraine Mantónica Wilson. L’écrivaine et ethnologue Lydia Cabrera (1899-1991) – qui étudia trois ans à Paris au sein de l’École du Louvre avant de rentrer à Cuba – travaillait alors depuis plus de dix ans sur les contes et légendes oraux afro-cubains, publiant divers ouvrages et articles sur ces traditions. A partir de la fin de 1941 et surtout de 1942, elle invite Wifredo Lam et Helena Holzer à se joindre à elle et sa compagne, l’historienne « Titina », de son vrai nom María Teresa de Rojas (1902-1987), lors de leurs discussions avec des pratiquants de la *Santería*²²⁰.

Helena Holzer Benitez raconte que dès son arrivée à Cuba, Lam souhaitait se remettre au travail²²¹, mais les conditions difficiles du retour (le couple tomba gravement malade), le manque d’argent et de matériel font que cette seconde moitié de 1941 est un moment peu productif pour le peintre. Dans ses quelques peintures, il opère un retour à la figuration marquée par l’appréhension cubiste de l’espace et des volumes, et à des motifs de sa période parisienne. Il poursuit néanmoins sa création graphique, réalisant des dessins dans la veine de ceux des *Carnets de Marseille*, illustrant notamment parfois des petits contes afro-cubains rapportés par Lydia Cabrera ou des compositions avec le profil caractéristique d’Helena. Il organise également des sessions créatives avec ses nouveaux amis cubains, tout particulièrement Lydia Cabrera et Titina où ensemble, artistes ou non, ils réalisent des dessins collectifs²²². Ces réunions témoignent de l’impact des dimanches à Air-Bel et des jeux surréalistes dans l’appréhension de Lam de la création artistique, dans les potentialités d’échange, de hasard et de libération que ces pratiques à plusieurs mains permettaient. Néanmoins, il semble qu’il n’ait pas poursuivi cette pratique durablement.

En février 1942, Lam reçoit une lettre d’André Breton qui lui annonce avoir organisé pour lui une exposition à la Pierre Matisse Gallery – tenue par le fils du célèbre peintre – à New York pour novembre de cette même année. Le couple vient tout juste de s’installer dans une petite maison avec un jardin luxuriant où Lam peut peindre en toute liberté. La perspective de

²²⁰ BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.67.

²²¹ Ibid. p.58-60.

²²² Le Lowe Art Museum de l’Université de Miami conserve aujourd’hui quelques-uns de ces dessins collectifs réalisés à Cuba grâce au leg de Lydia Cabrera à l’université.

sa première exposition personnelle aux Etats-Unis – et le soutien de Breton – le galvanise. Les mois qui suivent sont marqués par une production frénétique, l'artiste peignant de très nombreuses gouaches, ou parfois des temperas, la grande majorité sur du papier²²³ de 106 x 84 cm. Dans ces gouaches, à la palette douce, bien souvent gris-bleutés, parfois plutôt verts et ocres, reflorissent les créatures hybrides, monstrueuses et métamorphiques des *Carnets de Marseille* : au moins huit d'entre elles reprennent littéralement des dessins marseillais, et beaucoup d'autres en déclinent les motifs qu'il a inventé lors de son exil. C'est le cas de *La langue maternelle* et de *Maternité*, précédemment citées, qui reprennent la composition des duos familiaux aux personnages à tête de hache des dessins de la fin février 1941 ; ou encore de *Maternité Zoomorphe* (voir annexes fig.XI) qui reprend le principe d'un dessin du 23 février issu du « carnet 17.2 ». C'est également le cas de la gouache *Le bouquet de fleurs* – également appelée *Femme aux fleurs* – qui reprend presque à l'identique le personnage d'un dessin du 10 mars 1941 (voir annexes fig.XII et 3.52), dans des tons ici bleus profonds. On retrouve ce personnage aux formes très géométriques, la tête surmontée de ce petit motif de cheminée d'où surgissent des feuilles opulentes. Le personnage peint présente néanmoins plus de détails : ses deux yeux en losange sont redoublés par une seconde paire d'yeux ronds surmontant sa première paire de narines, redoublée au-dessus de sa bouche. On retrouve ainsi dans la gouache, mais pas dans le dessin initial, le principe du double visage, ou du visage dans le visage que l'artiste a particulièrement travaillé à bord du *Capitaine Paul Lemerle*. Et si dans le dessin du « carnet 15 » Lam représentait dans les mains du personnage un motif rappelant le cœur enflammé des compositions d'André Masson, dans la gouache cubaine c'est désormais un petit pot d'où surgissent de grosses feuilles. Effectivement, l'une des caractéristiques principales de ces nombreuses gouaches de 1942 est l'importance toujours croissante de l'élément végétal dans son œuvre : les flammes deviennent des feuilles ; et le corps du personnage est parsemé de feuilles qui semblent s'échapper de sa tête et tomber doucement. Cette présence significative du végétal dans les œuvres de 1942 se fait de plus en plus importante jusqu'à la fin des années 1940. Elle a souvent été reliée avec le retour de Lam à Cuba et le nouveau contact avec la végétation de l'île, notamment celle de son jardin, bien que le principe de l'hybride végétal soit né lors de l'exil marseillais.

²²³ Le travail peint de Lam se caractérise notamment par cet emploi récurrent du support papier. Ce choix de l'artiste fut bien souvent dicté par des considérations économiques, mais également par le goût de l'artiste pour les textures du papier. Voir WELLEN, Michael. « Wifredo Lam, circa 1942. Metamorphosis and the female form » in *Intersecting Modernities: Latin American Art from the Brillembourg Capriles Collection*. Houston, New Haven, Museum Fine Arts Houston, 2013, p.104.

Le roi du bilboquet et *L'homme à la vague* (voir annexes fig.V et VII), deux autres gouaches de 1942 qui sont ensuite exposées à la Pierre Matisse Gallery, sont également inspirées de compositions marseillaises. La première reprend dans les moindres détails un personnage tracé par l'artiste le 14 février 1941. Celui-ci représente parfaitement la complexification des corps, la multiplication et la déformation de leurs membres qui se fait jour dans les dessins de l'exil à partir de la seconde moitié de février 1941. On y voit un, ou peut-être deux personnages imbriqués, en pieds, au corps absolument reconfiguré : son court torse est prolongé en haut par deux longs bras maigres, et ses deux – ou quatre ? – jambes sont terminées par des pieds aux orteils prolifères, dont l'un surgit de ses talons. Son visage est un amas de formes humaines – yeux, au nombre de cinq, oreille et bouche – et animales – cornes pointues, naseaux rectangulaires – ainsi que de motifs caractéristiques de ses personnages, le menton, les crans hérissant l'un de ses longs nez, et une langue effilée comme une lame surgissant de ce qui pourrait être une seconde bouche à l'arrière. Ce visage complexe tracé du trait assuré de l'artiste dans ses *Carnets de Marseille* est encore plus difficilement lisible dans l'œuvre de 1942 où l'artiste multiplie les cernes de gouache noire pour en cloisonner les différentes parties, rappelant le mode cubiste de fractionnement des plans. Le personnage semble nu, deux seins pointant de l'arrière de son corps, son pubis clairement figuré, et même souligné de cercles concentriques dans le dessin marseillais. Entre ses deux seins surgissent de longs poils, rappelant une queue de cheval : ce dessin de février 1941 est l'un des premiers témoignages d'une hybridation animale au-delà du visage. Ce principe, l'artiste le pousse plus loin dans ses premières œuvres cubaines où apparaissent de plus en plus des queues et des croupes chevalines, ainsi que des sabots. On note également dans ces deux œuvres que ces peintures de 1942 marquent le retour d'un travail des figures dans un espace intérieur délimité par un simple trait distinguant un sol d'un mur pour *L'homme à la vague*, ou bien un espace plus défini et travaillé, notamment d'éléments ornementaux, comme dans *Le roi du bilboquet*. Dans *L'homme à la vague*, l'artiste a pris plus de libertés par rapport au dessin qu'il crée le 24 février 1941 représentant un personnage totalement déformé, dont le corps semble se retourner vers le sol, à deux, voire trois têtes. Ce principe du corps recourbé vers le sol, semblant passer de l'humain au quadrupède, se note également dans la tempera sur papier curieusement intitulée *Mère et fils*, datée du mois de juin 1942, de 107 x 84 cm, conservée dans une collection privée en Suisse. Cette œuvre est également inspirée d'un dessin marseillais, issu du « carnet 17 » et daté du 7 mars 1941 (voir annexes fig.3.57), qui présente un personnage au corps totalement renversé au-dessus d'une chaise, la tête vers le bas, les bras et les jambes au sol. Au-dessus de lui surgissent trois visages aux longs cheveux flottants, où l'on reconnaît encore le profil

d'Helena, comme des apparitions oniriques et mystérieuses, les cheveux du visage de gauche se confondant avec l'arrière du corps du personnage principal, lui créant une queue chevaline. Dans la tempera de 1942, ces apparitions ne sont plus qu'au nombre de deux, l'une au-dessus de la chaise présentant cette fois non plus les traits d'Helena mais un profil caractéristique des personnages de Lam, disparaissant presque dans le fond de la composition, se mêlant avec les feuilles qui le parsèment. Ici apparaît un autre principe fondamental des œuvres de 1942, qui est cette fusion, cette confusion des figures avec le fond que permet la peinture, l'artiste repassant les formes cernées de touches de couleur transparente, brouillant les contours et ajoutant à l'ambiguïté de ces figures qui semblent saisies dans un état de métamorphose.

Cette tension entre la peinture et le dessin est au centre des œuvres de 1942, et sous-tend ensuite toute l'œuvre de Wifredo Lam. Dans ces peintures de 1942 on retrouve le cerne foncé, souvent noir, du pinceau qui trace les formes, les compartimente, comme dans ses peintures parisiennes. Mais il semble que l'expérience intense du dessin à Marseille, où Lam a dû, pendant huit mois, travailler presque exclusivement à l'encre et la plume, a également provoqué un renouvellement de son approche de la ligne dans son travail de peinture. Dans ses gouaches de 1942 il reprend le geste précis et épuré des dessins des *Carnets de Marseille* pour tracer des contours affirmés, sans chercher l'égalité et la perfection du trait des dessins à l'encre, mais conservant le caractère hautement graphique des personnages qu'il dépeint. Ce premier travail au trait évoque la liberté et la spontanéité permises par le dessin, que l'artiste transpose à la peinture, rappelant les principes de l'automatisme surréaliste, une connexion à l'imaginaire et à l'inconscient plus directe – bien qu'encore une fois, l'artiste ne travaille pas d'une manière totalement immédiate, puisque dans bon nombre de ces peintures il repart de compositions marseillaises, parfois dans les moindres détails. Il retravaille ensuite ces contours à la gouache diluée, jouant de sa transparence pour parfois brouiller ce cerne et fondre les figures dans le fond. Cette prééminence du trait lui vaut d'ailleurs quelques critiques : le galeriste Pierre Matisse, en les voyant, se déclare déçu par certaines gouaches qu'il trouve trop légères et qualifie de « dessins colorés » dans une lettre adressée à l'artiste du 18 novembre 1942²²⁴. Lam dépasse l'opposition entre peinture et dessin dans son œuvre, notamment parce qu'il travaille principalement sur papier et non pas sur toile, mais également parce qu'il aborde le travail du peintre d'abord comme un dessinateur. Cet aspect très graphique de son œuvre peinte, qui s'affirme de plus en plus dans ses travaux à partir des années 1950, a été largement commenté,

²²⁴ Je me base ici sur le résumé des lettres échangées par Wifredo Lam et Pierre Matisse accessible en ligne depuis le catalogue de la Morgan Library, des Pierre Matisse Archives, lettres contenues dans la boîte 14.02 de la sous-série « Wifredo Lam » des archives de la Pierre Matisse Gallery.

notamment par Lowery Stokes Sims et Jacques Leenhardt²²⁵. Si Lam a toujours été un grand dessinateur, il semble que l'expérience marseillaise et le renouveau dans son approche du dessin qu'il s'y fait jour l'ait mené à reconsidérer l'importance du trait et de la ligne dans sa peinture, témoignant encore une fois de l'aspect charnière de l'exil marseillais.

Les dessins marseillais ont ainsi été un support d'incubation pour Wifredo Lam qui y déploie pour la première fois les fondements de son vocabulaire pictural. Le travail à l'encre a été pour l'artiste un lieu d'innovation, de libération, et d'investigation, Lam inventant dans ces carnets des compositions qu'il traduit bientôt en peinture. Il continue à s'inspirer de ses œuvres marseillaises jusqu'en 1944, notamment dans sa toile *Volière d'un ongle* (voir annexes fig.X) qui reprend le motif développé par Lam dans un dessin de 1940 (voir annexes fig.3.10.) et un autre daté du 22 février 1941, avec cette fois une tête en forme de hache. Mais on ne saurait qualifier les dessins des *Carnets de Marseille* de seules études, bien au contraire, ils semblent être les premiers dessins que l'artiste considère comme des œuvres à part entière, où il atteint un aboutissement dans le travail du trait, une assurance sans précédent de la ligne. Ce statut quelque peu ambigu des œuvres de Marseille se prolonge dans ces gouaches de 1942, dont le grand nombre²²⁶, la rapidité d'exécution et le caractère parfois presque inachevé a fait qu'elles ont bien souvent été qualifiées d'études. Le commissaire d'exposition spécialiste d'art Latino-Américain Michel Wellen constate d'ailleurs que dans les peintures de 1942, Lam laisse souvent visibles les traces de la construction de sa composition, retravaillant la position et la forme des différents éléments²²⁷, rappelant les repentirs du crayon dans les *Carnets de Marseille*.

Les peintures de 1942 ont longtemps été lues comme les premières manifestations de l'univers de monstres et de métamorphoses qui caractérisera désormais l'œuvre de Lam. 1942 est une année extrêmement prolifique pour l'artiste, qui produit parfois plusieurs peintures par jour, comme à Marseille, traçant fébrilement les contours de ses personnages – ce qui témoigne encore de la posture de recherche et de construction de l'artiste d'un univers qui lui est propre. Comme à Marseille, il répète à l'encre ou à la gouache inlassablement les mêmes motifs, les

²²⁵ Voir notamment SIMS, Lowery Stokes. « El replanteamiento del destino de la línea en la pintura : la obra de la última época de Wifredo Lam » in *Wifredo Lam : obra sobre paper*. Barcelone, Fundació 'la Caixa', 1993, p.64-77 ; et LEENHARDT, Jacques « Wifredo Lam » in *Gravures de Wifredo Lam*. Beijing, Institut Central des Beaux-Arts, 1991, p. 18-21.

²²⁶ Pour l'année 1942, la SDO Wifredo Lam décompte actuellement environ 140 peintures.

²²⁷ WELLEN, Michael. « Wifredo Lam, circa 1942. Metamorphosis and the female form » in *Intersecting Modernities: Latin American Art from the Brillembourg Capriles Collection*. Houston, New Haven, Museum Fine Arts Houston, 2013, p.124.

mêmes figures qu'il travaille sur plusieurs compositions, comme autant de variations sur un même thème, les personnages se métamorphosant aussi d'une œuvre à l'autre, d'une composition à l'autre. De ces très nombreuses peintures, il en choisit avec Helena une trentaine qu'il juge les plus abouties et les envoie à New York, à la galerie Pierre Matisse où André Breton et le galeriste choisissent quatorze œuvres pour l'exposition, qui ouvre le 17 novembre, Lam laissant au poète le soin de donner des titres aux peintures. *Le roi du bilboquet*, *L'homme à la vague*, *La langue maternelle* ou encore *Les yeux de la grille* sont des titres de l'invention de Breton, redoublant leur aspect poétique et mystérieux. En déléguant le choix de l'intitulé des œuvres Lam semble également se refuser à véritablement identifier ces créatures qu'il trace – et plus tard, c'est à Lydia Cabrera qu'il demandera de nommer ses peintures. C'est également une manière d'interroger, d'interpeler le spectateur pour celui qui affirmait que ce qui lui importe dans un tableau, c'est la « communication », qui disait avoir compris grâce à Picasso que « un tableau, c'est une proposition, faite aux autres. Ma peinture, malgré mon climat mental particulier, est une proposition générale, démocratique, si tu veux, pour tous les hommes »²²⁸. En cela aussi réside la force de ces monstres, de ces personnages fantastiques et personnels qu'il invente : ils interpellent, semblent happer le spectateur dans un monde à la frontière du réel, un univers à la fois familier et parfaitement nouveau où les lois de la nature, de la biologie, les règles sociales et politiques sont retournées, mêlées et subverties. Dans cette citation se fait également jour à nouveau cette portée « démocratique », cette fonction sociale dont Lam investit son œuvre.

Les *Carnets de Marseille* sont généralement analysés au filtre de ces œuvres de 1942 dont ils sont précurseurs. Mais il semble plutôt que ces dernières soient un prolongement du tournant qui s'est opéré à Marseille, tournant généré par l'ouverture de l'artiste aux forces du souvenir, de l'imaginaire et de l'inconscient dans un contexte d'exil et de repli, mais aussi à la conscience de la force politique de la représentation de corps monstres, fantastiques et symboliques. Néanmoins, le retour à Cuba et sa curiosité pour les traditions afro-cubaines font qu'il s'opère dans les œuvres de 1942 une fusion du langage métamorphique de Marseille avec des motifs et éléments symboliques de la *Santería*²²⁹. Ainsi ses hybrides chevalins qu'il invente à Marseille, empreints de la « poésie africaine » qui traverse toute son œuvre depuis ses années parisiennes, deviennent des symboles de l'acte de possession des pratiquants de la *Santería* par les esprits *orisha*, le cheval désignant le possédé et l'expression « monter le cheval » se référant

²²⁸ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.112.

²²⁹ SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.34.

à la communication entre les humains et les esprits²³⁰. Pour Charles Merewether, cette iconographie de la métamorphose que Wifredo Lam développe dans les peintures de 1942 n'est pas tant une manière de représenter que de communiquer l'expérience de la possession²³¹. En dessinant ces corps en état transitoire, ambigus, hybrides et monstrueux, l'artiste trouve une voix évacuant tout folklorisme et toute exotisation de la culture afro-cubaine. C'est ce qu'il exprima à Max-Pol Fouchet des années plus tard : « *La poésie à Cuba était soit politique et engagée, comme celle de Nicolás Guillén et de quelques autres, soit écrite pour les touristes. Cette dernière, je la rejetais, parce qu'elle n'avait aucun rapport avec un peuple qu'on exploitait, avec une société qui écrasait ses esclaves et les humiliait. Non, ma peinture ne serait pas l'équivalent d'une musique pseudo-cubaine pour dancings, jamais. Pas de chachacha ! Je voulais de toutes mes forces peindre le drame de mon pays, mais en exprimant à fond l'esprit des nègres, la beauté de la plastique des Noirs. Ainsi, je serais comme un cheval de Troie d'où sortiraient des figures hallucinantes, capables de surprendre, de troubler les rêves des exploités. Je courais le risque de n'être compris ni par les hommes de la rue ni par les autres, je le savais. Mais un vrai tableau, c'est celui qui possède le pouvoir de faire travailler l'imagination, même s'il y faut du temps.* »²³². Ici s'exprime pleinement le programme politique et artistique de l'artiste, celui d'agir comme un « cheval de Troie » avec ses hordes de monstres, ces corps reconfigurés, mêlant son regard sur les sculptures ramenées d'Afrique vues à Paris, les sculptures afro-cubaines, sa réinterprétation du Cubisme et des principes du Surréalisme, tout en affirmant une individualité artistique. L'artiste refuse le pittoresque, la facilité dans la représentation des traditions et des corps afro-cubains, s'oppose à la folklorisation de ceux-ci par et pour les touristes, mais proposant également une alternative à l'exotisation du corps noir²³³ dans l'art moderne. Le passage par le surnaturel et le monstrueux est une mise en action, une réappropriation de la représentation du corps noir, mais aussi de cet imaginaire européen autour des sculptures ramenées d'Afrique, en contrant la nostalgie du « primitivisme ». En reconfigurant le corps, en l'hybridant, le déformant, en le faisant monstre, Lam court-circuite la fascination altérisante de la modernité européenne pour les cultures extra-occidentales. Pour

²³⁰ SIMS, Lowery Stokes. « Lam's *Femme Cheval*: avatar of beauty » in CARTER, Curtis L (dir.). *Wifredo Lam in North America*. Milwaukee, Wis., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2007, p.27.

²³¹ MEREWETHER, Charles. « At the crossroads of modernism: a liminal terrain » in *Wifredo Lam: A retrospective of works on paper*. New York, Americas Society, 1992, p.24.

²³² FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.192.

²³³ Au sujet de l'expression « corps noir », de sa construction et de ce qu'elle révèle de tout un système de pensée voir BLANCHARD, Pascal et THURAM, Lilian, « Corps noir, regard blanc », postface du catalogue *Le modèle noir de Géricault à Matisse*. Paris, Musée d'Orsay, Flammarion, 2019, p.349-353.

Gerardo Mosquera, les peintures de 1942 de Wifredo Lam marquent un jalon dans l'histoire de l'art mondiale en proposant « *la toute première vision de l'art moderne depuis le point-de-vue de l'Afrique au sein de l'Amérique Latine* »²³⁴. Cet acte de déplacement du regard, c'est néanmoins à Marseille que l'artiste commence à le construire, avant même le retour à Cuba, l'ancrant dans son expérience d'homme métis et étranger au cœur de l'Europe coloniale. En cherchant à « troubler les rêves des exploités » avec ses créatures sorties de son imaginaire, Lam repart du programme surréaliste de subvertir la société et « d'épater le bourgeois »²³⁵ mais va beaucoup plus loin. Non seulement ses monstres sont des symboles de la violence du monde dans lequel il évolue, mais avec eux il fait entrer dans l'art et l'histoire de l'art ceux qui en étaient jusque-là rejetés, qui pouvaient en être les objets mais jamais les sujets, les personnes afro-descendantes, exploitées, marginalisées et victimes d'un système encore colonial. Et ce, de la part d'un « infiltré » de ce système, maniant parfaitement le langage plastique et intellectuel européen, un « cheval de Troie ».

Ce programme artistique, poétique et politique que l'artiste commence à formuler dès la Guerre Civile espagnole mais qui prend toute sa force à son retour à Cuba le mène dans une voie alors inédite, l'artiste « courant le risque de n'être compris ni par les hommes de la rue, ni par les autres ». Effectivement, Lowery Stokes Sims a étudié la réception et l'incompréhension de l'œuvre de Lam dans les années 1940 – ce qui ne l'empêcha absolument pas de connaître un grand succès, bien au contraire. La posture alors unique de Lam est d'ailleurs mise en avant par André Breton dans le texte qu'il écrit sur son ami à l'occasion de son exposition à New York de 1942²³⁶, où sont montrées ses quatorze peintures (voir annexes doc.4). Dans celui-ci perce la grande fascination engendrée par le peintre cubain sur le poète français, qui écrit : « *Il est probable que Picasso a trouvé dans Lam la seule confirmation à laquelle il pouvait tenir, celle de l'homme ayant accompli par rapport au sien le chemin inverse : atteindre, à partir du merveilleux primitif qu'il porte en lui, le point de conscience le plus haut, en s'assimilant pour cela les plus savantes disciplines de l'art européen, ce point de conscience étant aussi le point de rencontre avec l'artiste - Picasso - au départ le plus maître de [ces] disciplines mais qui a*

²³⁴ MOSQUERA, Gerardo. « Modernism from Afro-America: Wifredo Lam » in *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MIT Press, 1996, p. 121-132.

²³⁵ Gerardo Mosquera évoque le parallélisme entre le projet surréaliste et celui de Lam in *Ibid.*

²³⁶ Le texte de Breton est publié en anglais dans le livret accompagnant l'exposition, accompagné de deux dessins de Lam, dont l'un reprend une partie de la composition d'un dessin des *Carnets de Marseille* créé à bord du Capitaine Paul-Lemerle. Voir BRETON, André ; MATISSE, Pierre. *LAM*. Catalogue d'exposition, New York, Pierre Matisse Gallery, 1942.

posé la nécessité d'un constant retour aux principes pour être à même de renouer avec le merveilleux. ». Si Breton pressent dans ce texte qu'avec l'art de Lam une voie parfaitement nouvelle se trace, cette idée du « chemin inverse », comme Gerardo Mosquera et Lowery Stokes Sims l'ont analysé²³⁷, témoigne encore une fois de ce regard essentialisant que purent porter sur Lam ses contemporains, regard plein de fantasmes sur le « merveilleux primitif » qu'incarnait selon eux les habitants des anciennes colonies. Comme le démontre Sims, la critique new-yorkaise, qui accueillit plutôt favorablement l'exposition des œuvres de Lam en 1942, puis en 1944 à la Pierre Matisse Gallery, prêtait bien souvent des capacités magiques, de sorcier à l'artiste – qui en joua parfois lui-même²³⁸. A l'inverse, Lam ne parvient pas à se faire une place dans la scène artistique cubaine, pourtant dynamique, dans les années suivant son retour : Helena Holzer Benitez rapporte que lorsqu'en 1945 la guerre pris fin, « *Wifredo aussi était impatient de retourner à Paris. Il sentait que Cuba n'était pas un lieu où un artiste pouvait survivre intellectuellement ou financièrement* ». Elle poursuit en affirmant qu'en quatre ans Wifredo Lam n'a vendu que huit œuvres à des collectionneurs cubains²³⁹. Mais lui-même sembla chercher à se distinguer de ses compatriotes, refusant notamment de participer à la grande exposition d'art cubain organisée par le Museum of Modern Art de New York en 1944, alors même que le musée possédait son œuvre *Satan* depuis 1942 et *La Jungle* depuis 1944²⁴⁰. Cette attitude peut peut-être s'expliquer par la volonté de Lam de déconstruire aussi bien le regard du primitivisme européen que celui qui se faisait également jour dans l'art cubain, encore majoritairement le produit d'une élite blanche. Comme le résume Charles Merewether, qui constate que l'œuvre de Lam se resserre à partir de son retour à Cuba sur les thèmes du corps noir, de la femme et de la nature – thèmes qui sont en germe depuis son passage à Marseille : « *Le primitivisme occidental consistait en une projection d'une définition sociale du soi construite à partir de l'être et de l'altérité. L'autre non-occidental définissait de manière fondamentale ce que signifiait être occidental. Ainsi, le colonialisme occidental et le primitivisme ont travaillé main dans la main. Les tropes du noir, de la femme et de la nature représentaient le sujet énigmatique de l'autre, ce qui devait être conquis, exploré ou pénétré dans l'autre. Ce que Lam a découvert dans le primitivisme à Cuba, c'est sa politique de différence et de discrimination profondément ancrée et essentialisante : il y avait l'élite*

²³⁷ Voir SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.72.

²³⁸ Ibid. p75-76.

²³⁹ BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999, p.157.

²⁴⁰ SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002, p.66.

culturelle, qui appartenait au centre occidental de la civilisation, et puis l'autre, ceux qui habitaient un extérieur, un espace inexorable peuplé de sauvage et de mythique, un monde de rêves et de fantasmes et la domination de l'inconscient et de l'irrationnel »²⁴¹.

Ces thèmes du corps noir, surtout féminin, et de la nature sont au centre de *La Jungle*, grande gouache sur papier d'emballage kraft de 239.4 x 229.9 cm (voir annexes fig.XIII), Wifredo Lam n'ayant pas les moyens de se procurer un autre support, aujourd'hui montée sur toile²⁴². Les personnages qui peuplent *La Jungle* s'inscrivent dans la continuité de ceux qu'il invente à Marseille. On y retrouve des motifs mis au point lors de l'exil, les cornes, les longs cheveux, les nez rectangulaires, les bouches et les mentons, la reconfiguration des corps aux grandes mains et grands pieds, aux traits du visage et aux membres multipliés. Les visages ont ici une forme en demi-lune. Dans cette œuvre, la fusion avec le paysage – qui est un paysage imaginaire, avec le végétal est actée, leurs corps faisant qu'un avec les cannes à sucre. A propos de ces personnages, Lam dit à Max-Pol Fouchet : « *Regarde mes monstres, les gestes qu'ils font. Celui de droite offre sa croupe, obscène comme une grande prostituée. Regarde aussi les ciseaux qu'on brandit. Mon idée, c'était de représenter l'esprit des Noirs dans la situation où ils se trouvaient. J'ai montré, par la poésie, la réalité de l'acceptation et de la protestation.* »²⁴³.

Ce que Wifredo Lam construit en remplissant ses carnets d'écoliers à Marseille, c'est une manière de représenter « la réalité de l'acceptation et de la protestation » par une redéfinition totale du corps humain. Les créatures qu'il y dessine pour la première fois sont monstres en tant qu'elles s'écartent d'une norme, physique, biologique, figurative avec ces hybridations, ces membres en trop ; mais aussi en tant qu'elles subvertissent les normes sociales, raciales, culturelles et même idéologiques, en opérant une synthèse de référents

²⁴¹ « *Western primitivism consisted of a projection of a social definition of self-constructed from being and otherness. The non-Western other defined in a fundamental way what is meant to be Western. Thus, Western colonialism and primitivism worked hand in hand. The tropes of the black, woman and nature represented the enigmatic subject of the other, that which was to be either conquered, explored, or entered into one another. What Lam uncovered in primitivism within Cuba was its profoundly embedded, essentializing politics of difference and discrimination: there was the cultural elite, who belonged to the Western center of civilization, and then the other, those who inhabited an outside, an inexorable space populated by the savage, wild, and mythical, a world of dreams and fantasies and the dominion of the unconscious and irrational.* » in MEREWETHER, Charles. « At the crossroads of modernism: a liminal terrain » in *Wifredo Lam: A retrospective of works on paper*. New York, Americas Society, 1992, p.15.

²⁴² MOSQUERA, Gerardo. « 'My Painting is an Act of Decolonization' an Interview with Wifredo Lam by Gerardo Mosquera (1980) » traduction de KATTAU, Colleen et CRAVEN, David. *Journal of Surrealism and the Americas*, 3:1-2, 2009, p.1.

²⁴³ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989. p.203.

multiples. Elles subvertissent le regard blanc imprégné, consciemment ou non, du système colonial sur les corps noirs et racisés, en en faisant non plus des objets de fascination teintée de nostalgie primitiviste, comme les modernes européens et certains artistes et intellectuels cubains, mais des sujets agissants, puissants, fantastiques mais ancrés dans une réalité, celle des afro-descendants vivant l'oppression raciale à Cuba, en Europe et ailleurs. Ce travail de subversion est un acte très conscient de la part de l'artiste qui écrit en 1946 dans une lettre à sa compagne Helena, alors qu'il est de retour en France pour la première fois depuis la guerre, retour qu'il semblait attendre avec impatience mais qui s'avère plein de désillusions : « *pour l'instant, je ne pourrais pas travailler, d'une part parce que tu me manques et de l'autre, parce que ma fièvre et mon inspiration marchent au rythme de mon pays, totalement contradictoire mais rempli d'une présence très étrange [...] et donc c'est là-bas que je dois être, et de plus pour des raisons très intimes, ma personnalité, qu'on le veuille ou non, n'est pas européenne, bien que ce soit ici que doit se mesurer l'effort [...] Il faut que je te le dise : ici je me sens postiche, comme un être exotique (marqué si l'on veut) comme une statue nègre ou océanienne du Pacifique, ou peu importe d'où, mais dont l'être transplanté devient ici un produit stérile, un objet bizarre pour musée, qui a perdu la vie [...]. Crois-moi, mon Helena, chaque jour je me sens plus éloigné de cette société et de sa manière de comprendre l'homme.* »²⁴⁴. Ce qui se fait jour ici est le profond changement qu'à opéré le voyage de retour à Cuba chez Lam, dans son rapport complexe à son pays natal et à l'Europe. Le sentiment d'être étranger, qui comme nous l'avons vu pointe dans bon nombre de sa correspondance depuis son arrivée en Espagne, est ici clairement formulé, sentiment qui semble l'accompagner toute sa vie, lui qui se définit comme « le vrai Juif errant »²⁴⁵. La lettre se poursuit en réquisitoire comme le déplacement des objets africains ramenés en Europe, l'artiste se référant à une conversation qu'il a eu avec Aimé Césaire. Peut-on voir dans ces mots, dans ce cri de rage que pousse l'artiste contre une pensée blanche et occidentale qui se pense comme universelle, une critique de l'art moderne européen, voire du Surréalisme lui-même s'inscrivant, malgré tout, dans cette mouvance ? Peut-être, néanmoins Lam participe dès l'année suivante à l'exposition *Le Surréalisme en 1947* à la galerie Maeght, puis à bon nombre d'expositions collectives surréalistes par la suite, tout en gardant toujours une prudente distance par rapport au mouvement. Bien au-delà du Surréalisme, ce que Lam construit lors de ses huit mois passés à Marseille est son propre langage du corps comme

²⁴⁴ Lettre reproduite et traduite in LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009, p.180-181.

²⁴⁵ « Je suis le vrai Juif errant. J'ai commencé à voyager bien avant la guerre. [...] J'ai besoin de comprendre ce qui m'entoure et, ce faisant, j'apprends à mieux me connaître. » dit-il dans une interview retranscrite in XURIGUERA, Gérard. *Wifredo Lam*. Paris, Filipacchi, 1974, p.9.

une affirmation de sa posture alors unique, mêlant des référents européens, caribéens, africains dans ses œuvres sans hiérarchie aucune.

CONCLUSION

Le critique d'art français Georges Raillard constatait dans son essai « Marseille, passage du Surréalisme » du catalogue *La Planète affolée*²⁴⁶, exposition consacrée à la dispersion du groupe surréaliste avec la Seconde Guerre Mondiale, que l'exil marseillais, pourtant si riche en productions plastiques, n'est que peu raconté par les artistes qui le vécurent. Ni Breton, ni Masson, ni Ernst, qui ont pourtant évoqué leur passage dans la ville méditerranéenne, ne s'épanchent sur cette période si particulière d'attente²⁴⁷. On peut s'étonner de ce quasi-silence, qui explique également que l'épisode marseillais soit bien souvent traité de manière anecdotique dans les biographies ou monographies des différents artistes²⁴⁸ – et que la figure même de Varian Fry fut longtemps oubliée. Pourtant il s'agit bien d'un moment-clé, de basculement aussi bien dans l'histoire individuelle de ces artistes et intellectuels, que dans le mouvement surréaliste, et plus globalement dans l'histoire de l'art moderne.

Dans le parcours de Wifredo Lam, les huit mois d'attente passés à Marseille, entre la fin juillet 1940 et la fin mars 1941, sont fondamentaux, mais lui-même ne s'est que peu exprimé sur ce moment pourtant charnière. En un temps et un espace très réduits le peintre renouvelle son approche de la figure, orientant son œuvre vers la construction d'un langage fantastique qui caractérisera désormais son travail. Durant cette période d'attente qui s'avère extrêmement productive pour l'artiste s'enclenche un tournant définitif dans son travail, il y développe une iconographie unique. L'étude minutieuse des œuvres marseillaises que l'on connaît aujourd'hui – dessins collectifs, dessins des *Carnets de Marseille* ou sur d'autres papiers, permet d'observer le glissement qui s'opère entre le vocabulaire qu'il a mis au point lors des deux ans passés à Paris et ces nouvelles figures qu'il invente. Dans l'attente du départ, le dessin a été pour Lam le lieu de synthèse des références dans lesquelles il a baigné à Paris, de l'art contemporain aux objets ramenés d'Afrique et d'Océanie, digérées et passées au filtre des expériences collectives surréalistes qu'il pratique tous les dimanches à la Villa Air-Bel. La demande d'André Breton d'illustrer son poème *Fata Morgana* encourage Lam à développer un vocabulaire artistique

²⁴⁶ RAILLARD, Georges. « Marseille, passage du Surréalisme » in VIATTE, Germain. « *La Planète affolée* » : *Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947*. Marseille, Musées de Marseille, Paris, Flammarion, 1986, p.48-49.

²⁴⁷ Seul Jacques Hérold en livre un témoignage quelque peu plus étoffé : voir Ibid. p54.

²⁴⁸ Et lorsqu'il est traité, notamment dans des expositions consacrées au passage des Surréalistes à Marseille, on peut également s'étonner de l'absence de mention des *Carnets de Marseille*, fantastiques témoignages de la création en temps de guerre à Marseille.

nouveau et enclenche une phase de production graphique intense. La recherche de nouvelles formes, qui s'exprime par ce travail quotidien, rapide et presque acharné du dessin, est un exercice de libération de son imaginaire, mais aussi un exercice de répétition, l'artiste reprenant sans cesse les mêmes motifs. Dans ces dessins apparaissent pour la première fois une iconographie de la métamorphose des figures caractérisée par l'introduction d'éléments animaux et végétaux, les bustes ni totalement de face ni totalement de profil, les redoublements des éléments du visage et du corps, les narines en roue rayonnantes, les nez carrés, l'agencement vertical de la bouche et du menton rond et poilu, les ornements de fleurs, d'étoiles, de cercles concentriques. Dans les *Carnets de Marseille* se fait jour un certain systématisme dans la déclinaison des mêmes figures et des mêmes motifs, mais également un constant renouvellement dans les formes inventées et dans l'approche même du dessin, déployant une grande diversité de compositions et de thèmes, témoignant également d'un vrai plaisir du dessin. Mais le travail de recherche entamé à Marseille est bien loin de se limiter à la conception des illustrations pour le poème de Breton, l'artiste poursuivant son exploration graphique acharné une fois les œuvres choisies et l'ouvrage publié, dessinant même à bord du bateau qui le conduit hors de l'Europe, vers la Martinique puis vers Cuba. Au fil des dessins se révèle une progression vers le monstrueux, les corps et les compositions se complexifiant, confirmant cette tendance présente dans l'art de Lam depuis la Guerre Civile espagnole à tendre vers l'horifique. De ces œuvres émerge tout un univers formel que Lam construit et affine dessin après dessin, un vocabulaire de créatures propre à l'artiste. Ce faisant il constitue une iconographie personnelle, marquée par son expérience de la modernité européenne, par son regard sur les sculptures d'Afrique et d'Océanie, mais aussi par ses souvenirs d'une enfance cubaine, et par le traumatisme des guerres qu'il traverse. Ses monstres articulent son expérience intime de la douleur et de l'exil avec la conscience politique de la nécessité de créer un art engagé et en phase avec ses idéaux.

C'est ainsi un artiste accompli, âgé de trente-neuf ans, qui débarque au port de La Havane en juillet 1941, avec dans sa malle tout un répertoire de formes, de figures et de motifs. Ce que démontre l'étude des œuvres marseillaises de Wifredo Lam est qu'il a déjà constitué les ferments de son vocabulaire artistique avant même son retour au pays natal, nuancé, comme l'affirme Jacques Leenhardt dans sa monographie de 2009, l'impact de la *Santería* sur son iconographie. Là réside tout l'enjeu de la période marseillaise de Lam : le peintre y développe les principes d'hybridation, de reconfiguration et de déformation du corps qui caractérisent tout son travail postérieur, rendant caduque une analyse de son iconographie de la métamorphose

au seul prisme du retour à Cuba et de la redécouverte des cultures afro-cubaines. S'arrêter sur le passage à Marseille de Wifredo Lam revient à interroger les mécanismes de la naissance du langage lamien. Cette étude implique nécessairement d'analyser ce nouveau langage par rapport au contexte de la modernité européenne dans laquelle l'artiste baigne alors, du Cubisme, de l'œuvre de Picasso puis surtout du Surréalisme, car si l'hiver 1940-1941 n'est pas sa première rencontre avec le mouvement porté par Breton, il s'agit du moment où il est véritablement intégré à ce microcosme artistique tout aussi libérateur que limitant. Il ne s'agit toutefois pas de faire de Lam un peintre surréaliste, ni d'analyser le nouveau vocabulaire qu'il invente à Marseille dans la seule perspective de ce mouvement. En plus d'être erroné et réducteur, cela témoignerait d'une approche eurocentrée de l'histoire de l'art contre laquelle s'est élevé Gerardo Mosquera qui écrit : « *Je veux considérer l'œuvre de ce peintre cubain moins comme un produit du Surréalisme ou en termes de la présence d'éléments 'primitifs', africains ou afro-américains dans l'art moderne, que comme un résultat de la culture cubaine et caribéenne et comme une contribution pionnière au rôle du Tiers Monde dans le monde contemporain. Le déplacement auquel je fais référence signifie, par exemple, que l'accent ne serait plus mis sur l'intervention de ces éléments culturels dans le Surréalisme ; ce mouvement serait plutôt considéré comme un espace dans lequel ces éléments s'expriment en dehors de leur sphère traditionnelle, transformés en agents de la culture d'avant-garde par eux-mêmes. C'est ce que Lam a dû vouloir dire lorsqu'il a déclaré qu'il était un 'cheval de Troie'.* »²⁴⁹. Car ce que démontre l'étude de l'exil marseillais de Wifredo Lam est à quel point sa participation aux activités surréalistes fut de courte durée et dictée par les événements. Il est ainsi impossible de réduire son œuvre à la pensée surréaliste qui n'intervint qu'à un moment précis de sa carrière, bien qu'il garde tout au long de sa vie des contacts avec les principaux tenants du mouvement et expose régulièrement avec eux. Etudier les liens qu'il développe à Marseille avec les Surréalistes en exil permet d'établir ce que l'artiste retire des propositions du mouvement : un intérêt accru pour l'imaginaire, l'inconscient, les souvenirs d'enfance, mais aussi la magie et l'occulte, une certaine approche de l'automatisme qu'il s'accapare à sa manière et qu'il réutilise

²⁴⁹ « *I want to look at the work of this Cuban painter less as a product of Surrealism or in terms of the presence of 'primitive', African or Afro-American elements in modern art, than as a result of Cuban and Caribbean culture and as a pioneering contribution to the role of the Third World in the contemporary world. The displacement to which I am referring means, for example, that the emphasis would no longer be placed on the intervention of these cultural elements in Surrealism; rather, this movement would be seen as a space in which those elements are given expression outside their traditional sphere, transformed into agents of the avant-garde culture by themselves. This is what Lam must have meant when he said that he was a 'Trojan horse' » in MOSQUERA, Gerardo, « Modernism from Afro-America: Wifredo Lam » in *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MIT Press, 1996, p. 121-132.*

dans sa construction d'une iconographie de la métamorphose qui le caractérise désormais. Il retire de la pensée surréaliste une méthode de libération, notamment du dessin, où le geste de la main et la pensée sont simultanés. Le Surréalisme a été pour Lam, comme il a pu l'être pour Aimé Césaire, un outil, un point de départ d'une émancipation artistique et à une réconciliation entre l'éducation artistique européenne qu'il a reçu et les cultures desquelles il est issu.

Il ne s'agit pas non plus d'amoindrir l'importance du retour au Caraïbes dans la vie et l'œuvre de Lam mais d'en reconsidérer les apports, qui ne sont pas tant l'invention d'une iconographie qu'une portée politique nouvelle de ce vocabulaire personnel qu'il met au point à Marseille et d'un ancrage dans la culture afro-cubaine. L'iconographie de l'hybridité, de la métamorphose et du corps monstre considérée comme caractéristique de l'œuvre de Lam n'est pas une conséquence directe du retour à Cuba, une réaction au retour au pays natal, à ses retrouvailles avec son héritage afro-cubain et les rites de la *Santería* – ce serait là une autre simplification, toute aussi inexacte que la réduction de son œuvre au Surréalisme. L'étude du moment marseillais déplace le curseur, et prouve qu'avec Lam, aucun raccourci n'est possible. Le peintre s'est nourri de la *Santería*, comme il s'est nourri des sculptures et masques d'Afrique, de l'histoire de l'art européenne et plus tard des traditions et rites afro-cubains, haïtiens puis de la mythologie indienne et de l'alchimie. Lam est un peintre érudit qui puise dans un éventail de références culturelles extrêmement large, d'une amplitude alors sans précédent. Pour reprendre les termes de Catherine David : « *Ce qui importe dans le constat de la maîtrise qui se dégage clairement de ces œuvres, ce n'est pas de déterminer ce qui relève de la Santería et des cultes religieux syncrétiques locaux, de ce qui relève de la tradition symbolique des alchimistes et des grands hermétiques chers à Mabille, ou ce qui est dû à l'espace des tableaux de Bosch ou de Picasso. L'essentiel est plutôt de comprendre la violente collision des formes et des traditions dans cette œuvre qui s'exprime en termes poétiques autant qu'à travers une intuition politique, à la fois de désir et de réalité.* »²⁵⁰

Analyser la période marseillaise de Wifredo Lam, qui est aussi son dernier moment en Europe avant le retour à Cuba, permet d'étudier un passage des formes entre Europe et Amériques, passage qui n'est jamais unilatéral. Il est d'autant plus symbolique et révélateur que

²⁵⁰ « *What is important in assessing the mastery that clearly emerged in these works is not to determine that which falls within the province of Santeria and the local syncretic religious cults, of that which bears on the symbolic tradition of the alchemists and the great hermetics dear to Mabille, or what is owed to the space of the paintings of Bosch or Picasso. Rather, what is most crucial is to understand the violent collision of forms and traditions in this work expressed in poetic terms as much as through political intuition, at once of desire and reality* » in DAVID, Catherine, « The invention of the new world: drawings 1914-1942 » in *Wifredo Lam: A retrospective of works on paper*. New York, Americas Society, 1992, p.45.

ce soit dans cette expérience de l'exil, qui est celle d'un triple déracinement (de Cuba, de l'Espagne, de Paris), dans ce moment physique de passage d'un continent à l'autre, de la rive d'adoption à la rive d'origine, moment qui marque une vraie rupture dans la vie et le travail de Lam, qu'il trouve les prémisses de ce qui caractérise son expression artistique. Son parcours incarne ces passages et ces mouvements des formes et des idées. Lam est un artiste dont la carrière et l'œuvre ne préfigurent pas tant la mondialisation que l'agrandissement du spectre de la modernité telle qu'elle a longtemps été vue et étudiée en Europe. Elles remettent en question la vision d'une modernité européenne exportée dans d'autres contrées qui laisse de côté les va-et-vient, les apports et les dialogues dont l'art est toujours le témoin.

En cela, la notion de *border thinking*, de « pensée frontalière » que développe le sémiologue argentin Walter D. Mignolo, un des grands penseurs actuels de la décolonialité et professeur à la Duke University, résonne particulièrement avec l'œuvre de Wifredo Lam. La pensée frontalière désigne notamment ces récits et savoirs locaux considérés comme subalternes dans la pensée moderne, foncièrement eurocentrée et intrinsèquement liée au système colonial, qui a voulu se faire passer pour universelle et ce faisant a établi des hiérarchies. Mignolo décortique et déconstruit la rhétorique du « eux » et du « nous » – en opposant *anthropoi* et *humanitas* – qu'a promu la pensée moderne, appelant à une déprise de cette pensée. Il écrit : « *Nous, anthropoi, qui habitons et pensons dans les frontières avec une conscience décoloniale, sommes déjà en train de nous déprendre. Il nous faut donc être épistémologiquement désobéissants. Il faudra en payer le prix, car les revues, les magazines, les sciences humaines et sociales de même que les écoles professionnelles, sont territoriales. La pensée frontalière est la condition même de la pensée décoloniale. Et lorsque nous, les anthropoi, écrivons dans des langues modernes, occidentales et impériales (espagnol, anglais, français, allemand, portugais, ou italien), nous le faisons avec nos corps à la frontière. La vie a aiguisé nos sens pour que nous puissions percevoir la différence, et ressentir que nous avons été faits anthropoi, que nous n'appartenons pas ou qu'en partie à la sphère et aux yeux qui nous perçoivent comme anthropoi, comme « autres ». La pensée frontalière est ainsi pensée de nous-même, les anthropoi, qui n'aspirons pas à devenir humanitas, puisque c'est cette énonciation qui nous a faits anthropoi. Nous nous déprenons de l'humanitas, devenons épistémologiquement désobéissants, pensons et agissons de manière décoloniale, habitant et pensant aux frontières d'histoires locales confrontées à des desseins globaux.* »²⁵¹. Cette

²⁵¹ MIGNOLO, Walter. « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, vol. 73, no. 1, 2013, pp. 181-190.

réflexion de Mignolo sur la langue, on pourrait la transposer sur le langage plastique : lorsque Lam peint et dessine dans un langage imprégné des œuvres de la modernité européenne, il le fait toujours à la frontière, il déplace le curseur et le regard, bouleverse la rhétorique du « eux » et du « nous », l'image de l' « autre » exotique. C'est que l'œuvre de Wifredo Lam, et l'artiste lui-même, se situe toujours à la lisière, de l'Europe, des Caraïbes et plus largement des Amériques, de la modernité telle qu'elle a été définie par les Européens dans la première moitié du XXe siècle. La pensée de Mignolo permet de mettre en lumière la capacité de Lam à naviguer dans les marges, à articuler des éléments parfaitement ancrés dans la tradition artistique européenne avec des éléments esthétiques et symboliques des traditions afro-cubaines, mais aussi des diverses plastiques des sculptures issues de peuples d'Afrique ramenés en Europe. Ce texte de Mignolo et son appel à la déprise résonne, des décennies après, avec ce qu'affirma Wifredo Lam à Gerardo Mosquera à la fin de sa vie : « *ma peinture est un acte de décolonisation* »²⁵².

Aujourd'hui, alors que la question des restitutions des objets africains – dont le pillage révoltait tant Wifredo Lam dès les années 1940 – est plus brûlante que jamais ; que se fait plus pressante la demande d'une histoire nationale qui interrogerait son passé colonial et comment ce passé a structuré un imaginaire et des dynamiques de pouvoir, de mouvements, et d'inégalités ; que des publications²⁵³, des expositions²⁵⁴ et des artistes questionnent de plus en plus les systèmes de domination sur les corps racisés, et notamment les corps noirs, par l'histoire de l'art et les images ; aujourd'hui, où l'on cherche à mettre en avant des icônes historiques qui proposent des voies alternatives ; étudier et exposer l'œuvre éminemment politique de Wifredo Lam semble plus pertinent et nécessaire que jamais. Avec ses créatures qui peuplent ses toiles et ses dessins, Lam a su renverser le regard blanc et européen sur les personnes et cultures extra-occidentales, ouvrant la voie aux générations d'artistes suivantes repensant les liens entre préoccupations locales et enjeux globaux.

²⁵² MOSQUERA, Gerardo. « 'My Painting is an Act of Decolonization' an Interview with Wifredo Lam by Gerardo Mosquera (1980) » traduction de KATTAU, Colleen et CRAVEN, David. *Journal of Surrealism and the Americas*, 3:1-2, 2009, p.1-8.

²⁵³ Notamment les récents ouvrages d'Anne Lafont, *L'art et la race: l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019 ou l'ouvrage collectif sous la direction de Pascal Blanchard *Sexe, race & colonie. La domination des corps du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Editions La Découverte, 2018, pour ne citer qu'eux.

²⁵⁴ Par exemple *Le Modèle Noir* qui s'est tenue au Musée d'Orsay en 2019, créée par Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise M. Murrell et Isolde Pludermarcher avec un important comité scientifique composé de David Bondman, Anne Higonnet, Anne Lafont et Pap Ndiaye.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

I – Archives

- **Galerie 1900-2000, Paris**

-BRETON, André. *Fata Morgana*. Marseille, éditions du Sagittaire, 1^e édition, 1941. Illustrations de Wifredo Lam réhaussées au crayon de papier. Exemplaire n°D (4 sur 6) dédié par André Breton à Wolfgang Paalen et Alice Rahon.

- **The Pierre Matisse Gallery archives – The Morgan Library, New York**

-BRETON, André ; MATISSE, Pierre. *LAM*. Catalogue d'exposition, New York, Pierre Matisse Gallery, 1942.

- **SDO Wifredo Lam**

-LAM, Wifredo. Lettre manuscrite inachevée à sa mère, écrite au verso d'un carton d'invitation à l'exposition *Wifredo Lam* de 1939 à la Galerie Pierre, à Paris, France.

-BRETON, André. Manuscrit de *Fata Morgana*, décembre 1940, Marseille.

-BRETON, André. *Fata Morgana*. Marseille, éditions du Sagittaire, 1^e édition, 1941. Illustrations de Wifredo Lam réhaussées au crayon de papier. Exemplaire n°B (2 sur 6) dédié par André Breton à Wifredo Lam [incomplet].

-LAM, Wifredo. Carbone d'une lettre tapuscrite à l'Emergency Rescue Committee, New York, du 7 août 1941 à Ciudad Trujillo [Saint-Domingue], République Dominicaine.

-BENITEZ, Helena. Lettre tapuscrite à Elizabeth Kessin Berman au sujet de l'exposition « The Varian Fry Exhibition » au The United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., du 18 février 1992 à Sarrebruck, Allemagne.

-Photographies d'archives

II – Sources primaires accessibles en ligne

- **Christie's – catalogue en ligne de la vente de la collection Paul Destribats, 2019**

-BRETON, André. Note manuscrite sur la censure de *Fata Morgana*, Marseille, 1941. In *Fata Morgana*. Marseille, éditions du Sagittaire, 1^e édition, 1941. Exemplaire n°E (5 sur 6) dédié par André Breton à Gilbert Lély.

Accessible en ligne : <https://www.christies.com/en/lot/lot-6216066>

- **Gallica, Bibliothèque Nationale de France**

-*Minotaure : revue artistique et littéraire*, n°12-13, mai 1939, Paris.

- **Archives en ligne de l'Atelier André Breton**

Accessibles en ligne : <https://www.andrebretton.fr/fr/category/246>

-BRAUNER, Victor. Lettre du 3 décembre 1940 écrite à Canet-Plage adressée à André Breton à la Villa Air-Bel.

-Photographies diverses prises à la Villa Air-Bel, Marseille, 1940-1941.

-Jeux collectifs et cadavres-exquis réalisés à la Villa Air-Bel, Marseille, 1940-1941.

-BRETON, André. Thème astral : éléments pour *Fata Morgana*, Pages manuscrites d'un carnet datant de la fin de 1940, début 1941, notes diverses.

-CESAIRE, Aimé. *Retorno al pais natal*. Illustrations de Wifredo Lam, traduction de Lydia Cabrera et préface de Benjamin Péret, Molina y Cia, La Havane, 1943.

- **The Pierre Matisse Gallery archives – The Morgan Library, New York**

-Descriptif et résumé des lettres échangées entre Wifredo Lam et Pierre Matisse entre 1942 et 1976, contenues dans la boîte 14.02 de la sous-série « Wifredo Lam » des archives de la Pierre Matisse Gallery.

Accessible en ligne : <https://host.themorgan.org/research/FindingAids/pmg/LamLetters.pdf>

- ***L'Étudiant Noir* en ligne**

-CESAIRE, Aimé. « Nègrerie : conscience raciale et révolution sociale ». *L'Étudiant Noir*, n° 3, mai-juin 1935, p.2.

Accessible en ligne : <https://letudiant-noir.webs.com/>

- **Yale University Library – Digital collections**

-CARRINGTON, Leonora. *La maison de la peur*. Préface et illustrations de Max ERNST. H. Parisot, Paris, 1938.

Accessible en ligne : <https://collections.library.yale.edu/catalog/2057072>

SOURCES SECONDAIRES

I – Littérature

-CESAIRE, Aimé. *Cadastre suivi de Moi, Laminaires....* Paris, éditions du Seuil, 2006.

-DUJOVNE ORTIZ, Alicia. *Dora Maar : prisonnière du regard*. Paris, éditions Librairie générale française, Livre de Poche, 2005.

-SERGHERS, Anna. *Transit*. Paris, Editions Autrement, 2018.

II - Wifredo Lam

- **Ouvrages**

-LOEB, Pierre. *Voyages à travers la peinture*. Paris, Bordas, 1946.

-DESNOES, Edmundo. *Lam : azul y negro*. La Havane, Editorial Nacional de Cuba, Cuadernos de la Casa de las Américas, 1963.

-*Dessins de Wifredo Lam*. Préface d'Yvon Taillandier. Paris, Denoël, 1970.

-XURIGUERA, Gérard. *Wifredo Lam*. Paris, Filipacchi, 1974.

-*Dessins de Wifredo Lam*. Préface de Philippe Soupault. Paris, Editions Galilée-Dutrou, 1975.

-NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Wifredo Lam*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1982.

-KREMPEL, Ulrich (dir.). *Wifredo Lam*. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1988.

-FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. 2e éd. Paris, Cercle d'Art, 1989.

- BENITEZ, Helena H. *Wifredo Lam: Interlude Marseille*. København, Bløndal, 1993.
- LAURIN-LAM, Lou; LAM, Eskil; BORRÀS, Maria-Lluïsa; SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work : 1923-1960*. 1er édition. Lausanne, Acatos, 1996.
- MOSQUERA, Gerardo (dir.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MIT Press, 1996.
- LEIRIS, Michel. *Wifredo Lam*. Bruxelles, Didier Devillez, 1997.
- BENITEZ, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*. Lausanne, Acatos, 1999.
- NOCEDA, José Manuel. *Wifredo Lam. La cosecha de un brujo*. La Havane, Letras Cubanas, 2002.
- SIMS, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. 1e édition. Austin, University of Texas Press, 2002.
- MERCER, Kobena (dir.). *Cosmopolitan modernisms*. Cambridge, MIT Press, 2005.
- LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC editions, 2009.
- BONNET VERGARA, Peggy. *Wifredo Lam et l'éternel féminin*. Paris, L'Harmattan, 2015.
- DUANY, Jorge (dir.). *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*. 1.^a ed. University Press of Florida, 2019.
- NOËL, Samantha A. *Tropical Aesthetics of Black Modernism*. Durham, Londres, Duke University Press, 2021.

- **Catalogues d'exposition**

- TRABA, Marta. *Wifredo Lam*. Caracas, Estudio Actual, Centro de Arte Contemporáneo, 1976.
- AYLLON, José ; VIDAL, Aline. *Wifredo Lam*. Paris, Editions Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.
- CORTE, Luis Miguel ; HERRERA, Nelson (dir.). *Wilfredo Lam - Pintura y obra gráfica, 1938 - 1976*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1986.

- DAY, H. T.; STURGES, H. *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- GAUDIBERT, Pierre ; LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam. Œuvres de Cuba*. Paris, Maison de l'Amérique Latine ; Paris, Librairie Séguier, 1989.
- DAVID, Catherine. *Wifredo Lam : Galerie Lelong*. Paris, Repères, Galerie Lelong, 1991.
- LEENHARDT, Jacques ; SHENG, Xing Xiao. *Gravures de Wifredo Lam*. Beijing, Institut Central des Beaux-Arts, 1991.
- BLANC, Giulio V., HERZBERG, Julia P., SIMS, Lowery Stokes, BALDERRAMA, Maria R. *Wifredo Lam and his contemporaries, 1938-1952*. New York, Studio Museum in Harlem, Distributed by H.N.Abrams, 1992.
- DAVID, Catherine ; MEREWETHER, Charles ; SIMS, Lowery S. *Wifredo Lam: A retrospective of works on paper*. New York, Americas Society, 1992.
- FLETCHER, Valerie J. (dir.). *Crosscurrents of modernism: four Latin American pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta = Intercambios del modernismo: cuatro precursores latinoamericanos: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wilfredo Lam, Roberto Matta*. Washington, D.C, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in association with the Smithsonian Institution Press, 1992.
- DAVID, Catherine ; MEREWETHER, Charles ; SIMS, Lowery S. *Wifredo Lam : obra sobre paper*. Barcelone, Fundació 'la Caixa', 1993.
- PAUDRAT, Jean-Louis ; FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Lam métis*. Paris, Musée Dapper, 2001.
- ABADIE, Daniel (dir.) *Lam et les poètes*. Isle-sur-la-Sorgue, Musée Campredon-Maison René Char, Paris, Hazan, 2005.
- CASTILLO VÁZQUEZ, Juan ; NOCEDA, José Manuel. *Wifredo Lam. Cartografía íntima*. Madrid, Instituto Cervantes, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- CARTER, Curtis L (dir.). *Wifredo Lam in North America*. Milwaukee, Wis., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2007.
- CHAVANNE, Blandine ; TRONCHE, Anne (dir.). *Wifredo Lam. Voyages entre Caraïbes et avant-gardes*. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Fages éditions, 2010.

-FAJARDO-HILL, Cecilia; GAZTAMBIDE, María; GUERRERO, Marcela; MCEWEN, Abigail; MOHL, Rachel; OLES, James; WELLEN, Michael. *Intersecting Modernities: Latin American Art from the Brillembourg Capriles Collection*. Houston, New Haven, Museum Fine Arts Houston, 2013.

-GOIZUETA, Elizabeth T. (dir.). *Wifredo Lam: imagining new worlds*. Boston, McMullen Museum of art, 2014.

-DAVID, Catherine ; BLISTÈNE, Bernard (dir.). *Wifredo Lam | Catalogue de l'exposition*. Paris, Centre Pompidou, 2015.

-DAVIS, Catherine (dir.). *Wifredo Lam*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2016.

- **Articles**

-LOEB, Pierre. « Wifredo Lam ». *Tropiques*, nos. 6-7, Février 1943, p.61-62.

-CARPENTIER, Alejo. « Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam », *La Gaceta del Caribe*, n°5, juillet 1944, p.26-27.

-ROUSSEAU, Madeleine. « Wifredo Lam, peintre Cubain ». *Présence Africaine*, 1948, vol. N° 4, no 3, pp. 590-594.

-TARNAUD, Claude. « Wifredo Lam et le « bestiaire ambigu », *XXe siècle*, n° 21, mai 1963, p. 37-42.

-PIERRE, José. « L'humanisme magique de Wifredo Lam », *XXe siècle*, n° 29, décembre 1967, p 47-52

-GASCH, Sebastià, « Lam à Paris », in *XXe siècle*, n°52, numéro spécial Wifredo Lam, 1979, p.67-72.

-LAM, Wifredo. « Hommage à Dürer », *XXe siècle*, n°52, numéro spécial Wifredo Lam, 1979, p. 101.

-LAM, Wifredo. « Le 3 mai 1808 de Francisco Goya », *XXe siècle*, n° 52, numéro spécial Wifredo Lam, 1979, p.102

-BORRAS, Maris Lluisa. « Lam et le surréalisme 1929-1934 » in *Opus International*, Paris, n°123-124, 1991, p.98.

-SIMS, Lowery Stokes. « The Painter's Line: The Drawings of Wifredo Lam. » *Master Drawings*, vol. 40, no. 1, 2002, pp. 57–72.

-GREET, Michele. « Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation. » *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*. No. 5, hiver 2003.

-MOSQUERA, Gerardo. « 'My Painting is an Act of Decolonization' an Interview with Wifredo Lam by Gerardo Mosquera (1980) » traduction de KATTAU, Colleen et CRAVEN, David. *Journal of Surrealism and the Americas*, 3:1-2, 2009, p.1-8.

- **Catalogue de vente**

-Christie's, New York. *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture. Auction Catalog November 1994*. Partie I. Christie's, New York, 1994.

III - Varian Fry et la Villa Air-Bel, Marseille, 1940-1941

- **Récits autobiographiques**

-BÉNÉDITE, Daniel. *La Filière marseillaise : Un chemin vers la liberté sous l'Occupation*. Paris, Editions Clancier Guénaud, 1984.

-FRY, Varian. *Livrer sur demande : quand les artistes, les dissidents et les Juifs fuyaient les nazis : Marseille 1940-1941*. Marseille, Agone, 2008.

-GOLD, Mary Jane. *Marseille, année 40*. Paris, Phébus, 2006.

-SERGE, Victor. *Carnets (1936-1947)*. Marseille, Agone, 2012.

- **Ouvrages**

-SULLIVAN, Rosemary. *Villa Air-Bel: World War II, escape, and a house in Marseille*. New York, Harper Perennial, 2009.

-GUYOT, Alain; POLLIN, Diana. *Villa Air-Bel, 1940-1942 : un phalanstère d'artistes*. Paris, Villette, 2013.

-JENNINGS, ERIC T. *Escape from Vichy: The Refugee Exodus to the French Caribbean*. Cambridge, Harvard University Press, 2018.

- **Catalogues d'exposition**

-COLLECTIF. *Varian Fry. Mission américaine de sauvetage des intellectuels anti-nazi. Marseille 1940-1942*. Marseille, Hôtel du Département ; Arles, Actes Sud, 1999.

-CELAN, Paul (dir.). *Varian Fry et les candidats à l'exil : Marseille, 1940-1941 : Arp, Bellmer, Brauner, Breton, Bryen, Chagall, Delanglade, Dominguez, Duchamp, Ernst, Frances, Gomès, Hérold, Lam, Lamba, Lipchitz, Magnelli, Masson, Matta, Springer, Wols*. Aix-en-Provence, Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône ; Arles, Actes sud, 1999.

-GIRAUDY, Danièle. *Le jeu de Marseille : autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*. Marseille, Musées de Marseille, Alors hors du temps, 2003.

-BERTRAND DORLÉAC, Laurence, MUNCK, Jacqueline. *L'art en guerre, France 1938-1947*. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris Musées, 2012.

- **Articles**

-JENNINGS, Eric. "Last Exit from Vichy France: The Martinique Escape Route and the Ambiguities of Emigration." *The Journal of Modern History*, vol. 74, no. 2, 2002, pp. 289-324.

-GUIRAUD, Jean-Michel. « La vie intellectuelle et artistique à Marseille au temps du Maréchal Pétain ». *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, 29e Année, No. 113, « La Provence pendant la guerre », Janvier 1979, pp. 63-90.

IV – Le Surréalisme et le contexte artistique français des années 1920-1930

- **Ouvrages**

-BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. La Nouvelle Revue française, Librairie Gallimard, Paris, 1928.

-BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Gallimard, 1966.

-GARAUDY, Roger. *Pour un réalisme du XXe siècle. Dialogue posthume avec Fernand Léger*. Paris, Grasset, 1968.

-BRETON, André. *L'art magique*. Paris, Phébus, 2003.

-DE VRIES, Her. *Les premières éditions de « Fata Morgana » d'André Breton*. Amsterdam, Brumes blondes du Bureau de recherches surréalistes, 2007.

-FLAHUTEZ, Fabrice. *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*. Collection Œuvres en sociétés. Dijon, Les Presses du réel, 2007.

-LECLERCQ, Sophie. *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*. Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2010.

-OTTINGER, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne*. Paris, Gallimard, 2012.

-BAUDUIN, Tessel M. *Surrealism and the Occult. Occultism and Western esotericism in the work and movement of André Breton*. Amsterdam University Press, 2014.

-LAXTON, Susan. *Surrealism at play*. Durham, Duke University Press, 2019.

- **Catalogues d'exposition**

-BRETON, André ; ELUARD, Paul. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938.

-VIATTE, Germain. « *La Planète affolée* » : *Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947*. Marseille, Musées de Marseille, Paris, Flammarion, 1986.

-SALMON, Béatrice. TARENNE, Vivianne. VELHAGEN, Rudolf (dir.). *Dessins surréalistes visions et techniques*. Paris, Centre Pompidou, 1995.

-JAVAUULT, Patrick ; PARSY, Paul-Hervé (dir.). *Les surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York: Musée d'Art Moderne et Contemporain*. Strasbourg, Musée d'Art Moderne, Madrid, Aldeasa, 2000.

-KOUTSOMALLIS, Kykriakos (dir.). *André Masson and ancient Greece*. Athènes, Basil & Elise Goulandris Foundation, Andros, Museum of Contemporary Art, Turin, Allemandi, 2007.

-ADES, Dawn (dir.). *The colour of my dreams: the Surrealist revolution in art*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2011.

-JONES, Leslie; DERVAUX, Isabelle; LAXTON, Susan. *Drawing Surrealism*. Los Angeles, CA, Los Angeles County Museum of Art, 2012.

- **Articles**

-BELTON, Robert. « André Masson's Earth-Mothers in Their Cultural Context ». *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review* 15, no. 1, 1988, p. 51-57.

-LANTENOIS, Annick. « Analyse critique d'une formule « retour à l'ordre » ». *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°45, janvier-mars 1995. pp. 40-53.

-STEINHAUSER, Monika ; VIREY-WALLON, Aude. « « La lumière de l'image ». La notion d'image chez les surréalistes ». *Revue de l'Art*, 1996, n°114. pp. 68-80.

-VASSEUR, Catherine. « L'image sans mémoire : à propos du cadavre exquis », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°55, printemps 1996.

-KAVKY, Samantha. « Max Ernst in Arizona: Myth, Mimesis, and the Hysterical Landscape », *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 57/58, 2010, p.209-228.

-ICHÉ, Rose-Hélène. « Le surréalisme à l'épreuve de la guerre (1938-1945) ». *Ligeia*, 2014, vol. 2, no.133-136, p. 52-68.

-MORANDO, Camille. « Victor Brauner's Writing in/at Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet ». *Dada/Surrealism*, vol.20, 2015.

-ICHÉ, Rose-Hélène, « L'étrange cas de Jacques Hérold. Les créatures hybrides d'un bestiaire surréaliste (1930-1938) », *Ligeia*, 2016, vol.1, no.145-148, p. 150-156.

- **Revues**

-*Documents*, année 1929, n°1 à 7, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991.

-*Documents*, année 1930, n°1 à 8, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991.

V – « Primitivisme » et colonialité de la modernité européenne

- **Cours au Collège de France**

-SAVOY, Bénédicte. « Présence africaine dans les musées d'Europe ». Chaire internationale Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe, XVIII^e-XX^e siècle, 2020.

Captations disponibles en ligne.

- **Ouvrages**

-RUBIN, William (dir.). *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris, Flammarion, 1987.

-MURPHY, Maureen. *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

-BIRO, Yaëlle. *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*. Dijon, Les Presses du Réel, 2018.

-BARAT, Charlotte ; ENGLISH, Darby. *Blackness at MoMA: A legacy of deficit*. New York, The Museum of Modern Art, 2019.

- **Catalogues d'exposition**

-NDIAYE, Pap ; DEBRAY, Cécile (dir.). *Le modèle noir de Géricault à Matisse*. Paris, Musée d'Orsay, Flammarion, 2019.

- **Articles**

-FOSTER, Hal. « The "Primitive" Unconscious of Modern Art ». *October*, Automne 1985, Vol. 34, p. 45-70.

-LEIGHTEN, Patricia. « The White Peril and *L'Art nègre*: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism ». *Art Bulletin*, vol.72, n°4, 1990, p. 22.

-TYTHACOTT, Louise. « A « Convulsive beauty »: Surrealism, Oceania and African art ». *Journal of Museum Ethnography*, 1999, n° 11, p. 43-54.

-BAACKMANN, Susanne; CRAVEN, David. « *Surrealism and Post-Colonial Latin America Introduction* ». *Journal of Surrealism and the Americas*, 3:1-2 2009, p. 17.

-MIGNOLO, Walter. « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, vol. 73, no. 1, 2013, p. 181-190.

-ANTLE, Martine ; CONLEY, Katharine (dir.). *South Central Review*, vol. 32, no. 1, numéro spécial : « Dada, Surrealism and Colonialism », printemps 2015.