

La Jungla : manifeste transgenre ? Figures de la masculinité et de la féminité dans l'œuvre du jeune Wifredo Lam

David Castaner

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA2561.

Résumé : Étudier les représentations de la masculinité et de la féminité dans l'œuvre de Wifredo Lam est une manière de saisir l'un des aspects les plus essentiels de son œuvre : la remise en question systématique des dichotomies masculin/féminin, humain/animal, animé/inerte. En outre, la question du genre chez Lam a ceci de particulier qu'elle concerne aussi la race. En effet, dans beaucoup de ses tableaux, et notamment dans ses Autoportraits, se lit l'envie de proposer un nouveau modèle de virilité pour les Mulâtres par-delà le stéréotype postcolonial du boxeur illettré des bas-fonds. La féminité n'est pas moins problématique dans son œuvre de jeunesse puisqu'une hésitation permanente entre la mère, l'épouse et la prostituée vient dessiner

la tragédie des femmes, Noires et Mulâtresses de Cuba.

Mots-clés: Image, genre et race, art contemporain cubain, afro-cubanisme, Wifredo Lam.

Resumen: Estudiar las representaciones de la masculinidad y de la feminidad en la obra de Lam es una forma de captar uno de los aspectos más esenciales de su obra: la crítica sistemática que ejerce sobre las dicotomías masculino/femenino, humano/animal, animado/inerte. Pero la cuestión del género en la obra de Lam presenta además la particularidad de estar asociada a la cuestión de la raza. Efectivamente en muchas de sus obras, y sobre todo en los Autorretratos, se

percibe el anhelo de proponer un nuevo modelo de virilidad para los mulatos más allá del estereotipo poscolonial del boxeador barriobajero. La feminidad es igualmente problemática en su obra de juventud ya que una oscilación permanente entre la madre, la esposa y la prostituta

acaba evocando la tragedia de las mujeres negras y mulatas de Cuba.

Palabras clave: Imagen, género y raza, arte contemporáneo cubano, afro-cubanismo, Wifredo Lam.

Roberto Cobas Amate a dit de Wifredo Lam, sans doute le peintre cubain le plus célèbre du XXème siècle, que sa peinture était un manifeste plastique pour le Tiers-Monde¹. Il s'agit d'une proposition incontestable puisque Lam nie un certain nombre de traditions fondamentales de l'art occidental tout en mettant systématiquement en valeur des cultures que les maîtres du monde croyaient inférieures ou marginales jusque-là: les cultures afro-cubaines, la culture haïtienne, les héritages chinois et les mythes indiens se succèdent comme sources principales d'inspiration dans cette longue carrière artistique qui commence bien avant 1920 et se prolonge jusque dans les années 1980.

Mais cette proposition incontestable est aussi une affirmation commode, car il suffit de connaître la biographie de Wifredo Lam pour s'apercevoir que ce Cubain qui combat le fascisme pendant la guerre d'Espagne et qui fuit l'Occupation allemande de Paris, ne pouvait devenir par la suite qu'un fervent défenseur de l'Indépendance politique et économique des pays qui avaient subi l'impérialisme européen et américain. Son soutien à la Révolution cubaine de 1959 dérive, entre autres choses, de ses convictions anti-impérialistes et internationalistes. C'est d'ailleurs pour célébrer la solidarité entre les peuples du Sud qu'il peint, entre 1965 et 1966, au moment où se tient à La Havane La Conférence Tricontinentale², *Le Tiers-Monde*, véritable manifeste plastique des pays du Sud.

Au lieu d'affirmer ce dont on peut être absolument certains, je préférerai prendre un risque en proposant une idée qui n'est ni facile à comprendre, ni nécessairement vraie. Cette idée est que l'œuvre de Lam n'est pas seulement un manifeste du Tiers-Monde, mais aussi un manifeste transgenre.

Que faut-il entendre par manifeste transgenre ? En ces temps où le genre est devenu une notion politique, et par conséquent un mot investi d'affects, il est bon de donner une définition claire de ce terme. Dire que l'œuvre de Lam est un manifeste transgenre ne veut pas dire qu'elle est un outil de propagande en faveur de la transsexualité. La transsexualité est un processus précis de modification de caractères sexuels biologiques primaires et secondaires. Elle s'appuie donc sur une transformation du donné biologique. Au contraire, le genre, si l'on en croit la définition donnée par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*³ est une donnée socio-culturelle qui désigne l'ensemble de comportements et d'attitudes que l'on attend généralement d'un homme ou d'une femme. Elle postule que l'identité de genre n'est pas une essence caractéristique de chaque sujet, mais un ensemble

1 COBAS AMATE, Roberto, « Lam, un manifeste plastique pour le tiers monde », in *Cuba art et histoire*, BONDIL, Nathalie (dir.), Montréal, éd. Hazan, 2008, p.196-202.

2 STOKES SIMS, Lowery, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*, Austin, University of Texas Press, 2002.

3 « Si le genre renvoie aux significations culturelles que prend le sexe du corps, on ne peut alors plus dire qu'un genre découle d'un sexe d'une manière et d'une seule. En poussant la distinction sexe/genre jusqu'au bout on s'aperçoit qu'elle implique une discontinuité radicale entre le sexe du corps et les genres culturellement construits. » BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, pour un féminisme de la subversion, La découverte, 2005.

de signes et de gestes qui doivent être renouvelés continuellement. Le genre n'est donc pas une identité définitive, mais un processus d'identification, bref, le genre n'a pas seulement une dimension normative, mais aussi une dimension performative. Chez Judith Butler, la notion de genre est le lieu d'expression de rapports de pouvoir qui traversent le corps des individus et par conséquent le lieu où peuvent être combattus ces rapports de pouvoir.

De cette définition, nous retiendrons trois choses : que le genre permet de questionner les notions de masculinité et féminité au-delà de la question génitale, que le genre est la manifestation corporelle de rapports de pouvoir, et que le trouble dans le genre implique aussi, d'une certaine manière, une contestation de formes de pouvoir particulières.

Un manifeste transgenre est donc une proposition qui interroge les notions de masculinité et de féminité et qui envisage un processus de transformation de ces catégories.

De quelle manière la notion de genre est-elle interrogée dans les tableaux de Lam ? Quelles sont les problématiques associées à la masculinité et à la féminité dans son œuvre ? Comment Lam semble-t-il y répondre ?

Etudier les représentations de la masculinité et de la féminité dans l'œuvre de Lam est une manière de saisir l'un des aspects les plus essentiels de son œuvre : la remise en question systématique des catégories traditionnelles de classification de l'existant que sont les dichotomies masculin/féminin, humain/animal, animé/inerte. Nous verrons cela à travers une analyse de son tableau, *La Jungla*.

La question du genre chez Lam a ceci de particulier qu'elle concerne aussi la race. En effet, dans beaucoup de ses tableaux, et en particulier dans ses Autoportraits, se lit l'envie de proposer un nouveau modèle de virilité pour les Mulâtres, par-delà les stéréotypes postcoloniaux du boxeur illettré des bas-fonds.

La féminité n'est pas moins problématique dans l'œuvre du jeune Lam: une hésitation permanente entre la mère, l'épouse et la prostituée vient dessiner la tragédie des femmes, les Noires et Mulâtresses de Cuba, qui n'est pas sans rappeler le destin de l'île dont elles sont originaires.

1. *La Jungla* : manifeste transgenre ?

*La Jungla*⁴ est le tableau emblématique de Wifredo Lam. Il fut conçu à la fin de 1942, début 1943, quelques mois après le retour de l'artiste à Cuba, et exposé à New York, l'année suivante. Ce grand format aux couleurs vives et au thème mystérieux rencontra un franc succès parmi le public nord-américain et marqua le début de la célébrité de Lam. Acheté par le MoMa en 1945 pour inaugurer la collection d'art moderne latino-américain, il devint un symbole et un étendard de la peinture des peuples qui avaient subi le joug de la colonisation.

Beaucoup célèbrent la proposition formelle de Lam : la maîtrise de la ligne et de la couleur, l'utilisation originale de la gouache sur papier marouflé qui rendent juteuses et presque incandescentes les figures et les formes, le rythme intense imposé par les lignes verticales et obliques

4 *La Jungla*, Wifredo Lam, 1943, gouache sur papier marouflé sur toile, 239,4x229,9 cm. Disponible en ligne sur http://production.slashmedias.com/main_images/images/ooo/007/892/wilfredo-lam-la-jungla-centre-georges-pompidou_large.jpg?1447834164

et l'intelligence de la composition sont des qualités indéniables du chef-d'œuvre. Mais les choses deviennent plus compliquées lorsqu'il s'agit de comprendre ce que raconte le tableau. Certains, probablement les plus sages, préfèrent ne pas donner un sens précis à la scène et se contentent d'une contemplation presque mystique du tableau⁵. D'autres, plus érudits et ambitieux, s'efforcent de l'interpréter à partir des mythes des religions afro-cubaines ou d'événements historiques précis au risque de se perdre dans d'interminables labyrinthes de symboles que le peintre n'avait pas encore parcourus en 1943⁶.

Une voie moyenne consisterait à dire que le tableau de Lam n'est pas un tableau d'histoire : il ne narre pas un événement et ne présente pas de personnages identifiables. Il ne raconte rien. Pour autant, il ne relève pas de l'ineffable contemplation de la couleur et des formes qui s'impose lorsqu'il s'agit de saisir la peinture abstraite. Certes, les formes présentées par Lam sont imaginaires et stylisées à outrance ; mais elles ne cessent de s'inspirer d'éléments réels qu'elles transforment. Sa peinture ne raconte rien, mais dit quelque chose.

La Jungla regorge de transgressions de catégories de classification de l'existence, et en particulier les catégories d'espèce et de genre. En effet, les cinq personnages qui occupent le premier plan de *La Jungla* sont des êtres hybrides composés d'éléments humains et animaux. Les quatre figures principales ont des corps à structure bipède. Mais si leur forme générale est humaine, certains de leurs caractères relèvent d'autres espèces animales. La tête du premier personnage, en commençant par la gauche, est chevaline : ce personnage est d'ailleurs pourvu d'une queue et une crinière. Ces mêmes éléments se retrouvent dans le troisième personnage. Quant au quatrième, il est difficile de dire s'il est encore bipède ou si son long bras ne s'est pas déjà transformé en patte. Le petit personnage qui apparaît, en bas à gauche, a des traits résolument caprins. Ces figures hybrides sont un thème qui poursuit Lam depuis la période marseillaise, où il a développé un goût tout surréaliste pour les chimères⁷.

Mais il n'y a pas que la frontière entre l'humain et l'animal que les figures de Lam transgressent. Elles se situent également par-delà la limite entre l'animal et le végétal. En effet, ces longs bras et ces longues jambes filiformes ne sont pas sans évoquer la verticalité des cannes à sucre qui peuplent l'arrière-plan. D'ailleurs, il n'y a pas qu'un rappel formel : la végétalité de ces personnages est explicitement signalée par les feuilles qui poussent sur leur corps. La figure 1 présente des feuilles à la fin de sa croupe, la figure 2 en porte à côté de ses seins, la figure 3, sur l'omoplate, et la figure 4, en bas du cou, qui a d'ailleurs une forme annulaire, comme celle d'une canne à sucre. Le sein qui émerge sur le dos de la figure 4 est d'ailleurs révélateur d'un traitement végétal du corps humain : le sein rond et plein comme une papaye pend avec la lourdeur du fruit mûr. Ces figures sont donc un mélange d'humain, d'animal et de végétal. D'ailleurs, leur appartenance au monde végétal ne fait pas de doute si l'on prend en compte que, malgré une luminosité accrue projetée sur les personnages, les couleurs de l'arrière-plan et celles du premier plan sont identiques.

Du même coup, c'est aussi la frontière entre l'animé et l'inanimé qui vole en éclats. *La Jungla* est une forêt qui prend vie, ou des hommes qui deviennent forêt. *La Jungla* est à la fois du

5 JOUFFROY, Alain, *La conquête de l'unité perdue*, Lam, éd. Georges Fall, Paris, 1972.

6 MEDINA, Alvaro, Lam y Changó in *Wifredo Lam, la cosecha de un brujo*, José Manuel Noceda, La Habana, éd. Letras Cubanas, 1986, p. 310-344.

7 Voir le catalogue de l'exposition de 2015. DAVID Catherine, *Wifredo Lam*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2015.

vivant qui devient inerte, c'est Daphné, et de l'inerte qui devient vivant, Galathée. Mais contrairement aux mythes d'Ovide, Lam ne donne pas d'indications sur le sens de la transformation : il en pointe uniquement la direction. Il signale simplement qu'il y a une voie de passage entre l'animé et l'inanimé, le végétal et l'animal, l'animal et l'humain. Il indique aussi, comme le dira plus tard Alejo Carpentier dans la préface de *El reino de este mundo*, que la réalité est enchantée et que le réalisme, en Amérique latine, est forcément magique.

Au-delà de la transgression des catégories de genre zoologique, botanique et géologique, le tableau de Lam interroge - et c'est ce qui importe ici - l'identité sexuelle de ses personnages. La première impression que donnent les personnages de *La Jungla* est de ne pas être sexués : à mi-chemin entre l'humain, l'animal et le végétal, il est difficile de poser la question du sexe des individus. Cependant, des organes sexuels apparaissent à de nombreux endroits du tableau, et en particulier des seins. En effet, les figures 2, 3, et 4 sont pourvues de seins de formes et de tailles différentes. Si les visages des figures deux et trois évoquent un visage féminin par l'ovale presque lunaire qui les constitue, la tête de la troisième figure évoque plutôt un personnage masculin, pourvu d'ailleurs de moustache et de bouc. Les fessiers sont également un caractère sexuel à prendre en compte. Au moins deux personnages, la figure 1 et la figure 4, ont des fesses bombées et rappellent sans doute des femmes à la callipygie exagérée ; ce qui n'est pas le cas de la figure 3. La figure 3 aurait donc des seins de femme, mais une barbe et des fessiers d'homme. Max-Pol Fouchet, dans l'ouvrage qu'il a consacré à Wifredo Lam, va un peu plus loin : « L'idole, remarquons-le, porte les attributs de la féminité, ses seins lourds paraissent gonflés de lait ou de sève, et sous la bouche, les attributs de la virilité. Elle se présente, androgyne, tel un symbole de l'unité ⁸ ». Si dans le cas de *La Jungla* la simultanéité des organes génitaux masculins et des organes génitaux féminins peut sembler difficile à percevoir, il est clair que Lam travaille dans cette direction et que trente années plus tard, le caractère hermaphrodite de certaines figures sera complet. Les personnages un et trois de l'eau-forte de 1969, *Rabordaille*⁹, possèdent effectivement des testicules et des seins à la fois.

On a souvent demandé à Wifredo Lam pourquoi, malgré le succès de son chef d'œuvre, il n'avait plus jamais peint des jungles. *La Jungla* est, en effet, une œuvre unique dans l'ensemble de la production de Lam. Même d'un point de vue stylistique, ce qu'il développe en cette fin de 1942 est une trouvaille qu'il exploite très brièvement : avant 1943, Lam cherche sa voie en s'inspirant aussi bien des maîtres espagnols que des nabis, des peintres art déco ou de la période noire de Picasso. Après 1943, Wifredo Lam délaissera progressivement le style de *La Jungla* : les couleurs seront moins intenses et moins denses, les fonds seront laissés blancs ou alors deviendront entièrement noirs, les formes et les figures perdront leurs rondeurs sensuelles et s'allongeront jusqu'à s'affûter comme des couteaux rigides et osseux dansant au clair de lune. Comme le dit Aimé Césaire après une célébration des journées de Cuba au moment de *La Jungla*, Lam se consacrera par la suite à l'exploration des secrets de ses nuits¹⁰. *La Jungla* n'est donc pas l'apothéose de l'œuvre de Lam mais un chef-d'œuvre de transition : il synthétise un certain nombre de problématiques qui ont traversé ses tableaux auparavant et vient leur apporter une première solution. Ainsi, en ce qui concerne le genre, *La Jungla*

8 FOUCHET, Max-Pol, *Wifredo Lam*, Paris, Cercle d'art, 1976, p. 196.

9 *Rabordaille*, Wifredo Lam, 1969, eau-forte et encre sur papier, 49x65 cm. <http://media.artabsolument.com/image/exhibition/big/lam-habitationclement-2013-rabordaille.jpg>

10 CESAIRE, Aimé, « Wifredo Lam », *Cahiers d'Art*, XX-XXI, Paris, 1945-1946, p. 357.

est un jalon dans le processus d'effacement des différences entre les sexes qui aboutira aux figures hermaphrodites des années 1960. Elle est également le tableau où cristallisent d'une manière criante les problématiques sur le genre qui ont traversé son œuvre antérieure.

Dans *Sexe, genres et sexualités*, Elsa Dorlin revient sur l'histoire de la notion de genre. Cette notion serait apparue au cours de la moitié du XXe siècle, dans le champ médical, pour répondre aux problèmes pratiques et théoriques soulevés par la naissance d'enfants « hermaphrodites », c'est-à-dire étant à la fois « mâle » et « femelle ». Les médecins doivent alors assigner un « sexe » à ces enfants du point de vue chirurgical et hormonal, et ils évaluent la « réussite » du traitement appliqué aussi bien du point de vue morphologique que comportemental. Dans les années 1950, ce sont des médecins spécialistes de l'intersexualité comme John Money ou Robert Stoller qui élaborent le premier concept de genre¹¹. Ce n'est qu'en 1972 que le concept entre dans les sciences humaines et la théorie féministe, avec l'ouvrage d'Ann Oakley *Sex ; Gender and Society*¹². Le genre devient alors une notion complémentaire du sexe, mais indépendante celle-ci.

La naissance de la notion de genre se fait, donc, suivant un sens qui va de l'anatomique vers le comportemental. Au contraire, chez Lam, l'hermaphroditisme n'est pas ce qui pose le problème, mais ce qui le résout. La question anatomique viendrait donc répondre plastiquement à des questions sur le genre qui traversent son œuvre antérieure.

2. Les problématiques de la masculinité : échapper à Kid Chocolate

Dans les sociétés coloniales, les questions de genre et de race ont été intimement connectées. Dans *Peaux noires, masques blancs*, Frantz Fanon, véritable précurseur des études sur la masculinité indique que les sociétés coloniales ont construit des modèles très précis de la virilité noire. Alors que chez les hommes Blancs, la virilité s'exprimerait sous la forme du triomphe de l'esprit – esprit capable de maîtriser le corps et ses pulsions et qui symboliserait la capacité du colon à maîtriser également les autres hommes et le monde – la masculinité des hommes noirs serait plutôt associée à la prévalence du corps – le sauvage à la puissance physique trop forte pour être maîtrisée, ou alors l'enfant à l'esprit trop faible pour prendre le dessus sur ses passions.

A Cuba, il existe une figure qui symbolise parfaitement tout ce que les sociétés coloniales associeraient aux masculinités noires : il s'agit de Kid Chocolate, un boxeur professionnel qui suscita un véritable engouement dans l'île pour avoir battu Benny Bass en 1931, devenant ainsi le premier champion mondial cubain. Enver Michel Casimir, dans la thèse de doctorat qu'il a consacrée à Kid

11 « Aussi l'intervention consiste à intervenir sur ces corps intersexes pour leur assigner, non pas un sexe (ils en ont déjà un), mais le bon sexe. Grâce aux opérations chirurgicales, aux traitements hormonaux, au suivi psychologique, ce ' bon sexe ' consiste essentiellement en un appareil génital mâle ou femelle 'plausible', en un comportement sexuel 'cohérent', à commencer par le comportement sexuel qui doit être 'normalement' hétérosexuel. » DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Puf, Paris, 2008, p. 34.

12 OAKLEY, Ann, *Sex, Gender and Society*, éd. Maurice Temple Smith, Londres, 1972.

Chocolate¹³, montre, en analysant des articles de presse et des publicités dont le boxeur fut le protagoniste, que la célébrité de Kid Chocolate est à double tranchant. D'un côté, le boxeur devient le symbole d'un pays qui accepte de plus en plus la composante afro-descendante de sa population et qui fait de la tolérance raciale une fierté face à un pays ségrégationniste comme les Etats-Unis ; de l'autre, Kid Chocolate réifie l'idée que les Noirs ne peuvent atteindre l'excellence que dans des domaines corporels comme la lutte, la danse ou la musique. Bref, il devient aussi un symbole du Noir qui n'a pas de culture ou dont la culture ne peut être que primitive. C'est précisément pour échapper à ce dont Kid Chocolate est le nom que Wifredo Lam semble vouloir créer un nouveau paradigme de la masculinité de l'homme de couleur.

Wifredo Lam vécut à titre personnel les discriminations raciales que subissaient les Noirs et les Mulâtres dans le Cuba des années 1920. L'un des souvenirs qu'il raconte à Núñez Jiménez et qui semble l'avoir particulièrement frappé évoque un événement de 1916, alors qu'il se rendait au vernissage de l'exposition de Manuel Mesa:

Il y alla avec plusieurs de ses amis, parmi lesquels il y avait des fils d'Espagnols. A l'entrée du Casino Espagnol de Sagua, le portier s'adressa à lui et lui dit : Tu ne peux pas entrer ici – et comme il hésitait, il ajouta : pars d'ici, ce qui se passe là-dedans, c'est pour les Blancs seulement !¹⁴

Une scène similaire devait se produire quelques années plus tard, alors qu'une compagnie de pétrole avait commandé à Lam et d'autres étudiants de Bellas Artes une fresque pour ses bureaux à La Havane. L'entrée lui fut refusée encore une fois et il dut faire appel au directeur de la compagnie pour qu'on le laisse entrer dans les locaux.

Comment représenter le corps d'un artiste non blanc ? Un homme de couleur peut-il être un homme de culture et de raffinement ? Quelle masculinité faut-il imaginer pour les Noirs et les Mulâtres ? Voici les problématiques qui semblent traverser les trois autoportraits que Lam peint de lui-même pendant ses dernières années à Madrid.

Le premier autoportrait¹⁵ présente un effacement des traits africains. En effet, si Lam réussit bien à se présenter comme un homme de culture et de raffinement, c'est au détriment de son identité afro-cubaine. Certes, Lam ne se présente pas comme un homme blanc, mais plutôt comme un homme extrême-oriental. Il bride légèrement ses yeux, jaunit son teint. Il se pare d'un burnous aux motifs fleuris et aux couleurs douces qui font écho aux fleurs de cet intérieur coquet et délicat où l'artiste s'est représenté lui-même. En outre, son corps adopte une posture détendue : le coude est nonchalamment posé sur un coussin du boudoir, les bras sont ouverts et les deux mains relâchées. Lam s'éloigne encore plus des postures rigides et des expressions dures et hautaines de rigueur lorsque les hommes européens veulent évoquer la puissance.

13 CASIMIR, Enver Michel, *Champion of the Patria: Kid Chocolate, Athletic Achievement and the significance of Race for Cuban National Aspirations*, 322 p., PhD Dissertation in Philosophy: Chapel Hill: University of North Carolina: 2011.

14 NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Wifredo Lam*, La Habana, éd. Letras Cubanas, 1982, p. 71

15 *Autoportrait I*, Wifredo Lam, 1937, huile sur toile, 100x80 cm. < https://lh3.googleusercontent.com/-LVo_IaFbojo/VhpUIg2qFtI/AAAAAAAAIUo/Nrhh-hQOSBc/w1618-h2048/6aood8341ce44553e-f014e5f6febf1970c.jpg >

Dans le deuxième tome de l'*Histoire de la Virilité*¹⁶, Christelle Taraud analyse la question de la virilité en situation coloniale. Elle montre, à partir du cas algérien, que la virilité est une notion différenciante : d'un côté, les colonisateurs incarnent la virilité guerrière et conquérante alors que, de l'autre, les « indigènes » sont dévirilisés. Du même coup, la virilité, dans les espaces coloniaux, devient une caractéristique particulière du colonisateur ou de ses descendants, laissant les subalternes dénués de modèles de masculinité autres que dévalorisants. Le problème de Wifredo Lam peut être posé dans ces termes : dans une société qui identifie la virilité aux colons, quelle masculinité faut-il inventer pour les descendants de colonisés ?

Dans son premier autoportrait, Lam fabrique une forme originale de masculinité : c'est parce qu'il se montre doux, ouvert et apaisé qu'il transmet une confiance en soi qui ne relève pas de la virilité guerrière. Un type de virilité qui pourrait ressembler à celle prônée par les dandys européens, mais que Lam vraisemblablement associe plutôt au modèle du sage oriental. Cela est d'ailleurs confirmé par la ressemblance que l'autoportrait entretient avec une œuvre de jeunesse de Wifredo Lam intitulée *El Chino* ou *Chino con abanico*. Pour Lam, cela est certain, on peut être un homme non blanc et un homme de culture. Son père, mandarin exilé à La Havane, en était la preuve vivante, comme il le confesse à Nuñez Jiménez :

Depuis mon enfance j'entendais mon père parler avec fierté de la « grande civilisation de Confucé ». C'est pour cela que je n'ai jamais ressenti autant de peine pour les Chinois que pour les Africains.¹⁷

D'ailleurs, lorsque Lam arrive en Espagne, la plupart des personnes qui le côtoient le prennent pour le fils d'un riche commerçant indochinois. Comme si, pour la mentalité des élites espagnoles, il était impossible qu'un Cubain au sang-mêlé puisse vouloir étudier au Prado les maîtres flamands. S'il joue un certain temps sur cette identité chinoise comme parangon de virilité cultivée non occidentale, il semble revenir sans cesse à l'identité afro-cubaine qu'il considère comme sa véritable nature, car c'est celle que lui a transmis sa mère. C'est ce qu'il avoue à Nuñez Jiménez :

A Sagua la Grande j'avais beaucoup d'amis fils de chinois, comme moi. Eux, ils voulaient être chinois, mais pas moi, moi je voulais être cubain, métis, noir, n'importe quoi sauf chinois. J'ai toujours été très « noir ». J'ai les cheveux crépus...¹⁸

Dans le deuxième autoportrait¹⁹, Lam propose un nouveau modèle de virilité pour les hommes de couleur. Dans la représentation qu'il donne de lui-même, il ne reste plus aucune trace des caractéristiques que la peinture cubaine associait aux Mulâtres et aux Noirs : le sourire niais et les attitudes enfantines de la peinture *costumbrista* ont disparu, le personnage est sobre et calme et son regard intelligent et contemplatif. Par ailleurs, l'homme de couleur se met à nu, et ce n'est ni pour insister sur une quelconque primitivité des hommes racisés, ni pour mettre en avant la beauté du

16 CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 2, le triomphe de la virilité, Le XIX siècle*, Seuil, Paris, 2011.

17 NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio, *op.cit.* p. 50

18 *Ibid.* p. 71

19 *Autoportrait II*, Wifredo Lam, 1938, gouache sur papier collé sur toile, 87x60 cm. < <http://arsmagazine.com/wp-content/uploads/2016/04/WIFREDO-LAM-Autorretrato-II-e1459930845664.jpg> >

corps – ici le corps est évoqué plutôt grossièrement, Lam ayant refusé de travailler sa musculature, sa silhouette et les contrastes. Son corps est parfaitement inactif, verrouillé : les bras sont croisés, attendant une impulsion qui ne peut venir que de l'esprit du peintre. Lam, le Mulâtre, est bel et bien un homme de culture puisque ce ne sont ni ses mains ni son corps qui travaillent, mais son regard. Dans ce deuxième autoportrait, ce qui se joue est précisément la mise en image de la prééminence de l'esprit sur le corps.

Son troisième autoportrait²⁰ est une sorte de conclusion sur ces quelques années madrilènes où son identité de race et de genre semble avoir été oscillante. Lam décide de s'y représenter en Mulâtre puisque le teint de sa peau est marron clair. En outre, il rend hommage à ses lointaines origines africaines en reprenant le style des masques africains qui inspirèrent le Picasso de la Dryade : les traits sont simplifiés et réduits à des lignes droites, les yeux, la bouche et le nez perdent toute particularité qui les rendrait reconnaissables. En s'inspirant du style des anciens tailleurs de bois africains, Lam trouve peut-être une issue pour échapper aux stéréotypes coloniaux qui condamnaient les Noirs à être des hommes sans culture. Il existe un modèle de virilité raffinée pour les Noirs, et il faut en chercher la clé dans les productions culturelles de l'Afrique et de sa diaspora.

3. Les problématiques de la féminité : la mère, l'épouse et la prostituée

Quelques mois avant de peindre son autoportrait en marron, Lam entame une série de maternités tout à fait intrigantes²¹. La mère et l'enfant, évoqués très schématiquement, n'ont pas de traits de visage et semblent représenter une idée plutôt que de véritables personnes. Ils se trouvent au centre du tableau et en occupent la majeure partie de l'espace. L'arrière-plan est de couleur variable : soit entièrement noir, soit composé d'un fond bleu traversé de lignes blanches. Ce qui change moins, ce sont les couleurs des personnages puisque dans les deux tableaux, la mère et l'enfant sont sombres, d'une couleur noire ou marron. Que représentent ces tableaux de Lam ? Comment expliquer cette absence de lumières chaudes, de gestes tendres ou de lignes rondes que, de manière générale, les peintres associent à la maternité ? Bref, pourquoi ces maternités sont-elles si tristes ?

L'une des réponses peut être que, dans ces tableaux, Lam exprime le regret de se trouver loin de sa mère. Même s'il vécut loin de Cuba pendant plus de vingt ans, Wifredo Lam ne cessa jamais d'écrire à celle pour qui il ressentait une profonde admiration et tendresse. Ces maternités sont également un cri identitaire, puisque pour Wifredo Lam, sa mère représentait les racines africaines de sa famille. C'est ainsi qu'il la décrivait, bien plus tard, à Nuñez Jiménez :

Il y avait quelque chose dans ses yeux qui me rendait triste. C'est dans ses yeux que j'ai vu pour la première fois le drame de sa race. La fierté qu'elle avait de se savoir

²⁰ *Autoportrait III*, Wifredo Lam, 1938, huile sur carton, 26,6x27,7cm. < <http://www.epdlp.com/fotos/lam1.jpg> >

²¹ Par exemple *Mère et enfant II*, 1940, Wifredo Lam, gouache, huile et charbon sur toile, 103x98cm. < http://www.wifredolam.net/Img/paintings/39.36_vignette.jpg >

filles d'Afrique, descendantes de Noirs de nation, est ce qui m'a toujours poussé à me sentir plus proche de la culture africaine que de la culture asiatique.²²

Ces maternités peuvent donc être comprises comme un manque de sa mère biologique, mais aussi comme une plainte pour une terre inconnue, celle des esclaves africains dont Wifredo Lam est un descendant.

Cependant, ce qui est le plus probable est que ces maternités soient une répétition sur le thème traumatique de la mort par tuberculose de sa première femme, Eva Piriz, et de leur unique enfant. Cela expliquerait peut-être d'une manière plus claire l'ambiance funèbre des personnages, la ressemblance des draps qui entourent l'enfant avec un linceul, la proximité de l'enfant avec le sol et son éloignement progressif des bras immobiles de la mère. Plus qu'un regret sur sa propre mère, ces maternités sont un symptôme de la souffrance sentimentale qu'endura Wifredo Lam pendant ses dernières années madrilènes. La figure féminine de la mère se vit, chez le jeune Wifredo Lam, sous le signe de la douleur, et toutes ces maternités du tournant des années 1940 sont des *mater dolorosa*. C'est pourquoi, dans son œuvre, la femme ne peut pas être une mère comblée par la maternité, et deviendra donc une compagne.

Chez le jeune Lam, la femme est avant tout une amante ou une épouse. En particulier, entre 1939 et 1946, beaucoup de dessins et de tableaux du peintre voient surgir le visage ou la stylisation du visage de sa compagne de l'époque : Helena Holzer. Cette apparition du visage d'Helena de manière réaliste est un phénomène assez extraordinaire dans l'œuvre de Lam qui, depuis 1935, semblait s'éloigner progressivement de la figuration.

Parfois Wifredo Lam fait des portraits de sa femme, d'autres fois, la présence de Helena hante ses créations, comme si elle était une muse surréaliste, un moyen de communication entre ce monde et un monde plus magique. C'est surtout sur l'image d'Helena que commencent à s'opérer les transformations fabuleuses de sa peinture: il ne peut pas représenter sa femme sans que celle-ci ne prenne, petit à petit, des caractères non humains. Comme si l'épouse n'était pas seulement une femme, mais un être magique, destiné à devenir une chimère communicant avec un monde imaginaire.

Enfin, il y a une troisième figure féminine remarquable dans l'œuvre de Wifredo Lam : celle de la prostituée. C'est un pôle résolument négatif de sa peinture, et il n'hésitait pas à utiliser les noms les plus crus pour désigner cette figure qui apparaît dans certains de ses tableaux : « la gran ramera ²³ », c'est-à-dire la grande putain, c'est le personnage aux fesses les plus rebondies qui occupe la partie droite de *La Jungla* et celui aux talons qui se dresse sur la gauche de *Le présent éternel*. Cette figure naît probablement au moment de son retour à La Havane. Elle procède du traumatisme provoqué par l'état de l'île devenue lieu de tourisme sexuel pour les Etats-Unis. C'est ainsi qu'il décrivait ses états d'âme à Max-Pol Fouchet :

Tu veux connaître ma première impression de retour à La Havane ? Une tristesse terrible. (...) La Havane d'alors c'était le pays des plaisirs, des musiques sucrées, de la rumba, du mambo, etc. Les Nègres, on les jugeait pittoresques.

²² *Ibid.* p. 50

²³ FOUCHET, Max-Pol, *op.cit.*, p. 188

Eux-mêmes imitaient les Blancs. Ils regrettaient de ne pas avoir une peau claire. Ils étaient divisés. Les Noirs répudiaient les Mulâtres. Les Mulâtres détestaient leur peau parce qu'ils croyaient ne plus être comme leurs pères sans être pourtant des Blancs. Les Mulâtresses, très recherchées, se livraient couramment à la prostitution²⁴.

Il faut remarquer que dans ses entretiens, Wifredo Lam se montre très sensible à la question raciale. Il différencie parfaitement les Blancs, les Mulâtres et les Noirs, montrant par là que ces distinctions propres au Cuba colonial ont perduré tout au long du XXe siècle. Mais cette sensibilité aux questions de race et de genre fait émerger la figure de la prostituée métisse. Par ce geste, il réaffirme sans doute des stéréotypes postcoloniaux, mais contribue à poser un problème que Kimberlé Crenshaw²⁵ établira clairement dans les années 1990. Pour Crenshaw, en effet, qu'il existe une domination masculine subie par les femmes ne signifie pas que la situation de toutes les femmes soit égale. Au contraire, à la domination de genre, viennent s'ajouter les dominations de classe et de race. L'interseccionnalité est précisément ce qui permet de penser l'articulation de ces trois types de domination qui peuvent être subies en même temps ou non.

Chez Lam, cependant, la domination des femmes et en particulier des femmes afro-américaines n'est pas posée en tant que telle et ne trouvera pas d'expression plastique ni avant ni après les années 1940. En outre, la prostitution ne sera pas réellement envisagée à travers le prisme de la question féminine, mais de la question nationale.

Dans les entretiens de Wifredo Lam sur l'époque pré-révolutionnaire, il fait de la prostituée une sorte de symbole qui résume le destin de sa nation tout entière. Comme la prostituée se laisse entretenir par le *marine*, Cuba permet aux Nord-américains de lui ôter tout ce qu'elle a de plus précieux en échange de devises et de biens de consommation. Wifredo Lam n'est d'ailleurs pas le seul Cubain à voir les choses ainsi : parmi les premières mesures des révolutionnaires de 1959, l'éradication du proxénétisme et la réhabilitation des anciennes prostituées furent parmi celles qui symbolisèrent le mieux la purification du pays et sa reprise en main²⁶.

Ce n'est donc pas un hasard si, dans *La Jungla*, la « grande putain » tient des ciseaux à la main, tandis que dans *Le Présent Éternel*²⁷, elle marche sur un couteau. Il est intéressant de remarquer que pour Wifredo Lam, ces objets coupants ont un sens éminemment politique : « Les ciseaux veulent dire qu'il était temps de couper avec la culture coloniale, qu'on en avait assez d'être soumis culturellement »²⁸ avoue-t-il à Gerardo Mosquera.

Lam ne parvient donc pas non plus à s'arrêter sur un modèle de féminité qui lui convienne : la mère est lointaine ou disparue, l'épouse et l'amante ont une tendance à devenir autre chose que ce qu'elles sont réellement, la prostituée doit disparaître.

24 *Ibid*, p. 188

25 CRENSHAUW, Kimberlé, « *Cartographies des marges : interseccionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur* », Cahiers du genre, n. 39, 2005.

26 LEWIS, Oscar ; LEWIS, Ruth M ; RIGDON, Susan M., *Trois femmes dans la Révolution cubaine*, Paris, Gallimard, 1980.

27 *Le présent éternel*, Wifredo Lam, 1944, technique mixte sur toile, 216,5x195,9 cm. < <http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/files/2015/09/Le-Prsent-ernel-1944-Mus-916x1024.jpg> >

28 MOSQUERA, Gerardo, « Mi pintura es un acto de descolonización », *La Habana, Bohemia*, n. 25, junio de 1980, p. 10-13 cité dans NOCEDA, José Manuel, op.cit. p. 525.

Conclusion : Du couple à l'hermaphrodite ?

La perspective des études de genre permet de regarder *La Jungla* sous un jour nouveau : des épaisses cannes à sucre émergent des figures qui transgressent la frontière entre le masculin et le féminin et qui accoucheront, des décennies plus tard, de personnages clairement hermaphrodites. Pourquoi la question du genre est-elle aussi présente dans l'œuvre de Wifredo Lam ? A quelles problématiques ces figures hermaphrodites qui peuplent l'univers du peintre viennent-elles répondre ?

La Jungla n'est qu'un jalon dans le questionnement sur l'identité de genre et de race dont témoigne l'œuvre de jeunesse de Wifredo Lam. Refusant aussi bien la virilité hautaine proposée par les portraits des maîtres blancs que la stupidité sympathique ou guerrière que la peinture *costumbrista* associe aux Noirs, Wifredo Lam tâche de trouver un nouveau modèle de masculinité depuis les années 1920, sans trouver véritablement de réponse. L'image des femmes est tout aussi problématique chez Lam puisque les modèles qui le travaillent sont tout aussi insatisfaisants : la mère est loin ou morte, l'amante cesse bientôt d'être une femme pour devenir un moyen de communication avec le monde imaginaire, la prostituée doit disparaître.

Les figures hermaphrodites de *La Jungla* et de *Rabordaille* viendraient donc apporter une solution aux problématiques irrésolues de la masculinité et de la féminité dans l'œuvre du jeune Lam. Restent à examiner non plus les causes de la naissance de ces figures hermaphrodites, mais leur processus de fabrication. Retracer la genèse de la figure hermaphrodite dans l'œuvre de Lam impliquerait certainement de s'intéresser à la manière dont celui-ci traite la question du couple depuis les années 1930 (*Le Réveil*, Wifredo Lam, 1938), ses explorations de l'enfant comme voie impossible d'union des deux amants (*La Famille*, Wifredo Lam, 1938) et enfin la période précédant *La Jungla*, où la fusion sexuelle débouche sur l'apparition d'un être à deux sexes (*Femme sur fond gris*, Wifredo Lam, 1942).

Bibliographie

BONDIL, Nathalie (dir.), *Cuba, Art et Histoire*, Montréal, éd. Hazan, 2008.

CASIMIR, Enver Michel, *Champion of the Patria: Kid Chocolate, Athletic Achievement and the significance of Race for Cuban National Aspirations*, 322 p., PhD Dissertation in Philosophy: Chapel Hill: University of North Carolina: 2011.

CESAIRE, Aimé, « Wifredo Lam », *Cahiers d'Art*, XX-XXI, Paris, 1945-1946.

COBAS AMATE, Roberto, « Lam, un manifeste plastique pour le tiers monde », in BONDIL, Nathalie (dir.), *Cuba, Art et Histoire*, Montréal, éd. Hazan, 2008.

CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 2, le triomphe de la virilité, Le XIX siècle*, Seuil, Paris, 2011.

CRENSHAUW, Kimberlé, « *Cartographies des marges : interseccionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur* », Cahiers du genre, n. 39, 2005.

DAVID Catherine, *Wifredo Lam*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2015.

FOUCHET, Max-Pol, *Wifredo Lam*, Paris, Cercle d'art, 1976.

JOUFFROY, Alain, *La conquête de l'unité perdue*, Lam, éd. Georges Fall, Paris, 1972.

LEWIS, Oscar ; LEWIS, Ruth M ; RIGDON, Susan M., *Trois femmes dans la Révolution cubaine*, Paris, Gallimard, 1980.

MEDINA, Alvaro, Lam y Changó in *Wifredo Lam, la cosecha de un brujo*, José Manuel Noceda, La Habana, éd. Letras Cubanas, 1986, p. 310-344.

MOSQUERA, Gerardo, « Mi pintura es un acto de descolonización », La Habana, *Bohemia*, n. 25, junio de 1980.

NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Wifredo Lam*, La Habana, éd. Letras Cubanas, 1982.

OAKLEY, Ann, *Sex, Gender and Society*, éd. Maurice Temple Smith, Londres, 1972.

STOKES SIMS, Lowery, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*, Austin, University of Texas Press, 2002.