



HAL
open science

WIFREDO LAM ENTRE CUBA ET ALBISSOLA

Dominique Berthet

► **To cite this version:**

Dominique Berthet. WIFREDO LAM ENTRE CUBA ET ALBISSOLA. Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées, 2022, Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées ?, 978-2-406-13172-4. ⟨hal-04030740⟩

HAL Id: hal-04030740

<https://hal.science/hal-04030740v1>

Submitted on 15 Mar 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.



HAL Authorization

WIFREDO LAM ENTRE CUBA ET ALBISSOLA

Dominique BERTHET

Afin de mettre en relation les deux archipels de la Méditerranée et de la Caraïbe, j'orienterai ma réflexion sur Wifredo Lam qui partagea sa vie entre ces deux espaces éloignés.

Né à Cuba en 1902, à Sagua la Grande, Wifredo Lam quitte son île natale à l'âge de vingt-deux ans (en 1924) pour poursuivre son apprentissage de la peinture en Espagne. Il y restera jusqu'en 1938. Il fréquente le musée du Prado où il découvre la peinture européenne dont il se nourrit avec néanmoins un sens critique. Il admire certains artistes comme Velázquez et Goya mais, globalement, il reste sur sa faim. C'est ce dont il témoigne à Max-Pol Fouchet : « Au Prado, j'avais l'impression d'être invité à un banquet extraordinaire, où pourtant l'on ne me donnait pas à manger ce que je désirais, ce qui me correspondait. Je n'étais pas convié personnellement. Je devais manger la nourriture des seigneurs » (1984, p. 18). Comment expliquer ce sentiment ? Lam est un Caribéen métis, son père est Chinois, sa mère est mulâtre de père hispanique et de mère africaine. La culture et l'art européen lui sont alors étrangers. Son imaginaire s'est nourri à d'autres sources, sa jeunesse a baigné dans un environnement culturel et culturel spécifique, au contact par exemple de la *santería*. Les œuvres des maîtres européens exposées dans ce musée madrilène font état d'un monde éloigné du sien. Il éprouve toutefois un intérêt pour les univers étranges, voire inquiétants, de Jérôme Bosch avec ses êtres hybrides et ses personnages polymorphes. Il sent également une proximité avec les peintures de Bruegel l'Ancien qui, lui aussi, représente parfois des scènes troublantes, des personnages surnaturels. L'imaginaire de ces peintres éveille de l'intérêt pour celui qui a baigné durant son enfance et sa jeunesse dans une atmosphère qu'Alejo Carpentier nommera plus tard le « réel merveilleux » (Carpentier 1949-1980) en tant qu'expression littéraire propre à la Caraïbe.

En Espagne, Lam connaît aussi la douleur et le désespoir. En 1931, sa femme puis son fils âgé de deux ans décèdent, victimes de la tuberculose. Ce drame le hantera toute sa vie. À cette tragédie personnelle, fait suite la tragédie collective de 1936 avec la guerre civile et la victoire du franquisme contre lequel il a combattu dans les rangs des Républicains. Idéologiquement à gauche, il s'engage en effet dans la lutte contre le franquisme. Il réalise des affiches à la gloire des Républicains commandées par le ministère de la propagande. Il participe à la défense de la ville de Madrid assiégée. Cette défense nécessite la fabrication de munitions. Il est ainsi engagé dans une usine d'armement. Après six mois de travail intensif, il est gravement intoxiqué par les produits chimiques qu'il manipule dans cette usine. En mars 1937, il est envoyé en convalescence au sanatorium de Caldes de Montbui, au nord de Barcelone. Il y rencontre le sculpteur Manuel Martinez Hugué, surnommé Manolo, qui lui parle de son ami Pablo Picasso. Ce sculpteur l'incite à se rendre à Paris pour y rencontrer Picasso et il lui remet une lettre de recommandation à cet effet. À partir de septembre 1937, Lam s'installe à Barcelone. Au début de l'année 1938, il rencontre Helena Holzer, une jeune Allemande, docteure en chimie. Au lendemain de la grande offensive de Franco, le 15 avril 1938, date qui marque le triomphe du fascisme, Lam et sa compagne quittent l'Espagne pour la France.

L'arrivée de Wifredo Lam à Paris, à l'âge de 35 ans, constitue un nouveau moment important dans sa vie et dans son art. Dès son arrivée, il rencontre et côtoie les artistes et les écrivains les plus importants de l'époque, à commencer par Picasso auquel il voue une grande admiration. En 1936, une exposition itinérante de Picasso avait été montrée dans plusieurs grandes villes d'Espagne, dont Madrid, où Lam avait pu la voir. Cette exposition, raconte-t-il à Max-Pol Fouchet, avait été pour lui une révélation, et plus encore une « commotion » (Fouchet 1984, p. 21). L'histoire de la rencontre entre Lam et Picasso est connue puisque Lam l'a lui-même racontée. Muni de la lettre de recommandation écrite par Manolo, il se rend un après-midi à l'atelier de Picasso, rue des Grands Augustins, et se trouve sur le palier, devant la porte, en même temps qu'un autre visiteur, Michel Leiris, qui deviendra un grand ami (Lam, 1983, p. 13). « Ma rencontre avec Picasso et avec Paris produisit sur moi l'effet d'un détonateur », écrit Lam (1983, p. 14). De cette rencontre naîtra une puissante et durable amitié. Les deux artistes, en dépit de leur différence d'âge, avaient plusieurs points communs : la langue, la peinture et les mêmes positions politiques. Ils défendaient en effet la cause des Républicains et partageaient la même détestation pour le franquisme. Picasso de son côté tenait Lam en grande estime. Son soutien fut indéfectible. Lam relate des propos tenus par Picasso après avoir découvert une série de peintures que le Cubain venait de réaliser :

Je ne me suis jamais trompé sur toi. Tu es un peintre. C'est pour cela que j'ai dit la première fois que nous nous sommes vus que tu me rappelais un autre homme : moi. (Lam 1983, p. 15).

Picasso présenta Lam à ses nombreux amis. Il rencontre ainsi, entre autres, André Breton, Fernand Léger, Henri Matisse, Georges Braque, Juan Miró, Daniel Kahnweiler, Les Zervos, Paul Eluard, Tristan Tzara, sans oublier trois personnes qui vont aussi beaucoup compter : Benjamin Péret, Pierre Mabille et Pierre Loeb. C'est d'ailleurs dans la galerie de ce dernier que le peintre cubain fera sa première exposition personnelle à Paris, en 1939, avec le soutien inconditionnel de Picasso. Il nouera une amitié durable avec plusieurs d'entre eux.

Cet environnement relationnel assez exceptionnel se révèle propice à sa création puisque durant son séjour à Paris, il réalisera plus de cent cinquante peintures, qu'il confiera à Picasso lorsqu'il quittera la capitale en 1940 pour se réfugier à Marseille. Il rejoint alors certains de ceux qu'il avait rencontrés à Paris et s'immerge dans le milieu surréaliste, puisqu'après l'armistice de nombreux membres du groupe surréaliste s'étaient installés à Marseille ou dans ses environs. À la villa Air Bel, siège du Comité américain de secours aux intellectuels, où s'installent André Breton et sa famille en octobre 1940, se trouve déjà le révolutionnaire russe Victor Serge. Y passent plus ou moins durablement Peggy Guggenheim, Max Ernst, Oscar Dominguez, Benjamin Péret, André Masson, Marcel Duchamp, Victor Brauner, René Char, Jacques Hérold, Hans Bellmer et d'autres.

La relation de Wifredo Lam et d'André Breton va se développer, l'estime grandir, l'amitié s'approfondir. Après la rencontre de Picasso, il s'agit là d'une nouvelle rencontre déterminante. Breton défendra avec une grande fidélité le travail du peintre dans ses articles et ses conférences. Durant ces huit mois passés à Marseille, l'œuvre de Lam, limitée à une production graphique, montre un autre tournant décisif qui anticipe ses réalisations picturales de la période cubaine.

Les trois semaines éprouvantes de traversée en bateau entre Marseille et la Martinique, ainsi que les jours passés sur cette île en 1941 ont assurément contribué à souder plus encore leur amitié. Ils y rencontrent par un heureux concours de circonstances Aimé Césaire qui devint aussi pour Lam un nouveau soutien. Tandis qu'André Breton poursuit son périple vers son exil new-yorkais, Wifredo Lam retourne à Cuba qu'il a quittée dix-huit ans plus tôt.

Les années cubaines sont significatives de nouvelles innovations picturales ainsi que de nouvelles orientations thématiques. Simultanément, Lam explore différentes voies.

Replongeant dans son contexte culturel, il redécouvre les fondements africains de la culture cubaine. La fréquentation de l'ethnologue Lydia Cabrera et de l'écrivain Alejo Carpentier, avec lesquels il assiste à des cérémonies de *santería*, *abakuá* et *ñāñigos*, contribue à un nouvel enracinement (Herzberg 2001, p. 101-123). C'est au cours de ces années cubaines que Lam peint son œuvre-phare *La Jungle* (1943)¹.

En décembre 1945, Lam arrive en Haïti pour une exposition qui se tiendra en janvier 1946 et sera très appréciée. André Breton s'y trouve en même temps, tous deux à l'invitation de Pierre Mabilie, alors attaché culturel auprès de l'ambassade de France en Haïti. Pierre Mabilie qui a écrit en mai 1944, à la Havane, un texte qui fut longtemps considéré comme le plus complet éclairage biographique apporté sur Wifredo Lam, publié en Martinique dans la revue *Tropiques* en 1945, était médecin de profession et écrivain de surcroît, proche d'André Breton et du Surréalisme. Peu avant, de mai à décembre 1944, Lam et Breton avaient été précédés en Haïti, toujours à l'invitation de Pierre Mabilie, par Aimé Césaire.

André Breton et Wifredo Lam, à l'initiative de Pierre Mabilie, assistèrent à des cérémonies vaudou plus ou moins clandestines qui les impressionnèrent beaucoup. Lam qui, comme Breton, y assiste pour la première fois de sa vie, explique que celles-ci étaient différentes des cérémonies de Cuba :

Les cérémonies nègres de Cuba ne pouvaient se comparer à celles-là, qui étaient prodigieuses. L'une d'elles, commencée vers la fin du jour, se termina vers cinq heures du matin. Elle comprenait des sacrifices d'animaux, l'évocation des morts. Inoubliable. Des femmes, habillées de blanc, dansaient. Toutes étaient en transe. D'énormes tambours nous brisaient les oreilles. Quelle beauté sauvage ! Une beauté non intellectuelle, à fleur de peau, une émotion humaine toute nue. (Fouchet 1984, p. 35).

Il raconte également à quel point Breton fut troublé et indisposé par ce qu'il voyait.

Les œuvres de cette période sont caractéristiques de l'univers formel que Lam met en place et qui sera décliné par la suite. On les retrouvera dans ses peintures, dans ses lithographies et gravures. Les peintures de Wifredo Lam sont le lieu du composite, de l'hétérogène d'où surgit l'étonnement, la surprise, le trouble. Prenons quelques exemples significatifs réalisés au cours de cette période. Selon le cas, ces peintures sont composées de visages-masques (*Femme*, 1942) ; de présences anthropomorphes fondues dans un paysage (*Nu dans la nature*, 1944) ; de fusion de personnages et de végétation (*La lumière de la forêt*, 1942, *Personnage aux ciseaux*, 1942) ; d'éléments zoomorphes se mélangeant aux composantes de l'anatomie féminine (*Les yeux de la grille*, 1942) ; de visages ou personnages mi-humains mi-chevalins (*Tête*, 1947) ; d'union d'éléments des espèces humaines et animales (*Je suis*, 1949) ; d'associations de motifs et de symboles issus des croyances afro-cubaines et d'êtres hybrides (*Bélical, empereur des mouches*, 1948, *Grande composition I*, 1949). Il s'agit d'un monde aux nombreuses déclinaisons et variations. Partant d'un réseau d'influences : Picasso, la sculpture africaine, le Surréalisme, la *santería*, les mélanges et les hybridations de Lam, dans une symbolique toute personnelle, produisent des sens nouveaux, dans une quantité insoupçonnée de possibles.

En 1946, après quelques jours passés à New York, Lam retourne en France avant de revenir à Cuba avec, dans ses bagages, un ensemble de sculptures africaines et océaniques. Entre 1947 et 1952, il habite La Havane, Paris, New York où il rencontre de nombreux artistes². Il voyage en Italie et en Angleterre. En 1952, il revient se fixer de nouveau à Paris tout en poursuivant ses voyages et en retournant de temps à autre à Cuba.

¹ *La Jungle*, gouache sur papier marouflé sur toile, 239,4 x 229,9 cm, 1943. New York, États-Unis, MoMA.

² Lors d'un nouveau séjour aux États-Unis en 1948, Lam est accueilli par Jackson Pollock, John Cage, Matta, Tanguy. Il rencontre, entre autres, Motherwell, Baziotès, Calder et Arschile Gorky.

En 1958, puis en 1960 et 1961, il passe l'été avec Lou Laurin, une jeune artiste suédoise qu'il épouse à New York en 1960, à Albissola Mare. Cette petite ville de bord de mer, au nord-est de l'Italie, était l'un des principaux centres de céramique du pays. Il y fait construire une maison et un vaste atelier en 1962 tout en gardant un appartement à Paris. Tout d'abord lieu de résidence temporaire, cette maison deviendra son lieu de résidence principale jusqu'à la veille de sa mort.

À Albissola, à partir de 1958, il rejoint son ami le peintre danois Asger Jorn, l'un des fondateurs du groupe CoBra, devenu céramiste. Les années 1960 marquent un changement dans l'existence de Lam du fait de son mariage et de la naissance de ses trois fils.

Au cours des vingt dernières années de sa vie, outre les peintures, il réalisera des céramiques ainsi que de nombreuses gravures et lithographies en dialogue avec des poètes. Pour ce qui est des céramiques, Lam en réalise avec Jorn jusqu'en 1961, puis s'arrête. Il reprend en 1975. Il explique à Max-Pol Fouchet qu'il est fasciné par les surprises qui résultent de la durée et de l'intensité de la cuisson et de la mutation des couleurs. En 1976, il peint peu et en quelques mois il réalise près de cinq cents pièces dont certaines furent exposées au Musée de la céramique d'Albissola. Il reçut le titre de Citoyen d'honneur de la ville. Max-Pol Fouchet écrit :

La céramique ne fut donc pas, pour Lam, une activité de surcroît. Porteuse de la sémantique de ses formes, elle est, à l'égal de sa peinture, la manifestation de son monde. (1984, p. 37).

Concernant les lithographies, Lam est, depuis les années 1940, en contact avec des poètes : André Breton, Benjamin Péret, Paul Éluard, Aimé Césaire. Dans les années 1950, il réalise cinq eaux-fortes³ pour le recueil de poèmes de René Char (qu'il connaît depuis les années parisiennes), *Le rempart de brindilles*, publié en 1953. Il réalise également quatre lithographies⁴ pour illustrer cinq textes d'Édouard Glissant dans *La Terre inquiète*. En 1958, sous l'influence d'Asger Jorn, il utilise une technique qui lui permet une grande liberté du trait et une grande spontanéité du geste. Cette technique permet de dessiner à l'endroit avec un crayon ou une encre lithographique sur une feuille de papier au lieu d'une pierre calcaire. À l'aide de cette technique, Lam réalise un certain nombre de grandes planches.

La rencontre de l'imprimeur Giorgio Upiglio à Milan va être déterminante, car elle lui ouvre de nouvelles perspectives. Wifredo Lam et Giorgio Upiglio commencent à travailler ensemble, à Milan, à partir de 1960 pour *Images*, un recueil de dix-huit eaux-fortes en couleur, qui nécessitera deux années de travail. Leur collaboration durera jusqu'au décès du peintre en 1982. Pour *Images*, l'imprimeur avait mis au point une technique tout spécialement pour Lam ; elle restait proche de la peinture, mais ne sera pas réutilisée après⁵. En 1964, il lui propose une autre technique, plus adaptée à son geste et à son graphisme, qu'il réutilisera jusqu'en 1982, tout en explorant parallèlement d'autres techniques. Grâce à ce procédé, dit Giorgio Upiglio, Lam :

pouvait tirer des lignes suffisamment grandes, longues et larges. Les cuivres étaient donc préparés avec une couche d'encre à imprimer qui les recouvrait totalement. L'encre était saupoudrée avec du bitume qui collait sur toute la surface. Sur cette surface tendre, *soft*, molle, il dessinait avec un crayon, ou un bâton, ou le revers d'un pinceau, quelque chose qui ne soit pas une pointe d'acier de façon à

³ La technique de l'eau-forte consiste à imprimer une image dont le motif a été gravé en creux à l'aide d'acide nitrique ou de perchlorure de fer sur une plaque en métal (fer, cuivre, zinc ou acier).

⁴ La lithographie est un procédé d'impression à plat d'un dessin réalisé sur une pierre calcaire non poreuse à l'eau, à l'aide d'un crayon ou d'une encre grasse. Cette technique utilise l'antagonisme entre l'eau et les matières grasses.

⁵ Giorgio Upiglio raconte : « Les planches étaient recouvertes d'un vernis, Wifredo Lam travaillait avec un pinceau sur les planches. Ensuite intervenait le travail de la morsure et du trait avec une pointe d'acier qui marque les contours. Le solvant attaquait le vernis sur la planche et, à ce moment-là, l'acide pouvait entrer. Puis Wifredo traçait les lignes marquant les formes avec une pointe » (Pascaline Dron et Dominique Tonneau-Ryckelynck 1993, p. 29).

obtenir un trait plus large. Cette technique lui offrait la possibilité de saisir immédiatement l'espace qu'il voulait ordonner. Après le travail du dessin, le bitume était fixé avec le feu, comme on procède avec l'aquatinte, bien que cela n'ait rien à voir avec l'aquatinte. (Upiglio 1993, p. 29-30).

Ce procédé qui permet une liberté d'exécution, une souplesse du geste et la possibilité de tirer de longs traits répondait aux besoins du peintre. Les eaux-fortes réalisées à l'aide de cette technique et qui se caractérisent par un fort travail graphique témoignent précisément d'une vigueur du trait, d'une énergie de la ligne, d'un élan du tracé.

C'est cette force du graphisme ainsi qu'une capacité à investir l'espace qui transparaît dans les eaux-fortes réalisées à partir de cette date. Les deux séries publiées en 1966, à un mois d'intervalle, sont tout à fait significatives de ce tracé puissant, énergique et précis : cinq eaux-fortes et aquatintes en couleur pour le texte d'Antonin Artaud *Le Théâtre et les Dieux* et neuf eaux-fortes pour le texte d'Alain Jouffroy *L'antichambre de la Nature*⁶. On retrouve dans ces eaux-fortes à la composition très dynamique, le vocabulaire de signes que Lam a progressivement construit : têtes rondes ornées de cornes, têtes de cheval, losanges, appendice phallique, seins, ailes, mains, sabots de cheval, crinières, pics, flèches, etc. Ces formes se côtoient, se traversent, se transpercent, s'imbriquent, s'enchevêtrent, se chevauchent, se greffent les unes aux autres. Ici encore, on a le sentiment que tout pointe, que tout flèche. On ne peut que rejoindre André Pieyre de Mandiargues lorsqu'il écrit : « Avez-vous jamais vu une peinture aussi fléchante et aussi fléchée que celle de cet homme ? » (1983, p. 89).

En 1967, Lam illustre le poème de Ghérasim Luca, écrivain roumain, *Apostroph'Apocalypse*. Cette série de quatorze eaux-fortes possède une intensité et une force particulières en raison de l'important contraste produit par les figures hybrides colorées en noir, se détachant sur un fond légèrement teinté en bleu et/ou jaune. Upiglio raconte que Luca, voyant les réalisations de Lam, avait changé quelques mots de son texte.

Ces œuvres sont à rapprocher de celles réalisées pour *Le croiseur Noir*, poème d'André Pieyre de Mandiargues, imprimées en avril 1972, tant par le parti pris de formes noires se détachant sur un fond légèrement teinté, qu'en raison de l'aspect menaçant de ces formes et de ces figures hérissées de pointes. Il est vrai qu'il est question dans ces deux textes du danger de l'arme nucléaire. Les pics, lances, dards, flèches, épines, dents, cornes ; toutes ces formes effilées, aiguisées, acérées, caractéristiques de l'univers pictural de Lam évoquent la violence (celle du monde, celle de l'histoire) ; ces formes donc, ici, disent explicitement le danger.

La couleur va jouer un rôle particulièrement important dans la série de sept eaux-fortes et aquatintes en couleur, réalisées entre 1969 et 1971. Si ces eaux-fortes sont éditées en 1982, certains dessins préparatoires exécutés à la plume sont datés de 1968. Cette fois, ce n'est pas l'œuvre visuelle qui prend comme support le poème, mais l'inverse. Upiglio raconte qu'à l'origine ces planches ne devaient comporter aucun texte. Ce n'est qu'une fois les œuvres terminées, qu'Aimé Césaire a été invité à écrire une série de poèmes et que l'ensemble (sept poèmes et sept eaux-fortes) sera publié sous le titre *Annonciation*. Ces œuvres d'une grande force visuelle contrastent avec les autres eaux-fortes du fait du traitement du fond. Jusqu'alors, les silhouettes se détachaient sur un fond neutre ou légèrement teinté, produisant de grands vides autour de la figure. Ici, le fond est totalement coloré et très sombre. Presque tous ces fonds sont bruns alors que les figures sont claires. La lumière vient des figures qui se détachent sur des fonds obscurs. Par ailleurs, les figures sont elles-mêmes différentes, plus proches de celles qui peuplent certaines peintures de Lam. On y retrouve des êtres hybrides, mêlant l'animal et l'humain : le cheval, l'oiseau et la femme dans des déclinaisons multiples ; des figures dansantes ou totémiques ; des corps et des membres s'étirant démesurément. Cet

⁶ Le volume concernant *Le Théâtre et les Dieux* d'Antonin Artaud a été achevé d'imprimer le 2 mai 1966 (le texte d'Artaud fut rédigé à Mexico en février 1936). Le volume comprenant le texte d'Alain Jouffroy a été achevé d'imprimer le 15 juin 1966 (ce texte écrit en 1964-65 relate la première rencontre de l'auteur avec André Breton, en Bretagne, en 1947).

univers onirique est habité d'êtres mystérieux et inquiétants, exprimant un monde de la tension, de l'intensité, de l'excès et de la démesure.

Dans un tout autre registre, il convient d'évoquer les lithographies réalisées à partir de 1973. Dans les années 1970, Lam peint peu. Il crée en revanche des œuvres au pastel dans une gamme variée de couleurs vives dont les formes sont délimitées par des traits puissants, généralement de couleur noire. Il exécute aussi d'autres pastels, cette fois sur papier noir. C'est dans cet esprit qu'il réalisera plusieurs suites de lithographies en couleur dont, entre autres, six lithographies pour illustrer les poèmes de Dominique Agori, *Le Regard vertical* (1973), et dix autres pour l'album *Pleni Luna* comprenant dix poèmes de José Pierre (1974).

D'autres lithographies, en rouge et noir pour l'essentiel, sont tracées au pinceau sur la pierre d'un geste spontané. Ce procédé sera utilisé pour les six lithographies du portefeuille *Orsa Maggiore* comprenant un poème de Joyce Mansour (1975) et pour les douze lithographies illustrant le texte de Gabriel García Márquez : *El Ultimo viaje del buque fantasma* (1976). Puissantes et fortement contrastées, ces figures peintes se découpent sur un fond clair qui conserve les traces du passage de la brosse, produisant, là encore, un fort pouvoir d'attraction visuelle.

Cette sélection d'œuvres gravées et lithographiées que nous venons d'évoquer permet d'observer l'importance qu'accorda Wifredo Lam à ces techniques, les considérant même, dans les vingt dernières années de sa vie, comme primordiales. Ces œuvres qui dialoguent avec la poésie ou, au contraire, qui invitent la poésie à dialoguer avec elles, disent toute la richesse de ces rencontres. Mais parmi ces dialogues, il en est un sur lequel il faut insister, à savoir la collaboration de Lam avec l'imprimeur milanais Giorgio Upiglio. Nous l'avons dit, Upiglio proposa à Wifredo Lam des techniques susceptibles de lui convenir ; techniques que le peintre explora avec bonheur, donnant lieu à des œuvres d'une grande intensité. Ce travail en commun se manifestait dans toutes les phases de la fabrication. Au cours des longues séances de travail dans l'atelier, une analyse critique de chaque tirage était faite jusqu'à l'obtention d'un résultat jugé satisfaisant. Upiglio apporta à Lam son concours technique jusqu'aux derniers instants. En 1982, Lam malade et ne pouvant se déplacer, c'est Upiglio qui vint à Paris, avec ses encres et son matériel. Lam réalisa ainsi dans sa propre maison sa dernière série d'eaux-fortes pour illustrer l'ouvrage de Jean-Dominique Rey : *L'Herbe sous les pavés*⁷. Ces eaux-fortes furent achevées d'imprimer à Milan, chez Upiglio, le 29 juin 1982, Wifredo Lam décédait peu après.

À son décès, le 11 septembre 1982, après des obsèques au crématorium du Père-Lachaise (le 17 septembre), furent organisées à Cuba des funérailles nationales (le 8 décembre 1982). Les cendres de Lam se trouvent au cimetière Colón (Christophe Colomb) de La Havane dans la partie réservée aux membres des Forces armées révolutionnaires (Paudrat, 2015, p. 220). Ainsi s'achèvent 60 ans de création, de rencontres fécondes, d'incessants voyages dans le monde et de traversées entre la Caraïbe et l'Europe, avec un lien particulier avec l'Italie les vingt dernières années de sa vie, tout en restant profondément attaché à son pays.

Bibliographie :

CARPENTIER, Alejo, *Le Royaume de ce monde* (1949), trad. René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1980.

de MANDIARGUES, André Pieyre, in Catalogue de l'exposition *Wifredo Lam*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983.

FOUCHET, Max-Pol, *Wifredo Lam*, Paris, Albin Michel, 1984.

⁷ De petit format, ces six eaux-fortes renouent avec la ligne et le graphisme. Selon le cas, les personnages sont au cœur d'une végétation luxuriante, comme on en trouve aux Antilles, ou dans un espace intérieur et intimiste, traité de façon figurative.

HERZBERG, Julia P., « Naissance d'un style et d'une vision du monde », in *Lam métis*, Paris, Editions Dapper, 2001.

LAM Wifredo « Mon amitié avec Picasso », in Catalogue de l'exposition *Lam*, Paris, MAM, 1983.

PAUDRAT, Jean-Louis, « Biographie », in Catalogue de l'exposition *Wifredo Lam*, Catherine David (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2015.

UPIGLIO, Giorgio, entretien avec Pascaline Dron et Dominique Tonneau-Ryckelynck, in *Wifredo Lam, œuvre gravé et photographié, catalogue raisonné*, Gravelines, Éditions du Musée de Gravelines, 1993.