

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ÉTUDES DES ARTS

par

ANNE MARIE LÉGER

FRIDA KAHLO : AUTOPORTRAITS DE 1932 À 1951

AOÛT 1993

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

La volonté d'approfondir la recherche sur les oeuvres de Frida Kahlo remonte à 1988. À l'époque, notre intérêt premier dans le domaine de la culture mexicaine se fixait sur les murales de Diego Rivera.

Voyant que dans certaines de ces fresques, Frida Kahlo est figurante, la curiosité nous a amenée à rechercher sur sa propre production. La documentation nous a parue restreinte, sauf pour quelques monographies publiées dernièrement au Mexique et aux États-Unis. Les textes du journal personnel de l'artiste ainsi que ses toiles sont originaires du Mexique et la plupart du temps, en langue espagnole. Les titres des toiles ont été traduits nombre de fois lorsque l'artiste exposait en France et aux États-Unis dans les années trente et quarante, ce qui nous laisse avec plusieurs titres pour la même oeuvre. Pour cette raison, et parce que souvent les traductions des titres s'éloignent du sens du titre initial¹, nous avons préféré conserver tous les titres tels qu'ils ont été donnés par l'artiste. La volonté de voir les toiles nous a conduit dans les centres de documentation et dans les collections de Mexico et ailleurs au Mexique et aux États-Unis. On pourra constater en consultant l'annexe que les oeuvres se situent davantage dans les collections privées que publiques.

¹Par exemple, le titre de l'oeuvre *Recuerdo* (Souvenir) est traduit par «Le coeur», *Hospital Henry Ford* par «Le désir perdu» et *La tierra misma* (La terre même) par «Passionnément amoureux», dans une exposition à la Galerie Julien Levy à Paris.

Nous tenons donc en premier lieu à remercier Madame Dolores Olmedo Patino A. C. (et maître Jose Juarez) et Madame Natasha Gelman de Mexico qui nous ont permis de consulter leurs collections.

À Mexico, nous remercions le Musée Frida Kahlo, le musée de Arte Moderno, particulièrement Madame Elvia Diaz Olvera, Madame Miriam Molinar de l'INBA, Monsieur Rafael C. Arvea de CENIDIAP, le Palacio de Bellas Artes, Monsieur Robert Litman du Centro Cultural de Arte Contemporaneo, la galerie Frida Kahlo, l'Anahuacalli, l'Estudio Diego Rivera et Monsieur Humberto Reyes des affaires culturelles de l'ambassade du Canada à Mexico. À Cuernavaca au Mexique, le museo Robert Brady.

Aux États-Unis, nos remerciements vont au Museum of Modern Art de San Francisco et particulièrement à monsieur Peter S. Samis et au Museum of Modern Art de New York.

Et à Montréal, nous remercions Françoise Le Gris pour la direction de ce mémoire, Marie-Josée Arcand, Céline Léger, Alain Léger, Jean-Paul Léger, Donald Goodes, Luc Fortin, Suzie Larivée, Manon Paiement et Francine Paul.

RÉSUMÉ

L'art de Frida Kahlo évolue au coeur de la révolution artistique au Mexique, déclenchée par les muralistes.

Sa production, constituée de portraits, d'autoportraits et de natures mortes, s'échelonne de la fin des années vingt jusqu'à sa mort en 1951. Chargés émotivement, intenses, denses, sanguinolants et énigmatiques, les autoportraits semblent répondre à l'hypothèse qu'une lecture de deuxième niveau coexiste avec le discours autobiographique. Mais pour parvenir à une lecture des quarante-trois autoportraits qui constituent notre corpus d'oeuvres, une grille d'analyse a été établie. Toutes les variables visuelles sont distribuées selon trois catégories : les motifs, les figures et les éléments de la mise en scène, afin de démontrer, dans un premier temps, que des structures de correspondance ou de permutation s'agencent entre ces éléments.

Dans un deuxième temps, ces composantes figuratives sont regroupées en six thématiques dépendant de leur iconographie. Six thèmes qui, telle l'autobiographie, reproduisent le cycle de la vie, mais qui de surcroît, proposent des interprétations qui vont au-delà des événements factuels. Les symboles iconographiques des composantes picturales nous mènent à une lecture des idéologies, des aspirations spirituelles, de la vision du monde du personnage autour duquel gravitent ses attributs. Les quêtes révélées par ces images résultent de l'alliance des cultures indienne aztèque et blanche occidentale.

Le plaisir, vivre et donner la vie, saisir la mort et croire en un au-delà qui sauve l'âme qui, si libérée, accède à la paix de l'esprit et à sa renaissance sont des exemples des quêtes auxquelles aspire le personnage Frida Kahlo.

TABLE DES MATIERES

	Page
AVANT-PROPOS	ii
RÉSUMÉ	iv
TABLE DES MATIERES	v
LISTE DES TABLEAUX	vi
LISTE DES FIGURES	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1. STRUCTURE DES MOTIFS, DES FIGURES ET DE LA MISE EN SCENE	8
1.1 Les motifs	10
1.2 Les figures	32
1.3 Les éléments de la mise en scène	41
CHAPITRE 2. SYMBOLES ET ICONOGRAPHIE	51
2.1 Naissance-vie	52
2.2 Sensualité/sexualité	52
2.3 Le caractère funéraire	54
2.4 Transit vie vers mort	57
2.5 Le sacrifice humain	58
2.6 Réincarnation/résurrection	62
CHAPITRE 3. STRUCTURE DU SENS	70
3.1 Naissance-vie	70
3.2 Sensualité/sexualité	75
3.3 Transit vie vers mort	84
3.4 Le caractère funéraire	96
3.5 Le sacrifice humain	102
3.6 Réincarnation/résurrection	110
CONCLUSION	117
BIBLIOGRAPHIE	121
ANNEXE	129
Chronologie des toiles	129
Collections	131
Liste des lieux dédiés à Frida Kahlo	134
Expositions individuelles	135
Expositions collectives	137
Figures	138

LISTE DES TABLEAUX

- tableau 1 : motifs
- tableau 2 : animal-végétal
- tableau 3 : sang-veines
- tableau 4 : racines
- tableau 5 : support à écriture
- tableau 6 : larmes-sang
- tableau 7 : motifs secondaires
- tableau 8 : motifs occasionnels
- tableau 9 : motifs dominants
- tableau 10 : corset- F.K. double- F.K. triple
- tableau 11 : en buste-nue
- tableau 12 : figures
- tableau 13 : scènes extérieures-intérieures
- tableau 14 : nuages
- tableau 15 : eau-terre-nuage-ciel
- tableau 16 : mise en scène
- tableau 17 : naissance-vie
- tableau 18 : sensualité-sexualité
- tableau 19 : support à écriture avec textes
- tableau 20 : transit vie vers mort
- tableau 21 : caractère funéraire
- tableau 22 : offrande-sacrifice humain
- tableau 23 : résurrection-réincarnation

LISTE DES FIGURES

- fig. 1 : cycle ciel-nuage-eau-terre I
- fig. 2 : cycle ciel-nuage-eau-terre II
- fig. 3 : Hospital Henry Ford, 1932
- fig. 4 : Mi nacimiento, 1932
- fig. 5 : Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos, 1932
- fig. 6 : Autorretrato con collar de cuentas redondas de jade, 1933
- fig. 7 : Mis abuelos, mis padres y yo, 1936
- fig. 8 : Mi nana y yo, 1937
- fig. 9 : Recuerdo, 1937
- fig. 10 : Yo y mi muñeca, 1937
- fig. 11 : Fulang Chang y yo, 1937
- fig. 12 : Autorretrato dedicado a Leon Trotsky, 1937
- fig. 13 : Recuerdo de una herida abierta, 1938
- fig. 14 : Autorretrato con marco integrado y dos pájaros (Frame), 1938
- fig. 15 : Autorretrato con changuito y collar de serpiente, 1938
- fig. 16 : La tierra misma, 1939
- fig. 17 : Lo que el agua me ha dado, 1939
- fig. 18 : El suicidio de Dorothy Hale, 1939
- fig. 19 : Yo y mis pericos, 1939
- fig. 20 : Las dos Fridas, 1939
- fig. 21 : El sueño, 1940
- fig. 22 : Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone e hijas, 1940
- fig. 23 : Autorretrato con mono y listón sobre el cuello, 1940
- fig. 24 : Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Eloesser, 1940
- fig. 25 : Autorretrato con pelo cortado, 1940
- fig. 26 : Autorretrato con collar de espinas y colibri, 1940
- fig. 27 : Autorretrato con trenza, 1941
- fig. 28 : Autorretrato con fondo café, 1941
- fig. 29 : Autorretrato con chango y loro, 1942
- fig. 30 : Pensando en la muerte, 1943
- fig. 31 : Raices, 1943
- fig. 32 : Autorretrato con monos, 1943
- fig. 33 : Diego en mi pensamiento, 1943

- fig. 34 : La columna rota, 1944
- fig. 35 : Retrato doble Diego y yo
- fig. 36 : Autorretrato con changuito y perro ixquintli, 1945
- fig. 37 : Autorretrato con mono, 1945
- fig. 38 : La máscara, 1945
- fig. 39 : Sin esperanza, 1945
- fig. 40 : La venadita, 1946
- fig. 41 : Arbol de la esperanza mantente firme, 1946
- fig. 42 : Autorretrato con pelo suelto, 1947
- fig. 43 : Autorretrato con medallón, 1948
- fig. 44 : Diego y yo, 1949
- fig. 45 : El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México) yo,
Diego y el señor xólotl, 1949
- fig. 46 : Autorretrato con el Dr. Juan Farill, 1951
- fig. 47 : Autorretrato dibujados en su cuaderno, 1922
- fig. 48 : Milagros

INTRODUCTION

Le mouvement libérateur de la peinture au Mexique est un mouvement socialiste, identifié avec le peuple, il redécouvre et apprécie les valeurs artistiques et traditionnelles, méprisées et ignorées auparavant, imbu du caractère mystique d'un messie /.../ C'est une peinture historique, par conséquent représentative, réaliste¹.

L'art de Frida Kahlo s'inscrit authentiquement dans la période dite de révolution de l'art au Mexique. Née à Coyoacan en 1907, la génération de Kahlo fut la première à posséder une présence féminine significative en arts visuels.² Cette révolution n'est en fait que la suite d'une série d'événements qui mènent à une situation extrême de changements durant les années vingt. Un résumé des événements permet de situer les principales actions et acteurs qui correspondent :

Le dictateur Huerta mis en déroute, Carranza promet en 1917, aux termes d'une constitution socialiste, d'appliquer la réforme agraire tant attendue, promesse qu'il ne tiendra pas, d'autant qu'en 1919 il fait assassiner Zapata. La stabilité ne revient qu'en 1920 lorsque, Carranza éliminé, le général Obregon prend le pouvoir et, dans une mesure

¹ Jorge Crespo de la Serna, «Les circonstances et l'évolution des arts plastiques au Mexique pendant la période de 1900-1950», *Mexico en el Arte*, 1952, p. 164.

²Sarah M. Lowe, *Frida Kahlo*, New York, Universe Publishing, 1991, p. 20-21.

qui calme les esprits, fait appliquer des réformes : répartition de la terre aux paysans, réductions des pouvoirs du clergé /.../ et développement de l'instruction publique. Dans cette dernière tâche, Obregon a eu l'intelligence d'employer /.../ José Vasconcelos, «l'unique grand ministre qu'ait produit la révolution». Laissons Octavio Paz décrire son action : «Un homme de génie. Vasconcelos appela les artistes à collaborer aux travaux de relèvement du Mexique. Il fit appel aussi bien aux poètes /.../ qu'aux danseuses, aux peintres qu'aux musiciens /.../ On apprit aux enfants des écoles les danses et les chants traditionnels, on exalta l'art populaire, on publia des livres et des revues. On répartit aussi les murs entre les peintres /fresquistes/. Vasconcelos croyait en la mission sociale de l'art. Il croyait également en la liberté, c'est pourquoi il n'imposa aux artistes aucun dogme esthétique ni idéologique. Sa politique artistique s'inspira non seulement de l'exemple de la grande peinture religieuse au Moyen Age et à la Renaissance mais aussi de celui de la Nouvelle Espagne, au 16^e siècle en particulier : dans presque tous les couvents de cette époque, la peinture murale occupait une place de choix. Mais Vasconcelos, contrairement à l'Église, laissa toute liberté aux artistes³.

A l'heure où Kahlo exécute sa toute première œuvre, un dessin daté de 1922 (*Autorretratos dibujados en su cuaderno*, fig. 47), Siqueiros rédige un manifeste muraliste appelé aussi «déclaration sociale, politique et esthétique» que cosigneront notamment Rivera, Orozco, Charlot, Gerrero, Revueltas, Montenegro et Mérida. On y déclare que :

³Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Paris, Éditions Messidor, 1985, p. 16.

L'art du peuple mexicain est la plus saine expression spirituelle qu'il y ait au monde, et sa tradition notre plus grand bien. Il est grand parce qu'appartenant au peuple, il est collectif, et c'est pourquoi notre objectif esthétique fondamental est de socialiser l'expression artistique qui tend à effacer totalement l'individualisme, lequel est bourgeois. Nous condamnons la peinture dite de chevalet et tout l'art des cercles ultra-intellectuels parce qu'il est aristocratique, et nous glorifions l'expression de l'art monumental parce qu'il est propriété publique⁴.

Dans ce contexte, la révolution artistique est synonyme de peinture murale et les artistes qui en sont les créateurs connus sous l'étiquette des «quatre grands» sont Siqueiros, Rivera, Orozco et Tamayo. Les muralistes sont maîtres de la scène artistique mexicaine et pour quiconque qui, comme Kahlo, n'adhère pas à cette «nouvelle peinture», cela signifie avoir une production artistique secondaire par rapport à celle qui domine. La position de Frida Kahlo, par ailleurs, en est une ambiguë quant à l'impact de la peinture des muralistes sur sa propre production. Non seulement elle opte pour une peinture d'importance secondaire sur la scène artistique d'alors, mais encore, elle se place derrière l'un des quatre grands de par son union avec Diego Rivera⁵.

Les auteurs qui écrivent sur la vie ou l'œuvre de Kahlo résistent mal à ne pas faire intervenir directement ou indirectement le personnage de Diego Rivera dans leurs écrits. C'est que davantage qu'un personnage marquant de la révolution picturale mexicaine, Rivera est un personnage marquant dans la

⁴Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 64.

⁵Diego Rivera est l'abréviation de Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta Rodríguez. D'après Martha Zamora, *Frida, el pincel de la angustia*, Mexico, Martha Zamora, 1987, p. 29.

vie et dans l'art de Kahlo. La tentation est forte quand on pense aux rapprochements dans leurs habitudes, au fait qu'ils collectionnent les mêmes objets de rituels précolombiens, les mêmes images de *retablos* et qu'ils vénèrent les mêmes objets de cultes tels les *milagros* (fig. 48). De surcroît, les images de ces objets sont visibles dans l'une et l'autre des productions de Kahlo et de Rivera. Ce qui ajoute à la difficulté de considérer les deux productions de façon totalement indépendante est certainement le fait que la représentation de Frida Kahlo occupe une place notable dans les murales de Rivera et qu'en réponse à cela, Kahlo figure le portrait de Rivera dans nombre de toiles.

Malgré ces faits qui rendent difficile l'analyse de la production de Kahlo indépendamment de celle de Rivera, les deux artistes ont recours à des approches diamétralement opposées quant à leurs modèles. Rivera procède par macrocosme en prenant comme personnage d'ancrage un travailleur anonyme à partir duquel il élabore une vision idéalisée d'une expérience concrète. Par opposition, Kahlo peint les microcosmes, en arborant comme unique personnage central, sa propre image autour de laquelle gravite des éléments relatifs à ses expériences personnelles. La très proche correspondance avec la peinture miniature de Kahlo, l'expression de sa réalité très privée s'offre en contraste avec les aspects monumental et public manifestes dans les fresques de Rivera. Pour ces raisons, l'oeuvre de Frida Kahlo nous apparaît autonome et ainsi sera abordée sans recours à la personne ou à l'oeuvre de Rivera, si ce n'est qu'en tant que figure au même titre que toutes les autres figures traitées dans cette étude.

La fascination des autoportraits à caractère autobiographique⁶ ont amené les auteurs à publier des documents de plus en plus étoffés quant aux faits et événements qui composent le discours narratif des toiles. Nous avons donc au départ des informations précises relatives à la biographie de l'artiste. Si nous considérons qu'une lecture factuelle des autoportraits correspond à un premier niveau de lecture, notre hypothèse de travail propose qu'il existe un deuxième niveau de lecture qui amène à une interprétation des oeuvres qui s'élabore avec et à partir des faits autobiographiques.

Il importe avant tout, de faire un relevé des éléments figuratifs qui composent les toiles, afin d'élaborer une grille qui serait à la base de toute analyse. Dans le premier chapitre les composantes figuratives sont énumérées puis regroupées selon trois catégories, les motifs, les figures et les éléments de la mise en scène. Cette première grille d'analyse nous permet d'observer si déjà, une ou des structures ressortent de l'ensemble de la production, si des motifs sont visibles *in extenso* du corpus, par exemple. Afin de vérifier ces structures organisationnelles, qui apparaissent sous formes de regroupements, de permutations, de constellations des éléments de figuration, des tableaux schématiques synthétiques sont insérés dans le texte. Le premier chapitre devra être vu comme une mise en place et une classification des éléments qui serviront à l'élaboration d'une autre organisation qui mènera aux étapes d'analyses subséquentes. Il est le résultat d'un travail de classification, ardu mais utile pour saisir et synthétiser la totalité des éléments figuratifs.

⁶On entend par autoportraits à caractère autobiographique les toiles qui contiennent en plus du portrait de l'artiste, des éléments qui alimentent le discours autobiographique.

Le champ de référence théorique est celui de Panofsky, avec toutefois, quelques variantes à sa méthode iconographique.

Alors que selon la proposition de Panofsky le premier niveau est purement descriptif, nous proposons une analyse qui ne correspond pas à une analyse formelle mais à une analyse des occurrences des éléments de figuration qui sont dès le début, nommés avec leur charge de signification : nous dirons, par exemple, «la statuette précolombienne» plutôt que «la pierre sculptée en forme humaine» (*Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos*) ou encore «l'image de la Vierge» plutôt que «l'image d'une femme» (*Mi nacimiento*).

Le second niveau de Panofsky, correspond à notre analyse iconographique exposée au second chapitre. Son troisième niveau «qui sert de fondement secret aux deux autres (ou pour mieux dire est le plan commun sous-jacent à ce vaste ensemble d'enquêtes artistiques mais aussi linguistiques, politiques, juridiques, économiques, philosophiques, religieuses) qui correspond à l'analyse iconologique»⁷ ce troisième niveau, donc, correspond à notre second niveau d'interprétation alors que notre premier niveau demeure dans l'univers des données biographiques.

Nous référons à cette méthode principalement parce qu'elle correspond à nos intérêts d'analyser les oeuvres de Frida Kahlo en tenant compte du contexte historique, social et politique et en référant au champ iconographique pour alimenter le discours sur les oeuvres. Nous avons, par ailleurs, des réserves quant aux conditions d'analyse de la méthode panofskienne; aux significations primaires ou naturelles de Panofsky correspond notre structure des motifs, des figures et de la mise en scène; à ses significations secondaires correspond notre étude

⁷Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 11.

iconographique et au sens immanent ou contenu, notre structure du sens. Il nous appert également plus pertinent dans le cas d'un corpus d'oeuvres d'autoportraits, de conceptualiser deux niveaux d'interprétation plutôt que trois, puisque le premier niveau dans le cas d'autoportraits, nous est donné par les données factuelles issues de la documentation biographique sur l'artiste, alors que le deuxième niveau demeure de l'ordre de l'interprétation.

Le second niveau de lecture, que nous appelons le récit iconologique découle de l'étude iconographique qui fait l'objet du second chapitre. Un travail de regroupement a été fait au préalable; les six titres des sous-chapitres sont les six thèmes de ces nouveaux regroupements obtenus par les affinités iconographiques des motifs, figures et éléments de la mise en scène. Ces mêmes six sections servent à exposer le discours iconologique qui nous parvient, d'une part, de la mise en place des composantes figuratives et de leur structure de base définies au premier chapitre et, d'autre part, de la recherche iconographique exposée en deuxième chapitre. Principalement, le discours iconologique visera à cerner tous les indices qui permettent d'affirmer qu'à travers le corpus d'oeuvres composé de tous les autoportraits connus jusqu'à ce jour, est véhiculée la quête de l'expression de l'identité éminemment spirituelle.

CHAPITRE 1

STRUCTURE DES MOTIFS, DES FIGURES ET DE LA MISE EN SCENE

De l'oeuvre de Frida Kahlo, nous connaissons une cinquantaine de toiles, soit près du quart de la production de l'artiste⁸. Selon Martha Zamora⁹, trois grands thèmes dominent l'oeuvre de Kahlo : les autoportraits qui, telle une obsession, mettent en scène Kahlo seule ou accompagnée de ses animaux, toujours en des lieux qui réfèrent à une émotion particulière ou en référence à des souvenirs d'événements; les portraits dont les sujets sont des amis, des parents ou d'autres personnes de son entourage immédiat; les natures mortes inquiétantes et audacieuses qui figurent des pistils de forme phallique en relation directe avec le caractère érotique des poèmes annotés

⁸Dans une entrevue avec Alicia Velazquez, Martha Zamora relate que lors de ses recherches qui menèrent à la publication d'une monographie sur Frida Kahlo, elle dénombra l'existence d'environ 50 toiles. Par ailleurs, à l'occasion de l'exposition organisée et tenue au Palacio de las Bellas Artes à Mexico, lors de la mort de Kahlo, Diego Rivera déclara que la production de Kahlo atteignait les 200 oeuvres. Dans une publication plus récente, Sarah M. Lowe parle de 143 toiles connues. Alicia Velazquez, "Martha Zamora, como nacio mi pasion por Frida Kahlo", *Activa*, Enero 19, p. 55. Sarah M. Lowe, *Frida Kahlo*, New York, Universe Publishing, 1991, p. 9.

⁹Martha Zamora, *Frida, el pincel de la angustia*, Mexico, édition Martha Zamora, 1987, p. 94.

dans son journal personnel qui rendent hommage à la sensualité comme manifestation vitale.¹⁰

Notre étude repose sur le premier de ces thèmes, soit les autoportraits peints entre 1932 et 1951, dont une reproduction couleur nous est disponible. Avant 1932 l'artiste a réalisé principalement des portraits. Elle a aussi exécuté quatre autoportraits, qui sont restés à l'état d'ébauche¹¹. De 1951 à 1954, année de la mort de l'artiste, on ne dénombre aucun autoportrait achevé¹².

Devant la grande quantité d'autoportraits à traiter, l'édification d'une grille synthétique s'impose. Toutes les composantes figuratives sont d'abord relevées puis systématiquement cataloguées dans une des trois catégories qui regroupent les composantes d'après leurs caractères naturels semblables. Ce sont les objets en tant que motifs, les personnages comme figures et les éléments décoratifs comme mise en scène. Par le biais des tableaux des occurrences des éléments des trois catégories, nous pouvons déterminer lesquelles des composantes dans une même catégorie voient des correspondances, des similitudes ou des oppositions. Ces systèmes sont les structures des motifs, des figures et de la

¹⁰Hayden Herrera a traduit les poèmes de son journal personnel. Voici un exemple : «Diego: Nothing is comparable to your hands and nothing is equal to the gold-green of your eyes. My body fills itself with you for days and days. You are the mirror of the night. The violent light of lightning. The dampness of the earth. Your armpit is my refuge. My fingertips touch your blood. All my joy is to feel your life shoot forth from your fountain-flower which mine keeps in order to fill all the paths of my nerves which belong to you». Tiré de Hayden Herrera, *Frida, A biography of Frida Kahlo*, New York, Harper & Row, 1983, p. 373-374.

¹¹Le premier date de 1926, le deuxième de 1929, le troisième de 1930 et le dernier de 1931. La majorité des portraits ont été produits avant 1932.

¹²Cette période postérieure à notre corpus se compose de sept natures mortes et de deux autoportraits inachevés.

mise en scène qui s'articulent autour de la figure principale, Frida Kahlo.

Bien que de ces tableaux, nulle structure majeure ne ressorte en force, nous pourrions tout de même à la fin de ce chapitre, déceler quelques tendances quant aux apparitions, disparitions, mutations et alternances des motifs, figures et éléments de la mise en scène, lesquelles tendances nous seront requises lorsque, au chapitre trois, nous aborderons la question du sens.

1.1 Les motifs

Le motif est l'élément de figuration qui agit en tant qu'attribut de la figure principale, Frida Kahlo, et de la mise en scène. En référence à la définition qu'en donne Panofsky, les motifs sont «l'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de significations primaires ou naturelles¹³». Nous ajoutons à cette prémisse que les motifs ont trait uniquement aux objets et à leurs qualités plutôt qu'aux personnages actants, ici traités comme figures, ainsi qu'à l'environnement pictural où ils évoluent, compris ici comme mise en scène. Les motifs sont regroupés dans la première catégorie du tableau 1 qui montre leur fréquence d'apparition en fonction des oeuvres du corpus.

¹³Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 17.

Motifs

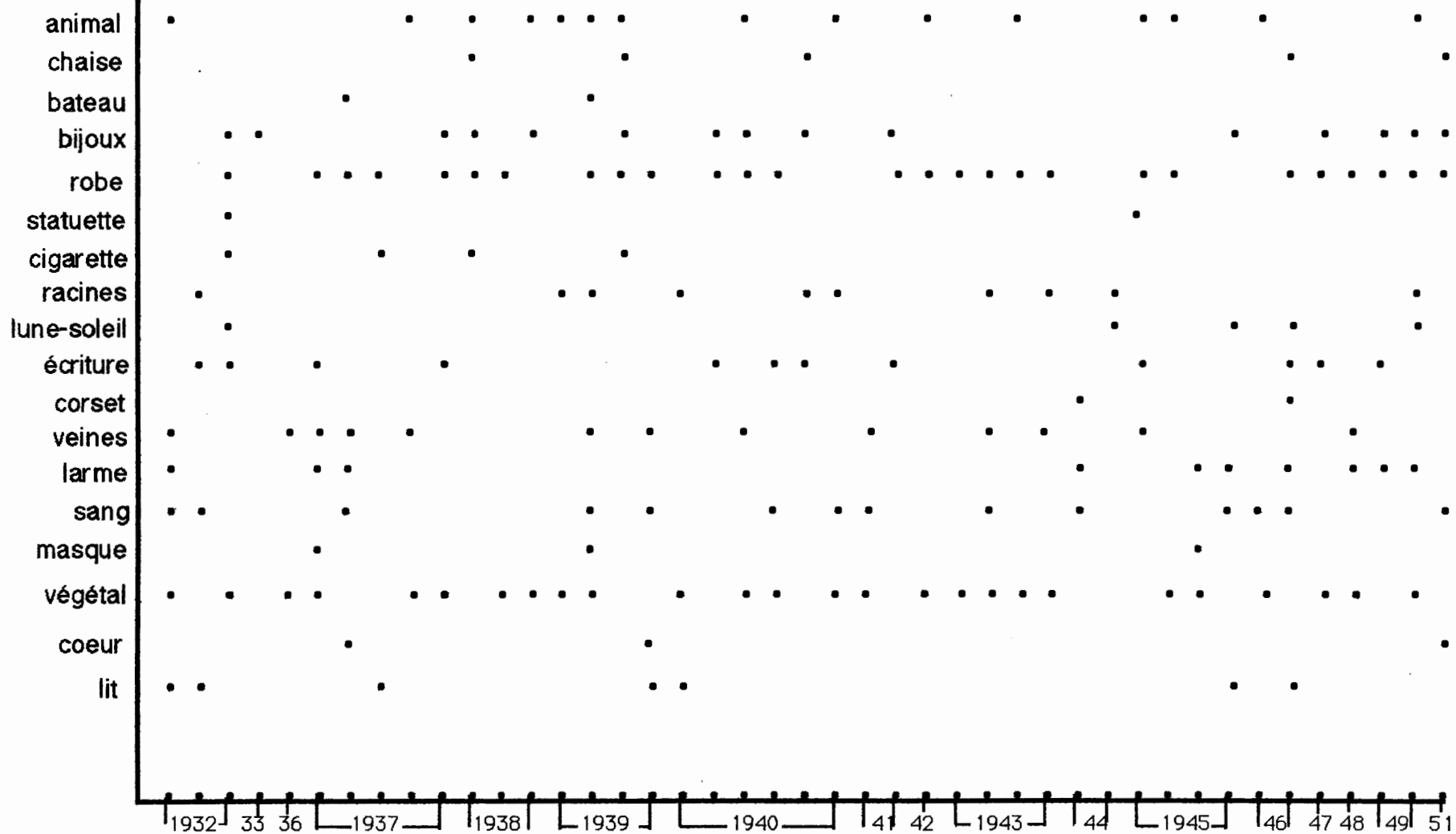


tableau 1

Ce tableau met en évidence trois «phénomènes» d'apparition et de disparition des motifs. Certains motifs sont présents dans tout le corpus de toiles étudiées dans le cadre de cette étude. D'autres motifs apparaissent puis disparaissent à un point précis dans le corpus et enfin, des motifs apparaissent, disparaissent pour une certaine période et reviennent par la suite.

Le motif végétal est un de ceux qui est présent de façon constante dans le corpus. Nous avons classé dans cette catégorie le feuillage, les fleurs, les plantes et les arbres. Les racines ne font pas partie de cette catégorie parce que le motif apparaît le plus souvent sans les fleurs, les plantes ...

Le motif végétal est donc inscrit dans la presque totalité des toiles sauf, peut-être, pour une courte période de deux ans, en 1944 et 1945. Le tableau 1 montre que bon nombre d'autres motifs apparaissent simultanément à celui-ci : les larmes, les veines, les racines, le masque... Par ailleurs certains autres apparaissent lorsque le motif végétal est absent. Le rapport de fréquence révélant le nombre de fois qu'un motif est dénoté lorsque le motif végétal disparaît se décrit comme suit : le lit (5 fois sur 7), le cœur (3 fois sur 3), le corset (2 fois sur 2), la cigarette (3 fois sur 4), les bijoux (9 fois sur 15), la chaise (5 fois sur 5). Les motifs animal singe, oiseau, chien et végétal suivent, à quelques exceptions près, le même rythme d'apparition, c'est-à-dire que lorsque le motif animal est inscrit, il l'est le plus souvent conjointement au motif végétal¹⁴. On remarque ainsi une corrélation directe entre le nombre de motifs végétal et animal :

¹⁴ Sauf 3 exceptions : 1938, 1939 et 1945.

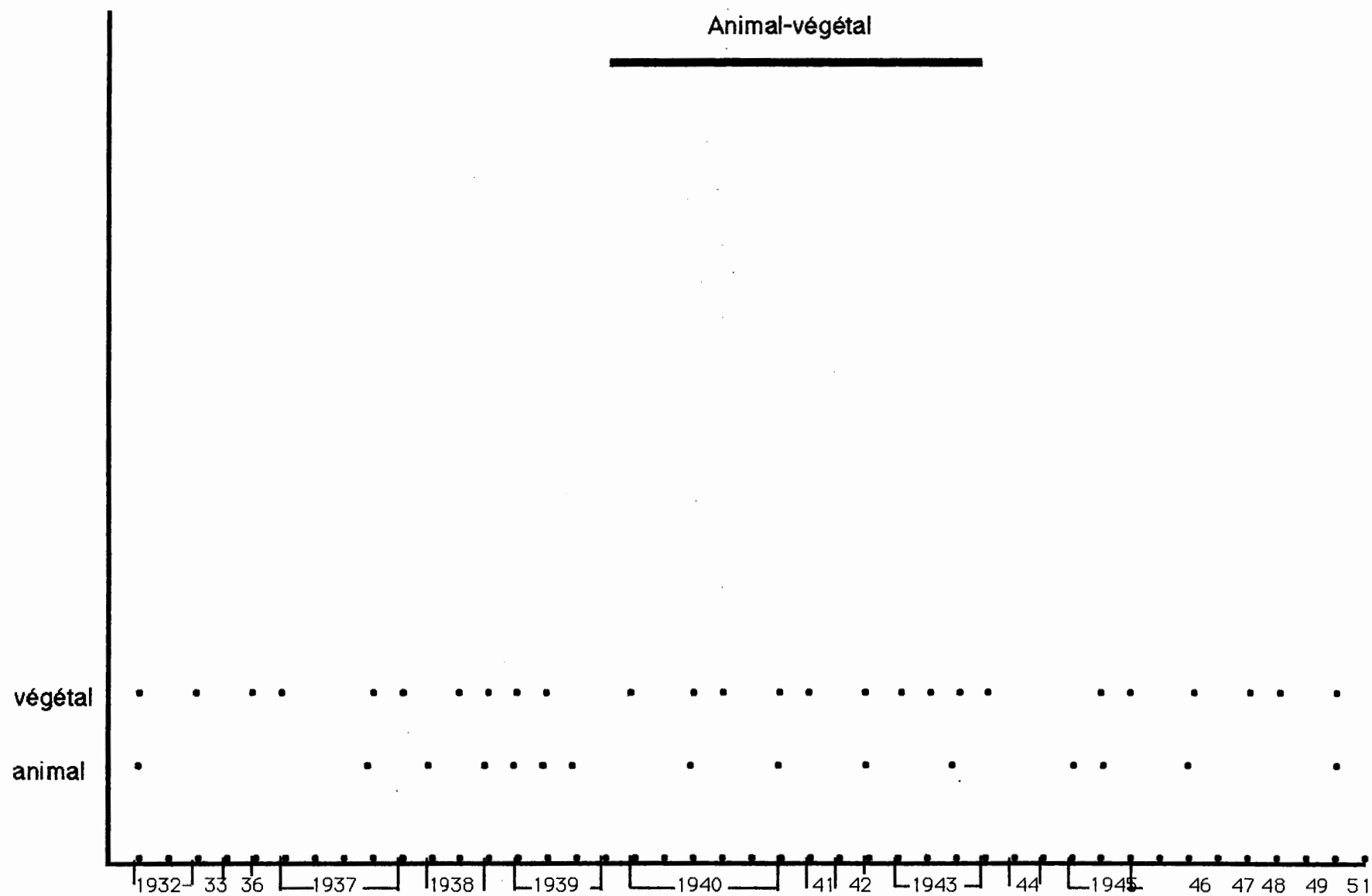


tableau 2

Également très fréquent dans le corpus, le motif de la robe apparaît dès 1932 et se dénote jusqu'à la fin de la séquence d'autoportraits. Ce motif concerne particulièrement un type de costume précis composé d'une partie supérieure habituellement dans les tons de rouge, orné d'une bande or disposée en carré dont l'arête supérieure serait absente. Une jupe de couleur verte ou brune avec au bas un volant blanc constitue la partie inférieure du vêtement. Similairement au motif végétal, nombre d'autres motifs sont simultanés à celui de la robe : la statuette (2 fois sur 2), la cigarette (4 fois sur 4), la lune-soleil (3 fois sur 5), l'écriture (9 fois sur 12), les veines (9 fois sur 13), les larmes (7 fois sur 10), le bateau (2 fois sur 2), les bijoux (10 fois sur 15).

Les motifs de la robe et le motif végétal sont dominants en terme de fréquence d'apparition parmi tous les autres motifs du corpus. Leur recoupement, c'est-à-dire lorsqu'ils se manifestent simultanément, est de l'ordre de 16 apparitions possibles sur un total de 27 pour la robe et de 26 du motif végétal. Certains autres motifs peuvent être simultanés à l'un et non à l'autre des motifs de la robe et végétal; le motif du coeur est un exemple puisqu'à chacune de ses manifestations, le motif de la robe apparaît, alors qu'à chaque présence du motif du coeur correspond une absence du motif végétal. Bien que récurrent uniquement à trois reprises dans le corpus, le motif du coeur est visible une fois au début du corpus, une fois vers le milieu et une fois à la toute dernière date de production. Une continuité à travers la séquence est donc assurée par le rythme régulier, en trois temps, de ses manifestations. Par leur lien biologique, le coeur et le sang sont inséparables, bien que ce dernier motif apparaisse conjointement avec d'autres motifs.

Le motif du sang est aussi un de ceux qui se manifeste tout au long de la production, avec toutefois, de courtes

interruptions¹⁵. Durant ces absences, des motifs peu fréquents dans le corpus font leur apparition tels les bijoux en 1933, l'écriture et les bijoux en 1947, les veines en 1948 et les larmes, l'écriture, les bijoux et le motif animal en 1949. Le seul motif à apparaître dès le début de la production jusqu'à la dernière toile du corpus, le sang est un des cinq motifs les plus récurrents après les motifs dominants. Nous appelons motifs secondaires cette deuxième catégorie. En effet, nous pouvons catégoriser les motifs en trois types selon le nombre d'occurrences : les motifs dominants (15 récurrences et plus) : le végétal, la robe, les bijoux et l'animal; les motifs secondaires (entre 10 et 15 récurrences) : le sang, les larmes, les veines, l'écriture et les racines; les motifs occasionnels (moins de 10 récurrences) : le lit, le coeur, le masque, le corset, la lune-soleil, la cigarette, la statuette, le bateau et la chaise.

En nombre égal, les manifestations des motifs animal et bijoux adoptent une suite d'apparition comportant certaines similitudes de fréquence et des oppositions/complémentarités. En début de période, le motif animal est présent dès les premières toiles, puis disparaît pour revenir en 1937. En période d'absence du motif animal, le motif des bijoux fait son apparition. Les deux motifs sont ensuite répartis simultanément pour la majorité des toiles jusqu'en 1941 où le motif des bijoux disparaît, tandis que le motif animal demeure visible. Lorsque le motif des bijoux réapparaît, le motif animal est toujours présent; les deux motifs sont alors en nombre presque égaux¹⁶. Dans les toiles où le motif animal est absent¹⁷, on observe, en plus des bijoux, les motifs suivants : bateau, statuette, cigarette, racines, lune-soleil, masque, coeur, lit, écriture, larmes et sang. Ces trois

¹⁵Interruptions : 1933, 1936, 1938, 1941, 1942, 1947, 1948 et 1949.

¹⁶De 1945 à 1951, 4 motifs animal sont dénotés pour 5 motifs des bijoux.

¹⁷De 1933 à 1937.

derniers motifs présentent un intérêt dans la mesure où leurs correspondances avec les absences du motif animal se poursuivent au delà de cette période¹⁸.

De 1942 à 1945, le motif des bijoux comporte lui aussi une période continue d'absence dans le corpus pendant laquelle le motif animal est présent de façon continue. Mis à part les motifs végétal et la robe qui sont présents dans tout le corpus, les motifs racines, lune-soleil, écriture, corset, veines, larmes, sang et masque sont également de ceux qui sont dénotés pendant cette période d'absence.

Les motifs du sang, des veines, de l'écriture, des racines et de la larme sont classés secondaires par leur fréquence d'apparition relativement moyenne qui se situe entre la fréquence des motifs dominants et des motifs occasionnels¹⁹.

Les motifs sang et veines ont une même fréquence dans le corpus : 13 apparitions, quoique pas toujours simultanées. Pour ces deux motifs, on remarque une grande similitude dans l'apparition de chacun des motifs dans une zone ou période se situant de 1937 à 1944 :

¹⁸Écriture : chaque apparition du motif correspond à une absence du motif animal; larmes : une seule simultanéité en 1949; sang : 3 simultanités en 1939, 1940 et 1946.

¹⁹Sang : 13; veines : 13; écriture : 13; larme : 10 et racines : 10.

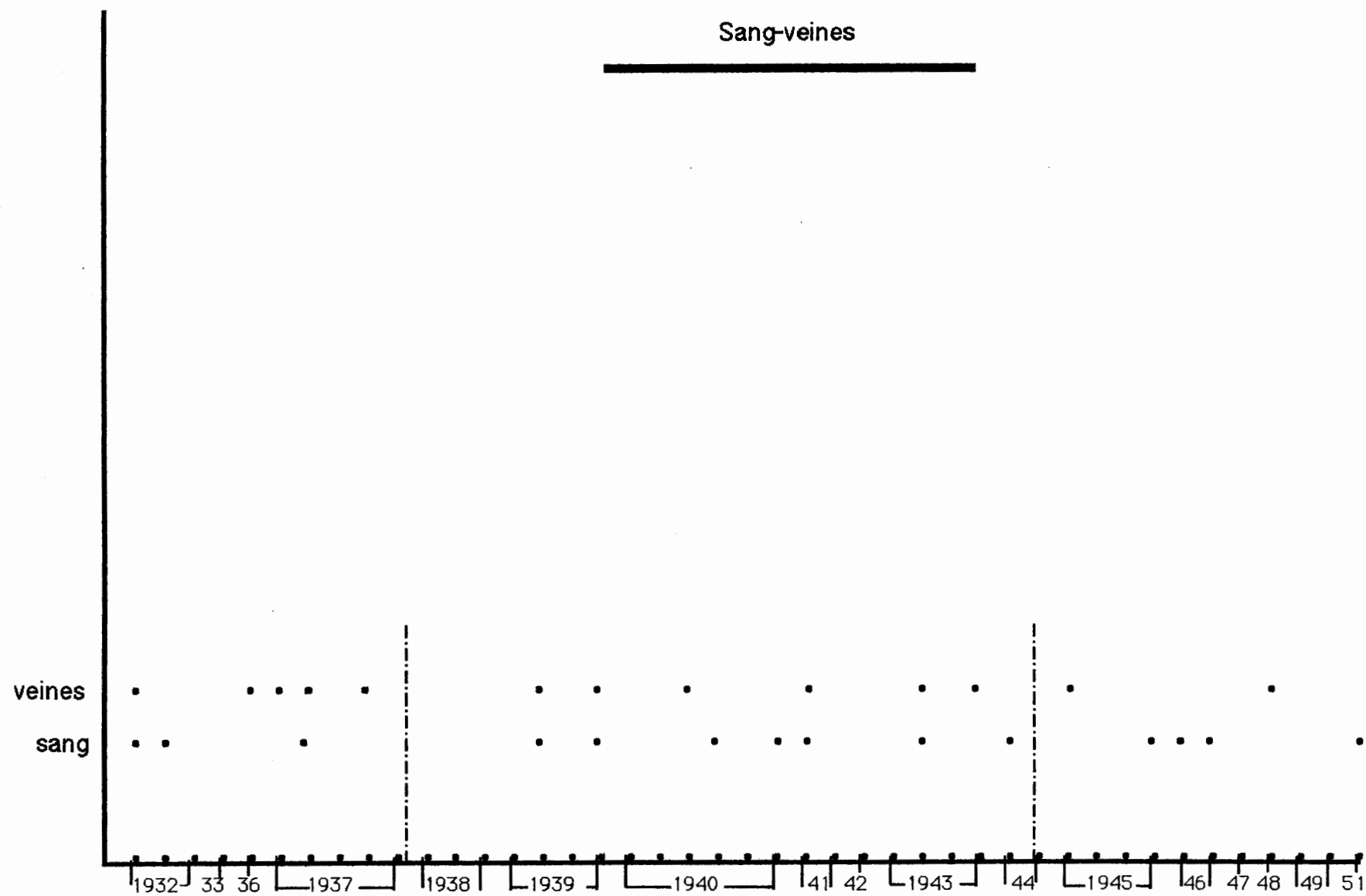


tableau 3

Par contre, la période qui précède celle de 1937 à 1944 et celle qui lui est postérieure montrent un tout autre rapport entre ces deux motifs. Généralement, pour ces deux périodes, les apparitions de l'un des motifs correspondent à l'absence de l'autre. Il y a donc alternance des motifs pour les périodes de 1932 à 1937 et de 1945 à 1951.

Pour les motifs du sang et des veines, trois sous-périodes²⁰ s'inscrivent dans la période globale de production. Or, correspondant à ces trois sous-temps, le motif des racines apparaît majoritairement dans la période médiane, soit 1937 à 1944. De plus, ces points de présence dans le corpus montrent une symétrie à partir de cette zone médiane centrale, puisqu'une seule manifestation de ce motif déborde de chaque côté de cette zone, à son extrémité respective :

²⁰De 1932 à 1937; de 1937 à 1944; de 1945 à 1951.

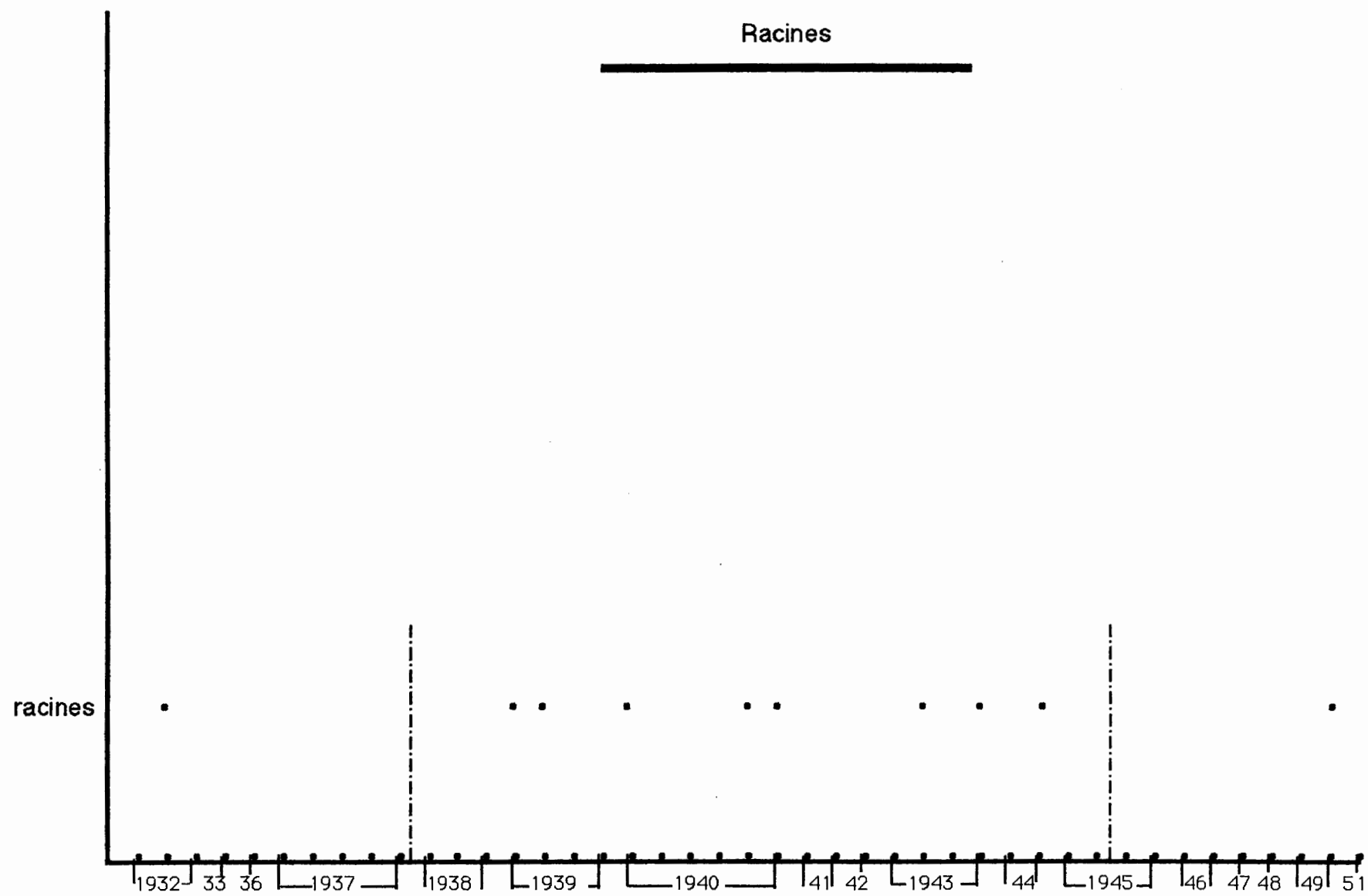


tableau 4

Cette symétrie relative à une zone centrale se dénote également en observant les fluctuations du motif de l'écriture dont l'analyse de la répartition et du contenu du motif apparaît essentielle²¹. Ici, la symétrie est relative à un point plutôt qu'à une zone, lequel se situe sur la 21^e toile du corpus²² et à partir duquel toutes les autres sous-périodes s'organisent : de là, s'inscrivent vers la droite²³ trois points d'apparition du motif selon un rythme irrégulier, puis trois autres selon un rythme soutenu, régulier. De même, vers la gauche, le modèle se répète, à l'envers du miroir :

²¹Pour l'analyse des textes relatifs au support à écriture, voir le tableau x, chapitre 3, section 3.3.

²²*Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Eloesser*, 1940.

²³Période postérieure à 1940.

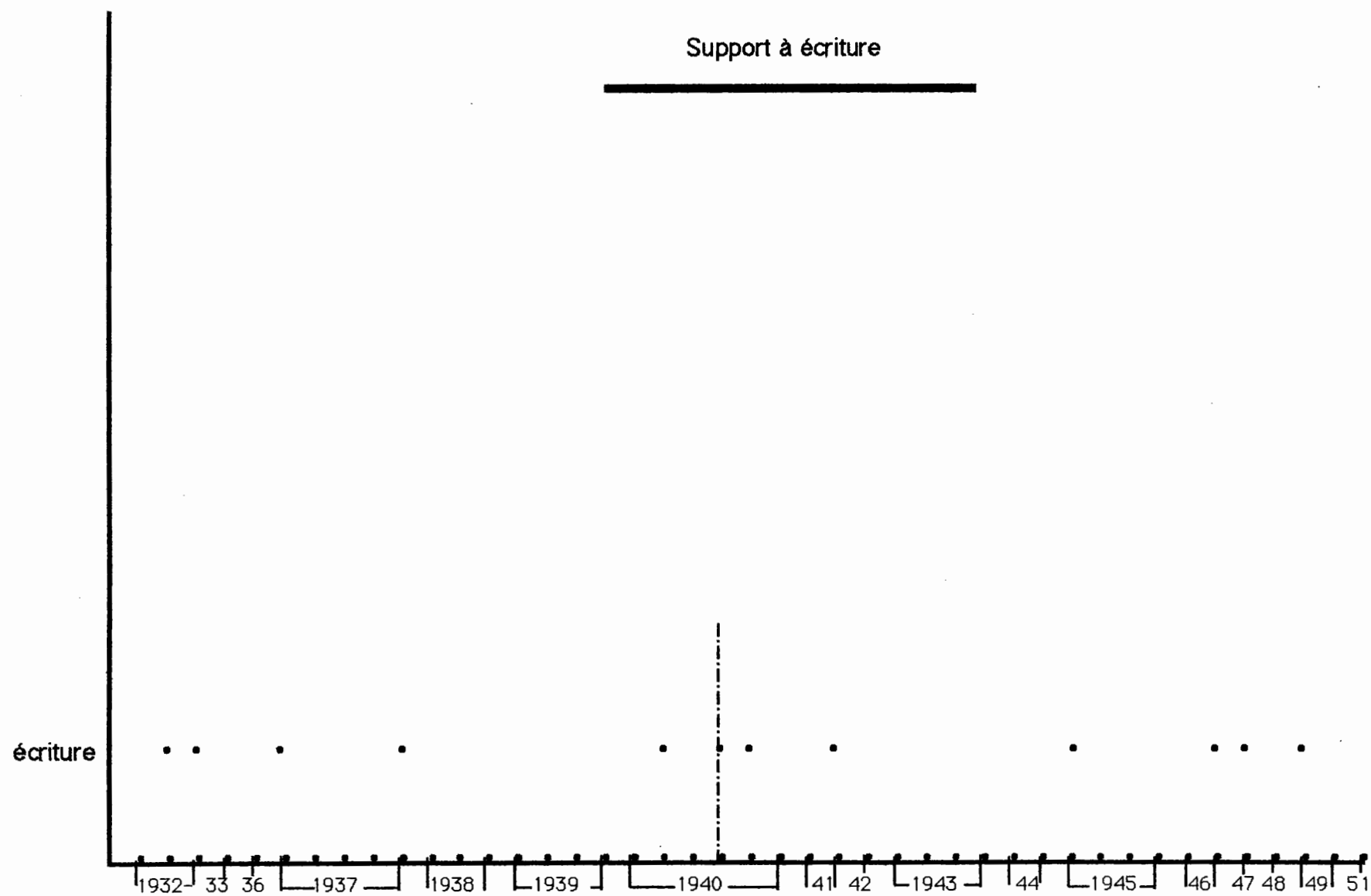


tableau 5

Le modèle à trois temps apparaît récurrent également sur le schème d'apparition (et de disparition) du motif des larmes. Dans un premier temps, le motif concorde avec celui du sang²⁴ (larme de sang), en temps intermédiaire, il est à toute fin pratique absent et en troisième temps, il forme avec le motif du sang (encore) une relation de complémentarité.

²⁴Formes inversées.

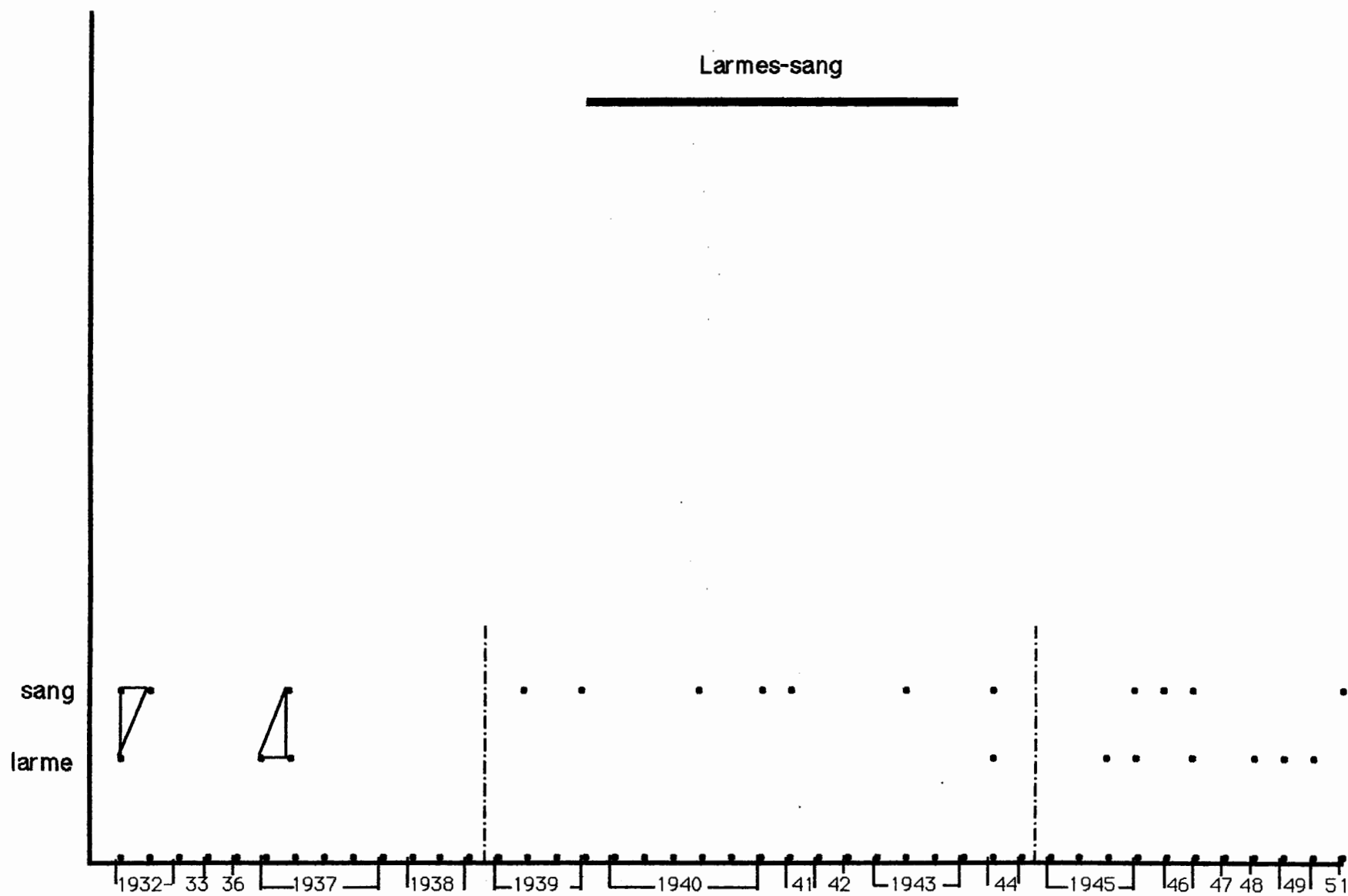


tableau 6

Le tableau 7 fait office de modèle de distribution des motifs secondaires en trois périodes :

1. De 1932 à 1938
2. De 1939 à 1944
3. De 1945 à 1951

Motifs secondaires

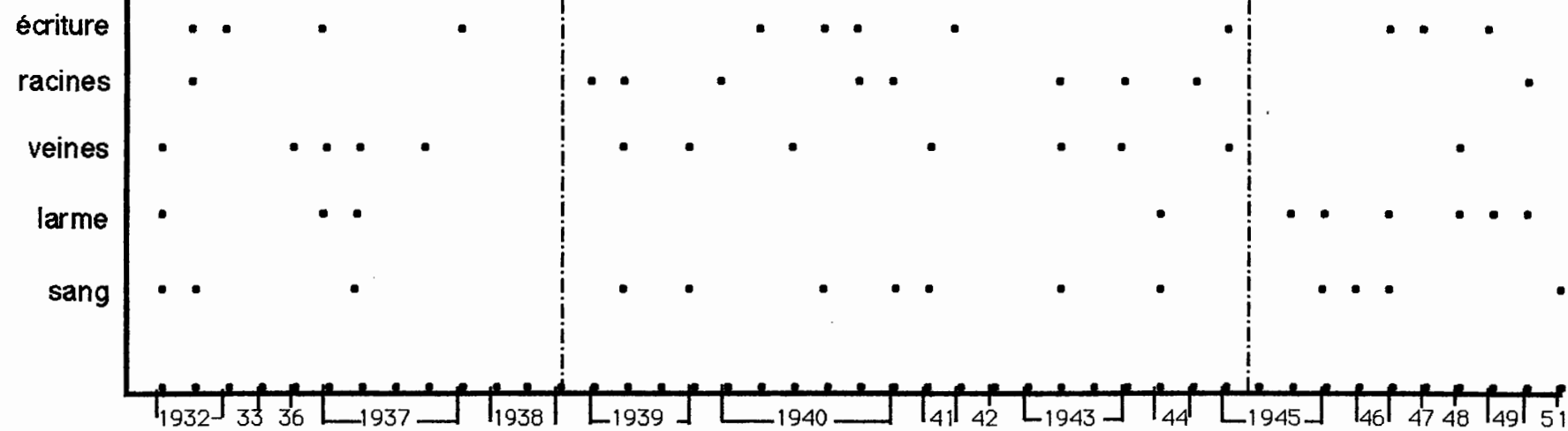


tableau 7

Or cet ordre est également perceptible dans la structure des motifs occasionnels donnée par le tableau 8.

Par motif occasionnel, on entend un motif dont la fréquence d'apparition dans le corpus est inférieure à 10, nombre minimum de récurrences pour qu'un motif soit dit secondaire.²⁵ Tels les motifs dominants et secondaires, les motifs occasionnels apparaissent, disparaissent et s'organisent selon des codes en constantes mutations et en interrelation avec les autres éléments structurant la figuration (motifs et mise en scène).

Sur neuf motifs dits occasionnels, deux ont sensiblement le même modèle de distribution. Ce sont les motifs du bateau et de la cigarette, qui se dénotent sur une brève période à partir de 1932 jusqu'en 1939. Après cette date, les deux motifs disparaissent entièrement du corpus. Tous les motifs occasionnels font leur apparition au plus tard vers 1938. Tous sauf un : le motif du corset qui est vu pour la première fois en 1944. Le tableau 8 montre comment les motifs sont regroupés de 1932 à 1940, puis de 1944 à 1951. La zone comprise entre 1940 et 1944 est dans tous les cas une période de transition où les motifs occasionnels sont récessifs et absents. Bien que l'absence de ces motifs brille durant ce laps de temps, d'autres motifs viennent pallier cette absence. Sont en effet visibles durant cette période, des motifs dominants²⁶ (tableau 9) et des motifs secondaires²⁷ (tableau 7).

²⁵Motifs occasionnels : lit, coeur masque, corset, lune-soleil, cigarette, statuette, bateau, chaise.

²⁶Motifs dominants : végétal, robe, animal, bijoux.

²⁷Tous les motifs secondaires sauf le motif des larmes.

Motifs occasionnels

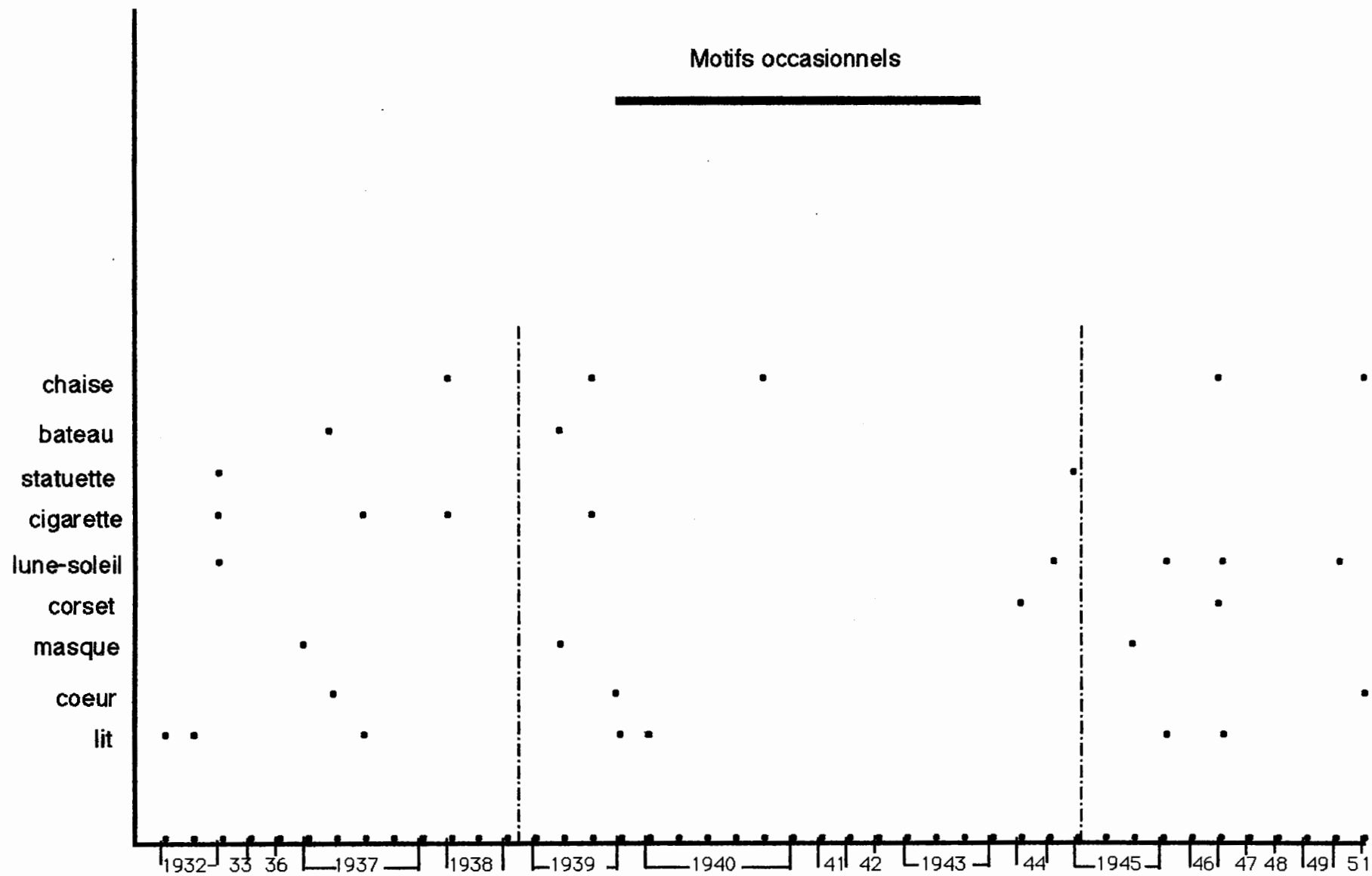


tableau 8

Motifs dominants

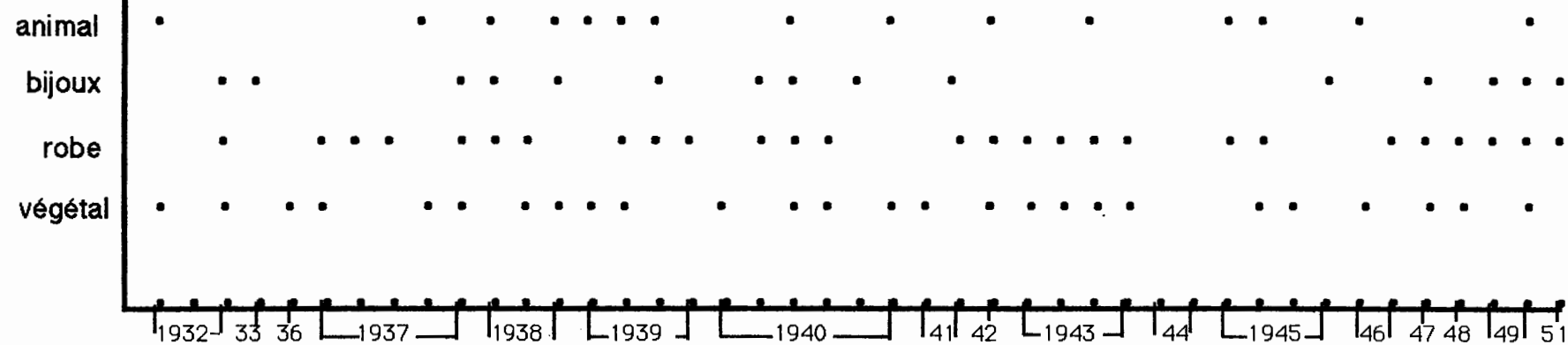


tableau 9

Jusqu'ici, nous tentons de mettre à jour les corrélations ou les différences des composantes figuratives qui sont dans la même catégorie. Nous observons les jeux d'occurrence et d'absence des motifs, ceux des figures et ceux des éléments de la mise en scène. sans toutefois chercher à faire des liens entre ces catégories. La principale raison de cette méthode d'observation est qu'il existe une infinité de possibilités de combinaisons entre motifs et figures, motifs et éléments de la mise en scène et figures et éléments de la mise en scène. Pourtant, un relais, une continuité apparaît évident entre le motif du corset et la figure double-triple qui fait partie de la prochaine section traitant exclusivement des figures.

Le motif du corset apparaît uniquement en 1944. Pendant la très longue période où il n'est pas visible, de 32 à 44, la figure F.K. double (c'est-à-dire là où la figure principale apparaît deux fois sur la même toile)²⁸ agit en complémentarité en comblant cet espace d'absence d'occurrences du motif du corset qui agit en quelque sorte comme métaphore du personnage F.K.²⁹. Quant à la figure F.K. triple, son unique manifestation est complémentaire de la figure F.K. double et conséquemment du motif du corset :

²⁸Les manifestations double et triple de la figure F.K. sur une même toile sont très significatives dans le travail de Kahlo. Par elles, le personnage peint est exposé sous de multiples facettes qui se confrontent entre elles, par exemple, se confrontent sur une même toile l'enfant et la mère qui donne naissance à cet enfant précisément (*Mi nacimiento*), la femme de culture européenne et la femme issue de la culture indienne de l'Amérique Centrale (*Las dos Fridas*), le symbole porteur d'espoir et le symbole porteur de désespoir (*Arbol de la esperanza mantente firme*)...

²⁹Le corset agit comme métaphore du personnage parcequ'il est l'enveloppe du corps que nous percevons virtuellement. Dans la toile *Lo que el agua me ha dado* la substitution de l'objet (corset) au personnage (F.K.) est facilitée par la forme du vêtement qu'adopte le corset dans cette toile.

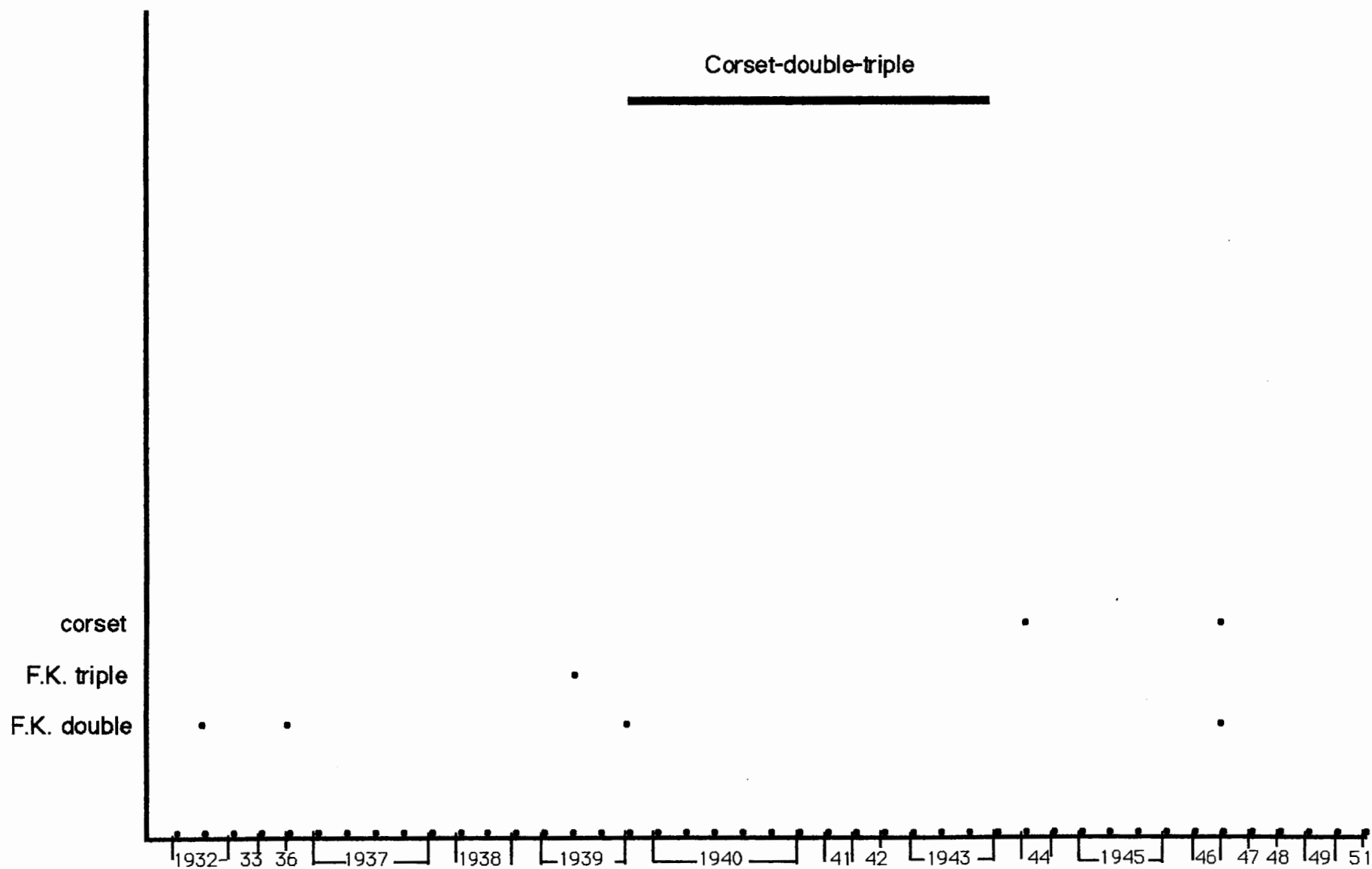


tableau 10

Ainsi, certains motifs dominants, secondaires ou occasionnels implantent des modèles selon leur présence ou non dans les toiles du corpus. Des motifs apparaissent, demeurent ou s'éclipsent, réapparaissent ou se substituent à d'autres, composant ainsi la trame de toute l'organisation, de la structure des composantes visuelles.

Nous verrons que de telles relations existent également entre les différentes figures qui occupent les rôles actantiels dans le corpus d'oeuvres.

1.2 Les figures

Sont regroupés sous l'appellation de figures, les personnages actants qui apparaissent figurativement sur les toiles. Elles concernent autant les manifestations humaines qu'animales. Les figures sont les actants de la structure narrative. Étant donné que le caractère d'autoreprésentation était un des critères de sélection des toiles du corpus concernant cette étude, l'identité de la figure principale est reconnue comme celle de la peintre³⁰.

La figure principale adopte deux types d'être, l'être adulte et l'être enfant, qui évoluent temporellement comme suit : au début de la production³¹, la figure alterne entre sa représentation sous la forme d'un enfant et celle d'un adulte. Dès 1937 et jusqu'à la fin du corpus, l'apparence adulte de la figure demeure l'unique type de représentation; la figure de l'enfant disparaît à cette date.

Correspondant à la représentation de la figure principale en tant qu'enfant, la figure du fœtus apparaît uniquement du début et jusqu'en 1937 et disparaît définitivement par la suite.

Les figures adoptant des physionomies qui correspondent à certains membres de la famille de la figure principale, apparaissent une seule fois dans le corpus d'œuvres qui nous concerne, et ce simultanément à la figure du fœtus, soit au début de la production en 1936³². Par ailleurs, immédiatement l'année suivante, une nouvelle figure fait son apparition, celle de l'indien qui de manière ponctuelle, apparaît de 1937 à 1939. Vers la fin de

³⁰A priori, nous connaissons donc qu'il s'agit de la représentation de l'artiste par l'artiste et connaissons également les principaux événements qui concernent la vie de l'artiste.

³¹De 1932 à 1937.

³²Il s'agit des aïeux de Frida Kahlo dans la toile *Mis abuelos, mis padres y yo*.

cette dernière année, la figure de l'indien disparaît jusqu'à la toute fin de la production soit en 1949. Or, durant ce laps de temps où la figure disparaît, la figure de Diego Rivera, elle, apparaît, pour la période entre la fin 1939 et 1949. Les deux figures se retrouvent dans une même oeuvre datée de 1949³³.

Durant la période précédant l'apparition de la figure de l'indien dans ce corpus, on dénote la figure de la statuette précolombienne dès la première année de production. Lorsque la figure de l'indien apparaît, celle de la statuette disparaît pour la période où la figure de l'indien est substituée à celle de Diego Rivera. La figure de la statuette réapparaîtra une seule fois en 1945 dans une oeuvre où la figure de l'indien et celle de Rivera sont absentes. La figure de la statuette précolombienne est par ailleurs en corrélation avec la figure du squelette puisque leurs premières manifestations se font simultanément³⁴ et que la réapparition de la figure de la statuette se fait la même année que la dernière apparition de celle du squelette³⁵.

Postérieurement à 1945, aucune des deux figures n'est dénotée dans les oeuvres, même si la figure du squelette apparaît entre ces deux manifestations, soit en 1939, 1940 et 1943. Dans cet intervalle de temps, la statuette disparaît et l'on constate que les trois apparitions de la figure du squelette correspondent à la manifestation de la figure de Frida Kahlo mutilée, laquelle est visible aussi en 1939, 1940 et 1943.³⁶

³³Dans *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México) yo, Diego y el señor Xólotl*.

³⁴En 1932.

³⁵1945.

³⁶La statuette et le squelette sont entendus ici comme étant des figures et non des motifs parcequ'ils renvoient à des personnes. Le squelette étant celui d'un humain et la statuette, la représentation d'un personnage dans la mythologie aztèque.

Ainsi, relativement à une période déterminée, des figures sont corollaires entre elles, lesquelles corrélations s'opèrent en variations déterminant leur rôle dans la structure de l'oeuvre peint.

La figure Frida Kahlo mutilée, c'est-à-dire cette figure où l'artiste apparaît avec des blessures, des ouvertures dans le corps, des cicatrices et des objets qui transpercent le corps et laissent des traces de sang abondantes, cette figure donc, apparaît en 1937. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois, la seule autre figure à être présente à cette date est celle de l'indien. Ensuite, simultanée à la figure Frida Kahlo mutilée apparaît celle du squelette. Les trois fois où elle est vue après 1943, la figure Frida Kahlo mutilée n'est jumelée à aucune autre figure. En résumé, l'évolution temporelle s'exprime ainsi :

F.K. mutilée/indien	F.K. mutilée/squelette	F.K. mutilée
1937	1939 à 1943	1944 à 1946

Bien que la figure Frida Kahlo nue apparaisse continuellement dans l'oeuvre, de 1932 à 1946, il appert que les corrélations avec les autres figures changent et ne sont pas linéaires. Les trois premières manifestations de cette figure correspondent aux mêmes toiles où apparaissent les trois seules manifestations de la figure foetus, en 1932 et 1936. On le sait, la figure du foetus dès lors disparaît; celle de Frida Kahlo nue réapparaît à deux reprises en 1939 dans les mêmes toiles que celles où la figure de l'indien était visible. Lorsque la figure de l'indien réapparaîtra une seule fois en 1949, la figure Frida Kahlo nue, elle, aura disparue. Suivant leur correspondance en 1939, la figure Frida Kahlo nue réapparaît en 1941 et ne semble avoir comme unique correspondance que celle où Frida Kahlo se représente en buste.

Cette dénotation est à noter puisque c'est l'unique endroit où il y a correspondance entre ces deux figures : nulle part ailleurs dans le corpus, Frida Kahlo est représentée en buste *et* nue; toutes les manifestations où la figure Frida Kahlo nue est dénotée après 1941³⁷ sont visibles en alternance avec la figure en buste et ce, de 1943 à 1949.

³⁷C'est en 1941 que les deux figures nue et en buste apparaissent simultanément.

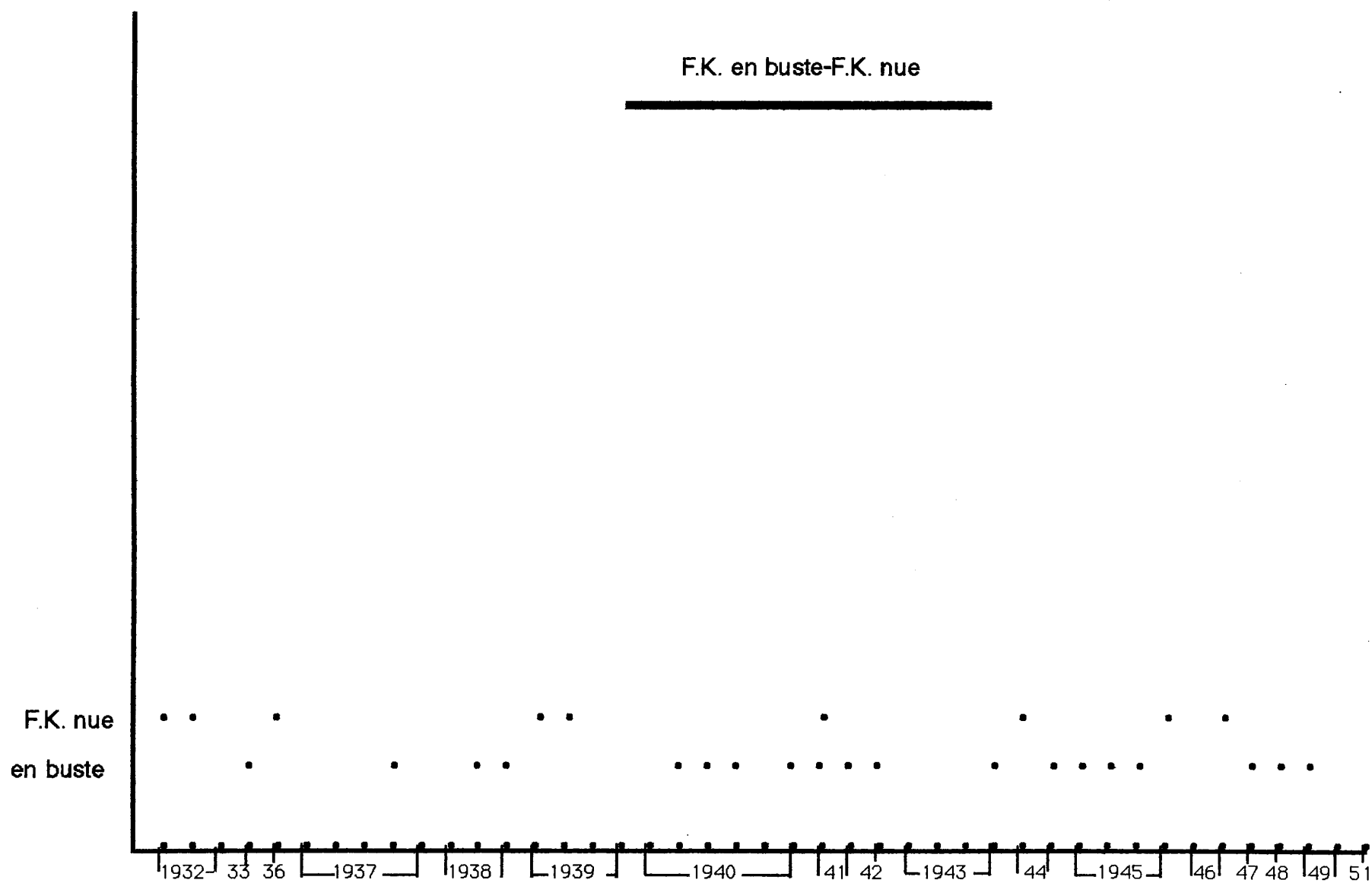


tableau 11

Durant cette période de 1943 à 1949, la figure Frida Kahlo en buste apparaît simultanément avec les figures de Diego³⁸ et de la statuette³⁹. Or cette figure correspond à la figure Frida Kahlo mutilée pour une autre période en 1940 alors que les manifestations de la figure en buste visibles de 1933 à 1939 ne sont simultanées à aucune autre figure comme si la figure apparaissait au début seule, pour ensuite être jumelée avec les figures de Diego et de la statuette et apparaître alors avec les caractéristiques suggérant la mutilation et la nudité.

Il y aurait donc des segmentations, des périodes dans la structure des éléments qu'on nomme figures. Des figures apparaissent tantôt autonomes, tantôt jumelées, puis sont modifiées, s'associent avec d'autres pendant que d'autres deviennent autonomes et ainsi de suite. Un regard sur les positions adoptées par la figure principale en position couchée, assise ou debout révèle en quelque sorte, ces périodes de variations identifiées pour la structure globale des figures. Dans un premier temps, le passage des positions couchée à debout s'effectue de manière désordonnée. De 1932 à 1938, on passe d'une position à une autre en passant par les trois types.

Si C= la position couchée, D= la position debout et A= la position assise, le code des positions de 1932 à 1938 s'écrit : CCDDCDADA. Si à cela la position vue en buste (B) vient s'ajouter (de laquelle on ne peut préciser s'il s'agit d'une position assise ou debout), le code devient : CCDBDCCDABDABB, ce qui confirme que durant cette période, on passe d'une position à une autre sans qu'un code précis dans la structure des positions pour cette

³⁸En 1943, 1944 et 1949.

³⁹En 1945.

période soit remarquable. Par contre, pour la période de 1939 à 1943, le code se restreint uniquement aux deux positions assise ou couchée : CCAACAC avec l'ajout de B pour la position en buste : CCAACBBBABBBC. Les positions en buste sont groupés au rythme de 3 et de 4 répétitions séparées par une position assise (de transition). La période suivante, soit de 1944 à 1951 montre un rythme dans les positions. On remarque une alternance des extrêmes debout et couchée, puis une simultanéité de deux positions assise-couchée (a^C) introduisant la position assise, laquelle est répétée : DCDa^CAA. Considérant les positions en buste pour cette séquence, on a : BDBBBBCDa^CBBBAA où les positions en buste regroupées par 4 et 3 répétitions (sauf celui du début) viennent pondérer le rythme des positions.

Selon ces rythmes, se distinguent trois temps, trois périodes :

1. de 1932 à 1938
2. de 1939 à 1943
3. de 1944 à 1951

Le tableau 12 expose la répartition des figures selon ces divisions.

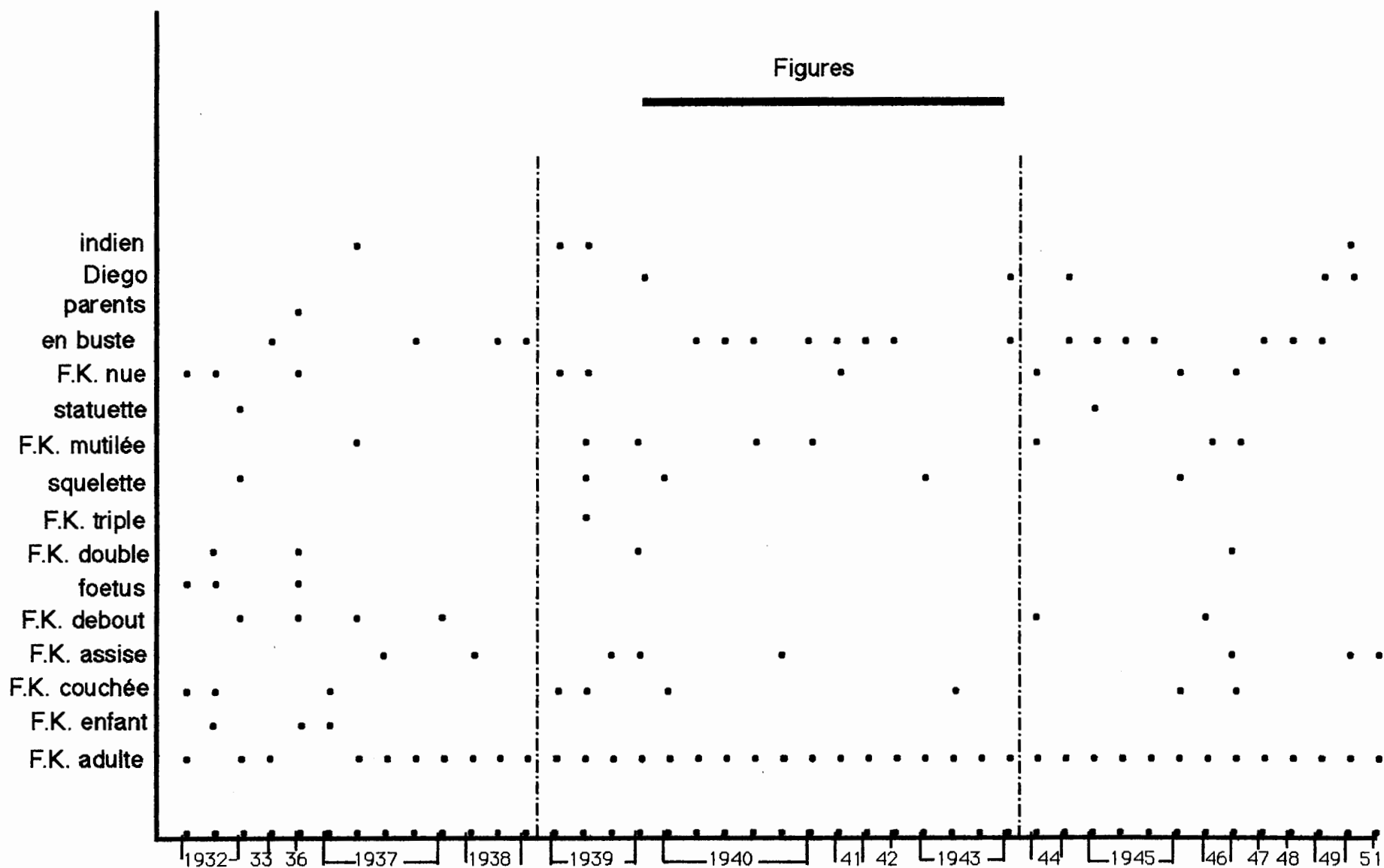


tableau 12

Les trois périodes étant établies, un regard sur les fréquences d'apparition de la figure Frida Kahlo en double et la figure Frida Kahlo en triple⁴⁰ (que nous traitons en comme étant une figure seule, doublée ou triplée) permet de vérifier le partage de ces trois périodes. En effet, les manifestations se présentent de manière regroupées : à deux reprises durant la première période 1932 à 1936, puis se produit un écart de huit toiles sans cette figure, ensuite à nouveau deux manifestations la même année (deuxième période, 1939)⁴¹, suivie d'une absence de la figure pendant 20 toiles et une dernière en 1946 qui correspond à la dernière période. D'autre part, les trois toiles qui regroupent le plus de figures correspondent à trois des toiles où la figure double ou triple est contenue, soit en 1936, 1939 et 1946. Dans une toile de 1936⁴² on dénombre cinq figures, dans une autre de 1939⁴³, on en dénombre six et dans une de 1946⁴⁴, on en compte cinq⁴⁵. Ce dénombrement est décrit dans le tableau 12 où sont additionnées les apparitions des figures pour toutes les toiles du corpus. Ces toiles, réparties chacune dans une des périodes prémentionnées sont donc les trois oeuvres les plus chargées de figures. En ce sens elles apparaissent comme étant les 3 points forts du corpus, c'est-à-dire les trois temps les plus investis de figures.

⁴⁰Lorsque la figure Frida Kahlo est autoreprésentée deux ou trois fois sur une même toile.

⁴¹Ici, une double représentation et une triple représentation.

⁴²*Mes grand-parents, mes parents et moi*

⁴³*Ce que m'a donné l'eau*

⁴⁴*L'arbre de l'espoir*

⁴⁵En comptant toutes les figures à l'exception des figures Frida Kahlo enfant et adulte.

1.3 Les éléments de la mise en scène

Sous la vocable de la mise en scène, nous regroupons les représentations picturales qui ne sont ni des figures, ni des motifs tels que définis dans la première section de ce chapitre. Ces éléments agissent en tant que *decorum* pour chaque paysage. Ils ne réfèrent pas à la scénographie comprise comme étant le rapport des figures à l'espace, mais relèvent plutôt de la notion de figures (composante figurative) spatiales. Ils situent la scène, ils contextualisent les scénarios. En ce sens, les nuages, l'eau, le ciel, la terre ou l'architecture sont entendus comme les éléments de mise en situation qui se distinguent des objets ou motifs attribués de la figure principale Frida Kahlo.

Les scènes des toiles du corpus présentent parfois des espaces intérieurs d'un lieu donné, c'est-à-dire un cadre résidentiel ou l'extérieur d'un bâtiment. Avant 1940, la proportion de scènes extérieures est légèrement plus grande que celle des scènes intérieures; de la fin de 1940 à 1951, les scènes extérieures tel un plateau, ne sont interrompues par aucune scène intérieure. (tableau 13). En 1951, une seule scène intérieure vient interrompre cette constance des scènes extérieures.

Scène extérieure-scène intérieure

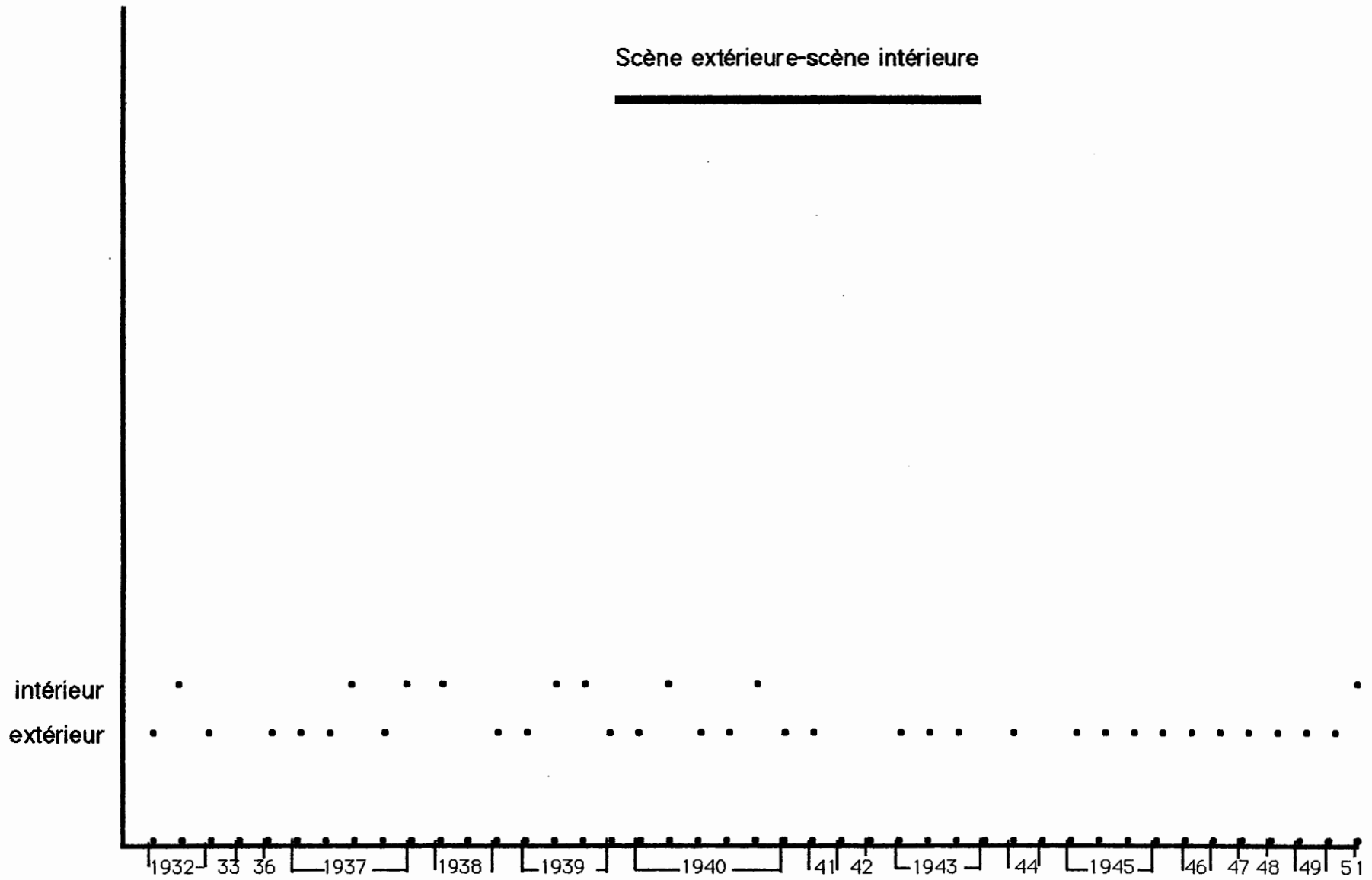


tableau 13

Correspondent aux manifestations extérieures, des architectures urbaines ou mexicaines. L'architecture urbaine est définie comme une architecture industrielle propre à l'Amérique du Nord⁴⁶, tandis que l'architecture mexicaine correspond aux temples aztèques⁴⁷ ou encore à l'architecture coloniale⁴⁸. Alors que la majorité des toiles réfère à une scène extérieure, les manifestations d'architecture urbaine ou mexicaine sont concentrées au début de la production, soit de 1932 à 1936, disparaissent ensuite et reviennent une fois en 1939. Cet élément de la mise en scène disparaît définitivement après 1939. Or à partir de cette date, un autre élément de la mise en scène, jusqu'alors absent dans le corpus, fait son apparition. Il s'agit du paysage présenté selon une dichotomie pénombre/clarté qui sera repris fréquemment de 1939 à 1949⁴⁹. À la disparition des manifestations architecturales (urbaines et mexicaines) correspond donc l'apparition de l'élément pénombre/clarté.

Les éléments de la mise en scène nuage, eau, terre et ciel opèrent indépendamment les uns des autres même si certains sont conséquents à certains autres. Les nuages ne sont jamais présents sans le ciel mais il existe des scènes avec un ciel sans nuages... de même que l'eau est indissociable de la terre dans toutes les scènes, bien que souvent les scènes montrent la terre sans eau. À l'instar des motifs et des figures, les éléments de la

⁴⁶Dans *Hospital Henry Ford* de 1932, l'architecture au dernier plan correspond aux zones industrielles de Détroit où se situe l'hôpital Henry Ford; aussi dans *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos*, de 1932, l'architecture urbaine est représentée par des gratte-ciel et par l'usine FORD.

⁴⁷Par exemple, la pyramide dans *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932.

⁴⁸*Mis abuelos, mis padres y yo* de 1936.

⁴⁹Cinq récurrences de cet élément de la mise en scène sont réparties selon ces dates : 1939, 1943, 1945, 1946 et 1949.

mise en scène se recourent, sont juxtaposés sur les toiles et apparaissent selon une fréquence précise.

L'élément de la mise en scène ciel est visible tout au long de la production. Très fréquent de 1932 à 1937, ce n'est par ailleurs que durant cette dernière année qu'il est complété par l'élément nuage. Le ciel n'est pas présent de 1937 à 1939; correspond donc une période d'absence de l'élément nuage qui se termine en 1939 alors que sur une autre période de deux ans, dans quatre toiles la mise en scène combine les deux éléments ciel et nuage. Suivra une autre période notable d'absence de ces deux composantes à la mise en scène, qui réapparaissent toutefois plus tard dans le corpus. En 1943, le ciel revient et demeure dans la mise en scène jusqu'en 1949. Par ailleurs, les nuages ne feront leur réapparition qu'en fin de production, soit de 1946 à 1949.

La composante nuage se présente donc dans un sous-ensemble de la composante ciel qui, elle, bien que récurrente dans tout le corpus, suit un rythme d'apparition en trois temps. De 1932 à 1937, de 1939 à 1940 et de 1943 à 1949 (tableau 14).

Nuages

nuages

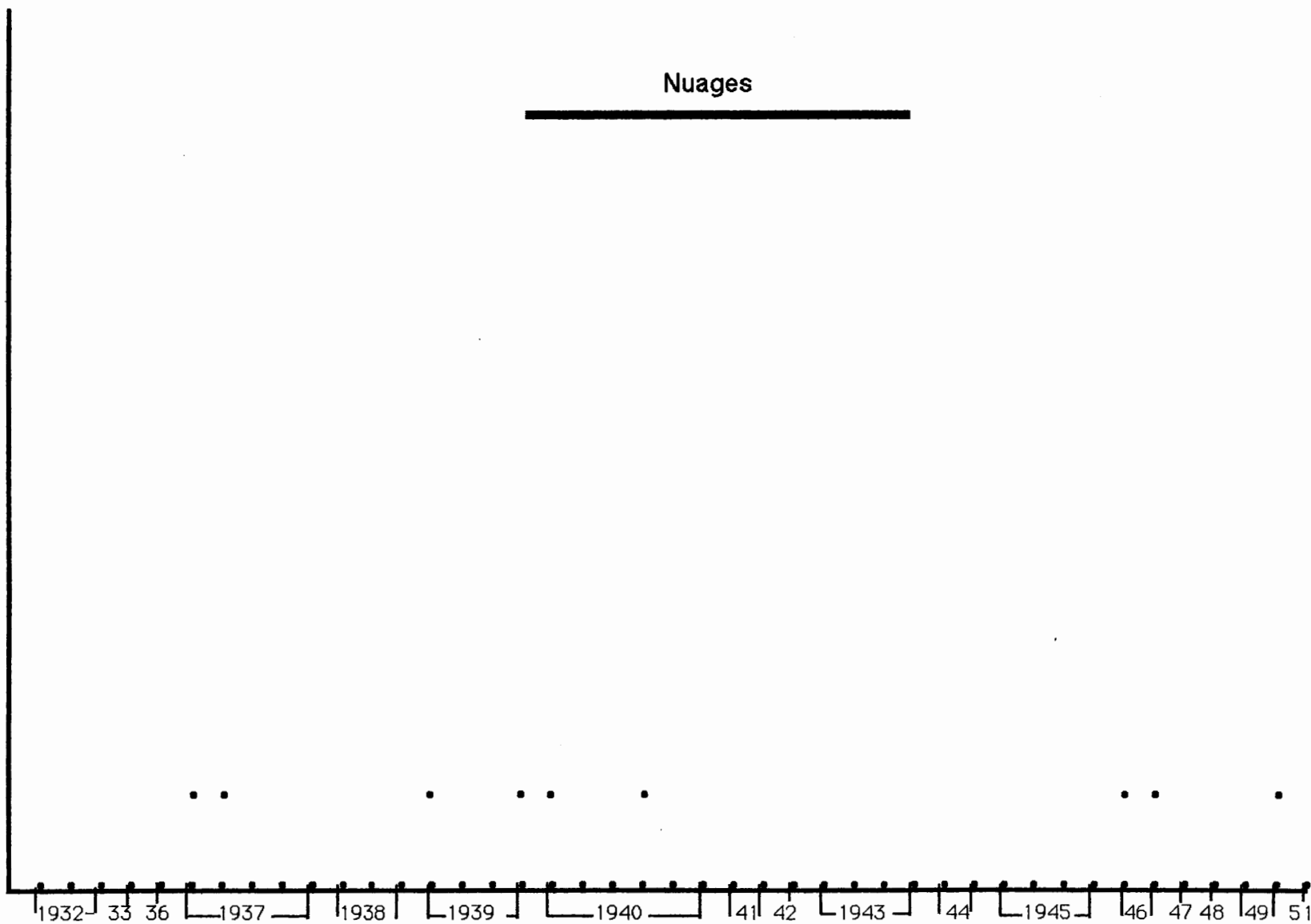


tableau 14

Sont calqués sur cette rythmique, les éléments de la mise en scène terre et eau (élément sous-jacent à celui de la terre). Durant la première période (de 1932 à 1937) décrite pour les manifestations du ciel et du nuage, la terre est présente à quatre reprises (par comparaison à cinq pour le ciel) conjointement avec le ciel, alors que la composante terre n'est jamais présente sans ciel. Par contre, dans la seconde période où le ciel se manifeste, la terre n'est présente qu'en 1939, et ce, à trois reprises. Deux de ces présences concordent avec celles du ciel mais la terre sans le ciel ne peut être dénotée qu'une seule fois. Ici donc, les deux éléments sont tantôt perceptibles ensemble, tantôt de façon autonome. À l'opposé, durant la troisième période décrite dans les récurrences d'apparition de l'élément ciel, soit de 1943 à 1949, les deux éléments ciel et terre sont en quelque sorte en harmonie puisqu'à chaque apparition sporadique de l'un correspond l'apparition de l'autre. L'élément eau suit cette ponctualité. La répartition de ces quatre facteurs de la mise en scène (tableau 15) montre clairement que les regroupements s'effectuent selon les trois périodes mentionnées.

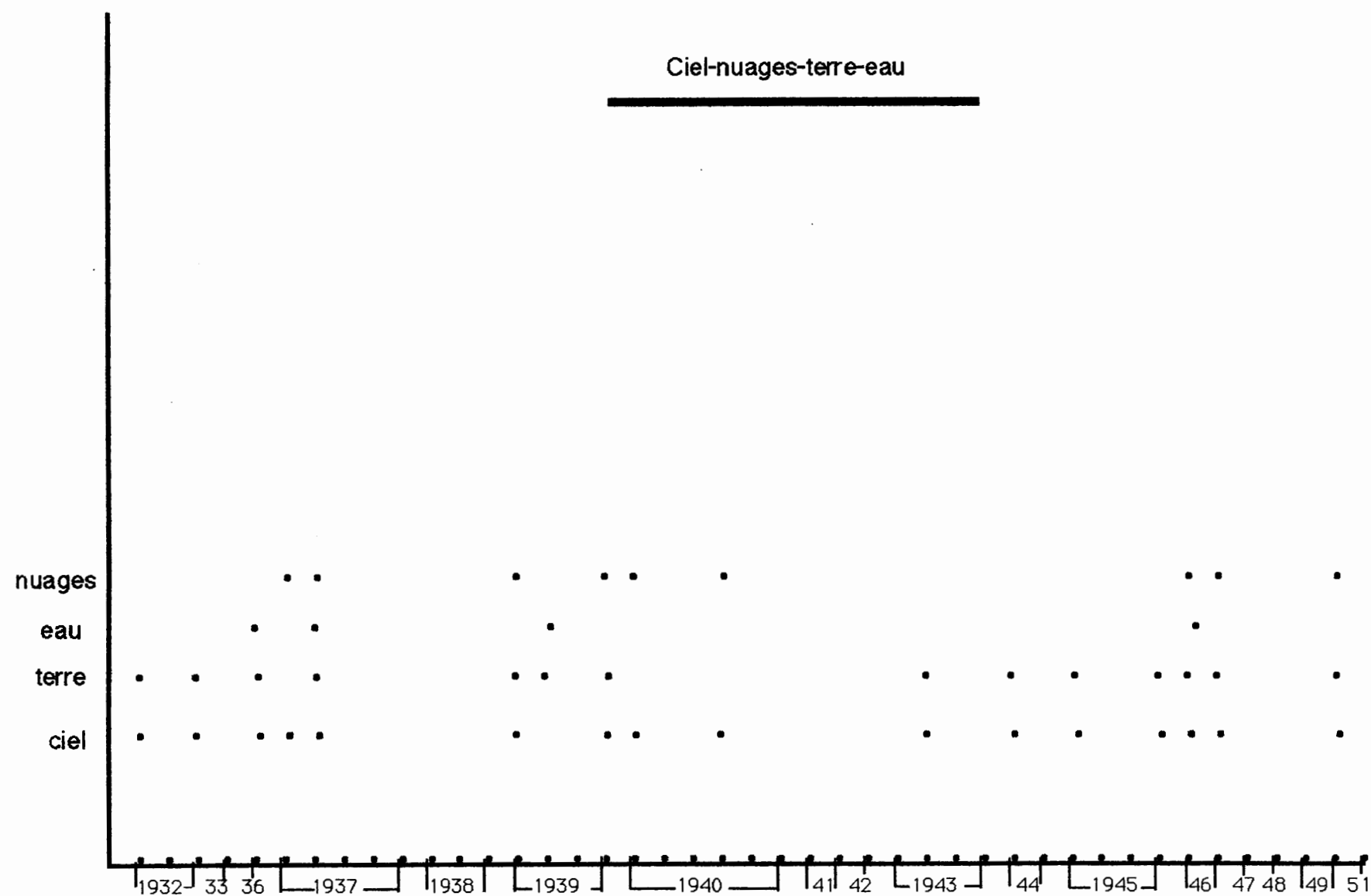


tableau 15

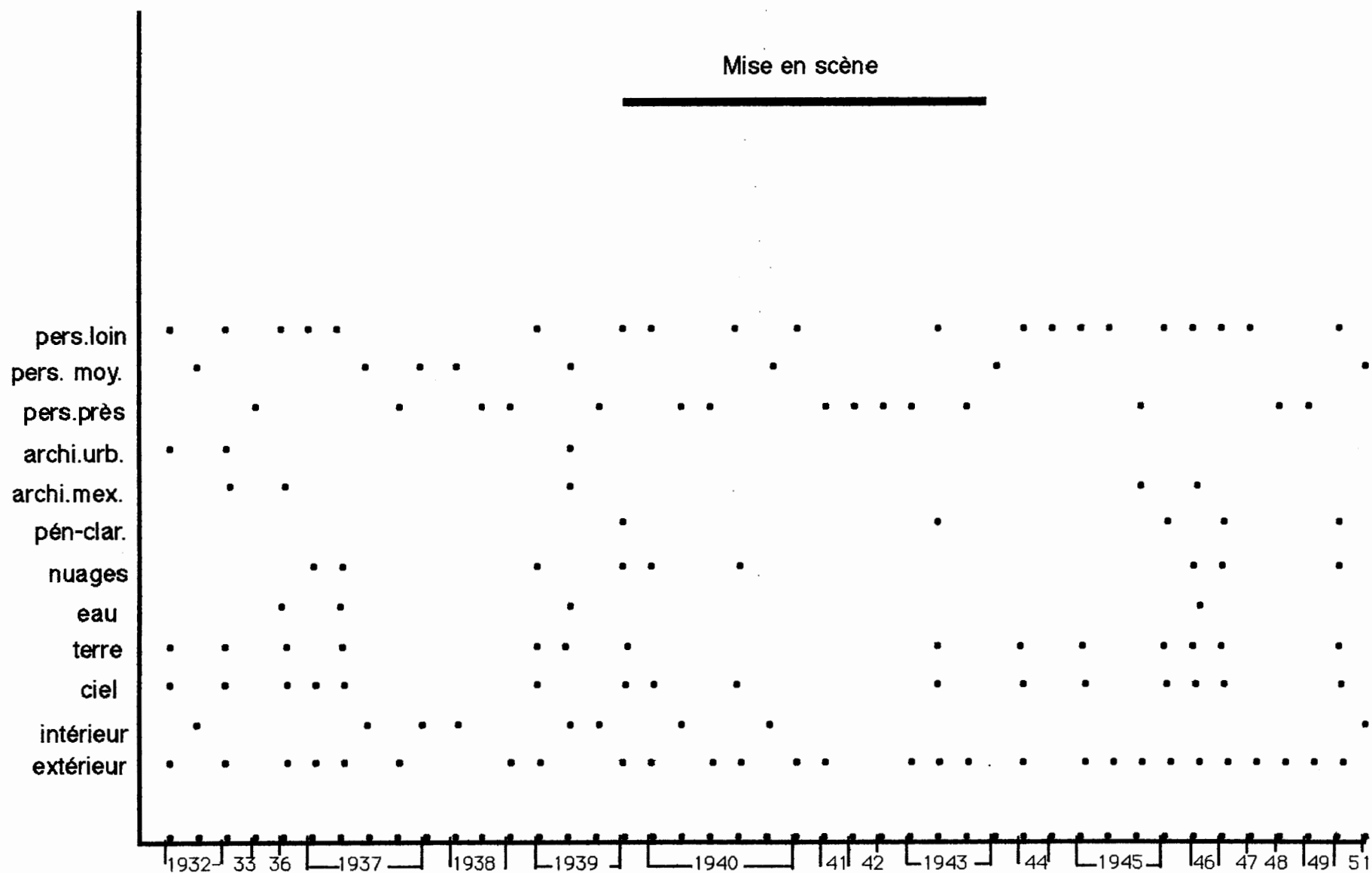


tableau 16

Trois groupements où se concentrent les éléments de la mise en scène sont notables. Entre ces trois périodes, des zones d'absence de ces éléments sont visibles par les zones vides données par le tableau 16 (entre la fin 1937 et le début 1939 et entre la fin 1940 et le début 1943). Correspondent à ces laps de temps, l'absence des autres éléments de la mise en scène pénombre-clarté, architecture urbaine et architecture mexicaine. Les seuls éléments de la mise en scène qui apparaissent dans ces périodes relèvent des caractères intérieur ou extérieur, puisque les scènes ont au moins l'un de ces caractères⁵⁰ et des types de perspective. Étant donné les multiples perspectives possibles dans le corpus, elles ont été regroupées en trois groupes qui opèrent en tant que trois grands champs de perspective : la perspective proche, la perspective moyenne et la perspective éloignée. La perspective proche sous-entend les perspectives proxémique, en arabesque ou à entrelacs, focale, microscopique, cubiste, analytique et synthétique; les perspectives moyennes sont les perspectives en damier, en rabattement, cavalière et isométrique; les perspectives lointaines se composent des perspectives axiale, projective, linéaire, atmosphérique, oblique, à vol d'oiseau, en étagements et en hauteur.

A priori, les trois types de perspectives semblent présentes de façon aléatoire. On passe d'un type de perspective à une autre tout au long du corpus. À quelques reprises, des paliers⁵¹ sont dénotés⁵² ou encore des passages d'une perspective à une autre;

⁵⁰Même si dans cette période réside une incertitude quant à savoir si les scènes sont intérieures ou extérieures pour les dates suivantes : 1938, 1941 et 1942.

⁵¹C'est-à-dire des répétitions continues d'un type de perspective.

⁵²Par exemple en 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1945, 1946, 1947, 1948 et 1949.

soit A = perspective lointaine, B = perspective moyenne et
C = perspective proche, la séquence se lit comme suit :

ABACAAABCBBCCABCAACCABACCCCACBAAAACAAAACCAB

Répartis sur tout le corpus, les groupes suivants sont récurrents :

CAA	3 fois
CCA	4 fois
AAC	3 fois
ACC	3 fois
CAB	3 fois
CCAB	3 fois
AAA	3 fois

Par ailleurs, une distribution selon les trois périodes remarquées dans la structure de la mise en scène démontre que la perspective lointaine est majoritaire dans chacune de ces périodes; de même dans la dernière période, deux séries de quatre toiles sont du même type de perspective lointaine. Or, les deux périodes intermédiaires à ces trois grandes périodes ne montrent, à l'opposé, aucune toile avec la perspective lointaine. De surcroît, la période de 1941 à 1942 adopte uniquement une perspective de près. Puisque ces périodes intermédiaires montraient une absence plus grande de motifs, la corrélation entre les perspectives très lointaines et un plus grand nombre de motifs est ici révélée.

En résumé, nous avons établi trois catégories de composantes visuelles : les motifs, les figures et les éléments de la mise en scène. Leurs apparitions, absences et transmutations sont complexes et peu de structures combinatoires flagrantes ne ressortent d'une analyse à l'aide de la grille des tableaux. La

principale structure entre motifs, figures et éléments de la mise en scène qui ressort d'un tel exercice est l'observation de trois temporalités dans la chaîne chronologique des oeuvres : 1932 à 1938, 1939 à 1944, 1945 à 1951.

CHAPITRE 2

SYMBOLES ET ICONOGRAPHIE

Avec Frida Kahlo, on ne sait jamais si l'on est dans une farce ou dans une tragédie; on hésite à reconnaître des symboles chrétiens détournés de leur sens conventionnel ou redevenus simples objets sans rien de symbolique : le sang, les épines, les flèches, les couteaux, les cheveux coupés en signe de renoncement au monde⁵³.

À partir des trois regroupements qui constituent le chapitre précédent, suit une étude iconographique. Ce chapitre offre un constat de recherche iconographique qui amène à un regroupement des motifs, figures et éléments de la mise en scène, par corrélations iconographiques. Six thématiques ressortent clairement de ces regroupements; ils sont les sous-titres de ce chapitre. Ces six thèmes sont véhiculés dans le corpus d'oeuvres sans ordre chronologique; ils sont amenés ici dans un ordre logique : la naissance et la vie; la sensualité, la sexualité; le caractère funéraire; le passage de la vie vers la mort; le sacrifice humain; la résurrection de l'âme et la réincarnation.

⁵³Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Paris, Éditions Messidor, 1985, p.108.

2.1 Naissance - vie

La présence répétée du fœtus à travers le corpus connote la naissance, la vie en devenir... Ainsi, les connotations de la naissance et de la vie proviennent du motif du fœtus, principalement. Une des significations du motif du lit rejoint cette connotation, bien que le lit réfère à de multiples symboliques, souvent contradictoires puisque le lit est «symbole de la régénérescence dans le sommeil et dans l'amour; il est aussi le lieu de la mort. Le lit de la naissance, le lit conjugal, le lit funéraire sont l'objet de tous les soins et d'une sorte de vénération : centre sacré des mystères de la vie, de la vie en son état fondamental⁵⁴».

2.2 Sensualité/sexualité

Le vêtement, récurrent dans presque toutes les toiles et décrit comme étant «an embroidered blouse and a long skirt, usually of purple or red velvet, with a ruffle of white cotton at the hem»⁵⁵ est dérivé de la région de Tehuantepec, au sud de Mexico dans l'état de Oaxaca. Son iconographie est ainsi empruntée à la culture mexicaine, plus particulièrement aux femmes isthmus. Ces femmes ont une réputation de stabilité émotive, de sensualité, de beauté, d'intelligence, de bravoure et de force⁵⁶. Le costume tehuana est donc symbole d'appartenance à la culture mexicaine; par lui s'effectue l'affirmation de cette appartenance comme le décrit Diego Rivera : «The classic

⁵⁴Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 578.

⁵⁵Hayden Herrera, *A biography of Frida Kahlo*, New York, Harper & Row, 1983, p. 110.

⁵⁶*Idem.*

mexican dress has been created by people for people. The mexican women who do not wear it do not belong to the people, but are mentally and emotionally dependent on a foreign class to which they wish to belong, i.e. the great American and French bureaucracy⁵⁷». Mais cette appartenance va au-delà de la simple référence à la culture mexicaine lorsqu'on considère le rôle qu'avaient ces femmes dans la société mexicaine: «The Tehuana exists as an exception to the rule of patriarchal society, women control the economic and political life of people⁵⁸». En fait, les attributs de l'autoportrait, tels les coiffures des cheveux et certains bijoux, abondent en ce sens :

To go with the exotic costumes, Frida arranged her hair in various styles, some typical of certain regions of Mexico, some her own invention. [...] She wore everything from cheap glass beads to heavy pre-Colombian jade necklaces, from ornate colonial pendant earrings to a pair made in the shape of hand given her by Picasso in 1939⁵⁹.

La représentation de l'idéal de beauté des aztèques montre également une statue ayant, à la place du cœur, une pierre de jade⁶⁰.

Le motif du lit, tel que vu précédemment, connote la naissance, la vie et la mort, mais réfère aussi à une forme de «régénérescence dans le sommeil et dans l'amour⁶¹». Dans nos

⁵⁷Diego Rivera, *Time*, 3 mai, 1948. Ironiquement, les costumes de Kahlo portés pour affirmer son appartenance à la culture mexicaine, ont inspiré le modiste Schiaparelli qui créait, avec grand succès sur la scène de la mode parisienne, une robe "Mme Rivera".

⁵⁸Sarah M. Lowe, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 110-111.

⁶⁰Gene S. Stuart, *The mighty Aztecs*, Washington D.C., National Geographic Society, 1981, p. 148.

⁶¹Jean Chevalier et Alain Gherrbrant, *op. cit.*, p. 578.

sociétés occidentales, ce motif réfère au lieu où se vit la sensualité, la sexualité, l'amour et le plaisir sexuel. De même, le symbole du motif végétal, en particulier les fleurs, va en ce sens. Pour les aztèques, la fleur est une métaphore du raffinement et du plaisir sexuel⁶². À propos de la figuration d'une orchidée présente dans la toile *Hospital Henry Ford* (fig.3) le commentaire de l'artiste va dans le même sens : «When I painted it, I had the idea of a sexual thing mixed with the sentimental⁶³». Or il est intéressant de constater que cette orchidée, qui connote le plaisir sexuel, co-existe sur la toile avec le fœtus, que nous savons être la représentation de l'enfant mort. Par ailleurs, issu du règne animal, le symbole du singe contribue également à rappeler l'importance de l'aspect sexuel dans la production de Kahlo. En effet, le singe, qui est symbole des savants et des lettrés chez les aztèques⁶⁴, se voit également associé à la sexualité et aux appétits gloutons en référant au dieu du plaisir, nommé Macuilxochitl⁶⁵.

2.3 Le caractère funéraire

Le motif du squelette entretient une double connotation. Nous connaissons, en Amérique du Nord, la fonction symbolique du squelette qui personnifie la mort, puisqu'il est le résultat de la décomposition du corps inanimé. Or, au Mexique, le squelette est associé à la mort en tant que lieu de transition vers une autre forme de vie. Le jour des morts, le 1^{er} novembre de chaque année, est l'occasion de réjouissance chez les Mexicains où tous, surtout les enfants, déambulent dans les rues parés de déguisements. Des

⁶²Esther Pasztory, *Aztec Art*, New York, Harry N. Abrams, 1983, p. 235.

⁶³Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁴Jacques Millet, *op. cit.* p. 123.

⁶⁵Esther Pasztory, *op. cit.* p. 234.

friandises en forme de squelette sont vendues, il est même fréquent d'acheter un crâne de sucre sur lequel son propre nom est inscrit.

Le squelette n'est pas l'habituel symbole horrible tel que le figurent nos transis et nos danses macabres médiévales. C'est une tradition qui remonte bien avant la découverte et la christianisation du pays: les anciens monuments précolombiens comportent très fréquemment des sculptures de crânes et squelettes. Or ces figurations ne déclenchent aucun sentiment de tristesse ou d'effroi; elles sont là sans nul pathos moral ou métaphysique⁶⁶.

À travers le corpus, le motif du masque prend deux formes. Attribut de l'autoportrait, il réfère au déguisement lors des fréquentes festivités au Mexique. Mais lorsque d'autres figures en sont dotées, le masque trouve d'autres connotations. Selon Flores Guerrero, ce type de masque est ce symbole générique du peuple mexicain qui alimente spirituellement la peintre⁶⁷. C'est la référence à la culture mexicaine similairement à celle du vêtement et des parures de l'autoportrait. Le masque est une déclaration «of her faith in the continuity of Mexican culture, in the idea that Mexico's ancient heritage is reborn in each new generation⁶⁸». Le masque dans l'oeuvre *Mi nana y yo* (fig. 8) est identifié comme étant du type de ceux de la région de Teotihuacan et la figure féminine qui en est parée serait inspirée d'une sculpture Jalisco à caractère funéraire, laquelle aurait

⁶⁶Serge Faucherau, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁷Raul Flores Guerrero, *5 pintores mexicanos : Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Jesus Reyes Ferreira*, Mexico, UNAM, 1957, p. 18.

⁶⁸Haysen Herrera, *op. cit.*, p. 220.

vraisemblablement fait partie de la collection de Kahlo⁶⁹. Comme on le voit, le masque est indissociable de la figure qui le porte, en l'occurrence les personnages précolombiens qui jouent, encore ici, le rôle de référent à l'ancienne culture mexicaine. De la même façon, la scénographie révèle des références funéraires au contexte mexicain.

Tel que vu précédemment, la présence répétée du fœtus à travers le corpus connote la naissance, la vie en devenir, mais dans le contexte biographique de la production de l'artiste, nous savons que le fœtus est également synonyme de mort; les dates des productions figurant ce motif correspondent à des années où l'artiste a subi des arrêts de grossesse⁷⁰. La figuration du fœtus subit une transformation lorsque remplacée par la poupée qui, selon Hayden Herrera, «directly reflects her despair at not having children. *Me and my doll / Yo y mi muñeca* (fig. 10)/ was painted in 1937 a year in which, from the evidence of the number of paintings on this theme, she must have had another miscarriage⁷¹».

Ainsi, le motif du fœtus revêt une double signification, à l'instar du lit, qui est le lieu désigné pour la naissance, mais également celui de la mort, du sommeil éternel.

Certains motifs végétaux, surtout floraux, proposent des allusions à la mort, tel le "zempazuchil" présent dans *Mis*

⁶⁹Salomon Grimberg, *Frida Kahlo*, Dallas, The Meadows Museum, Southern Methodist University, 1989, p. 11. Dans un article sur Rivera publié dans *Time*, du 3 mai, 1948, une photographie montre Frida Kahlo dans son studio, debout et face à cette sculpture Jalisco.

⁷⁰Selon les annotations dans le journal personnel de Kahlo, nous pouvons dénombrer quatre avortements ou fausses couches en 1930, 1934, vers 1937 et 1947. Martha Zamora, *op. cit.*, p. 120, 193 et 201, et Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 148.

⁷¹Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 148.

abuelos, mis padres y yo (fig. 7). Depuis l'ère aztèque, cette fleur jaune, est associée à la mort, particulièrement en tant que décoration des tombes lors du jour consacré aux défunts⁷². En fait, l'ambiguïté réside dans le fait que le motif végétal fait allusion tantôt au plaisir de la vie (voir section 2.1) et tantôt au caractère mortuaire, tel que décrit ici. La dualité entre la vie et la mort est une thématique qui, selon certains auteurs qui se sont penchés sur la production de Kahlo, se traduit par la fertilisation de la vie par le biais de la mort⁷³.

2.4 Transit vie vers mort

Si le motif végétal floral tient la fonction de passage de la vie à la mort et le retour à la vie, dans la mythologie aztèque, la création du règne animal débuta avec le cerf et les oiseaux. Mais parce qu'ils ne pouvaient élever leurs voix en prière vers le ciel, ils furent condamnés à ce que leur chair soit consommée par les hommes⁷⁴. Or l'oiseau a une «vocation naturelle à symboliser les relations entre le ciel et la terre⁷⁵». Il est l'entre-deux qui nourrit le principe de dualité qui en constante récurrence dans les toiles du corpus. Plus spécifiquement, dans les croyances populaires du Mexique, les porte-bonheur en forme de colibri amènent de la chance en amour⁷⁶. Or dans une entrevue avec une journaliste américaine, Frida Kahlo spécifie que le colibri dans ses toiles est associé au collier d'épines pour symboliser le mal de vivre résultant de son partenariat avec Diego Rivera, donc la source de ses souffrances émotives⁷⁷. Le porte-bonheur en forme

⁷²Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 221.

⁷³*Ibid*, p. 123.

⁷⁴Alfonso Caso, *The Aztecs: People of the Sun*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1958, p. 17.

⁷⁵Jacques Millet, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁶Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 282.

⁷⁷Martha Zamora, *op. cit.*, p. 317.

de colibri est illustré dans une toile où il est effectivement attaché à un entrelac de branches épineuses. Par ailleurs, le colibri apparaît aussi sous forme plus déguisée, dans la forme des sourcils de certains autoportraits.

Conjointement au motif des oiseaux, le motif du squelette joue également sur le plan du passage de la vie vers la mort (voir section 2.3) ainsi que certains éléments de la mise en scène tels que les pyramides, les volcans et les montagnes. Ces éléments font référence à la mort, mais symbolisent davantage la promesse de l'ascension de l'âme vers le ciel et les astres. Le caractère aride de la végétation montrée dans certaines toiles et la figuration du pedregal, la roche volcanique propre à la région de Mexico, sont d'autres allusions au caractère inerte, jadis vivant mais aujourd'hui dépourvu de vie de la nature, qui attend de revivre.

2.5 Le sacrifice humain

Nous avons déjà constaté que l'iconographie des motifs, des figures et de la scénographie fait allusion à la mort et à la naissance. Or la figuration de la mort, dans le corpus étudié, prend forme de sacrifice humain, dans la mesure où plusieurs éléments de figuration permettent de décrire le corps en tant qu'offrande, en tant que martyr. Le corps ouvert et percé, correspondant au motif de l'orifice, n'est pas uniquement l'expression de l'intérieur ou encore symbole de blessure psychique⁷⁸, c'est aussi une référence directe à la blessure qui perça le cœur de Jésus. On réfère encore à l'imagerie des supplices de Jésus par la figuration du drapé sur le sexe présent

⁷⁸Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 188.

dans *La columna rota* (fig. 34) et avec davantage de force, par le rappel de la couronne d'épines dans les toiles où elle est objet de parure autour du cou.

Ces figures d'automutilation se sont vues associées avec d'autres martyrs issus de la religion chrétienne telle Santa Teresa, martyre espagnole au XVI^e siècle⁷⁹. *Mi nacimiento* (fig. 4) fait état d'une autre figure issue du christianisme, la «Mater Dolorosa»⁸⁰ dont le corps apparaît mutilé, percé par de multiples clous, lequel motif est repris dans la toile *La columna rota* (fig. 34) appliqué, cette fois, à l'autoportrait. Certains associent cette dernière toile à la représentation du martyr chrétien Saint-Sébastien⁸¹ laquelle référence serait encore plus manifeste dans la représentation qu'en fait Kahlo dans la toile *La venadita* (fig. 40) où le corps ici mi-animal, mi-humain est percé de nombreuses flèches, tel le Saint-Sébastien.

Ces trouées dans le corps se présentent presque toujours accompagnées du motif du sang, lequel réfère, à son tour, au concept de martyr et de sacrifice humain : «In spilt blood we have a perfect symbol of sacrifice ... the most precious offering of all⁸²».

S'il nous est permis de transmuter de la mythologie Aztèque à la religion chrétienne, c'est principalement parce que la culture mexicaine utilise les symboles issus de l'ancien Mexique et se les réapproprie en les insérant dans un contexte post-conquête espagnole, tel que le christianisme. En parlant du motif du sang

⁷⁹D'après Jane Dillenberger, *Style and Content in Christian Art*, Crossroads Publishing, 1986, p. 174, dans Salomon Grimberg, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁰Martha Zamora, *op. cit.*, p. 278.

⁸¹Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 77.

⁸²J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, New York, Philosophical Library, 1971, p. 29.

dans l'art de Kahlo, Hayden Herrera fait mention du transport qu'a subi ce motif à travers les religions :

The bloodiness and self-mortification goes back, of course, to Aztec tradition, for the Aztecs not only practiced human sacrifice, they also pricked their own skin and punctured their ears to draw blood so that crops would flourish. But it was Christianity that brought to colonial Mexico the depiction of pain in realistic and human terms, with the result that almost every Mexican church has a frighteningly veristic sculpture of Christ, either whipped at the post, dragging his cross, or dead, his body always full of bloody, suppurating wounds⁸³.

De tous les motifs dont l'iconographie réfère au caractère sacrificiel, le coeur est sans contredit celui qui s'inscrit le plus directement dans ce que nous connaissons de la philosophie des anciens Mexicains. Le coeur, élément essentiellement extrait lors de rituels, figure de cette manière dans le corpus, gisant hors de son lieu corporel ou encore apparaissant à découvert, prêt à être extrait et toujours exagérément sanglant. En fait, le coeur est ce lieu des principes opposés, de la dualité entre la vie et la mort constamment véhiculée dans les peintures de Kahlo. Il est ce lieu de rencontre où s'élabore la conscience qui sauve de la mort :

Plus que par analogie avec la place centrale qu'il occupe dans le corps, ou aux sentiments d'amour qu'il évoque, c'est surtout à cause de son dynamisme que cet organe dut être chargé de représenter le noyau de la pensée religieuse. Et quel signe plus parfait du mouvement créateur de liberté que cette chair vibrante dont l'activité sauve à chaque instant la matière corporelle de l'inertie et de la décomposition qui la guettent⁸⁴?

⁸³Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 283.

⁸⁴Laurette Séjourné, *La pensée des anciens Mexicains*, Paris, Librairie François Maspero S.A., 1966, p. 121.

Il importe de considérer de façon plus précise la conception qu'avaient les anciens du sacrifice humain et son implication sur la vie des citoyens, puisque l'acte sacrificiel faisait partie intégrante des activités rituelles mensuelles :

Dans les calendes du premier mois, ils tuaient beaucoup d'enfants en leur arrachant le cœur en l'honneur des dieux de l'eau...

... le premier jour du second mois, l'on fêtait le dieu appelé Totec... en l'honneur duquel l'on tuait et écorchait beaucoup d'esclaves et de captifs...

... le premier jour du troisième mois ils fêtaient le dieu appelé Tlaloc... Pendant cette fête ils tuaient beaucoup d'enfants sur les sommets des montagnes...

... le premier jour du quatrième mois, ils faisaient une fête en l'honneur de Cinteothl... dieu du maïs... ils y tuaient des enfants...

... durant le cinquième mois, ils faisaient une grande fête en l'honneur du dieu appelé Tezcatlipoca... et tuaient en cette occasion un jeune homme choisi, parfait de son corps...

Durant le sixième mois... ils tuaient beaucoup de captifs et autres esclaves, parés avec les ornements des dieux appelés Tlaloques...

Et ainsi de suite pour les dix-huit mois de leur année⁸⁵.

Beaucoup ont décrit la société aztèque comme étant très organisée, avec un système hiérarchique strict où le marché des esclaves était un commerce réglementaire, à un point tel qu'il était géré par la forme de gouvernement en place. En plus de posséder et d'exploiter les esclaves à leur service, les Aztèques les utilisaient surtout pour parfaire leurs rituels de sacrifices humains, une pratique devenue routinière, si l'on en croit ces écrits :

⁸⁵Fray Bernardino de Sahagun, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Mexico, Editorial Nueva Espana, 1946, t.1. p. 96-99, 100-102, 105, dans Laurette Séjourné, *op. cit.*, p. 20.

On les achetait à Azcapotzalco parce que c'est là que se tenait le marché aux esclaves et que c'est à cet endroit que s'installaient ceux qui trafiquaient de cette misérable marchandise... Le commerçant qui achetait ou vendait les esclaves louait des chanteurs, afin que les esclaves dansent et chantent sur la place publique... Ceux qui voulaient acheter des esclaves pour les sacrifier et les manger se rendaient à cet endroit et les observaient tandis qu'ils dansaient pour découvrir celui qui chantait le mieux, qui dansait avec un bon rythme, qui était distingué et n'avait aucun défaut physique -- ni bossu, ni trop gras, bien proportionné et d'une bonne taille -- et parlaient alors avec le vendeur au sujet du prix de l'esclave : pour ceux qui dansaient et chantaient mal, on donnait trente pièces de toiles; pour ceux qui chantaient et dansaient harmonieusement, quarante -- ... arrivé chez lui, l'acheteur les enfermait pendant la nuit, les sortant le matin. On donnait aux femmes de quoi filer jusqu'au moment de les tuer; on laissait les hommes sans rien faire... Les esclaves qui devaient mourir étaient habillés et parés et, à minuit, placés au milieu de la porte d'entrée afin que les invités puissent les contempler... Toute la nuit durant on buvait, on mangeait, on allait et venait dans cette maison... -- La quatrième fois que celui qui offrait le banquet appelait les invités, c'était le jour où l'on sacrifiait les esclaves⁸⁶...

2.6 Réincarnation/résurrection

Tel qu'observé dans le chapitre sur la mort, la dualité entre la vie et la mort est une thématique qui, selon certains auteurs, se traduit par la fertilisation de la vie par le biais de la mort⁸⁷. Si le motif végétal spécifiquement floral tient la fonction de

⁸⁶Fray Bernardino de Sahagun, *op. cit.*, p.142-143, 152.

⁸⁷Hayden Herrera, *op. cit.* p. 221.

passage de la vie à la mort et de retour à la vie, le motif végétal et plus explicitement les arbres et les plantes, telle la branche d'arbre dans *La venadita* (fig. 40), explique le principe de passage d'un état à l'autre :

The branch at her feet holds a double meaning. First, it represents the hunter's success. Traditionally, a branch is dipped in the deer's blood and a fragment is carried in the hunter's hat as a sign that a deer has been hit. Secondly, in Christian symbolism, the branch would serve as Kahlo's passport for her entry into heaven from the earthly plane⁸⁸.

Dans le contexte mexicain, la branche d'arbre s'inscrit également dans un rituel de résurrection de l'âme : «in the pre-Hispanic world, in order to enter paradise, one put a dry branch on the dead person's grave and resurrection was the resurrection of the dry branch into a green branch⁸⁹». La résurrection se produit donc par le biais de la branche, laquelle est une métaphore de l'âme.

Coexistant avec le règne végétal, le règne animal est représenté par nombre d'animaux ayant chacun leur iconographie propre. Dans la culture mexicaine, les êtres humains sont à leur naissance associés à un ou plusieurs animaux, lesquels guideront leur philosophie toute leur vie durant. Comme le rapporte Anita Brenner, cette association a pour but d'assurer la continuité de la vie après la mort :

There is a pervasive Indian attitude underlying much of Mexican culture which assumes that human beings participate of the same stuff of being, with other lives

⁸⁸Salomon Grimberg, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁹Antonio Rodriguez dans Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 357.

not human; for this reason, pre-Columbian artists produce abstract, composite creatures, half human and half animal, to symbolize the idea of continuance and rebirth⁹⁰.

Quoique l'animal apparaisse habituellement en tant qu'entité sur les toiles du corpus, une figuration d'un motif mi-humain, mi-animal se dénote dans la toile *La venadita* (fig. 40). En fait, le cerf «joue dans la cosmologie ancienne un rôle comparable à l'arbre de vie, symbole de fécondité et aussi de renaissance⁹¹». Ainsi, les symboles végétal et animal se rejoignent en ce qu'ils suggèrent la mort et la réincarnation.

En dualité avec les autres motifs du règne animal nommés précédemment, le symbole du singe va à l'encontre de celui du chien qui appartient à la race xoloscuintles ou itzcuintli⁹². Selon la mythologie aztèque, «the dog is the animal guise of the Nahuatl, God of Death who guides souls through the crossroads and the seven torrents of darkness of the Pre-Columbian under world⁹³». Aussi, à chacun des enterrements, un chien était donné en sacrifice pour agir de guide dans l'après vie⁹⁴. Très associé à la mort et à la transformation (transmutation) de cette mort vers une autre forme de vie, le symbole du chien est en corrélation avec les autres du règne végétal, tout comme l'iconographie qu'on a donné aux différents insectes, en particulier les papillons qui figurent de même dans le corpus : «A major category in small-scale Aztec sculpture is insects Moths and butterflies, because they emerge from cocoons, where symbols of the transformation

⁹⁰Anita Brenner dans *Idols behind Altars*, cité dans Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 357.

⁹¹Jacques Millet, *op. cit.*, p. 43.

⁹²Martha Zamora, *op. cit.*, p. 68.

⁹³Salomon Grimberg, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁴Esther Pasztory, *op. cit.*, p. 234.

after death of the soul of a brave warrior or sacrificial victim⁹⁵».

Ainsi s'opèrent des ambiguïtés, voire même des renversements entre les significations qu'on donne aux motifs tant végétal qu'animal, puisque certains suggèrent la vie et les plaisirs qu'elle comporte, tandis que d'autres font allusion à la mort, toujours associée à la re-naissance qui s'ensuit.

Les grands principes de dualité qui composent la mythologie aztèque rejoignent l'idée de résurrection et de réincarnation en posant que l'être humain possède en lui, de manière latente, une autre personnalité, en devenir après la mort. De fréquents exemples sont visibles dans la production de Kahlo. Selon les croyances, il y aurait en chaque être masculin un élément occulte, virtuel, féminin et en chaque être féminin, un élément occulte, virtuel, masculin. La doctrine du cosmos, de la vie matérielle et de l'esprit est fondée sur le principe de la bisexualité, de la bipolarité et de la complémentarité des contraires⁹⁶. La juxtaposition des motifs de la lune et du soleil, fréquente dans le corpus, englobe à elle seule nombre de contraires tels la vie/la mort, la lumière/la noirceur, le passé/le présent, le jour/la nuit, le mâle/la femelle⁹⁷... La lune et le soleil agissent dans la religion et la mythologie aztèques, comme les dieux gardiens des cieux, le soleil étant le principe masculin, le fertilisateur et le donneur de vie, la lune étant le principe féminin, la mère des dieux et des hommes⁹⁸. Par ailleurs, l'iconographie souligne toujours une ambivalence des divinités assimilables à la lune, ces dernières se présentant sous forme mi-animale, mi-

⁹⁵Esther Pasztory, *op. cit.*, p. 234.

⁹⁶Martha Zamora, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁷Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁸Bertram Wolfe dans Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 153.

humaine⁹⁹, ce qui n'est pas sans rapprochement avec le symbole du règne animal et par le fait même avec la figuration du cerf-humain dans *La venadita* (fig. 40), ou encore se révélant sous forme de déesse bicolore du Mexique¹⁰⁰, rappelé par le concept du double élaboré par Kahlo et manifeste dans la toile *Las dos Fridas* (fig. 20).

Le motif du coeur, qui *a priori* avait une connotation stricte avec le rituel de sacrifice humain, s'ouvre sur la voie spirituelle inhérente à la religion aztèque, par laquelle est révélé le but ultime de l'existence humaine :

/.../l'existence humaine doit tendre à la transcendance du monde des formes qui cache la réalité ultime. Cette réalité siège dans le coeur et il faut obliger celui-ci à la livrer coûte que coûte; c'est là le but suprême de la guerre fleurie. Atteindre, s'emparer de son coeur signifie donc pénétrer dans la vie spirituelle. L'opération est des plus douloureuses, c'est pourquoi le coeur est toujours figuré blessé et que les gouttes de sang qui s'en échappent sont si significatives qu'elles peuvent, à elles seules, suffire à le symboliser¹⁰¹.

Le jade, qui connote la préciosité et qui, chez les Aztèques, est métaphore de l'offrande humaine¹⁰², est associé au coeur sacrifié quand le jade figure dans des sculptures de pierre : «a jade bead was placed in his mouth to serve as his heart, which he would doubtless leave as a pawn in the seventh hell, where the wild beasts devoured the hearts of men¹⁰³. La statuette qui agit en tant que représentation de l'idéal de beauté des Aztèques

⁹⁹Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 311.

¹⁰⁰*Idem.*

¹⁰¹Laurette Séjourné, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰²Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 110-111.

¹⁰³Alfonso Caso, *op. cit.*, p. 62.

montre également une pierre de jade à la place du coeur. On y voit la représentation du parfait citoyen adulte qui, à travers la vie et la mort, n'espère que la gloire de son âme¹⁰⁴.

Mais le sacrifice sanglant ne se limitait pas uniquement à l'acte d'occire les esclaves; la pensée cosmologique derrière cet acte était possédée par tous et tous semblaient savoir que chaque sacrifié visait à alimenter le dieu du soleil Tlazciltiztli (qui meurt chaque soir et qui renaît chaque matin)¹⁰⁵ et que l'acquisition de l'âme ne peut être réalisée sans le dépouillement de la substance corporelle¹⁰⁶. C'était là le but de la vie transitoire sur terre :

Selon la religion aztèque /.../, l'homme n'avait d'autre but sur terre que d'alimenter le Soleil avec son propre sang, à défaut de quoi l'astre mourrait épuisé. C'est donc ce tragique dilemme qui imposait aux dirigeants la triste obligation de choisir entre le massacre de l'humanité et la fin du monde. D'après cette version, chaque citoyen était conscient de sa mission cosmique et c'est avec joie qu'il se faisait arracher le coeur¹⁰⁷.

On ne peut plus s'étonner de retrouver dans les toiles de Kahlo, du moins des allusions, voire des confirmations de cette pensée cosmologique. Même lorsque la figuration du coeur n'apparaît pas, d'autres composantes rejoignent la philosophie qui veut que la vie soit une transition du corps vers la mort, laquelle amène à la véritable vie. Même dans la toile *Mi nacimiento* (fig. 4) on comprend qu'il est en fait question de mort, par le sens même donné à l'acte de naissance :

¹⁰⁴Gene S. Stuart, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁵Jacques Soustelle, *La pensée cosmologique des anciens Mexicains*, Paris, Hermann, 1940, p. 21.

¹⁰⁶Laurette Séjourné, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁷Laurette Séjourné, *op. cit.*, p. 21.

En fait, l'existence était conçue comme une préparation à la mort, celle-ci représentant la naissance véritable, celle que l'on atteint en se libérant du moi limité et mortel. C'est vraisemblablement dans ce sens qu'il faut comprendre la singulière expression selon laquelle, «le moment de l'accouchement s'appelle moment de la mort», le nouveau-né devant figurer le tombeau de l'esprit qui ne s'ouvre que lors de la dissolution du corps¹⁰⁸.

Si la toile se veut l'autoreprésentation de la naissance, donc du premier jour de sa propre mort, elle fait également allusion à la mort selon d'autres instances : «Although *My Birth*¹⁰⁹ depicts Frida's own birth, it also refers to the recent death of her unborn child. It is thus a picture of Frida giving birth to herself¹¹⁰». Autoreprésentation de sa propre naissance, autoreprésentation de l'adulte accouchant d'un enfant mort, mais aussi référence à la mort de sa mère : «My head is covered because, coincidentally with the painting of the picture, my mother died¹¹¹».

À quelques reprises, l'autoportrait est représenté en double et même en triple. Or le concept du couple, du double, du deux, de la bi-représentation est une notion inhérente à la religion aztèque qui possède d'ailleurs une figurine issue du site de Tlatilco et figurant une femme à deux têtes qui symbolise la fertilité et la philosophie de la dualité¹¹². Une des multiples symboliques de l'eau¹¹³ rejoint le concept du double puisqu'elle est le lieu de la captation de l'image, de la réflexion de soi, donc de l'apparition du double (Narcisse).

¹⁰⁸Sahagun, *op. cit.*, t.1, p. 599, cité dans Laurette Séjourné, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁹*Mi nacimiento* en espagnol.

¹¹⁰Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 158.

¹¹¹*Idem.*

¹¹²Gene S. Stuart, *op. cit.* p. 19.

¹¹³Dans *Lo que el agua me ha dado*.

L'autoreprésentation y est fort liée par la réflexion de l'artiste dans le miroir, la perception de sa propre image et de sa reproduction en peinture. Symbole universel, l'eau est l'essence de la renaissance de soi¹¹⁴, tout comme le miroir fait renaître l'image de la personne qui le regarde. Le miroir agit ainsi comme agent de reproduction de l'image, comme reflet du double, entre le producteur de la toile et la toile, en tant qu'intermédiaire essentiel. Malheureusement, les notions de double, de jumeau, de géminé, etc. ne peuvent être développées dans le cadre de ce travail vu l'ampleur de la recherche que ces notions demandent, sans toutefois, soutenir notre thèse.

Ainsi, les références iconographiques, de tous les motifs, figures et éléments de la mise en scène se regroupent sous six thématiques. La recherche iconographique, qui a fait appel à des sources de la religion catholique, de la culture coloniale espagnole, de la culture européenne et de la mythologie aztèque, dépeint les principaux thèmes qui seront requis pour l'analyse du discours de second niveau des oeuvres du corpus.

¹¹⁴Barbara G. Walker, *The women's dictionary of symbols and sacred objects*, San Francisco, Harper & Row, 1988, p. 356.

CHAPITRE 3

STRUCTURE DU SENS

Le sens, le discours donné par les oeuvres, découle des résultats de la recherche iconographique et du niveau de lecture strictement biographique. Nous référons aux six sections subséquentes à la recherche iconographique; dans cette section, nous retournons aux objets, aux oeuvres afin d'en dégager le sens. Le discours est également dépendant des structures qui seront mises à jour par des tableaux du même type que ceux utilisés au premier chapitre. Alors que la lecture de premier niveau décrivait les représentations de l'artiste et narrait des faits de sa vie, la lecture de second niveau, qui fait l'objet de ce chapitre, fait en sorte d'en dégager le sens. Le discours cerne davantage tout aspect d'ordre spirituel non apparent par une lecture de premier niveau. C'est ce que nous appelons la quête spirituelle, la quête de l'identité.

3.1 Naissance-vie

Regroupés et examinés ensemble, les autoportraits de Kahlo narrent le cycle de sa vie de la naissance (*Mi nacimiento* fig. 4) à la mort (*Sin esperanza* fig. 39) en passant par l'enfance, (*Mi nana y yo* fig. 8) l'adolescence (*Mis abuelos, mis padres y yo* fig. 7) et le mariage (*Frida Kahlo y Diego Rivera* fig. 35). L'artiste nous

révèle ses expériences dans ses toiles, nous conviant ainsi à sa propre histoire, à sa vie. Mais chez Kahlo, la «vérité» ne se traduit pas uniquement par la transcription de faits relatifs à des événements autobiographiques; ses expériences se transforment plutôt en symboles très personnels qui révèlent sa personnalité en émettant des commentaires ou des interrogations à la fois très privés et à la fois ouverts sur une universalité. La véritable quête de la figure Frida Kahlo, est celle de son identité. Et comme tous les autoportraits, ceux de Kahlo ont la fonction de légitimer son identité, «she created images in which she could be sure she existed¹¹⁵». Chacun des autoportraits de Kahlo montre avec quelle tenacité elle tient à l'identité qui lui accorde le droit à l'existence. Exister non pas selon l'assertion de Descartes «*cogito, ergo sum*», mais plutôt par le biais de la notion très spécifique qu'est le corps. Car avoir un corps, même s'il évoque la douleur, c'est exister¹¹⁶. Le corps est prétexte à toutes les narrations; pour tout autoportrait, les discours passent par le corps. Le corps est le lieu de l'action, il agit en tant que tremplin au scénario de la toile, lequel s'élabore par ce qui figure sur le corps et par ce qui gravite autour de lui. Le corps est donc l'élément central véhiculé de la première à la dernière toile, affecté par des attributs qui modifient son aspect en transformant par ce fait le discours qui se dégage de la scène. Par le corps, toute l'expérience de vie est véhiculée.

La première manifestation de la vie, la venue au monde, la naissance, nous est donnée par la figure du fœtus et par le motif du lit. Le tableau 17 montre la répartition des fréquences d'apparition de ces deux éléments :

¹¹⁵Sarah M. Lowe, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁶Traduction libre de Sarah M. Lowe, *op. cit* p. 34.

Naissance - Vie

cigarette
foetus
lit

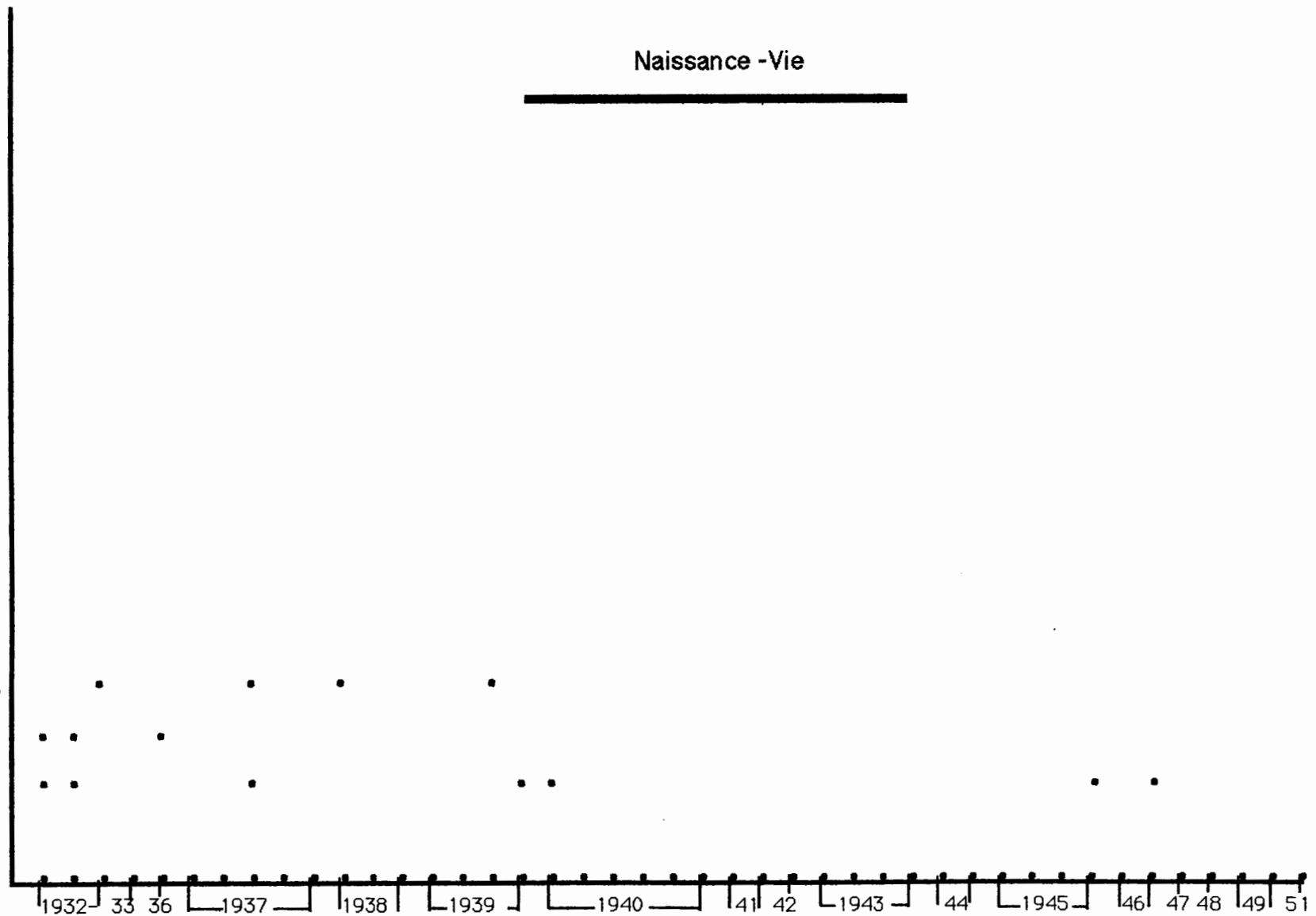


tableau 17

À l'instar de l'évolution normale de la vie, le corps comme fœtus est discerné en début de production uniquement. Or ce corps de nouveau-né occupe une double fonction. Il représente tantôt l'enfant objet de quête pour l'artiste (*Hospital Henry Ford* et *Mi nacimiento* fig. 3 et 4) et tantôt son propre corps antérieur ou au moment de la naissance (*Mi nacimiento-Mis abuelos, mis padres y yo* fig. 4 et 7). Il serait exagéré d'affirmer que le sujet principal des autoportraits de Kahlo focalise sur la perte de cet enfant tant désiré puisqu'en terme de quantité ce sujet occupe uniquement trois toiles du corpus¹¹⁷, lesquelles sont également distribuées au début du corpus¹¹⁸.

Par la suite, les sujets subissent une réorientation par le biais de corps adultes¹¹⁹. De plus, deux de ces trois toiles questionnent davantage l'identité de l'artiste que celle d'un autre être qu'elle engendre. L'arbre généalogique (*Mis abuelos, mis padres y yo* fig. 7) est à la base de tout le questionnement sur son identité. Les ancêtres y sont représentés, jusqu'aux grands-parents maternels et paternels. Trois générations captées et isolées selon une temporalité précise sur une même surface picturale. Trois générations, mais également trois autoreprésentations selon trois temporalités distinctes : lors de la conception (rencontre de l'ovule et du spermatozoïde), en gestation (dans l'utérus de Matilde Calderón) et enfant. Ici, tous les actants sont bien identifiés, des documents visuels nous

¹¹⁷Nous excluons ici les références indirectes à un tel sujet, par exemple, la poupée dans *Yo y mi muñeca*.

¹¹⁸Plusieurs auteurs s'accordent à dire que la perte ou l'incapacité de mener à terme l'enfant de Rivera demeure le sujet primordial dans les toiles de Kahlo.

¹¹⁹Quoique des ambiguïtés dans l'aspect adulte du corps apparaissent quelques fois, par exemple l'autoportrait dans *Mi nana y yo* ou encore le corps mi-humain mi-animal dans *La venadita*.

permettent même de vérifier que les portraits ont été exécutés avec le recours à des photographies de l'album familial. La question de l'identité vise ici à poser les bases de ses origines comme on expose les résultats d'une recherche. Mais lorsque l'acte de naissance est le sujet, c'est-à-dire la venue au monde (*Mi nacimiento* fig. 4) c'est de la scène, de l'événement qu'il s'agit, par opposition à une scène atemporelle qui repose en un non-lieu. Par le titre, *Mi nacimiento* qui signifie «ma naissance», nous pouvons déduire qu'il s'agit du moment de la naissance de l'artiste, même si des références à l'enfantement sont également légitimes¹²⁰. La naissance est la première d'une série de thématiques que l'on peut déduire de l'étude iconographique. Elle réfère au commencement du corpus en ce qui concerne la figure du fœtus, mais se prolonge tout au long du corpus lorsque l'on considère le motif du lit, bien que ce dernier n'ait pas uniquement la naissance comme symbole, tel que vu au second chapitre, on peut affirmer tout de même que le motif du lit réfère à l'acte de naissance dans les toiles suivantes : *Hospital Henry Ford* et *Mi nacimiento* (fig. 3 et 4) alors que dans les autres toiles où le motif est dénoté (voir tableau 16) il réfère à un ou plusieurs autres symboles.

L'autoportrait sur la naissance apparaît comme la première étape de l'affirmation de sa propre identité. La venue au monde se rapporte au concept de la naissance pris en son sens premier. D'autres naissances, ou plutôt des changements de comportements sont exprimés dans les autoportraits par le biais d'éléments attribués de la figure. Le motif de la cigarette apparaît comme l'un d'eux, dans la mesure où l'élément de la cigarette est compris comme étant le motif par lequel se fait l'affirmation de l'image d'une femme moderne. C'est l'affirmation

¹²⁰D'autant plus que la toile date de 1932, date à laquelle l'artiste a subi une fausse couche.

d'une facette de cette identité qui fait l'objet de la quête. De la même manière, le motif du ciseau annonce le changement, la naissance du corps sous une autre forme. Dans *Autorretrato con pelo cortado* (fig. 25) l'artiste se mutile à l'aide du ciseau, transforme sa chevelure (qui en soi est le lieu de tout un décorum d'éléments attribués de la figure), la coupe, la réduit à de minces filets qui se répandent sur le sol dans l'espace figuratif de la toile. L'affirmation de l'identité passe ici par l'affirmation de soi en tant que personne sexuée. Réduire sa chevelure de telle manière que la coiffure soit masculine, échanger les usuels vêtements folkloriques et issus des cultures mexicaines pour des vêtements de ville, masculins de surcroît, c'est également affirmer que l'apparence joue énormément dans l'édification de son identité¹²¹ et dans la manière de transmettre des blessures somatiques et psychiques.

Ainsi dans le corpus, des naissances sont annoncées, pour la plupart au début du corpus. Conséquemment à la naissance première, l'expérience de vie s'ensuit et nous est donnée par de nombreux d'éléments dont une catégorie nous concerne, c'est-à-dire celle où est abordée toute la dimension du plaisir à travers l'expérience humaine, la sensualité et la sexualité comme éléments menant à la quête de l'identité.

3.2 Sensualité/sexualité

À priori lorsqu'on aborde les toiles de Frida Kahlo, c'est leur caractère austère et dramatique qui ressort. Pourtant, il existe

¹²¹Le message inscrit dans la partie supérieure indique que l'acte de se couper les cheveux était provoqué par la séparation entre Kahlo et Rivera. On y lit : "C'est pour tes cheveux que je t'aimais / À présent que te voici tondu, je ne t'aime plus", traduction de Serge Fauchereau, *op. cit.* p. 108.

bel et bien une forme d'humour tant dans la personnalité de l'artiste que dans son art. À plusieurs reprises dans son journal personnel, on peut lire des remarques sur l'importance de l'humour comme attitude générale à adopter : «Nothing is worth more than *laughter*. It is strength to laugh and to abandon oneself, to be light. *Tragedy* is the most ridiculous thing¹²²». Son association avec le mouvement surréaliste de Breton était une source importante et un prétexte à l'humour, quoique selon Kahlo, cette alliance ne fut jamais sérieuse. Sa version parodiant le «Beau» comme de Lautréamont en témoigne : « Surréalism /.../ is the magical surprise of finding a lion in a wardrobe, where you were 'sure' of finding shirts¹²³». Mais l'humour qui est traité dans les oeuvres relève davantage du sarcasme. Une toile comme *Autorretrato de pie en la fontera entre México y los Estados Unidos* (fig. 5) dépeint l'Amérique par des éléments qui poussent à la parodie : des cheminées fumantes portant un énorme drapeau à l'effigie de l'Amérique, des édifices empilés les uns sur les autres, une mer de béton dans laquelle ce qui semble pouvoir émerger sont de multiples répliques de sinistres machines qui évoquent l'oeuvre de Duchamp *Passage de la vierge à la mariée* (1912)¹²⁴. Le cynisme dans l'humour auquel Kahlo a recours, apparaît de manière plus évidente dans les toiles autres que les autoportraits tel le portrait posthume de Dorothy Hale commandé par la mère de cette dernière en souvenir de sa fille. D. Hale, célèbre personnage de la scène artistique new-yorkaise, s'étant suicidée, Kahlo reproduisit en trois étapes le plongeon du corps en chute libre du 16^e étage d'un édifice à New York (voir *El suicidio de Dorothy Hale*, fig. 18). C'est probablement la

¹²²Hayden Herrera, *op. cit.* p. 188.

¹²³*Ibid*, p. 261.

¹²⁴Sarah Lowe, *op.cit.* p. 42.

simplicité de la reproduction de l'acte du suicide qui rend la toile empreinte simultanément d'un caractère tragique et sarcastique.

À la base de sa peinture, Kahlo élabore tout un lexique de couleurs qui revêt un humour qui lui est propre, oscillant entre le drame et la comédie en passant par les symboles aztèques :

GREEN : warm and good light

REDDISH PURPLE : Aztec. Tlapali [Aztec word for "color" used for painting and drawing]. Old blood of prickly pear. The most alive and oldest.

BROWN : color of *mole*, of the leaf that goes. Earth.

YELLOW : Madness, sickness, fear. Part of the sun and joy.

COBALT BLUE : electricity and purity. Love.

BLACK : nothing is black, really *nothing*.

LEAF GREEN : leaves, sadness, science. The whole of Germany is this color.

GREENISH YELLOW : more madness and mystery. All the phantoms wear suits of this color..... or at least underclothes.

DARK GREEN : color of bad news and good business.

NAVY BLUE : *distance*. Also tenderness can be of this blue.

MAGENTA : Blood? Well, who knows!¹²⁵

Ainsi, on comprend qu'un certain humour colore les peintures de Frida Kahlo. Cet humour est directement relié à des formes de plaisir : de vivre et de peindre, puis au caractère sexuel.

Beaucoup d'auteurs s'entendent pour dire qu'il existe chez Kahlo un aspect sexuel fort, voire pornographique. Parlant des cadavres exquis, Lucienne Bloch rappelle que ceux de Kahlo étaient toujours les plus empreints de pornographie : «She would show an enormous penis dripping with semen. And we found out later

¹²⁵Hayden Herrera, *op. cit.* p. 284.

when we unfolded the paper that it was a woman all dressed up with big bosoms, and all that, until it got to the penis»¹²⁶. Des correspondances avec des amants ou encore des écrits de son journal personnel montrent jusqu'à quel point l'expression de ses sentiments intimes lui est primordiale.

Mais encore, l'attitude de l'artiste révèle ce même caractère lorsqu'elle est interviewée par des journalistes de la presse new-yorkaise. Suçant un long baton de sucre, «she stuck it under the bedcovers and she raised it slowly. /.../ Another time, a journalist asked "What does Mr. Rivera do in his spare time?" and without hesitating, Frida replied, "Make love"¹²⁷».

Frida Kahlo avait une vie sexuelle active. Avec son compagnon de vie, Diego Rivera, mais aussi avec nombre d'amants et d'amantes. Selon Sarah M. Lowe, cette liberté sexuelle fait partie intégrante de la quête de sa sexualité en tant que femme : «She understood that sexual freedom meant more than the license to take lovers : it meant the ability to enjoy her sexuality without remorse or recrimination, in other words, to take the same pleasures men had traditionally enjoyed¹²⁸». Pour Kahlo, cette liberté sexuelle passe par le biais de la bisexualité. Selon Jean van Heijenoort, le lesbianisme de Kahlo n'est pas synonyme de masculinité. «She was a kind of ephebe, boyish and emphatically feminine at the same time¹²⁹». Et tel tout ce qui lui est intime, cet aspect de sa sexualité apparaît dans ses toiles, principalement aux endroits où elle se représente en double, *Las dos Fridas* (fig. 20), 1939, et dans deux toiles datées de 1938 et

¹²⁶*Ibid.* p. 162-163.

¹²⁷*Ibid* p. 163.

¹²⁸Sarah M. Lowe, *op. cit.* p. 22.

¹²⁹Hayden Herrera, *op. cit.* p. 198.

1939, *Lo que el agua me ha dado*¹³⁰ (fig. 17) et *La tierra misma*¹³¹ (fig. 16) où allongée sur une autre femme nue, elle touche son sexe suggérant ainsi une complicité sexuelle.

Dans ces deux cas et dans tous les cas où l'artiste se représente nue, ces nus sont de toute évidence des perceptions féminines du corps féminin plutôt que l'image d'une idéalisation par un homme (manifeste dans *Hospital Henry Ford* fig. 3). Une brève parenthèse concernant l'exposition du nu dans cette toile nous apparaît pertinente dans la mesure où l'aspect du nu démontré par Kahlo est prioritaire sur le plan de sa quête première, celle de l'affirmation de soi, de son identité.

À travers la peinture du XVIII^e et XIX^e siècle et même bien avant, le nu s'expose à un regardant masculin en tenant compte de certaines manières d'être figuré; on ne présente pas le corps nu sous n'importe quelle figuration, c'est la position du corps, sa présentation au regardant, qui distingue le nu de l'être nue. Ces corps nus optent pour une position en vue d'être exposés à l'homme qui regarde le tableau. Le plus souvent, la figuration révèle certaines régions du corps nu et non pas la totalité du corps exposé¹³². La plupart du temps, le buste demeure entièrement donné à voir. Ainsi, ces nus privilégient certaines régions du corps, en particulier les seins. Et lorsque le corps entier se trouve exposé, il demeure sous les conventions de représentation les plus strictes, telle la règle de ne pas peindre

¹³⁰Bien que cataloguée en 1939, cette toile fut réalisée en 1938 pour faire partie de l'exposition à la Galerie d'art Julien Levy à New York cette même année.

¹³¹Une portion de cette toile (en bas à droite) est reprise presque intégralement de *Lo que el agua me ha dado*.

¹³²À titre d'exemples, *La naissance de Vénus* de Cabanel montre un corps en extension qui s'expose dans sa presque totalité, *Odalisque avec son esclave* d'Ingres reprend intégralement cette position du corps allongé mis à part le revêtement des jambes et du pubis par un voile léger révélant subtilement les formes inférieures du corps.

les poils du corps. Le regard du nu, lui, demeure de façon constante, dirigé vers la surface interne du tableau, de façon à ne pas interpeller celui du regardant. Ainsi, le récepteur (masculin) peut maintenir le regard sur son objectif sans se voir lui-même observé. C'est l'attitude du voyeur, «le plaisir masculin du voyeurisme¹³³» qui atteint son paroxysme lorsque le corps qui lui est offert sommeille.

À l'encontre de ces constatations, la toile de Kahlo expose un corps dont le positionnement ne dissimule aucune région particulière. Le corps se donne à voir tel quel, entier et non voilé. Le regard du nu demeure ambigu en ce qu'il n'a pas d'orientation précise puisqu'il est figuré par deux taches noires qui suggèrent bien plus des cavités que des yeux. Le regard ne tente pas de capter celui du récepteur, pas plus que le corps n'incite au voyeurisme malgré la position qu'il adopte. La convention visant à proscrire la figuration des poils n'est pas observée, de sorte qu'est remise en question toute notion de féminité véhiculée à travers les nus traditionnels. On sait l'effort des peintres classiques à maintenir leur peinture dans un cadre où les canons de la beauté sont prédéfinis. Or dans le cas de Kahlo, le nu semble déroger à ces canons, d'une part parce que le corps représenté tend à être disproportionné en plus, d'autre part, d'être déformé par une torsion qui l'éloigne considérablement du corps idéal féminin que perpétuent les nus classiques. La féminité se voit également évacuée par l'absence d'asepsie primordiale aux autres nus. Ici, le corps n'est pas débarrassé de ses impuretés, mais figure avec ses rejets les plus intimes : le sang de l'utérus et les larmes des yeux. Or ces éléments de rejet que le corps évacue, exercent un effet de dissuasion sur le regardant masculin, puisqu'ici figure le phénomène du dedans vers l'extérieur du

¹³³Kate Linker, "Représentation et sexualité" *L'époque, la mode, la morale, la passion*, catalogue du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 544.

corps, alors que le désir du regardant mâle face à un nu classique tend vers l'intériorisation du nu, soit à la pénétration de ce corps. Bien que cette réalisation demeure dans le domaine de l'imagination, le regardant mâle considère le corps comme objet à observer et le «spectacle d'un corps comme objet invite à sa possession comme objet¹³⁴». Pour ces raisons, le corps nu qu'offre à voir Kahlo n'en est donc pas un qui invite à sa possession; le regardant, bien au contraire, demeure extérieur au corps-objet sans nul désir de le posséder.

Les cinq éléments qui sont regroupés sous les titres sensualité et sexualité demandent à être examinés par sous-groupements. Les motifs des bijoux et de la robe se rejoignent en ce qu'ils réfèrent tous deux à l'idéal de beauté féminine chez les Aztèques décrit au chapitre précédent. Cet idéal de beauté est associé au plaisir de plaire, à la séduction amenant à la relation intime, la sensualité et la sexualité. A cause de leurs apparitions à tous endroits dans le corpus, on peut affirmer que le thème de l'idéal de beauté est véhiculé tout au long du corpus et est maintenu par le relais de ces deux motifs. Lorsque le motif des bijoux est absent, celui de la robe le remplace, assurant ainsi la continuité de cette quête. Présents dans presque toutes les toiles, ces deux motifs sont de même absents à de rares occasions au tout début du corpus. Or durant ces absences, les motifs du lit et des végétaux combinés avec la figure du singe comblent les vides des deux autres motifs de façon à proposer que sur tout le corpus, les thématiques de la sensualité, de la sexualité et du plaisir soient répartis et continus. Lieu de l'acte d'amour, le motif du lit rappelle sporadiquement son association avec les symboles à caractère sexuel que sont le singe et le motif végétal. Par ailleurs, le motif végétal est un terme large

¹³⁴John Berger, *Voir le voir*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976, p. 58.

qui contient plusieurs variations de végétation. Le motif entendu comme étant lié à la sexualité et au plaisir corporel est plus spécifique aux divers motifs floraux, lesquels sont moins fréquents que les motifs végétaux en général dans le corpus. Le tableau Sensualité/sexualité (tableau 18) montre la répartition des éléments se rapportant à ces trois thématiques. L'ajout des * sur les points du motif végétal viennent préciser qu'il s'agit du motif floral à ces endroits.

Sensualité-Sexualité

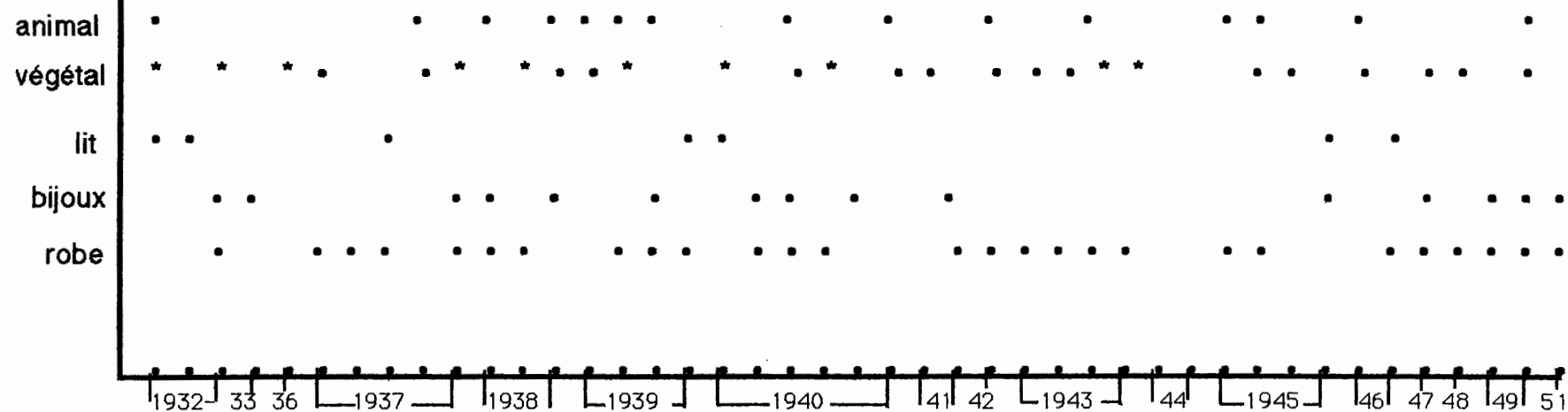


tableau 18

La structure des apparitions de ces deux éléments connotatifs de la sexualité diffère de celle des éléments de séduction, puisqu'ils se situent de manière concentrée au début du corpus en ce qui concerne le motif floral, puis en relais continu avec la figure du singe jusqu'aux trois quarts de la production, soit vers 1945 où ils disparaissent complètement pour laisser place à l'aspect séduction de nouveau, donné par les motifs des bijoux et de la robe. Le tableau montre donc que les concentrations du thème sexuel se situent davantage au début de la production et qu'entre 1938 et 1944, les toiles comprennent tous les types de motifs et de figures rattachés à ces thèmes, tandis qu'après 1945, la sexualité fait place à la séduction et aux attributs de la beauté.

3.3 Transit vie vers mort

Plusieurs diront que le rêve se situe entre l'état de veille et l'état de mort. Les cas de rêve ou de création d'un monde imaginaire se vérifient maintes fois dans les toiles de Kahlo. Le monde imaginaire se pose même parfois à l'origine de certaines toiles telle *Las dos Fridas* (fig. 20) :

I must have been six years old when I experienced intensely an imaginary friendship with a little girl more or less the same age as me. On the glass window of what at that time was my room, and which gave onto Allende Street, I breathed vapor onto one of the first panes. I let out a breath and with a finger I drew a "door"/.../. Full of great joy and urgency, I went out in my imagination, through the "door". I crossed the whole plain that I saw in front of me until I arrived at the dairy called "Pinzón." ... I entered by the "O" of

Pinzón and I went down in great haste into the *interior of the earth*, where "my imaginary friend" was always waiting for me. I do not remember her image or her color. But I do know that she was gay - she laughed a lot. Without sounds. She was agile and she danced as if she weighed nothing at all. I followed her in all her movements and while she danced I told her my secret problems. Which ones? I do not remember. But from my voice she knew everything about me. When I returned to the window I entered through the same door drawn on the glass pane. When? For how long had I been with her? I do not know. It could have been a second or thousands of years. I was happy. I blurred the "door" with my hand and it "disappeared." I ran with my *secret* and my joy as far as the furthestmost corner of the patio of my house, and always in the same place under a cedar tree, I cried out and laughed, surprised at being *alone* with my great happiness and with the so vivid memory of *the little girl*. Thirty-four years have passed since I had that magic friendship and every time I remember it, it revives and becomes larger and larger inside my world¹³⁵.

Il existe, bien sûr, une grande part d'imaginaire dans le contenu figuratif des toiles de Kahlo, mais l'imagerie à laquelle l'artiste réfère se distingue du rêve tel que l'entendent les adeptes du surréalisme. Les toiles de Kahlo se composent de symboles élaborés par l'artiste à partir d'images existantes (contrairement aux formes inventées d'un Dali ou d'un Tanguy); de plus, ses toiles sont toujours la matérialisation d'une expérience, d'un fait vécu ou d'une émotion se rattachant à un état physique et émotif. Ainsi, à quelques exceptions près, ses autoportraits sont narratifs d'un épisode marquant de sa vie. En d'autres mots, l'aspect imaginaire des toiles de Kahlo n'est pas le

¹³⁵Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 14-15.

sujet des toiles mais se pose à l'origine des toiles et sert de mise en forme de l'histoire racontée qui, elle, est bien réelle.

L'histoire en question se résume aux principaux épisodes de la vie de l'artiste. Or c'est précisément cela qui est compris par l'expression transit de la vie vers la mort. C'est le passage sur terre du corps pourvu d'une âme, ses expériences et apprentissages. Ce transit apparaît donc comme la période de vie de l'artiste, une marge où seraient enregistrées toutes les informations pertinentes permettant de reconstruire l'histoire d'un individu. Tel un puzzle où chacune des toiles agit comme un morceau du jeu ayant chacun une importance égale dans la composition totale qui permet la compréhension de l'ensemble et non plus l'aperçu parcellaire.

Afin de nous fournir quelques indices sur leur aspect narratif, les toiles comportent souvent une zone figurant une plage désignée comme support pour des inscriptions écrites dont les messages sont apportés par exemple par un oiseau, «a device used by colonial portrait painters to convey essential information about the sitters¹³⁶». Outre ce moyen de transmission du message, la technique utilisée par les ex-votos est également reprise nombre de fois dans les autoportraits. Les ex-votos trouvent en leurs surfaces un lieu d'inscription qui habituellement a comme fonction de rappeler les dates précises et les actants d'un événement. Ainsi, non seulement l'ensemble de ces inscriptions réfère à la vie résumée de l'artiste, mais elles servent également de signature. Signature puisqu'il y a réellement le nom ou les initiales dans les inscriptions, et signature en terme de trace laissée sur son passage au même titre que les toiles en tant que telles qui sont ni plus ni moins la trace laissée par la peintre. Ces textes agissent, en quelque

¹³⁶Sarah M. Lowe, *op. cit.*, p. 45.

sorte, comme une légitimation du fait d'être peintre; signer c'est affirmer l'oeuvre, c'est affirmer cet aspect de son identité, celui d'être à la fois la main qui peint et l'artiste figurée. Cette affirmation n'est perçue qu'une seule fois en image, avec le dernier autoportrait du corpus, *Autorretrato con el Dr. Juan Farill* (fig. 46). C'est l'unique fois où l'artiste se représente en tant qu'artiste. Toutes les autres manifestations de cette affirmation de l'identité de l'artiste comme artiste sont désignées par les inscriptions écrites sur les oeuvres. Le tableau support à écriture (tableau 19) expose les treize différents textes inscrits sur les toiles et leur temps d'apparition dans le corpus.

Support à écriture

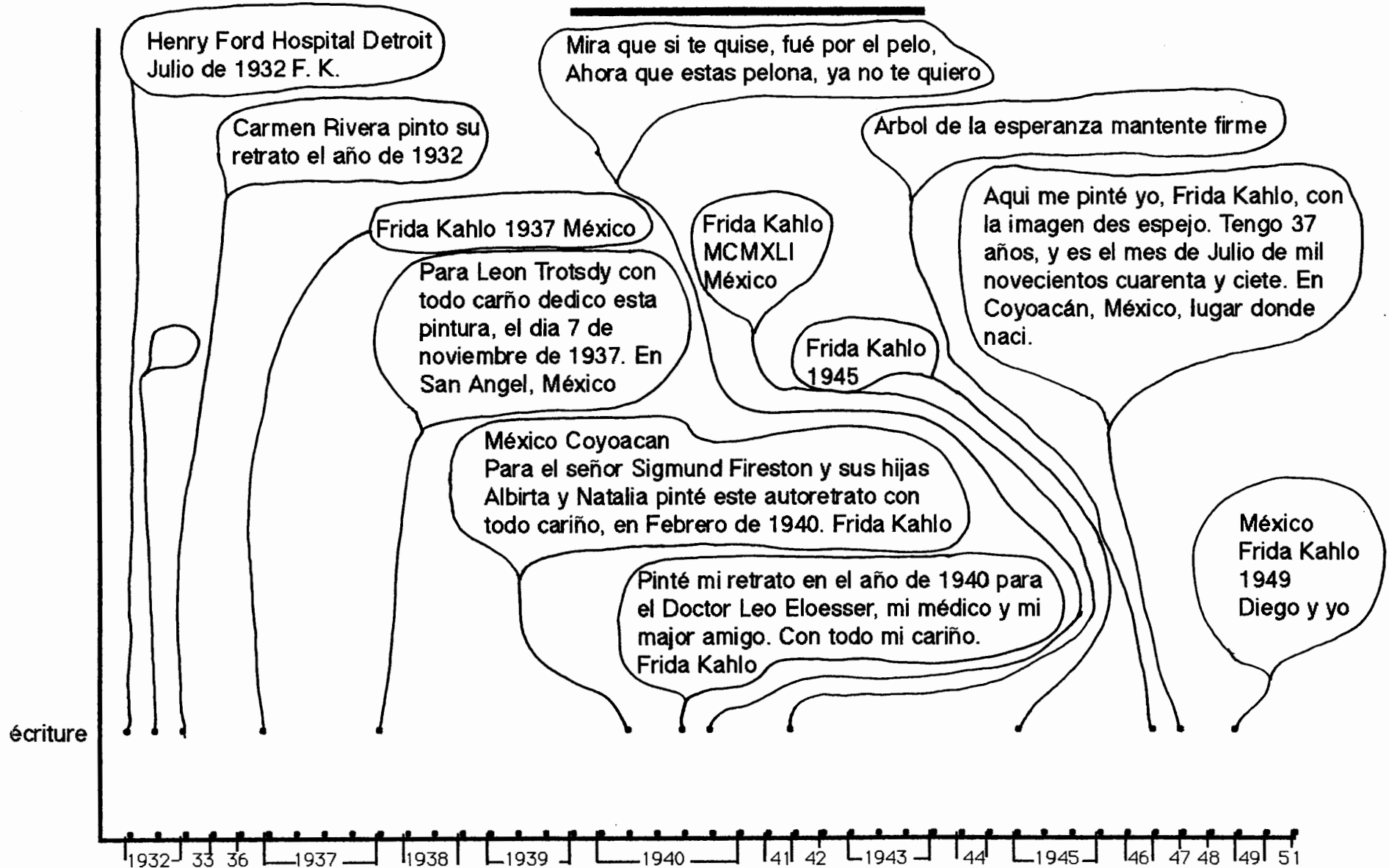


tableau 19

Quatre inscriptions sont visibles directement sur le fond de la toile, au dernier plan, alors que quatre autres se présentent sur une surface rappelant les bannières de papyrus qu'on déroule (y compris une toile comporte un support sur lequel il n'y a aucune inscription). Les autres surfaces contenant les écrits sont diversifiées. Dans *Hospital Henry Ford* (fig. 3) c'est la base du lit qui reçoit l'écriture; dans *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* (fig. 5) le support est le socle au-dessus duquel se juxtapose la figure de l'artiste, pour les toiles *Autorretrato dedicado a Leon Trotsky* (fig. 12) et *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone e hijas* (fig. 22), le texte apparaît sur une feuille de papier, une page d'une lettre; enfin, dans *Arbol de la esperanza mantente firme* (fig. 41), le texte repose sur l'image d'un drapeau. Les contenus textuels demeurent le plus souvent très factuels, informant habituellement du titre, de la date et de la signature. La signature est pratiquement homogène puisqu'on la lit le plus souvent comme «Frida Kahlo», une seule fois l'artiste a recours aux simples initiales F.K. au tout début de la production. Également dans les premières années, elle substitue ce nom pour celui de Carmen Rivera, nom hérité suite à son mariage. À plusieurs reprises, redondante à la signature, l'inscription mentionne que la toile est un autoportrait¹³⁷, ce qui n'est pas sans rappeler les dédoublements de la figure principale à travers le corpus.

¹³⁷Par exemple : «Carmen Rivera pinto su retrato» dans *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* «/.../pinte este autorretrato con todo cariño» dans *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone e hijas*, «Pinté mi retrato en el año/...» dans *Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Eloesser*, «Aquí me pinté yo /.../» dans *Autorretrato con pelo suelto*.

Ainsi, les inscriptions agissent comme signatures des oeuvres, de manière à mettre l'accent sur l'appropriation de l'oeuvre en tant que producteur.

Le passage de la vie à la mort, cet état transitoire qui dure en fait de la naissance à la mort, nous rappelle que pendant le laps de temps où nous vivons notre vie, nous voyons et vivons la mort d'autres personnes. Le concept de la mort fait donc partie intégrante de notre vie. Dans le corpus, la mort des autres nous est racontée par des rappels subtils d'éléments connotatifs. Parmi les décès qui sont survenus durant la vie de l'artiste, nous connaissons les dates de quelques-uns. Entre autres, en 1932, Matilde Calderon décède, l'année même où Kahlo peint *Mi nacimiento* (fig. 4), dans lequel il est manifestement question de l'enfantement : de sa propre mise au monde ou de celle de cet enfant mort-né. Mais les toiles qui appuient le constat qu'il y ait dans le corpus, des oeuvres qui relatent la vie et la mort de certains personnages, sont surtout des portraits de gens qui ont connu Frida Kahlo, des amis, des enfants ou des mécènes, bref des toiles qui ne se situent pas dans le corpus étudié¹³⁸.

Les motifs et les éléments de la mise en scène qui ont pour iconographie l'idée de transition d'un lieu à un autre ont tous en commun le profil ascensionnel. Les oiseaux, en particulier le colibri, marquent le passage entre le lieu terrestre et le lieu céleste, les pyramides, les volcans et les montagnes pointent

¹³⁸Notons tout de même quelques exemples : *Unos cuantos piquetitos* qui raconte un événement inspiré d'un fait divers dans le journal où il est question d'un crime passionnel. Un homme aurait poignardé à maintes reprises sa femme. Le titre du fait divers se lisait *Unos cuantos piquetitos* (quelques petites piqûres). La toile qui rend compte des faits est très sanglante. Même le cadre est empreint de taches rouges. *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* représente un enfant de trois ans mort de maladie. *El suicidio de Dorothy Hale* qui raconte les étapes de la chute de D. Hale lors de son suicide. *Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo* montre un portrait de son père environ onze années après qu'il soit décédé.

vers le ciel connotant ainsi l'ascension de l'âme au courant de sa vie et au fur et à mesure que la personne grandit spirituellement. C'est le reflet d'une volonté spirituelle, une autre face de cette identité toujours en quête. Quant à la figure du squelette, elle rejoint cette idée parce que le squelette est la charpente du corps vivant qui demeure même lorsque le corps reste pour toujours inanimé. Il est donc l'élément qui existe dans la vie et dans la mort; il est présent durant tout le temps que prendra la transition de la vie à la mort.

La structure qu'entretiennent entre eux les cinq éléments rattachés à la catégorie transit de la vie vers la mort, apparaît fort complexe. Le tableau 20 montre de quelle façon les manifestations figuratives des éléments de cette thématique se distribuent.

Transit vie vers mort

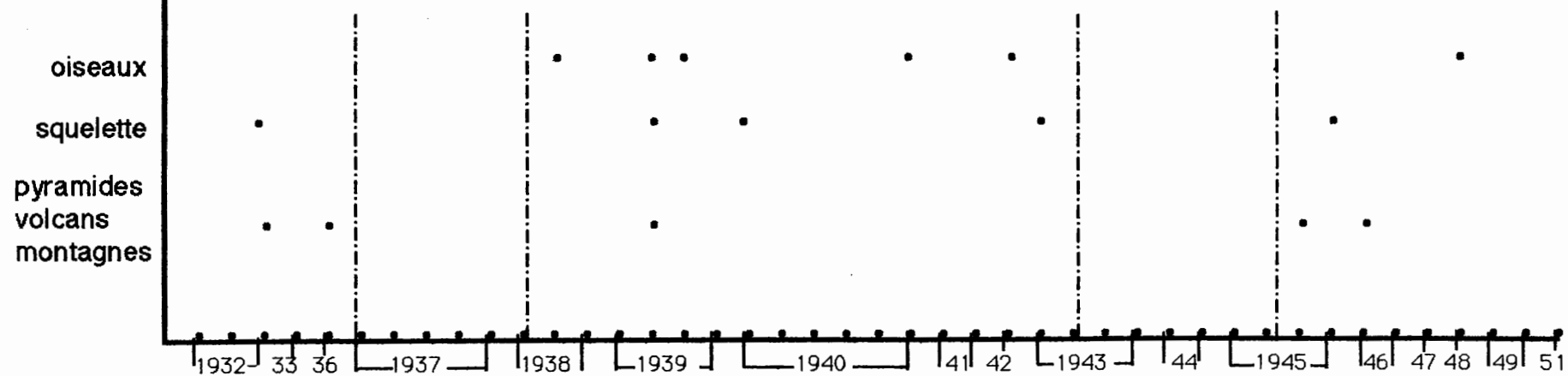


tableau 20

D'une part, on décèle facilement les trois périodes résultant de l'étude des structures au premier chapitre¹³⁹. Pendant la première de ces périodes, deux éléments pyramides-volcans-montagnes et un élément squelette sont visibles. Ces manifestations rarissimes disparaissent ensuite pour une période considérable (hachurée sur le tableau). C'est au cours de la période médiane que la majorité des manifestations de cette thématique sont perceptibles, car chaque catégorie y est souvent récurrente. C'est dans cette phase que le motif de l'oiseau fait son apparition. Absent dans la période précédente, il ne fait qu'une apparition durant la dernière période. La figure du squelette, dont on a vu la manifestation une fois dans la première période, est perceptible à trois reprises dans la deuxième, puis une seule fois dans la troisième, de façon à produire un modèle de distribution symétrique par rapport à la période centrale. On peut voir le code des apparitions comme suit :

1 ^{re} période	2 ^e période	3 ^e période
1 fois	3 fois	1 fois

De la même manière, la distribution des apparitions des éléments de la mise en scène pyramides-volcans-montagnes se répartit selon la même symétrie, c'est-à-dire par rapport à la zone centrale. La fréquence de leurs apparitions se lit comme suit:

1 ^{re} période	2 ^e période	3 ^e période
2 fois	1 fois	2 fois

Il y a donc un phénomène d'inversion de l'importance dans la fréquence des éléments de la mise en scène par rapport à la

¹³⁹De 1932 à 1938, de 1939 à 1944 et de 1945 à 1951.

figure squelette¹⁴⁰. Par ailleurs, ces trois périodes contiennent des zones d'inactivité totale, communes à tous les éléments concernés par la thématique du passage de la vie vers la mort. Ces zones sont hachurées sur le tableau. Bien que de courte durée, entre 1937 et 1938 puis de 1943 à 1945, ces périodes d'absence concordent également avec les autres éléments de la mise en scène nuage, eau, terre et ciel. D'après le tableau 15 Ciel/terre/nuage/eau, il est facile de distinguer les trois périodes majeures, puis ensuite, ces zones d'inactivité.

Mais ces éléments de la mise en scène font partie du sous-ensemble des scènes extérieures (voir tableau 13 scène extérieure/scène intérieure). Or la proportion des scènes soit extérieures ou intérieures suit un rythme discontinu, c'est-à-dire en alternant d'une scène à l'autre, jusqu'en 1940 où la majorité des toiles se présentent dans un décor extérieur.

L'importance de ces quatre éléments de la mise en scène ne se limite pas à leur grande fréquence d'apparition dans le corpus. Le lien que ces éléments entretiennent avec la thématique du transit nous est donné par le fait qu'ensemble, ils forment un cycle naturel qui prend la forme suivante :

¹⁴⁰En d'autres mots, pour une période donnée la fréquence d'apparition de la figure la plus élevée correspond à celle qui l'est le moins en ce qui concerne les éléments de la mise en scène, et vice versa.

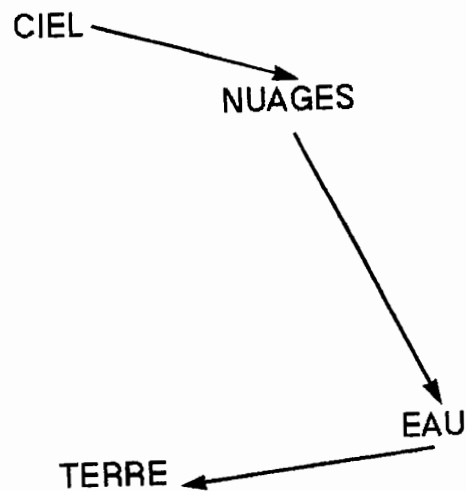


Fig. 1

Les nuages sont compris dans l'espace du ciel. D'eux émane la pluie qui se déverse dans l'atmosphère et tombe sur la terre en formant des agglomérations. Celles-là s'évaporent et les particules d'eau gazeuse remontent vers le ciel d'où le processus de formation de la pluie qui recommence. Dans ce cycle, nous retrouvons beaucoup d'éléments dont le symbolisme est semblable à ceux du tableau qui concerne la thématique du transit. Le passage de la vie à la mort est connoté par le mouvement d'ascension vers le ciel, le passage de l'état terrestre du corps vers un état spirituel symbolisé par le ciel. Ce trajet est de même inscrit dans le cycle de la pluie illustré plus haut. A un certain point dans le cycle, on passe de la terre ferme à l'espace céleste. Mais parce que le cycle continue, le processus du ciel vers la terre ne contredit pas l'hypothèse du lien avec le

passage de la vie vers la mort. Nous verrons dans la dernière section de ce chapitre que le cercle se referme par le recours à l'aspect religieux qui veut que toute âme revienne sur la terre sous forme humaine ou non.

3.4 Le caractère funéraire

La mort est l'état qui résulte du passage de la vie vers la mort. C'est l'aboutissement du transit. Le concept de la mort est véhiculé tout au long du corpus, tantôt relativement à la mort comme concept philosophique, tantôt spécifiquement à la mort de la figure principale. Au début du corpus, la mort relative à la figure est fréquemment associée à sa naissance ou à sa tendre enfance. Tel que décrit précédemment, *Mi nacimiento* (fig. 4) fait référence à sa propre naissance et simultanément à la mort de l'enfant qu'elle portait en date de production de cette toile. Par ailleurs, dans d'autres toiles telles que *Mis abuelos, mis padres y yo* (fig. 7) et *Mi nana y yo* (fig. 8) la thématique de la mort, donnée par le *zempazuchil* (l'arbre) et le masque funèbre sur le visage de la nourrice (nourrie par la mort), s'associe à l'enfant Frida Kahlo. Dans tous les autres cas, le caractère mortuaire est lié à l'adulte Kahlo. La mort prend alors plusieurs aspects, tous influents sur l'identité de l'artiste. La tête de mort visible dans la toile *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* (fig. 5) se trouve du côté gauche de la toile, soit du côté Mexicain par rapport au côté Américain. Considérant que l'hypothèse de Sarah M. Lowe, qui veut que le passé soit à gauche et le présent à droite sur cette toile¹⁴¹, c'est la mort du passé mexicain qui est traitée sur cette portion de toile. Or le registre des motifs, des figures et des éléments de la mise en scène

¹⁴¹Sarah M. Lowe, *op. cit.*, p. 42.

démontre qu'il y a maintes références aux éléments qui constituent la *mexicanidad* de Frida Kahlo dans le corpus. Parceque elles sont récurrentes nombre de fois, ces images font renaître ce passé qui correspond à la mort, lui redonne une place en juxtaposition avec le présent¹⁴² et ainsi légitimise l'identification de la figure principale en tant que femme mexicaine: «/.../she aspires to depict a specific aspect of her identity not simply as a Mexican, but as a Mexican woman¹⁴³».

Le symbole occidental le plus directement référentiel à la mort demeure celui du squelette. Même si, on l'a vu, sa représentation fait également appel aux réjouissances au Mexique, le squelette est néanmoins l'expression du corps dépourvu de vie, donc à l'état de mort. Présent dans la toile *Lo que el agua me ha dado* (fig. 17), il est une figure parmi nombre d'autres, au sommet de ce qui symbolise le transit entre la vie et la mort : la montagne. Dans les deux toiles *El sueño o La cama voladora* (fig. 21) et *Pensando en la muerte* (fig. 30), le squelette est sans conteste lié à la mort. Dans les deux cas, le concept de la mort se concrétise en image, c'est-à-dire que l'autoportrait est accompagné de la représentation d'un rêve (*El sueño o La cama voladora* fig. 21) ou d'une pensée (*Pensando en la muerte* fig. 30). En d'autres mots, les deux toiles alimentent l'idée que l'insécurité face à la mort fait partie intégrante de l'identité de la figure principale. La mort occupe l'espace du rêve, la mort est présente dans sa pensée. On peut également croire que l'idée de la mort réfère, en parlant de l'artiste, uniquement à sa mort, puisqu'aucune autre référence à un objet ou à une personne n'est donnée.

¹⁴²Le présent correspond au temps de production, qui nous est, bien entendu, passé.

¹⁴³Sarah M. Lowe, *op. cit.* , p. 40.

La mort est également saisie comme étant l'arrêt de quelque chose, le début d'autre chose. Nous avons auparavant eu recours à l'exemple de la toile *Autorretrato con pelo cortado* (fig. 25) comme image relatant le changement, le passage d'un aspect de l'identité à un autre. Ces changements sont en quelque sorte, la mort d'un état au profit d'un autre. De multiples exemples soutiennent cette hypothèse; ils apparaissent comme des changements dans les attributs de la figure principale. En parlant de cette toile (*Autorretrato con pelo cortado* fig. 25), Hayden Herrera fait le lien avec l'époque où entre Kahlo et Rivera survient leur divorce¹⁴⁴, tandis que selon elle, la toile *Autorretrato con trenza* (fig. 27) «can be seen as a comment on her remarriage, as a counterpart to Self-Portrait with Cropped Hair /*Autorretrato con trenza*/, from the period of the divorce¹⁴⁵». Ainsi, la toile *Autorretrato con pelo cortado* (fig. 25) commente le changement de style d'identité de la figure Kahlo provoqué par le divorce avec Rivera (mort du couple) alors que *Autorretrato con trenza* (fig. 27) relate le retour au style de coiffure d'auparavant simultanément à la réunion du couple. L'aspect de la figure est directement relié à sa volonté de s'affirmer par le biais d'une identité spécifique. La toile *La máscara* (fig. 38) a recours au masque pour questionner l'identité de la figure Kahlo. Un masque doté de cheveux mauves est superposé au visage de la figure principale que l'on reconnaît à cause de la partie supérieure de la tête, qui réfère à la coiffure redondante dans presque tous les autoportraits en buste. Masquer son visage, c'est en quelque sorte se cacher sous de fausses apparences¹⁴⁶. Or toute l'ambiguïté se joue ici, puisque contrairement à toutes les représentations de la figure Kahlo, le

¹⁴⁴Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 285.

¹⁴⁵*Ibid*, p.312.

¹⁴⁶C'est une des définitions qu'en donne le *Petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 630.

masque ici arbore une expression, la marque d'un sentiment. En effet, bien que dans certains autoportraits, des visages exhibent des larmes, jamais ces visages ne montrent de sentiments conséquents à ces larmes, soit la tristesse, la colère ou même la joie; les faciès demeurent impassibles. Ici, le masque non seulement reprend un motif attribut de la figure, les larmes, mais en plus une expression de la bouche accompagne le motif de sorte à confirmer l'état de tristesse de la figure qui revêt volontairement le masque. La quête de l'identité passe par la recherche des sentiments réels reliés à la véritable nature de soi et de la volonté de les exprimer. Le masque est un outil auquel la figure fait référence pour parvenir à ce but. Il contribue à l'affirmation d'un moi jusqu'ici caché et refoulé. Il est donc en parallèle avec le concept du changement donné par la mort d'un état ou d'une vision de sa personne.

Si l'on considère que le changement d'un état à un autre correspond à la mort de cet état au profit d'un autre, nous pouvons considérer sous cet angle tout changement dans la manière de peindre, tout changement plastique et thématique. Ainsi, 1932 voit apparaître ses premières huiles sur métal et simultanément le genre très proche des ex-votos. La même année, il y a introduction de la division de la toile en deux sections symétriques et opposées ainsi que l'apparition de la nudité du corps de la figure principale. Le premier format vertical apparaît en 1933, la même année on voit le premier autoportrait en buste. En 1937, trois motifs et figures sont dénotées pour la première fois : la robe, la figure principale mutilée et le singe. Le chien ixquintli apparaît en 1938 tandis que les perroquets en 1939. C'est également en 1939 que la première allusion à l'homosexualité apparaît figurativement (*La tierra misma* fig. 16) de même que la figuration double de la figure principale (*Lo que el agua me ha dado* fig. 17). Cette même année voit le premier

grand format avec la toile *Las dos Fridas* (fig. 20). Tel que décrit plus haut, *La mascara* (fig. 16) marque en 1945, une nouveauté sur le plan de l'expression du personnage et en 1951, c'est toute la question de l'affirmation de l'être peintre qui est pour la première (et seule) fois exposée.

Ainsi, les changements thématiques ou plastiques peuvent être saisis comme étant une suite de disparitions et d'apparition de nouveaux motifs, figures ou éléments de la mise en scène. Un regard sur la structure des apparitions chronologiques des motifs et des figures dont l'iconographie renvoie à la mort nous démontre que ces éléments de figuration se distribuent dans chacune des trois périodes issues de l'analyse des structures du premier chapitre.

Caractère funéraire

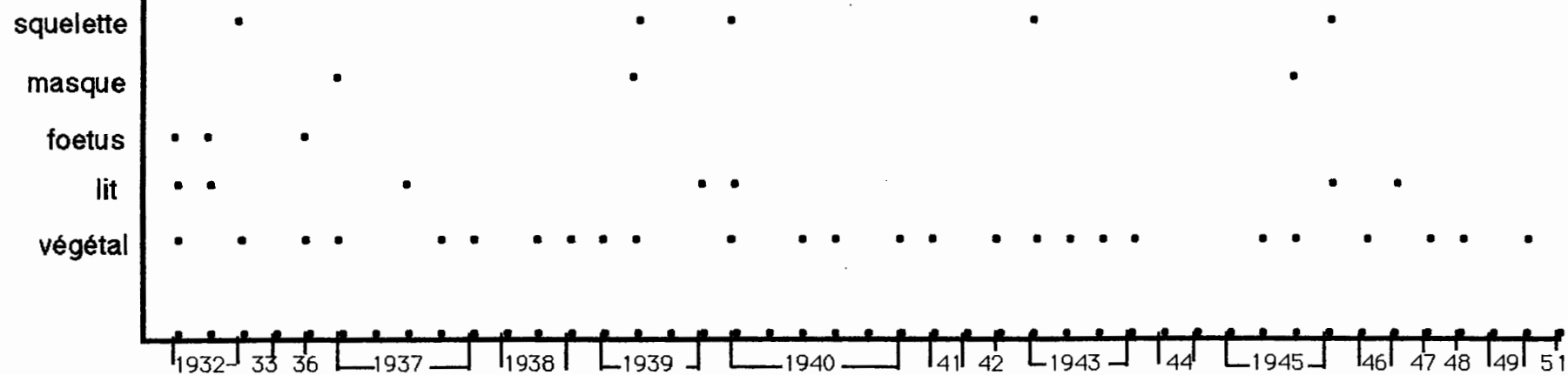


tableau 21

La figure du squelette est distribuée selon un modèle symétrique, soient trois récurrences dans la période médiane et une apparition pour chacune des périodes aux extrémités; le masque suit également cette symétrie quoique le partage des apparitions se fait ici équitable de sorte à retrouver une manifestation dans chacune des trois périodes. Le fœtus est la figure en référence à la mort qui fait exception. Ses apparitions sont visibles uniquement dans la première période, les deux périodes qui suivent ne réfèrent jamais à la mort en relation avec le fœtus ou l'enfance, mais plutôt à la figure adulte. Le motif du lit, lieu de naissance, d'amour mais également de la mort, se dénote plus fréquemment en début de corpus, par trois apparitions, par rapport aux deux périodes qui suivent où sont réparties également entre ces deux périodes les quatre récurrences qui s'ensuivent.

Bien que la mort nous apparaisse comme l'achèvement du passage terrestre du corps humain, il appert que la quête de l'identité qui mène à la mort, passe par une étape d'identification, de connaissance et d'appropriation du corps par le biais de la douleur et la souffrance qui possèdent le corps.

3.5 Le sacrifice humain

Offrir un corps aux dieux et aux déesses fût un acte courant à l'époque des Aztèques. Nous avons apporté au chapitre 2, l'argument que chacun à l'époque avait cette conscience qu'il fallait sauver les astres par la nourriture des corps et des esprits humains. Maintes allusions à ces corps sacrifiés sont dénotées dans le corpus de toiles. Certaines formes que prend le

corps de la figure principale apparaît connexe à celui du martyr de l'époque Aztèque. Bien que la notion de la mort soit apparue antérieurement dans le corpus, la thématique du corps mutilé n'est visible qu'à partir de 1937 avec la toile *Recuerdo*. Dans cette dernière, l'imagerie relative au sacrifice humain est presque complète par rapport à ce qu'elle sera plus tard dans le corpus. Déjà, les trois éléments essentiels à la compréhension de la notion de mutilation sont présents ici, ce sont l'organe du cœur extrait du corps donc exporté de son lieu naturel, les jets, ruissellements et agglomérations de sang qui accentuent l'idée de mutilation et le corps transpercé par l'utilisation d'un objet d'où résulte une trouée. Le démembrement est également une manière d'exprimer picturalement la mutilation, visible dans cette toile (*Recuerdo*) par les bras amputés du corps relocalisés sur les vêtements de chaque côté de la figure. La représentation partielle de membres corporels est une méthode fréquente pour suggérer la mutilation. Dans la toile *Lo que el agua me ha dado* (fig. 17), la mutilation est donnée par la portion des pieds extraits du reste du corps, dont un porte la marque d'une blessure ouverte et sanglante. Or dans cette même toile, une autre représentation de la figure montre une strangulation par un filage dont le circuit origine du reflet du bouchon de bain, passe par tout un réseau dont la figure principale et s'achève dans la main d'une figure masculine masquée, étendue sur les flancs d'un volcan d'où émerge l'Empire-State Building. Ce circuit amène à concevoir que seule la figure portant le masque peut actionner le mécanisme qui permet de vider l'eau du bain (et faire disparaître le mirage), en tirant sur la corde reliée au bouchon. Or si le mécanisme est enclenché, la figure principale sera inévitablement étranglée puisque une tension est exercée d'un bout ou de l'autre du réseau du fil de la baignoire. L'une des toiles les plus percutantes de la représentation sanglante du corps mutilé est *Las dos Fridas* (fig. 20). Les organes

cardiovasculaires sont dans le cas des deux figures, exposés hors du corps; l'un l'est en entier et superposé au vêtement, l'autre l'est partiellement exposant ainsi son mécanisme interne. Dans ce cas, le vêtement s'ouvre sur la poitrine trouée qui laisse voir la section du coeur ouvert. Le réseau de veines qui relie les deux coeurs des deux figures, origine d'un médaillon situé sur le sexe de la figure de droite, lequel contient un portrait de Diego Rivera. De là, s'organise en entrelacs, le circuit qu'emprunte la veine jusqu'au personnage de gauche qui prend fin à l'endroit du sexe de la figure où s'ensuit une accumulation de sang qui se dédouble vers le bas. Il y a donc un ordre de lecture qui origine de la droite et se dirige vers la gauche, puis vers le bas amenant le regard sur la bande de motifs floraux qui se situe au bas du vêtement et sur sa bordure. Or sur cette portion (la bordure) s'élabore aussi un mode de lecture qui passe ici de la gauche, là où le motif est reconnu comme étant un groupe de fleurs, vers la droite, là où le motif perd vraisemblablement toute ressemblance avec le motif initial. En fin de lecture, cette représentation trouve plus de similitudes avec l'agglomération sanguine au-dessus d'elle qu'avec un motif floral. La référence au coeur sacrifié, au martyr aztèque, le divorce avec Rivera et la perte d'un autre enfant, peuvent être invoqués en tant que moteur des thématiques; mais c'est tout l'aspect relatif à la souffrance qui apparaît plus évident. L'amour, qui pour les occidentaux réside dans le coeur, est donc ici objet de douleur. Il apparaît clair que la quête de manifester les blessures psychiques réside dans le lieu du coeur de l'une et de l'autre figure.

La même année, en 1940, deux toiles, *Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Eloesser* et *Autorretrato con collar de espinas y colibri* (fig. 24 et 26) traitent de la thématique du martyr par le biais du même élément iconographique : le collier d'épines. Évidemment, le collier fait allusion à la couronne du

Christ connue dans la mythologie chrétienne. Dans l'univers des symboles chrétiens, c'est l'élément qui connote le plus directement le concept du martyr. A travers le corpus, c'est aussi le motif qui réfère à l'idée de sacrifice humain dénoté le plus directement. Dans les deux cas, le collier d'épines demeure le seul élément dramatique de la scène, celui qui condamne le corps à la mort lente et au supplice. Ainsi, la représentation du corps offert comme objet résultant d'un supplice passe par des éléments issus de la mythologie aztèque dans certains cas, et dans l'iconographie chrétienne dans certains autres. Rarement, les deux symbolismes se retrouvent simultanément sur une même surface. Mais l'idée de l'automutilation n'est pas constamment exprimée à l'aide des sources aztèque ou chrétienne. Dans les deux toiles de 1943 *Pensando en la muerte* (fig. 30) et *Raices* (fig. 31), c'est par le retour de la trouée que la mutilation se manifeste. Dans les deux cas, la surface transpercée est chargée de l'image qui expose l'idée, la pensée de la figure. Dans les deux cas, ces images servent de titre aux toiles : la mort qui comble le vide du trou au centre du front de la figure et les racines qui traversent les parois du corps. Ces deux toiles peuvent agir en complémentarité dans la mesure où l'une explore l'aspect de la pensée (*Pensando en la muerte*) et l'autre l'aspect corporel (*Raices*). Les deux renvoient à la même obsession de la mort et de la souffrance.

À partir de 1944, l'imagerie de l'automutilation prend une forme de plus en plus complexe, alliant plusieurs éléments relatifs à la douleur, à la souffrance. Dans *La columna rota* (fig. 34), la percée dans le corps s'ouvre sur la colonne vertébrale ici permutée pour une colonne grecque de l'ordre ionique, craquelée et brisée à nombre d'endroits comme si toute la structure allait s'écrouler. Afin de soutenir le torse, un corset orthopédique enlace l'abdomen du cou aux hanches. Mais le motif des clous

plantés sur le visage, le cou, les bras, le torse et la jambe droite accentue l'idée du corps comme lieu de mutilation. Cette représentation de la mutilation devient référentielle à l'imagerie chrétienne lorsqu'une variante de cette toile utilise à la place des clous, des flèches, faisant allusion désormais au martyr de Saint-Sébastien. Ainsi, dans la toile *La venadita* (fig. 40) la figure principale est transmutée en figure mi-humaine, mi-animale transpercée de flèches dont l'insertion dans le corps laisse des traces sanguinolentes voire même des jets de sang au niveau de l'aorte. C'est la représentation puissante de l'idée du chasseur qui atteint mortellement sa proie. Le chasseur sous-entendu ici comme les multiples sources de douleur cumulatives dans la vie de Kahlo : Rivera, la maladie, les gestations interrompues, les interventions chirurgicales, bref les deux types de souffrance qui sont récurrentes dans le corpus : les blessures au corps et à l'âme. Cette même année de 1946, la toile intitulée *Arbol de la esperanza mantente firme* (fig. 41) fait appel à d'autres éléments pour traduire le corps offert en tant que sacrifice humain. Ici, deux représentations de la figure optent chacune pour un rôle narratif. Le personnage à l'horizontal est voilé de sorte à révéler uniquement les marques de la mutilation, la source de douleur, sous la forme de longues coupures récentes parce qu'encore sanglantes. L'autre figure est assise, ayant dans chaque main un objet. L'un est un corset orthopédique du même type que celui qui apparaît dans la toile *La columna rota* (fig. 34) et afin de préciser l'usage du corset, la figure en revêt un autre superposé à ses habits. Alors que dans l'autre toile, le corset entretenait une relation avec la colonne (vertébrale-ionique), dans cette toile, la relation nous est donnée par l'écriture. Le corset fait office d'arbre, son tronc soutient le corps de la figure. Sur le drapeau contenu dans l'autre main est inscrit un message d'espoir qui rappelle le titre : *Arbol de la esperanza mantente firme* (l'arbre de l'espoir entretient la

tenacité). Les deux figures transmettent chacune un message, l'un de désespoir, l'autre d'espoir. Or la figure qui adresse le message d'espoir se trouve dans la moitié de la toile qui se présente sous une zone de pénombre par rapport à l'autre moitié plus claire, plus lumineuse qui rappelle le corps sacrifié, sans espoir, voué à la souffrance et à la mort. La répartition des zones de pénombre et de clarté est rendue possible par les motifs du soleil et de la lune (le soleil éclairant davantage que la lune). Or la présence de ces astres rappelle également les rituels dont nous avons déjà fait état concernant l'offrande de corps humains afin d'alimenter les astres pour qu'ils poursuivent leur cycle. Ainsi, la bonne nouvelle d'un message positif et constructif (l'espoir de se maintenir en vie) est mis en duel avec le concept inverse (le désespoir). L'un renvoie à l'autre sans qu'on ne puisse réellement dire lequel des deux domine sur l'autre. Quoiqu'il en soit, le fait que la toile *Arbol de la esperanza mantente firme* (fig. 41) ait été exécutée la même année que *La venadita* (fig. 40) laquelle manifestement est l'apogée du corps comme objet de mutilation, et aussi le fait qu'une année auparavant, Kahlo ait peint la toile qui s'intitule *Sin esperanza* (Sans espoir, fig. 39), démontrent que le peu d'espoir qui ressort de ces toiles s'ouvre sur une autre dimension, plus spirituelle que corporelle.

Le tableau 21 (offrande/sacrifice humain) expose avec quelle fréquence les trois éléments concernés par cette thématique apparaissent dans le corpus; ils possèdent une structure, une rythmique qui leur est propre. Quoique dénotée pendant dix années (de 1937 à 1947), la figure principale en état de mutilation est plus fréquente dans la zone médiane des trois périodes récurrentes dans tout le corpus, soit entre 1939 et 1944. Une seule fois la figure mutilée est manifeste durant la première période, tandis que cette même figure est vue deux fois durant la dernière période. Par contre, les manifestations du motif du

coeur, en nombre de trois, se répartissent également dans les trois périodes décrites antérieurement. La première et la deuxième inscription du motif du coeur sont simultanées à une manifestation picturale du corps mutilé. Par contre, la dernière apparition du coeur qui correspond à la troisième période, est visible sans la figure mutilée. Dans ce dernier cas (*Autorretrato con el Dr. Juan Farill*, fig. 46), la figure principale s'expose assise dans une chaise pour handicapé. C'est donc en tant qu'infirmes que la figure se présente au spectateur, bien que l'infirmité en question ne nous soit pas visible, mais des annotations issues du journal de Kahlo permettent de vérifier qu'entre 1950 et 1951, elle a subi sept opérations chirurgicales à la colonne vertébrale. Sur le coeur comme métaphore de la palette picturale sied la peinture-sang avec laquelle la toile (dans la toile) sera peinte. L'organe ainsi extrait rappelle les autres manifestations du coeur qui rejoignent toujours la volonté d'exposer souffrance et douleur.

Offrande-Sacrifice humain

F.K. mutilée

coeur

sang

1932 33 36 1937 1938 1939 1940 41 42 1943 44 1945 46 47 48 49 51

tableau 22

3.6 Réincarnation/résurrection

L'offrande et le sacrifice humain manifestés par la souffrance et la douleur ne sont pas une fin en soi; ils sont ce qui amène à la véritable quête, la recherche ultime de la figure Kahlo : sauver son âme. Il appert que non seulement l'iconographie de certains éléments connotent la réincarnation ou la résurrection mais que la nature même des toiles, *a priori* va en ce sens : le choix d'une manière picturale proche des ex-votos, exécutés pour faveurs obtenues ou à obtenir, le plus souvent concernant la maladie, dès le début du corpus d'autoportraits est significatif.

In most *retablos*, the holy image - Virgin, Christ, or saint - that saves the sick, wounded, or otherwise endangered person appears in the sky surrounded by an aureole of cloud puffs. A dedicatory inscription tells the story of the trouble, complete with name, date, and place, describes the miraculous intervention, and offers the donor's thanks. /.../ although it substitutes floating symbolic objects for the usual holy image, the combination of fact and fantasy in this and in many other of Frida Kahlo's paintings is very like that in *retablos*. As in *retablos*, the drawing is naïvely painstaking, the color choices are odd, the perspective is awkward, space is reduced to a rudimentary stage, and action is condensed to highlights. Adherence to appearances is less important than the dramatization of the ghastly event or the miraculous encounter between the victim and the resplendent holy image. Both Frida's paintings and *retablos* record the facts of physical distress in detail, without squeamishness. Both evince a kind of deadpan, reportorial directness; since salvation has already been granted, there is no need for the rhetoric of entreaty. The tale is told not to elicit pity but to settle accounts with

God. The narration must be accurate, legible, and dramatic, for a *retablo* is both a visual receipt, or thank-you note, for the delivery of heavenly mercy, and a hedge against future dangers, an assurance of blessings.¹⁴⁷

Hospital Henry Ford (fig. 3) est la première toile ayant visiblement pour modèle la peinture votive tant en terme de style, de sujet qu'en terme d'échelle. Peintes sur panneaux de métal, les peintures ex-votos de Kahlo requièrent une technique précise :

After preparing the small panels of sheet aluminium with an undercoating to form a binder between metal and pigment, she would proceed as if she were painting a fresco rather than an oil, first drawing the general outlines of her image in pencil or ink, and then, starting in the upper left corner working with slow, patient concentration across and from the top downward, completing each area as she went along.¹⁴⁸

Première toile donc, à traiter la peinture à la manière votive, *Hospital Henry Ford* (fig. 3) est également la première toile de notre corpus d'autoportraits. Le corpus débute avec une toile de type ex-voto et s'achève également avec cette même technique avec la dernière toile *Autorretrato con el doctor Juan Farill*¹⁴⁹ (fig. 46). En parcourant les toiles du corpus, on retrouve maints exemples qui évoquent une essence divine dans le but d'être sauvée. Les motifs et figures reliés à la mort, la douleur, la souffrance... sont dotés de l'idée que la souffrance amène au sauvetage de l'être. C'est ainsi que souvent les éléments

¹⁴⁷Hayden Herrera, *op. cit.* p. 151.

¹⁴⁸*Ibid.*, p.150.

¹⁴⁹Selon Martha Zamora cette toile a été réalisée en guise de remerciements au docteur Farill pour son intervention médicale apparemment bénéfique.

renvoyant à l'iconographie de la mort sont juxtaposés avec d'autres qui connotent la renaissance de l'esprit. Le motif des racines est un exemple d'élément en juxtaposition avec la mort alors que ce motif réfère à la vie¹⁵⁰. Même lorsque le corps est présenté comme étant mutilé (*Raices*, fig. 31), les racines s'inscrivent directement sur la figure de façon à ne pas dissocier le motif des racines de la figure Frida Kahlo. La vie par les racines, la continuité de l'essence de l'être au delà du corps comme matière, c'est là la quête qui n'est qu'une conséquence de la quête de l'identité conquise par la souffrance et la douleur. De même, *La venadita* (fig. 40) où la référence au martyr de St-Sébastien a déjà été invoquée, montre au premier plan une branche dont nous avons exposé la signification pour les Aztèques au second chapitre, mais dont nous rappellerons que sa fonction dans le contexte chrétien, agit comme un passeport pour son entrée au paradis, alors que dans un contexte mexicain, elle est métaphore de la résurrection de l'âme.¹⁵¹ Or dans cette toile, la signature est suivie de l'inscription en rouge "CARMA". Bien que la définition de karma soit l'enchaînement, la suite des causes et des événements d'une vie, il faudrait, selon Salomon Grimberg, lire cette annotation en relation avec d'autres dessins datant de la même année : 1946 CARMA et Carma II : Forces cosmiques¹⁵², comme s'il y avait, sous-entendu dans ce mot, quelque chose de motivant et de rassurant quant à la question de la force suprême.

Le tableau 22 (réincarnation / résurrection) regroupe les différents éléments visibles sur les toiles qui se rapportent à ces thématiques.

¹⁵⁰Sarah M. Lowe, *op.cit.* p. 42.

¹⁵¹Voir les notes 5 et 6.

¹⁵²Salomon Grimberg, *op. cit.* p. 37.

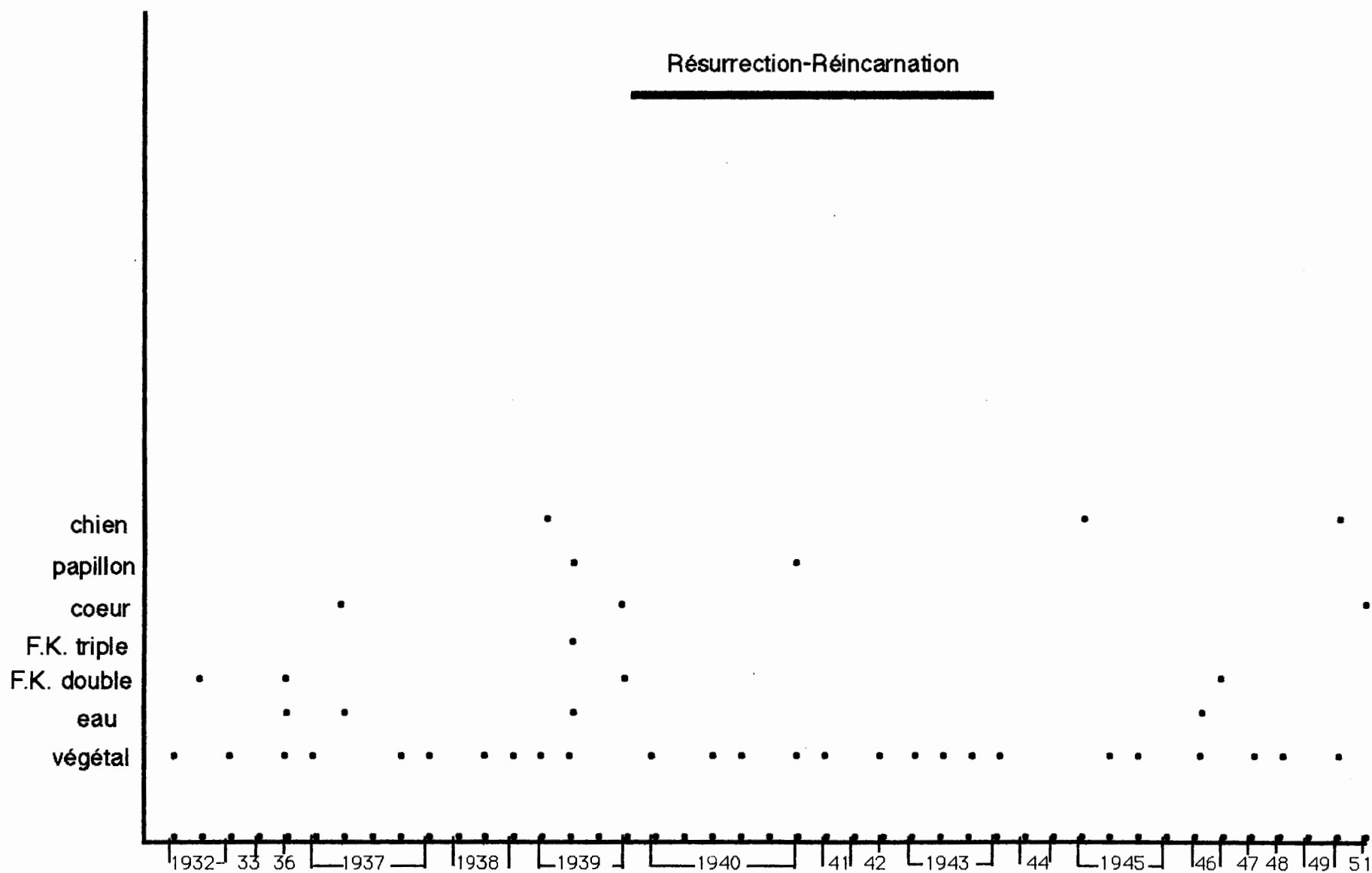


tableau 23

On peut voir qu'il existe une alternance entre les manifestations des deux motifs chien et papillon qui tous deux réfèrent à la réincarnation; le chien agissant de guide dans l'après-vie, selon les coutumes précolombiennes et le papillon étant l'image de la transformation, de la transmutation d'un état à un autre. En aucun cas, les deux motifs apparaissent simultanément. Il se relaient à partir de 1938, d'abord avec une apparition du motif du chien, puis alternant deux par deux jusqu'à la fin du corpus insinuant que le concept de spiritualité est véhiculé non pas uniquement vers la fin du corpus, mais déjà durant la première période de 1932 à 1938. Ceci implique que l'aspect spirituel qui veut que l'âme soit sauvée existe dans le corpus simultanément à toutes les autres thématiques invoquées de la naissance à la mort en passant par la sensualité/sexualité.

Lorsque la figure principale est représentée en double ou en triple et même lorsqu'elle figure seule puisque selon Sarah M. Lowe, «Kahlo never represented a single self but always a multicultural one¹⁵³», ce sont divers aspects de sa personnalité qui sont alors exposés le plus souvent tellement différents qu'ils sont presque en opposition. Ce sont là les images des contraires qui ensemble fonctionnent en complémentarité de manière à formuler ce qui s'approche le plus de l'identité réelle de la figure. Or on connaît la fonction salutaire du cœur chez les Aztèques, qui est également le site où s'harmonisent les opposés : «Seul le mouvement qui s'effectue dans le cœur de l'homme, entre des contraires qu'il s'agit d'harmoniser, sauvera la création de ce péril mortel¹⁵⁴». On réalise ainsi l'importance de la réunion des contraires, dont l'harmonisation est essentielle à la survie dans

¹⁵³Sarah M. Lowe, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁴Laurette Séjourné, *op. cit.*, p. 80.

l'au-delà. «On constate tout d'abord que la dynamique de l'union des contraires est à la base de toute création, spirituelle aussi bien que matérielle¹⁵⁵» ainsi que le lieu de l'affirmation de sa propre identité par ses multiples faces. Et c'est uniquement par l'union de ces facettes, par la conciliation des contraires que la véritable quête sera atteinte : «/.../ l'élus des dieux est celui dont le corps se désintègre, c'est-à-dire l'homme qui ayant achevé la tâche de conciliation des contraires, se libère de son moi fragmenté¹⁵⁶». Il y a donc, comme prérequis au sauvetage, une libération de la personnalité ou de l'identité parcellaire afin qu'enfin «fleurisse» la rencontre pacifique de l'esprit et la matière, les deux principaux contraires à unifier.

Comme l'enseigne la parabole du Roi de Tollan, ce sauvetage ne se fait pas tout seul. Pour réconcilier l'esprit et la matière dont il est formé, l'individu doit soutenir sa vie durant une lutte heureusement consciente qui le convertit en champ de bataille où s'affrontent sans pitié les deux ennemis. La victoire de l'un sur l'autre décidera de sa vie ou sa mort, si la matière l'emporte, son esprit s'anéantit avec elle; si c'est le contraire qui arrive, son corps "fleurit" et une lumière nouvelle va donner force au soleil.¹⁵⁷

Ainsi, il y aurait après la mort une transformation de la figure, ce qui implique un passage de la mort à la vie. En se référant à l'illustration du passage de la vie vers la mort (fig. 2), on constate que les éléments mis en place forment un cycle par lequel il est désormais possible de passer d'un élément qui connote le passage de la vie vers la mort à un autre qui complète

¹⁵⁵*Ibid* ., p. 99.

¹⁵⁶*Ibid* ., p. 78.

¹⁵⁷*Ibid* ., p. 75.

et prolonge le circuit de telle sorte que la boucle se referme. Le circuit devient alors le passage de la vie -> mort -> vie :

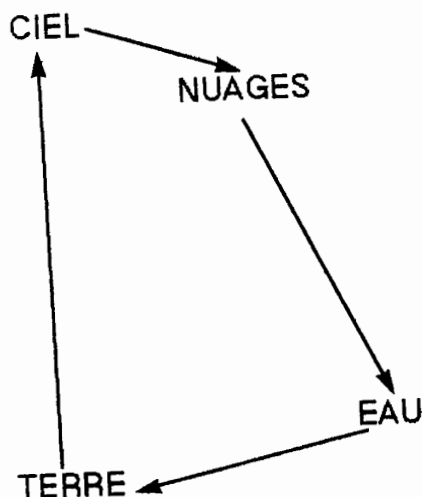


fig. 2

L'eau, motif interne à ce cycle, était déjà invoqué comme le lieu de dédoublement où, tel le miroir, la figure se fixe et renaît (et permet à l'artiste de reproduire cette image sur son support, en peinture) et promet en définitive, l'immortalité de la figure.

Nous avons démontré que la recherche de l'identité qui se présente sous plusieurs facettes, amène à une quête ultime, celle de la poursuite spirituelle, du sauvetage de l'âme auquel le discours de deuxième niveau accède.

Quant à la matière, c'est la peinture en tant que telle qui assure à jamais, l'immortalité de cette figure à l'image de l'artiste Frida Kahlo.

CONCLUSION

De par leur caractère autobiographique, les toiles que nous connaissons de l'oeuvre de Frida Kahlo narrent les faits qui composent sa vie. Pour cette étude, nous avons principalement retenu les indices biographiques des deux auteurs; l'Américaine Hayden Herrera et la Mexicaine Martha Zamora puisque leurs écrits constituent les recherches les plus étoffées. Nous avons complété la recherche dans les centres de documentation de Mexico par les données biographiques issues des articles de journaux et de magazines.

À cause de l'ampleur du nombre d'autoportraits contenus dans le corpus d'oeuvres, nous avons expérimenté une méthode qui permet de concevoir tout l'oeuvre peint dans une globalité. Au terme de la classification, nous avons surmonté quelques difficultés; la robe est-elle un motif ou une partie de la figure? La nudité est-elle un attribut de la figure ou figure? Les veines et les larmes sont-elles des motifs ou font-elles partie de la figure? Déterminer les figures comme les acteurs et leurs attributs comme des motifs rendait possible l'articulation de la méthode dans le but, non plus de concevoir et de regarder les oeuvres individuellement pour en faire une analyse formelle, mais d'observer les rapports entre les toiles afin d'en démontrer les concordances, les différences, les agencements et les organisations des éléments de figuration. L'application de cette méthode nous amène à concevoir un corpus de quarante-trois toiles comme une seule oeuvre où chaque toile est un élément actant dans la série. Ou encore de concevoir le corpus comme un autoportrait qui, dans une séquence, se transforme et s'anime par l'ajout ou la soustraction de composantes figuratives.

Préalablement à l'étude de leur iconographie, il fallait mettre en place un lexique des motifs, des figures et des éléments de la mise en scène. La majorité des références iconographiques font appel à la religion et aux croyances de l'Ancien Mexique, surtout à l'ère des Aztèques d'avant la conquête espagnole. Mais d'autres références ont été utilisées, celles à la religion catholique entre autres.

Un regard sur la société mexicaine actuelle permet de justifier un tel choix. Le Mexique converti à la chrétienté, conserve en guise de canevas, tout le symbolisme sanglant si cher aux Aztèques. Chacun reconnaîtra, dans une Église mexicaine, les saints personnages conventionnels au christianisme, mais d'aucuns ne reconnaîtront leurs attributs tels que nous les voyons dans les Églises d'Amérique du Nord. Là-bas, le Jésus, par exemple, est fréquemment étendu sur le sol, contenu dans une sorte de cercueil vitré de tous côtés et surtout, très expressif de ses douleurs et très sanglant. De chaque plaie exagérément protubérante, gicle une grande quantité de pigment rouge qui se répand sur tout le corps et sur le sol. On a accès au corps par le dessus du contenant; les femmes surtout, épinglent de miniatures médailles de saints ou encore des *milagros* (fig. 48), ces sections de corps tels un bras, une jambe, un oeil en format de médailles. Se côtoient et recouvrent tout le corps du Jésus, ces deux types d'ornements pour qui la vocation est la même : réaliser un miracle. C'est le mariage de deux idéologies aussi extrêmes que les civilisations d'où elles originent et avec cette méthode on arrive à clarifier le croisement des deux cultures. La recherche iconographique qui puise donc dans l'une et l'autre de ces sources, a démontré que six grands thèmes chapeautent la majorité des composantes visuelles. C'est à partir et à travers l'iconographie des éléments qui compose les six thématiques que se construit le discours iconologique.

L'oeuvre de Frida Kahlo est encore vivant et inspire des artistes. Au Mexique, afin de protéger les toiles connues de Kahlo, un décret présidentiel de 1984 stipule que l'oeuvre de l'artiste Frida Kahlo est déclaré monument artistique¹⁵⁸. C'est à peu près à cette date qu'un engouement pour cette artiste s'est manifesté aux États-Unis. Depuis, nombre d'oeuvres cinématographiques, théâtrales, picturales et d'installations, se sont inspirées de celles de Frida Kahlo et de son personnage aux États-Unis, au Canada et au Mexique. À Mexico, dernièrement (en 1990) un parc lui a été dédié et «In the border town of Tijuana /au Mexique/ one artist has created Sta. Frida, the patron saint of children and of undocumented women and undocumented art exhibitions¹⁵⁹».

On constate des influences de Frida Kahlo sur des oeuvres d'artistes actuels tant de l'Amérique Centrale, du Nord ou du Sud et même d'Europe, au plan des sujets et de la picturalité, du fond et de la forme. Car on l'a vu dans la présente étude, le traitement d'un sujet, telle que la monstration du corps féminin, demeure une problématique contemporaine, tandis que l'alliance des références aux religions précolombienne, aztèque et chrétienne, ouvre sur tout un champ de rapports qui débordent du cercle des arts visuels pour questionner les domaines politique, social, religieux, historique et anthropologique.

¹⁵⁸Décret présidentiel, Diario oficial, mercredi 18 juillet 1984, Mexico, CENIDIAP, p. 11.

¹⁵⁹Sarah M. Lowe, *op. cit.*, p.10.

Quant aux questions de l'autoportrait et de l'autobiographie, nous les savons très proches des préoccupations des artistes actuels, qui, par le retour à une nouvelle figuration, privilégie l'exposition des corps et des portraits en pointant la douloureuse question de l'identité de l'individu inscrit dans une société, dans son contexte artistique, politique, etc.

Même si les oeuvres des artistes influencés par Kahlo montrent qu'ils ont retenu d'avantage les aspects inhérents à ses autoportraits, les natures mortes s'avèrent être un champs d'exploration prometteur à plusieurs égards. En effet, les treize natures mortes exécutées sur une période tardive de trois ans, démontrent des corrélations avec les autoportraits. D'abord les principaux thèmes relevés lors de l'analyse iconographique des autoportraits se retrouvent dans l'iconographie reliée aux natures mortes, par exemple, la mort incarnée par la cempoalxochitl, cette fleur dite «fleur de la mort»¹⁶⁰. Les inscriptions sur les toiles, soit en bande horizontale au bas ou ailleurs sur une portion de toile se retrouvent également dans une nature morte intitulée *La novia que se espanta de ver la vida abierta*.

Mais le principal intérêt dans l'étude des natures mortes de Kahlo réside dans l'extraordinaire façon qu'a l'artiste de peindre des fruits qui ont l'apparence de certaines parties du corps humain. Kahlo privilégiera les concentrations génitales mâles mais surtout femelles pour exprimer avec sensualité et vitalité, un certain érotisme, unique et inouï.

¹⁶⁰On peut voir cette fleur dans la toile *Pertenezco a mi Dueño*. Sarah M. Lowe, *op. cit.* p. 107.

BIBLIOGRAPHIE

- ALQUIE, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1962.
- APOTHELOZ, Denis, "Élément pour une logique de la description et du raisonnement spatial", *Degrés*, 11^e année, 35-36, automne-hiver, 1983.
- ARAGON, Louis, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, J. Corti, 1969.
- AUZIAS, Jean-Marie, *Clefs pour le structuralisme*, Paris, Éditions Seghers, 1971.
- BARTHES, Roland, "Rhétorique de l'image", *Communications*, n^o 4, 1984, p. 40-51.
- BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928.
- BRETON, André, *Le surréalisme en 1947*, Paris, Éditions Pierre à Feu, 1947.
- CARDOZA Y ARAGON, *Mexico : pintura de hoy*, Mexico, FCE, 1964.
- CASO, Alfonso, *The Aztecs: People of the Sun*, University of Oklahoma Press, 1958.
- CASSIRER, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms*, New York, Yale University Press, vol. 2 et 3, 1957.
- CHEVALIER, Jean, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1969.
- COLLOQUIO internacional 1975 Zacatecas, *La Dicotomia entre arte culto y arte popular*, México, UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, 1979.

- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CRESPO DE LA SERNA, Jorge, "Les circonstances et l'évolution des arts plastiques au Mexique pendant la période de 1900-1950", *Mexico en el Arte*, 1952.
- DAGOGNET, François, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973.
- DEL CONTE, Teresa et Alejandro GOMEZ ARIAS, *Frida Kahlo : Exposicion Nacional de Homenaje*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.
- DEL CONTE, Teresa, *Vida de Frida Kahlo*, Mexico City, Secretaria de la Presidencia Departamento Editorial, 1976.
- DICKEY, Thomas, MUSE, Vance et WIENCEK, Henry, *Les souverains de l'ancien Mexique*, Belgique, Éditions du Fanal, 1984.
- DICKEY, Thomas, *The God-Kins of Mexico*, Chicago : Stonehenge, c.1982.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- ELDREDGE, Charles C., *Art in New Mexico : 1900-1945*, New York, Abbeville Press, 1986.
- FAUCHEREAU, Serge, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Paris, Éditions Messidor, 1985.
- FERNANDEZ, Maria Patricia, *El arte del pueblo mexicano*, Mexico, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1975.
- FLORES GERRERO, Raul, *5 pintores mexicanos : Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellamos, Jesus Reyes Ferreira*, Mexico, UNAM, 1957.

- GALVAN, Jose Luis, "El museo Frida Kahlo", *Memoranda*, numero 3, novembre-décembre, 1989, p. 68-70.
- GEERTZ, C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- GLODWATER, Robert, *Primitivism in Modern Art*, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- GREIMAS, A.J., *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- GREIMAS, A.J., *Du Sens II, Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GRUENING, Ernest, *Mexico and its Heritage*, New York, D. Appleton Century Company, 1942.
- HELM, Mackinley, *Modern Mexican Painter*, New York, Harper Brothers, 1941.
- HERRERA, Hayden, *Frida Kahlo: Exhibition catalogue*, Chicago, The Museum of Contemporary Art, 1978.
- HERRERA, Hayden, "Native Roots, Frida Kahlo's Art", *Artscanada*, octobre/novembre, 1979, p. 25-28.
- HERRERA, Hayden, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, New York, Harper & Row, 1983.
- HERRERA, Hayden, "Frida Kahlo: Her Life and Art", *Artforum*, mai, 1976, p. 38-44.
- IVANOFF, Pierre, *Maya*, Paris, Nathan, 1977.
- JANOVER, Michel, *Surréalisme, art et politique*, Paris, Galilée, 1980.
- KOZLOFF, Joyce, "Frida Kahlo", *Women's Studies*, 6, 1978, pp. 43-59.

- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La voix des masques*, Genève, Skira, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LINGWOOD, James, *Staging the Self, Self-portrait Photography : 1840-1980s*, London, National Portrait Gallery, 1986.
- LINKER, Kate, "Représentation et sexualité" *L'époque, la mode, la morale, la passion*, catalogue du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 544.
- LOWE, Sarah M., *Frida Kahlo*, New York, Universe Publishing, 1991.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours/figure*, Paris, Klincksieck, 1978.
- MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
- MILLET, Jacques, *L'animal dans l'art symbolique et iconographie*, Paris, Dansel Éditeur, 1984.
- MITCHELL, W.J.T., *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago, U.U.C. Press, 1986.
- MOLINO, Jean, "Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique (suite)", *Philosophiques*, vol. XII, N° 2, automne 1985, p. 281-313.
- NICHOLSON, Irene, *Mexican and Central American Mythology*, London, Hamlyn Publishing Group, 1968.

- NOCHLIN, Linda, "Women Artists in the 20th Century, Issues, Problems, Controversies", *Studio International/Women's Art*, vol. 193, no 987, mars 1977, p. 165 à 174.
- O'GORMAN, Juan, "Frida Kahlo", *Catalogue of the Frida Kahlo Museum*, Éditions Miguel Galas, Mexico, 1970.
- OLIVER, Rosa María, "Frida la única y verdadera Mitad de Diego", *Novedades*, Mexico, D. F., Supp. Mexico en la Cultura, août, 1959, p. 7.
- OLMEDO DE OLVERA, Lola, O'GORMAN, Juan et RIVERA, Diego, *The Frida Kahlo Museum*, Mexico City, Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad, 1968.
- ORENSTEIN, Gloria, "Frida Kahlo : Painting for Miracles", *Feminist Art Journal*, automne 1973, p. 7-9.
- PAINE, Frances Flynn, *Diego Rivera*, New York, Arno Press, 1972.
- PANOFSKY, Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuel»*, Paris, Gallimard, 1969.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.
- PASTOR Y CARRETO, Luis G., *La voz de las piedras, ensayo historico-arqueologico*, México, B. Cot-Amic, ci.1976.
- PASZTORY, Esther, *Aztec Art*, New York, Harry N. Abrams, 1983.
- PAZ, Octavio, *Rire et pénitence : art et histoire*, Paris, Gallimard, 1983.
- PRAMPOLINI, Ida Rodrigues, *El Surrealismo y El Arte Fantastico de Mexico*, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1969.
- RICOEUR, Paul, *Le Conflit des Interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

RIVERA, Diego et MARCH, Gladys, *Diego Rivera : My Art, my Life*, New York, Citadel Press, 1960.

RIVERA, Diego, "Frida Kahlo y el Arte Mexicano", *Seminario de Cultura Mexicano*, Bulletin n° 2, oct. 1943, p. 89-101.

RORTY, R., *The Mirror of Nature*, Princeton, P.U. Press, 1979.

ROSS, Betty, "Cómo Pinta Frida Kahlo, Esposa de Diego, las Emociones Intimas de la Mujer", *Excelsior*, Mexico D.F., 21 octobre, 1942, p. 6.

ST-GELAIS, Thérèse, *Art de femmes... féminin ou féministe*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1983.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Structures de l'espace pictural*, Bibliothèque québécoise, 1989.

SARANE, Alexandrian, *Surrealist Art*, New York, Thames and Hudson, 1985.

SCHMECKEBIER, Laurence Eli, *Modern Mexican Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1939.

SEJOURNE, Laurette, *La pensée des anciens mexicains*, Paris, Librairie François Maspero, 1966.

SIQUEIROS, David Alfaro, *L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973.

SMITH, Bradley, *Mexico: A History in Art*, London, Phaidon, 1975.

SOCIETY Detroit Institute, *Diego Rivera: A Retrospective*, London, Detroit Institute of Arts, 1986.

SOUSTELLE, Jacques, *La pensée cosmologique des anciens mexicains*, Paris, Hermann, 1940.

- SOUSTELLE Jacques, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Paris, Hachette, 1955.
- SOUSTELLE, Jacques, *Les quatre soleils : Souvenirs et réflexions d'un ethnologue au Mexique*, Paris, Plon, 1967.
- SOUSTELLE, Jacques, *Lettre ouverte aux victimes de la décolonisation*, Paris, A. Michel, 1973.
- SOUSTELLE, Jacques, *Les Olmèques, la plus ancienne civilisation du Mexique*, Paris, Arthaud, 1979.
- STEINBERG, Léo, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987.
- STUART, Gene S., *The Mighty Aztecs*, Washington D.C., National Geographic Society, 1981.
- TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo, Cronica, Testimonios y Aproximaciones*, Mexico, Ediciones de Cultura Popular, 1977.
- TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo*, Francfort, Verla Neue Kritik, 1980.
- TIBOL, Raquel, "¿Fue Frida Kahlo una Pintora Surrealista?", *Siempre*, México D.F., Supp. "La cultura en México", 5 août, 1970, pp.x-xi.
- VASQUEL, Pedro Ramirez, *Le Musée du peuple mexicain*, Paris, Ed. Vilo, 1968.
- VELAZQUEZ, Alicia, "Martha Zamora, cómo nació mi pasión por Frida Kahlo", *Activa*, 19 janvier, p. 52-55.
- WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales de l'Arte prehispanico en México*, México, Era, 1980.

WOLFE, Bertram David, *Diego Rivera: His Life and Times*, New York, A.A. Knopf, 1979.

ZAMORA, Martha, *El pincel de la angustia*, México, Éd. Martha Zamora, 1985.

ANNEXE

CHRONOLOGIE DES TOILES

Hospital Henry Ford, 1932
 Mi nacimiento, 1932
 Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos, 1932
 Autorretrato con collar de cuentas redondas de jade, 1933
 Mis abuelos, mis padres y yo, 1936
 Mi nana y yo, 1937
 Recuerdo, 1937
 Yo y mi muñeca, 1937
 Fulang Chang y yo, 1937
 Autorretrato dedicado a Leon Trotsky, 1937
 Perro ixquintli y yo, 1938
 Autorretrato con marco integrado y dos pajaros, 1938
 Autorretrato con changuito y collar de serpientes, 1938
 La tierra misma, 1939
 Lo que el agua me ha dado, 1939
 Y y mis pericos, 1939
 Las dos Fridas, 1939
 El sueño, 1940
 Autorretrato dedicado a Sigmund Fireston e hijas, 1940
 Autorretrato con mono y listón sobre el cuello, 1940
 Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Eloesser, 1940
 Autorretrato con pelo cortado, 1940
 Autorretrato con collar de espinas y colibri, 1940
 Autorretrato con trenza, 1941
 Autorretrato con fondo café, 1941
 Autorretrato con chango y loro, 1942
 Pensando en la muerte, 1943
 Raices, 1943
 Autorretrato con monos, 1943
 Diego en mi pensamiento, 1943
 La columna rota, 1944
 Retrato doble Diego y yo, 1944
 Autorretrato con changuito y perro ixquintli, 1945
 Autorretrato con mono, 1945

La máscara, 1945

Sin esperanza, 1945

La venadita, 1946

Arbol de la esperanza mantente firme, 1946

Autorretrato con pelo suelto, 1947

Autorretrato con medallón, 1948

Diego y yo, 1949

El abrazo de amor de El universo, la tierra (México) yo, Diego y el señor Xólotl, 1949

Autorretrato con el Dr. Juan Farill, 1951

COLLECTIONS

<u>Ville</u>	<u>Collectionneur</u>	<u>Titre</u>
Coyoacan	Museo Frida Kahlo	Naturaleza muerta 1942 Retrato de Marta Procel 1951 Frida y la cesarea 1931 Retrato de mujer Retrato de muchacha 1929 Retrato de Augustin Olmedo 1928 Retrato de la familia de Frida 1954 Retrato de Don Guillermo Kahlo 1952 El marxismo dara la salud a los enfermos 1954 Frida y Stalin 1954 Naturaleza muerta con bandera 1954 Viva la vida 1954
México	Dolores Olmedo	Doña Rosita Morillo 1944 Arbol de la esperanza Henry Ford Hospital 1932 Unos cuantos piquetitos 1935 Mi nana y yo 1937 El difuntito Dimas 1937 Autorretrato con changuito y perro ixquintli 1945 La columna rota 1944 Sin Esperanza 1945 Niña 1929 El camión 1929 Retrato de Eva Frederick 1931 Retrato de Luther Burbank 1931 Retrato de Alicia Galant 1927 Frida y el aborto 1932 La mascara 1945 Autorretrato Time flies 1929 Autorretrato con trenza 1941 Yo y mi muñaca 1937 Autorretrato con monos 1943 Diego en mi pensamiento 1943
	J. et N. Gelman	

	Autorretrato con collar de jade 1933
	Autorretrato con dondo café 1941
	La novia que se espanta de ver 1943
	Retrato de Natasha Gelman 1943
	Retrato de Diego Rivera 1937
Museo de arte moderno	Las dos Fridas 1939
	Los cocos
	Naturaleza muerta con sandias
Thomas F. Marquez	Lo que el agua me ha dado 1938
Alejandro G. Arias	Autorretrato con traje de terciopelo 1926
Gutierre Tibón	Retrato de Mrs. Jean Wight
Samuel Fastlicht	Autorretrato 1948
Espinosa Ulloa	Moisés 1945
	Sol y vida 1947
Manuel Purusquia	El abrazo de amor de el Universo 1949
Eugenio Riquelme	Diego y el señor Xolotl 1949
Eugenia Farill	Autorretrato con Dr. Farrill 1951
Isolda Kahlo	Christina Kahlo 1928
Cuernavaca	
Museo Robert Brady	Autorretrato con mono
New York	
Hayden Herrera	Retablo 1937
E.J. Kaufmann Jr.	Mi nacimiento 1932
Mary Sklar	Fulang-Chang y yo 1937
S. et E. Ertegun	El sueño 1940
Manuel Reyero	Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos 1932
Museum of Modern Art	Autorretrato con pelo cortado 1940
	Mis Abuelos, mis padres y yo 1936
Mary Ann Martin	La tierra misma 1939
San Francisco	
Museum of modern art	Frieda y Diego Rivera 1931
University of California	Retrato de Dr. Eleosser
G. Hoover	Autorretrato con collar de espinas 1940
	Mi vestido cuelga ahí 1933
Paris	
Daniel Filipacchi	La Venadita 1946

Michel Petit Jean Centre Pompidou	Recuerdo 1937 Autorretrato con marco 1938
Wilmette (Illinois) S.A. Williams	Diego y yo 1949
Washington National museum for Women in the art	Autorretrato dedicado a Leon Trotsky 1937
Austin (Texas) University of Texas	Autorretrato 1940

LIEUX DÉDIÉS À FRIDA KAHLO

- 1958 Museo Frida Kahlo (maison où est née et a vécu Frida Kahlo)
Inauguration le 12 juillet.
- 1987 Galeria Frida Kahlo (galerie exposant les artistes politisés)
Inauguration le 26 mars.
- 1990 Parc Frida Kahlo (à Coyoacan, près du musée)

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES
Accompagnées d'un catalogue

1953	<i>Primicias para un homenaje a Frida Kahlo</i> Galéria de Arte Contemporano	13-27 avril
1960	<i>Conmemoracion des 50 aniversario del nacimiento de Frida Kahlo</i> Museo Frida Kahlo	juillet
1967	<i>Frida (Kahlo)</i> Galerias de la ciudad de México	13 juillet
1967	<i>Homenaje a Frida Kahlo 1910-1954 (sic)</i> Museo Arte Moderno INBA	6 juillet
1968	<i>El museo Frida Kahlo</i> Museo Frida Kahlo	
1968	<i>Expression populaire : El museo Frida Kahlo</i> México XIXe olimpiada	juillet
1975	<i>Frida Kahlo a Oaxaca</i> Casa de la cultura	20 décembre
1977	<i>Frida Kahlo, Exposicion nacional de homenaje</i> Palacio de Bellas Artes	21 sept-13 nov.
1978	<i>Frida Kahlo</i> Museum of Contemporary Art, Chicago	13 jan.-5 mars
	Mandeville Art Gallery, San Diego	7 avril-17 mai
	Phoenix Artt Museum, Phoenix	9 juin-23 juil.
	University Art Museum, Texas	13 août-1 oct.
	Sarah Campbell Blaffer Gallery, Houston	14 oct.-19 nov.
	Newberger Museum, New York	8 déc.-14 jan
1979		
1984	<i>Frida Kahlo en puebla, 13 ava feria internacional en puebla</i> Casa de la culture INAH	
1984	<i>Homenaje a Frida Kahlo a los 30 años de su muerte</i> Galeria Coyoacan	13 juillet-sept.
1984	<i>Frida Kahlo, homenaje</i> Galeria El grillo y el oso, Coyoacan	12 juillet
1984	<i>Frida Kahlo</i> Museo Frida Kahlo	mai à juin
1986	<i>Frida Kahlo, 40e anniversaire de l'IFAL</i> Instituto Francés de America Latina	22-30 avril
1986	<i>Frida Kahlo's art</i> Centre culturel Plaza de la Raza, Los Angeles	16 jan.-29 mars
1987	<i>Exposicion en homenaje a Frida Kahlo</i> Palacio de Bellas Artes, INBA	avril
1987	<i>Frida Kahlo</i> Museo Mexicano de San Francisco	6 mai-2 août
1989	<i>Frida Kahlo</i> Madown Museum, Dallas	17 fév.-16 avril

1990 *The Art of Frida Kahlo*
Art Gallery of South Australia
Art Gallery of Western Australia

1 mars-8 avril
19 avril-20 mai

EXPOSITIONS COLLECTIVES

Accompagnées d'un catalogue

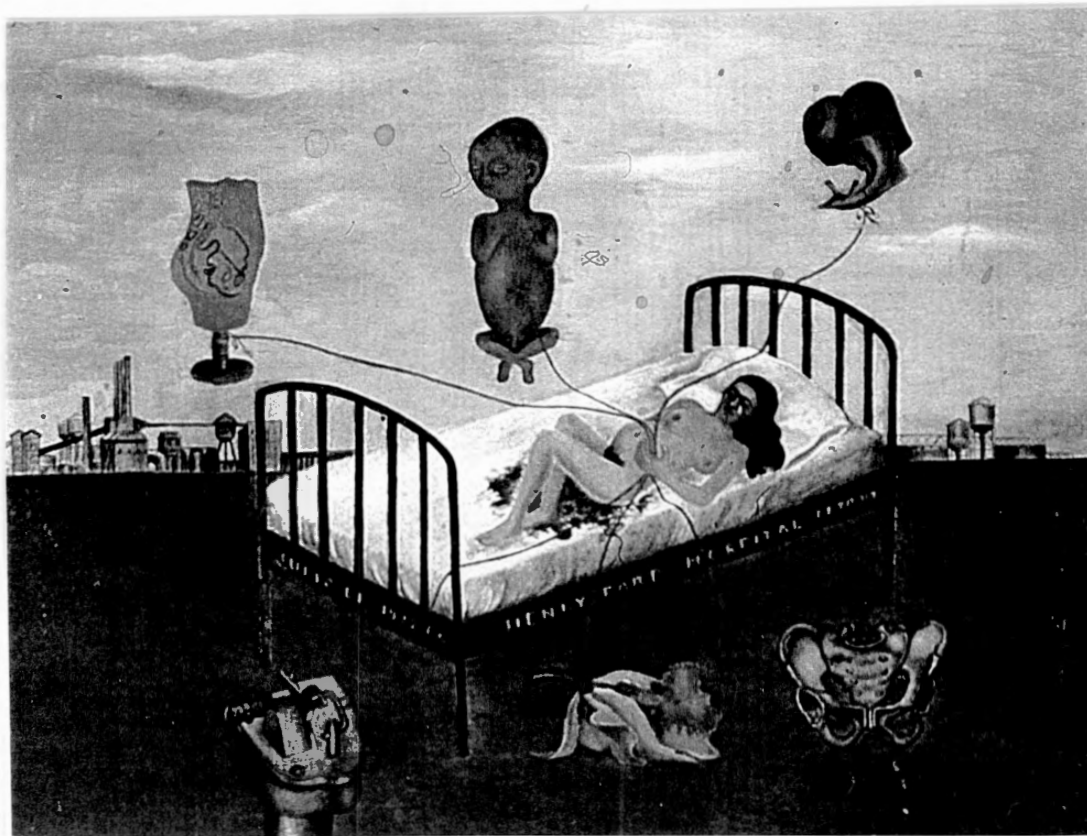
- | | | |
|------|--|------------------|
| 1943 | <i>Un siglo des retrato en Mexico (1930-1942)</i>
Galeria de la biblioteca Benjamin Franklin | 14 janv.-6 fév. |
| 1944 | <i>El niño en la plastica mexicana</i>
Galeria de la biblioteca Benjamin Franklin | 11 fév. |
| 1953 | <i>Primera exposicion colectiva de artistas mexicanas</i>
Salón de la Plastica Mexicana | 15 juil.-12 août |
| 1967 | <i>Frida Kahlo acompañada de siete pintoras : Maria Izquierdo, Cordelia Urueta, Olga Costa, Remedios Varo, Alice Rahón, Leonora Carrington y Sofia Bassi</i>
Museo de Arte Moderno INBA | |
| 1974 | <i>Veinte mujeres notables en la vida de México</i>
Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales | |
| 1975 | <i>La mujer como creadora y tema del arte</i>
Museo de Arte Moderno INBA | juin-août |
| 1982 | <i>Frida Kahlo/Tina Modotti</i>
Whytechapel Art Gallery, London | 26 mars-2 mai |
| | Kunstuerein in Hamburg | 29 juin-12 sept. |
| | Kunstuerein in Hannover | 26 sept.-7 nov. |
| 1983 | Museo Nacional de Arte INBA | Juin-août |
| | Grey Art Gallery and study Center, New York | 1 mars-16 avril |

Autres

- | | | |
|------|--|---------------|
| 1987 | <i>Frida Kahlo</i>
Exposition de femmes artistes féministes inspirées par l'oeuvre de Frida Kahlo.
Women's building, Los Angeles | 5 mai-12 juin |
|------|--|---------------|

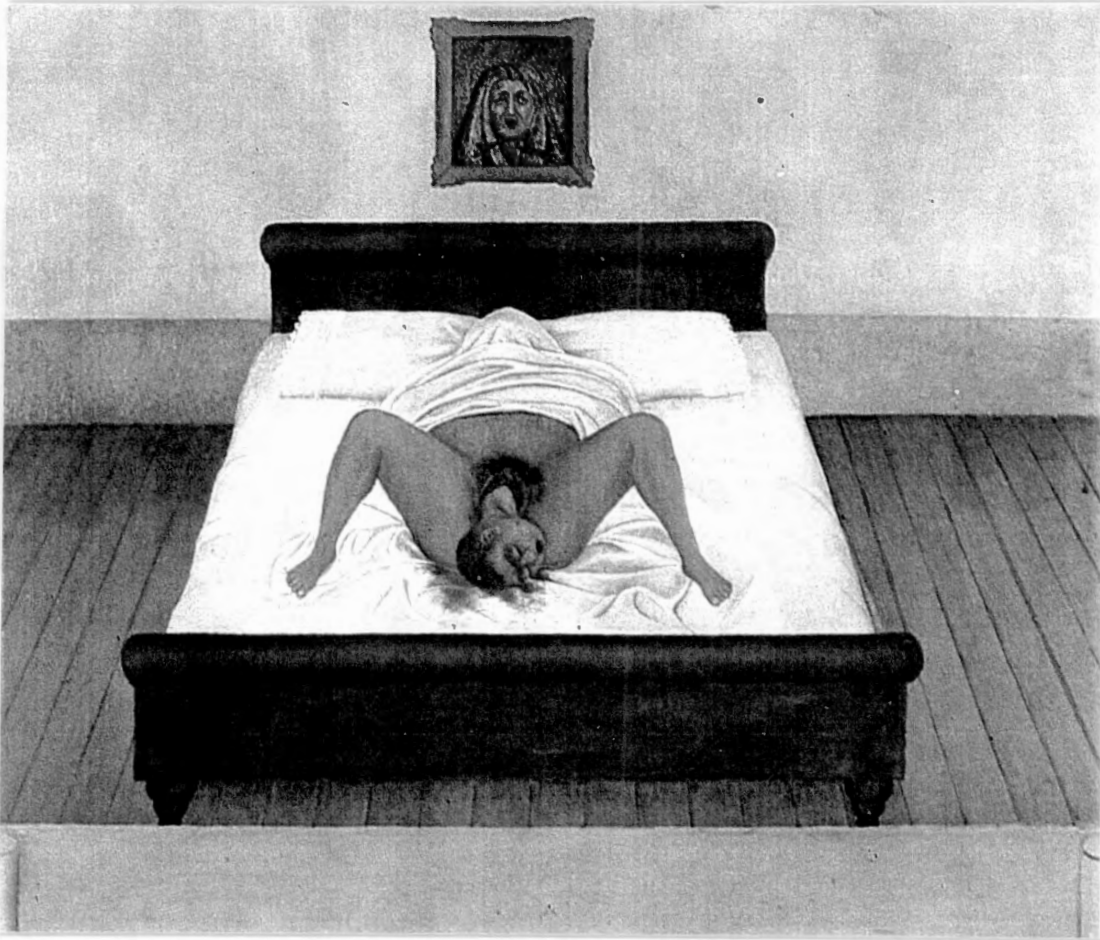
Théâtre

- | | | |
|------|--|----------|
| 1988 | <i>La ofrenda a la vida</i>
Spectacle en mémoire de Frida Kahlo
Museo estudio Diego Rivera | 28 oct. |
| 19? | <i>Frida</i>
Theatro Jimenez, instituto Nacional de Bellas Artes | 24 avril |



Hospital Henry Ford
huile sur métal, 30 x 38cm
1932

Fig. 3



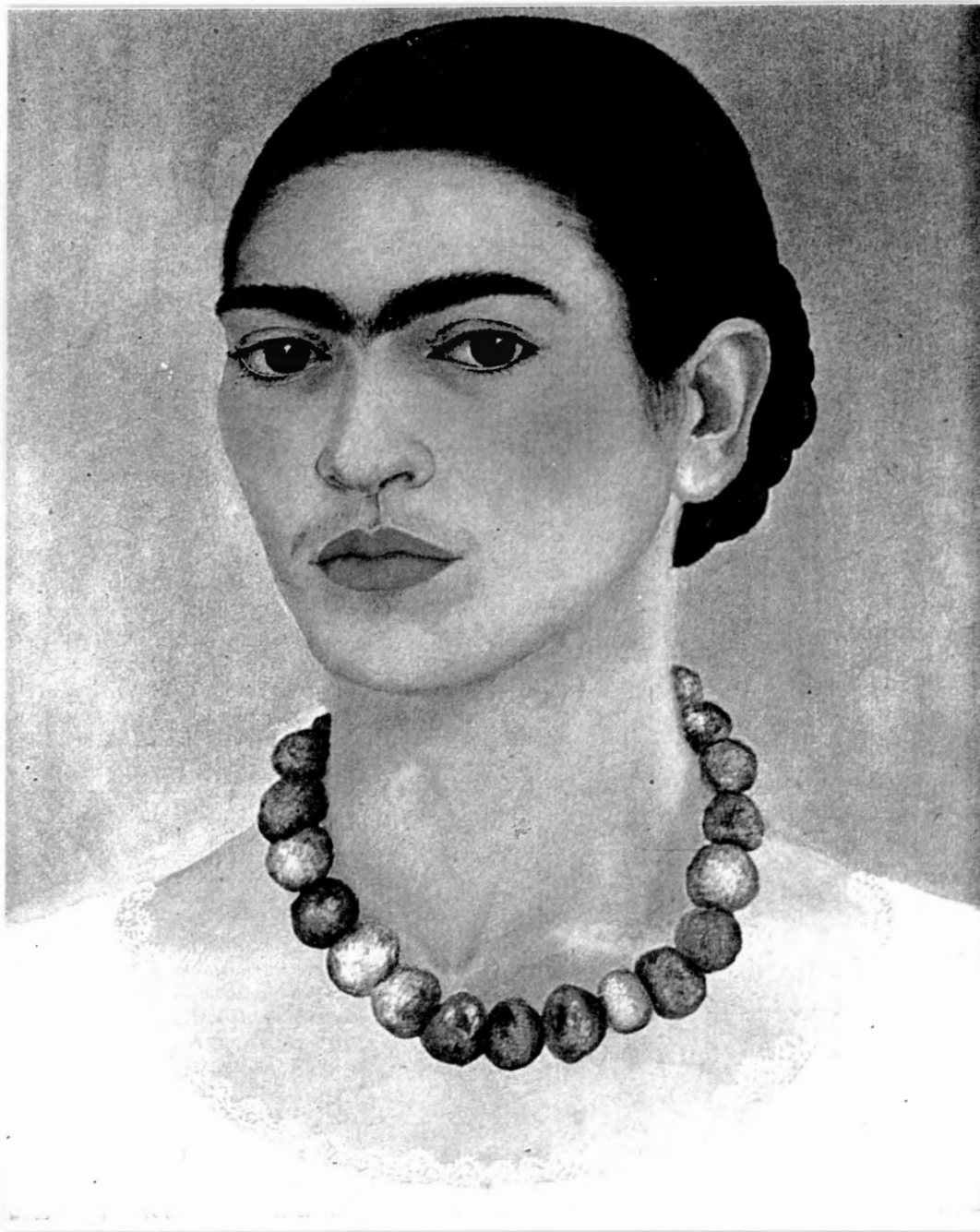
Mi nacimiento
huile sur métal, 30 x 35cm
1932

Fig. 4



Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos
huile sur métal, 30 x 34cm
1932

Fig. 5



Autorretrato con collar de cuentas redondas de jade
huile sur bois, 35 x 30cm
1933

Fig. 6



Mis abuelos, mis padres y yo
huile et gouache sur métal, 31 x 35cm
1936

Fig. 7



Mi nana y yo
huile sur bois, 30 x 37cm
1937

fig. 8



Recuerdo
huile sur toile, 38 x 26cm
1937

Fig. 9



Yo y mi muñeca
huile sur métal, 40 x 30cm
1937

Fig. 10



Fulang Chang y yo
huile sur masonite, 40 x 38cm
1937

Fig. 11



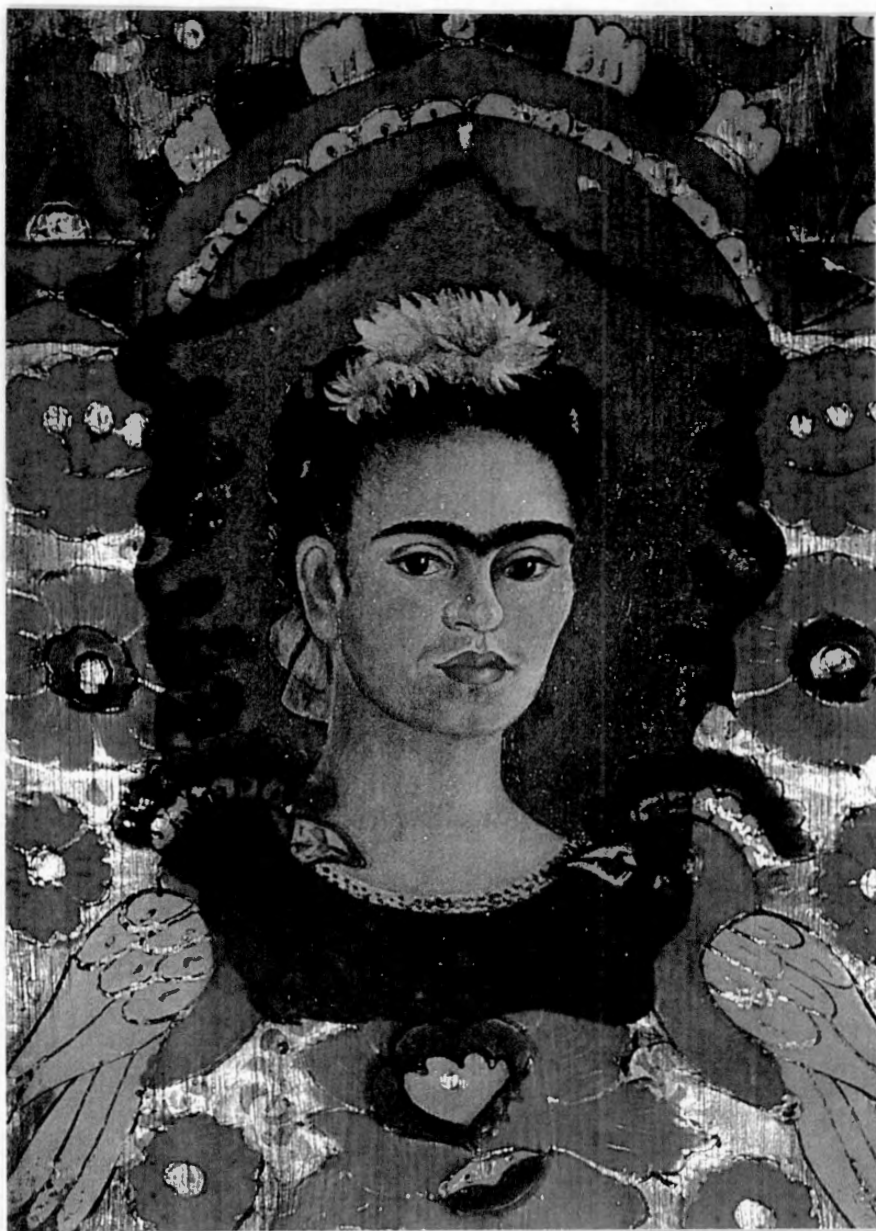
Autorretrato dedicado a Leon Trotsky
huile sur toile, 87 x 70cm
1937

Fig. 12



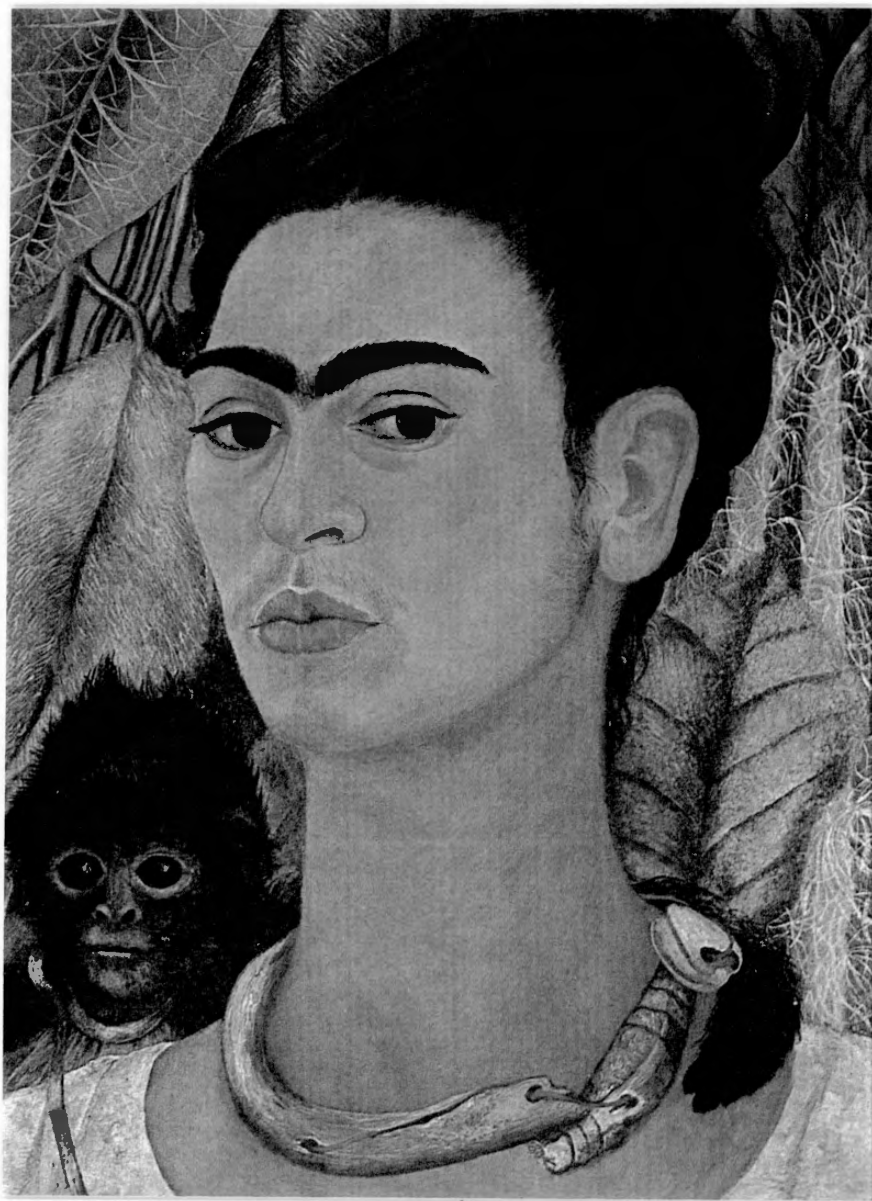
Recuerdo de una herida abierta
huile sur toile, détruit
1938

Fig. 13



Autorretrato con marco integrado y dos pájaros
huile sur aluminium, 29 x 22cm
vers 1938

Fig. 14



Autorretrato con changuito y collar de serpientes
huile sur masonite, 40 x 30cm
1938

Fig. 15



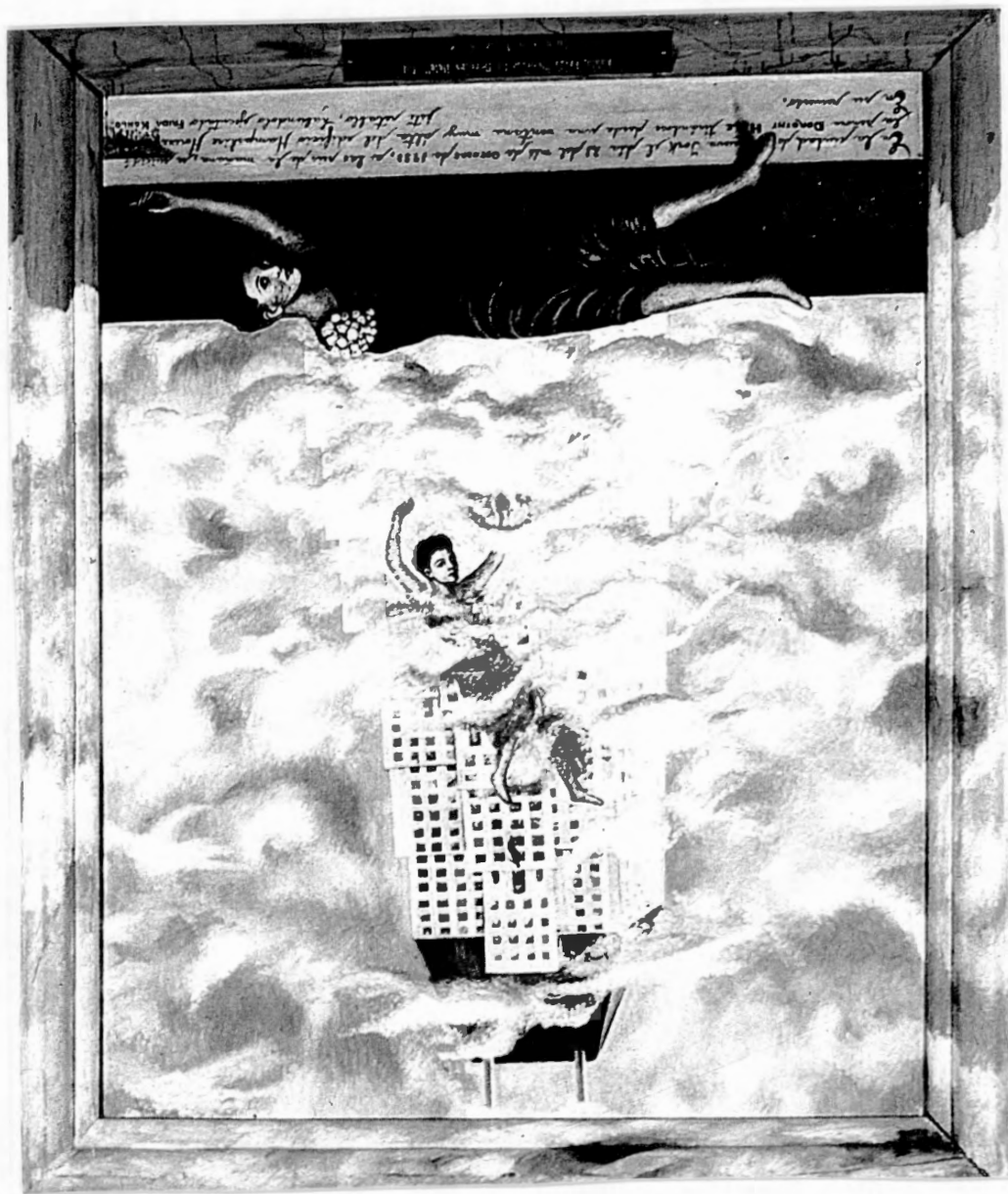
La tierra misma
huile sur métal, 23 x 30cm
1939

fig. 16

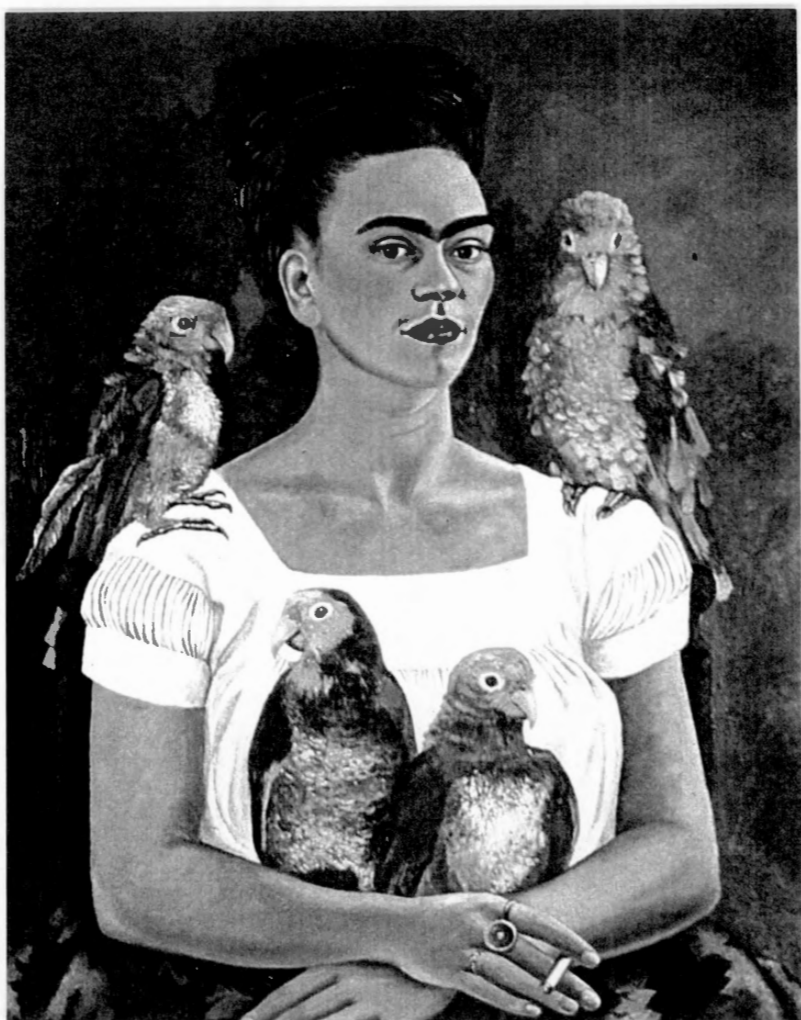


Lo que el agua me ha dado
huile sur toile, 90 x 71cm
1939

Fig. 17



El suicidio de Dorothy Hale
huile sur masonite, 57 x 48cm
1939



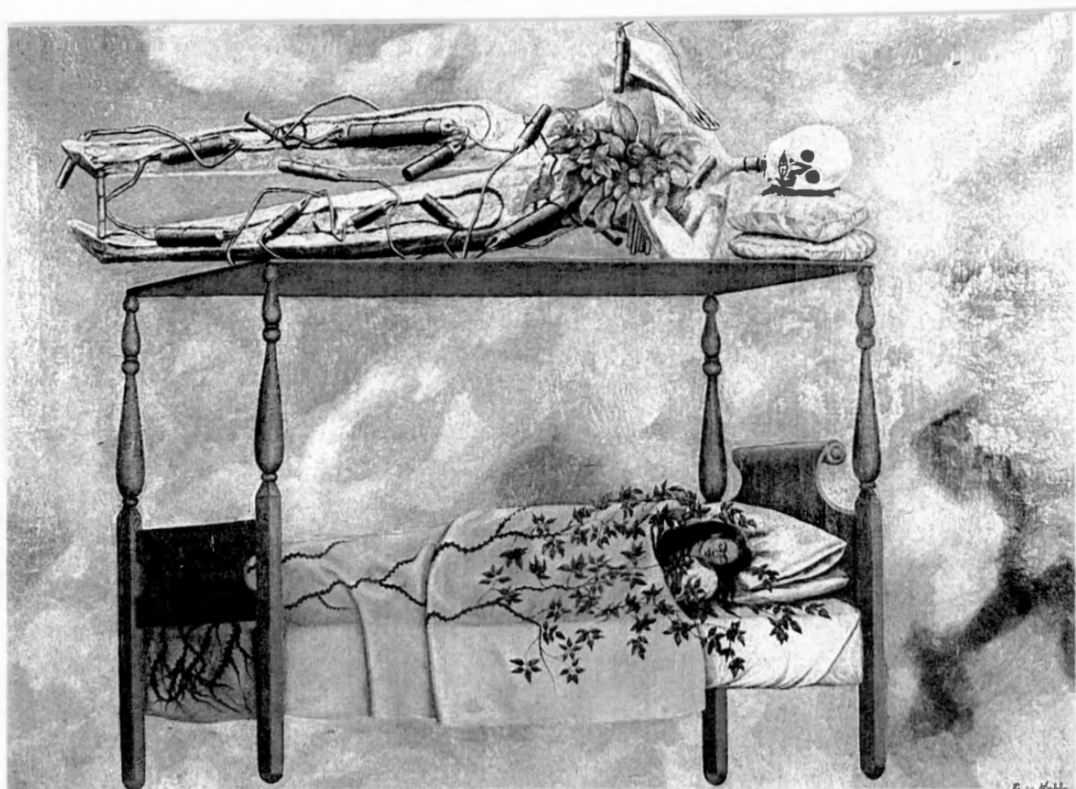
Yo y mis pericos
huile sur toile, 90 x 61cm
vers 1939

Fig. 19



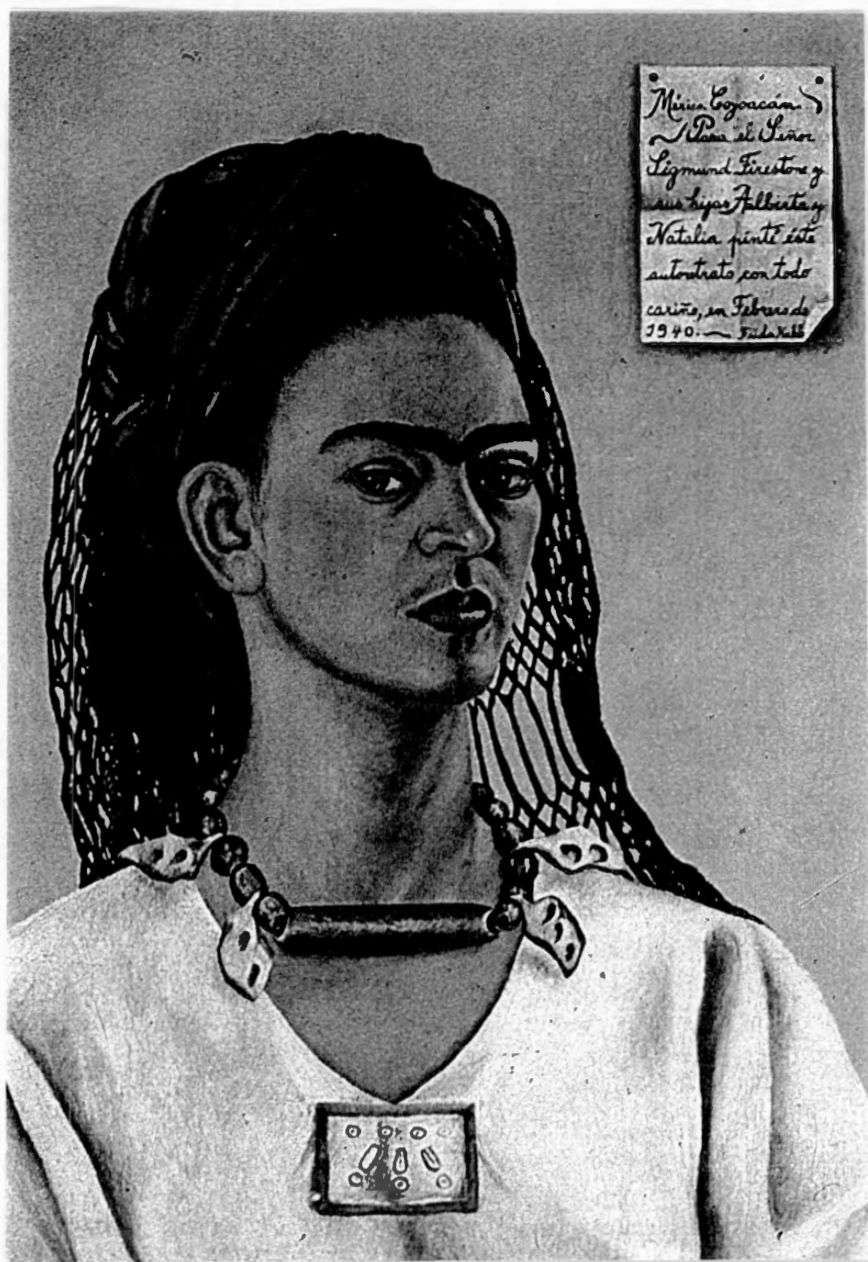
Las dos Fridas
huile sur toile, 173 x 13cm
1939

Fig. 20



El sueño
huile sur toile, 73 x 98cm
1940

Fig. 21



Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone e hijas
 huile sur masonite, 60 x 42cm
 1940

Fig. 22



Autorretrato con mono y listón sobre el cuello
huile sur masonite, 55 x 44cm
1940

Fig. 23



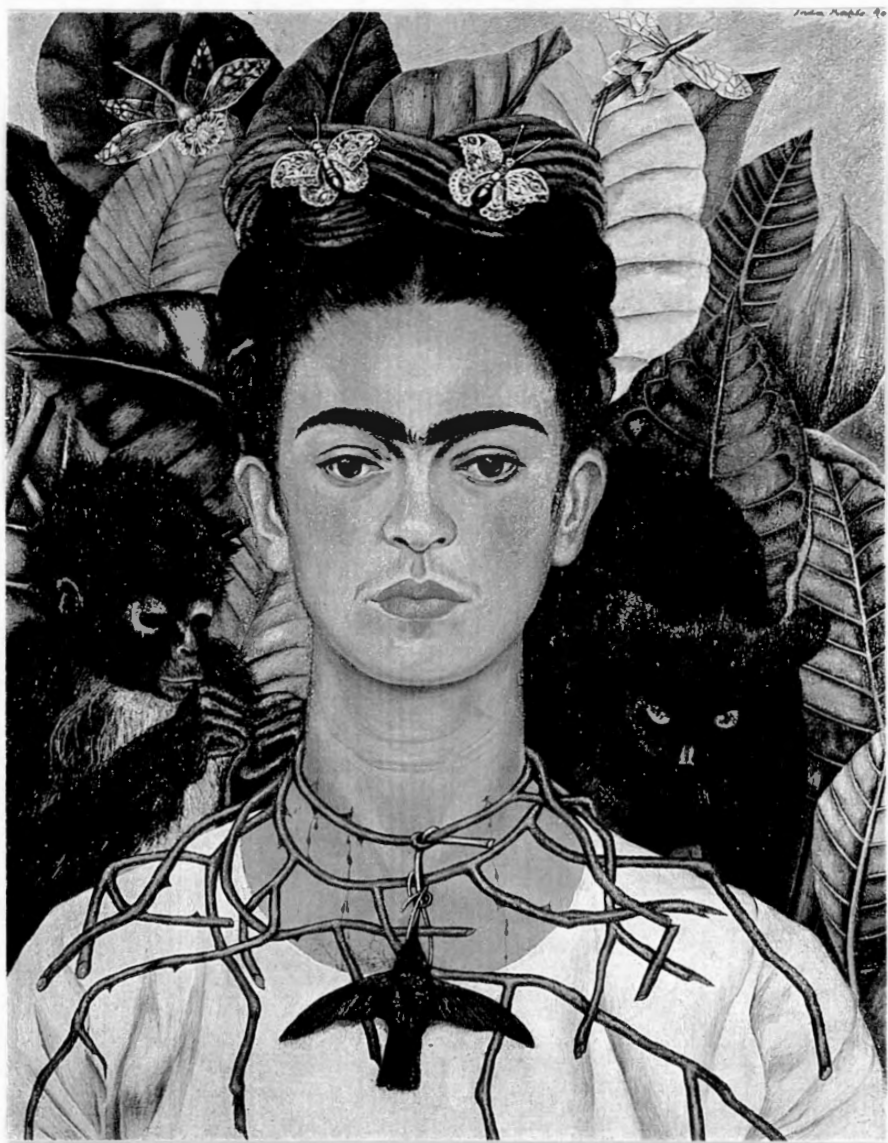
Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Eloesser
 huile sur masonite, 59 x 40cm
 1940

Fig. 24



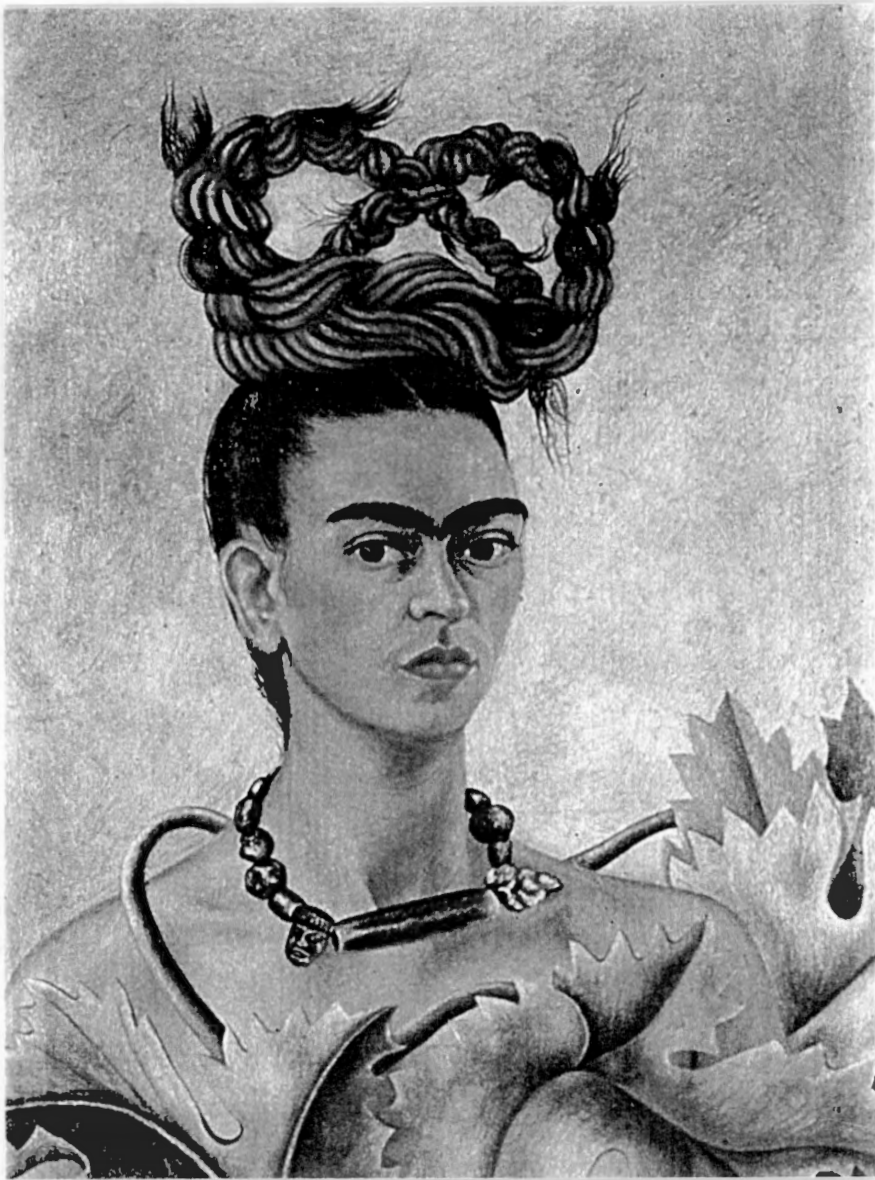
Autorretrato con pelo cortado
huile sur toile, 40 x 28cm
1940

Fig. 25

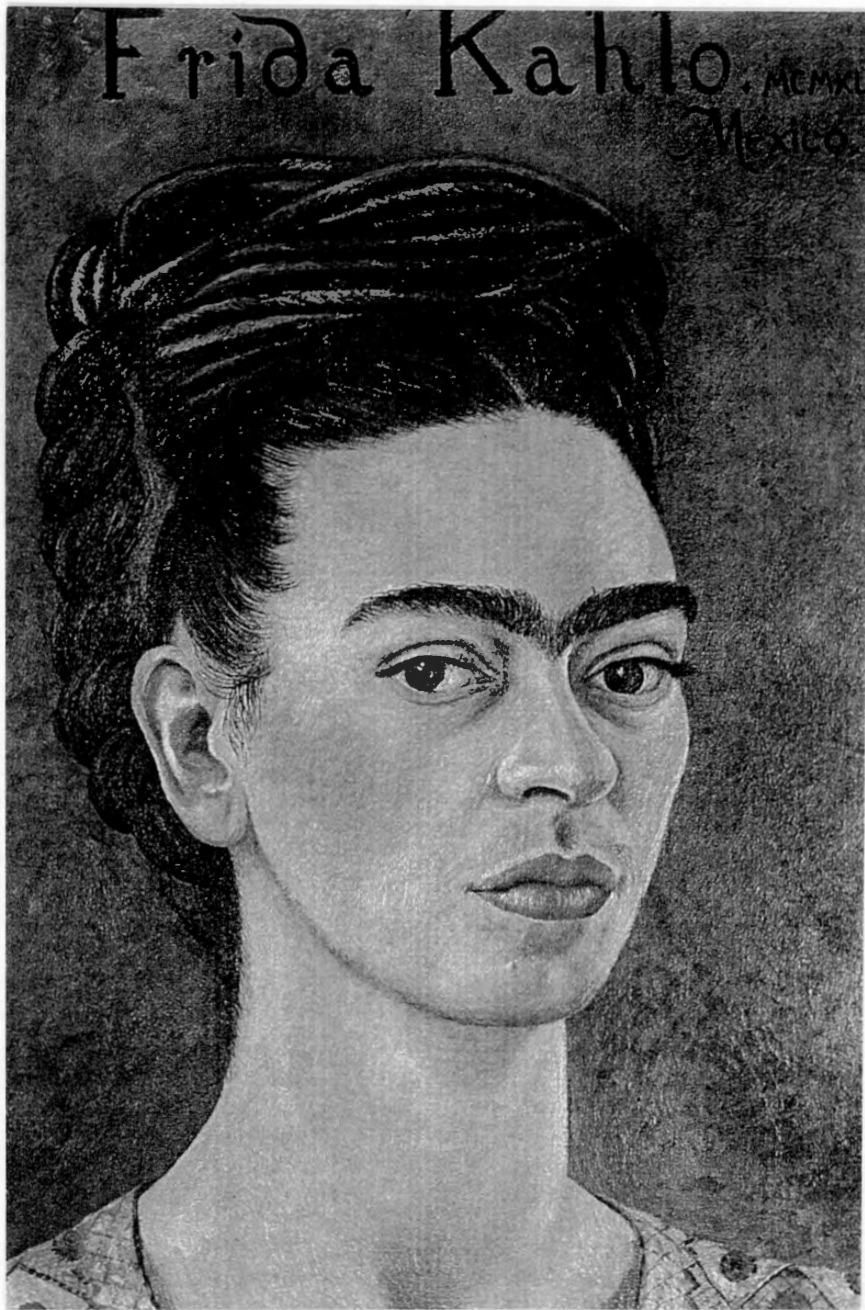


Autorretrato con collar de espinas y colibri
huile sur toile, 62 x 47cm
1940

Fig. 26

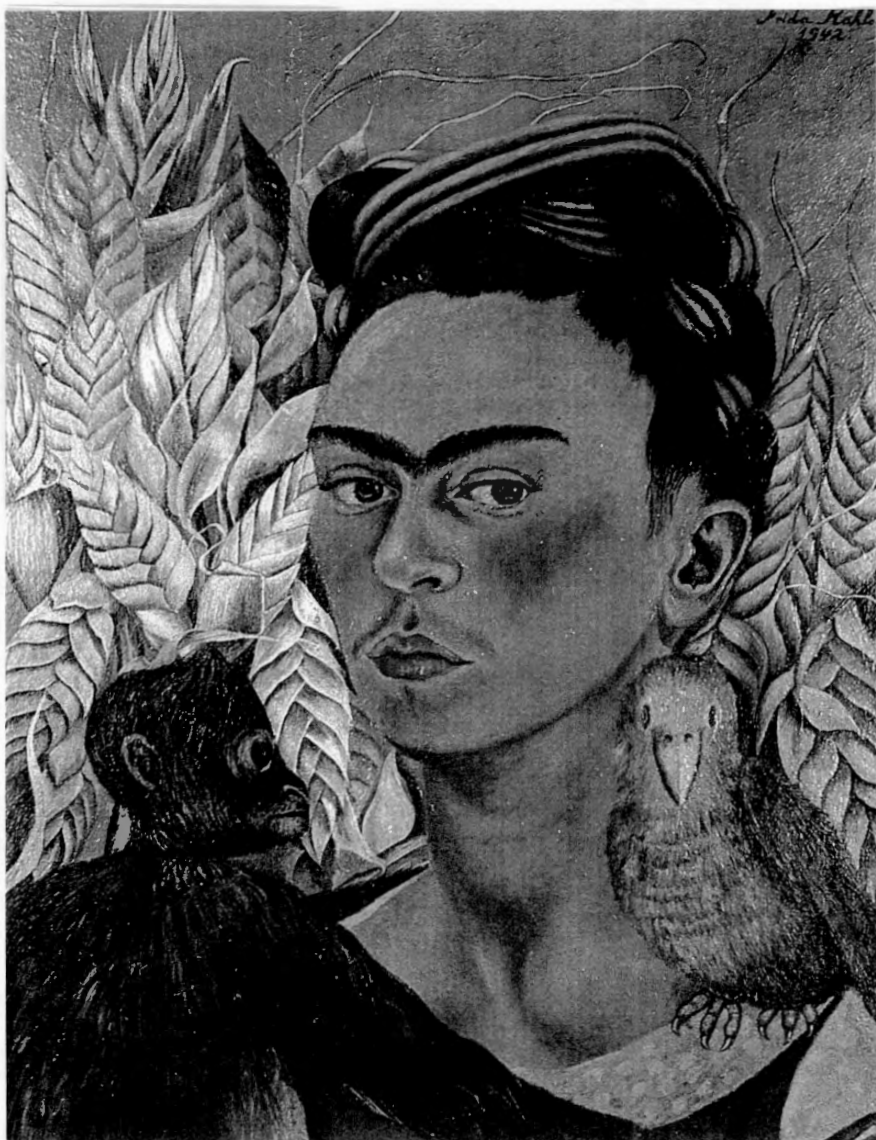


Autorretrato con trenza
huile sur toile, 51 x 38cm
1941



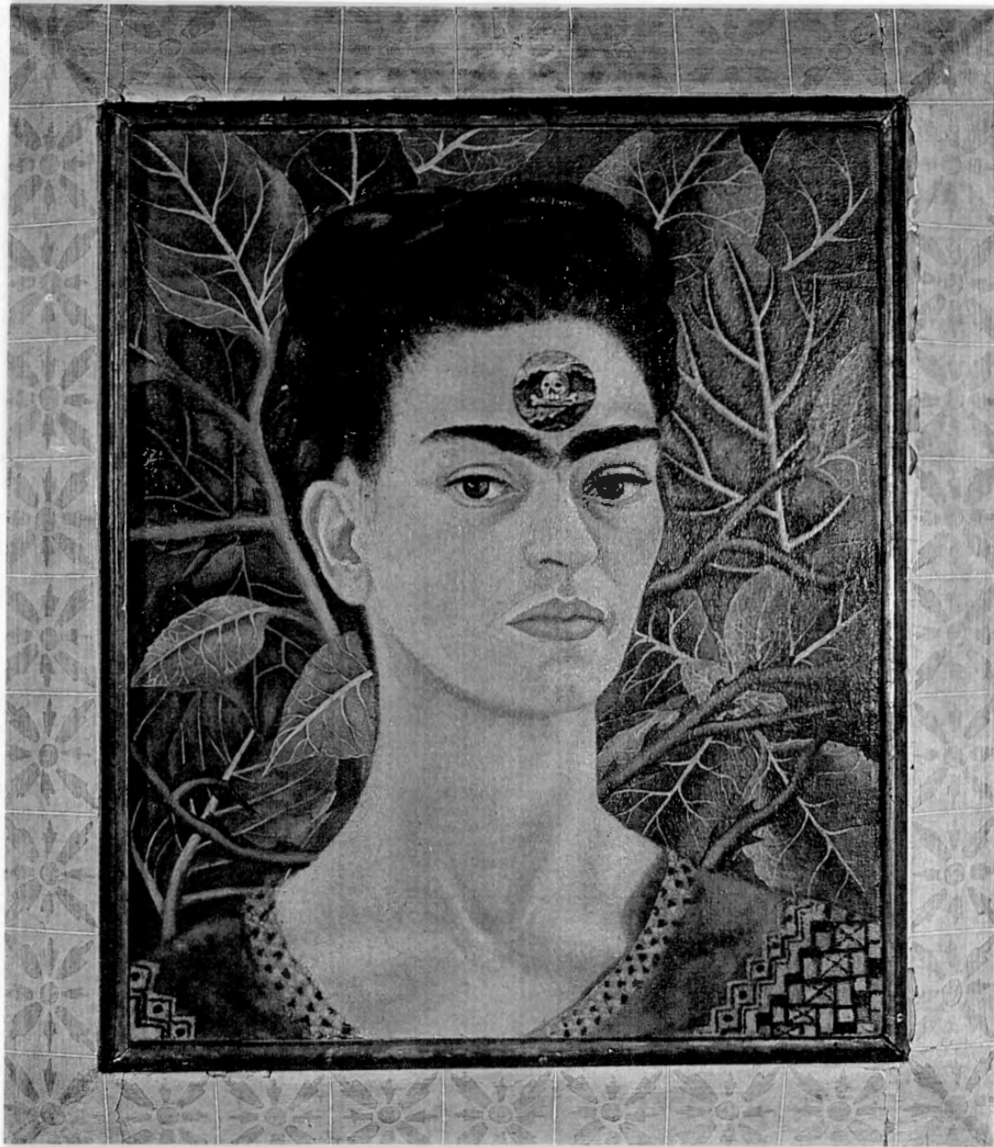
Autorretrato con fondo café
huile sur toile, 38 x 27cm
1941

Fig. 28



Autorretrato con chango y loro
huile sur masonite, 53 x 43cm
1942

Fig. 29



Pensando en la muerte
huile sur toile, 59 x 51cm
1943

Fig. 30



Raices
huile sur métal, 30 x 50cm
1943

Fig. 31



Autorretrato con monos
huile sur toile, 81 x 63cm
1943

Fig. 32



Diego en mi pensamiento
huile sur masonite, 75 x 60cm
1943

Fig. 33



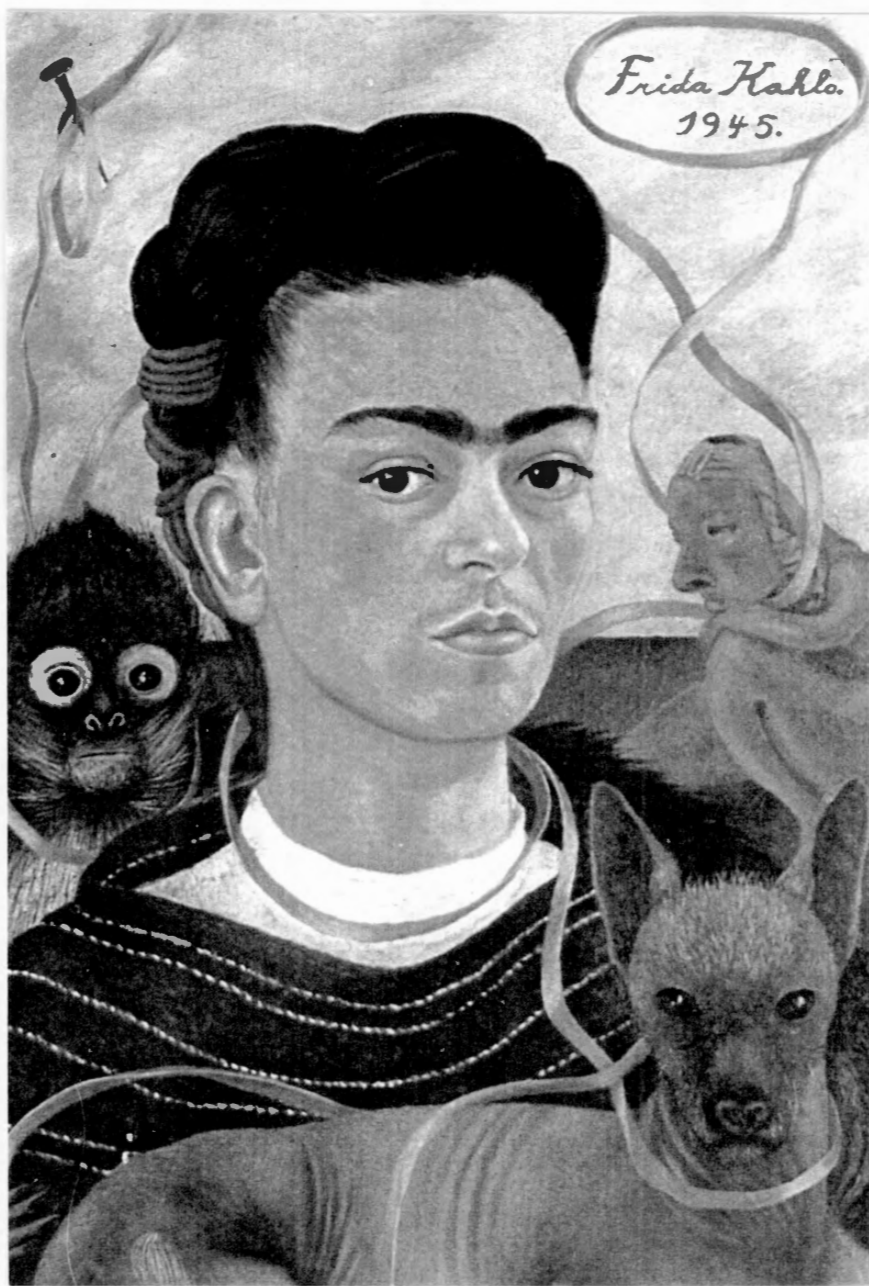
La columna rota
huile sur masonite, 42 x 33cm
1944

Fig. 34



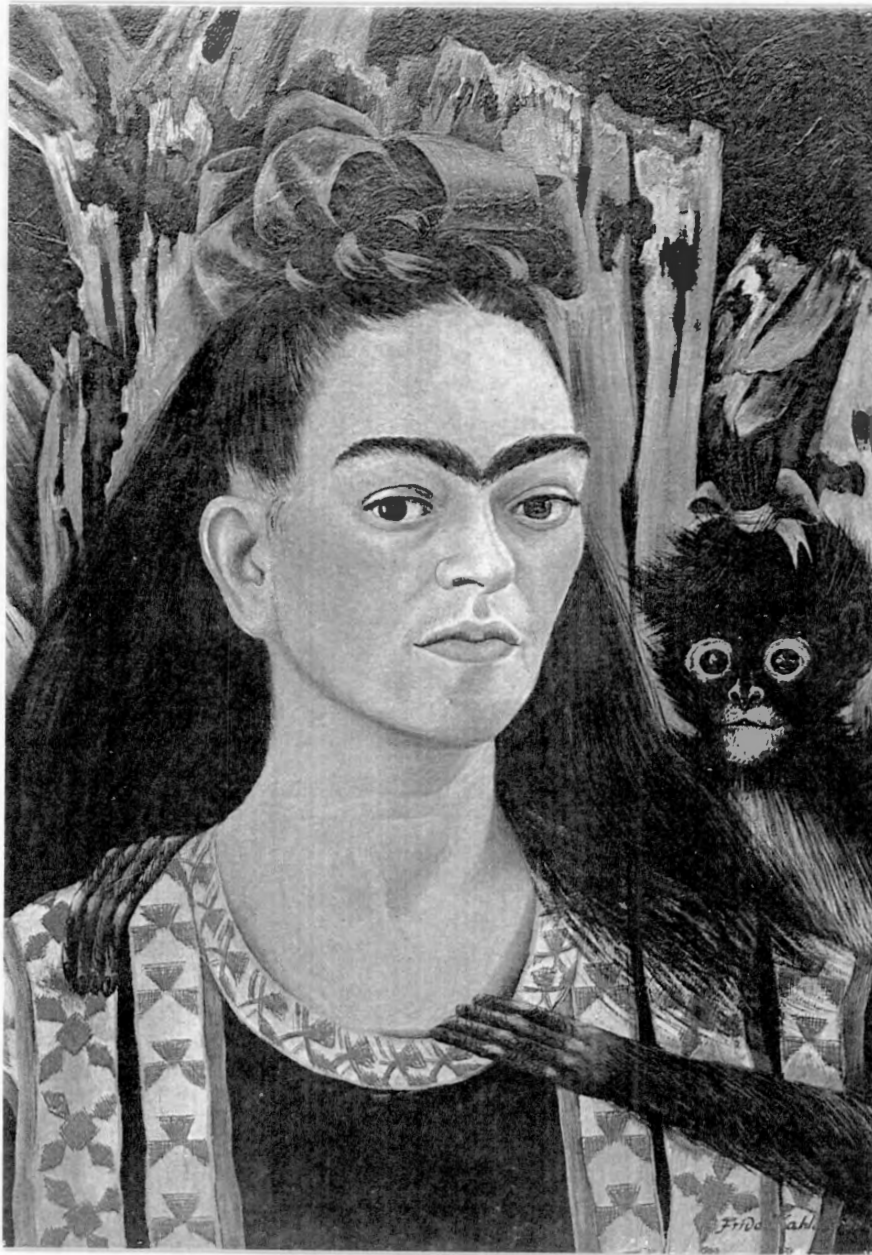
Retrato doble Diego y yo
huile sur masonite 12 x 7cm
1944

Fig. 35



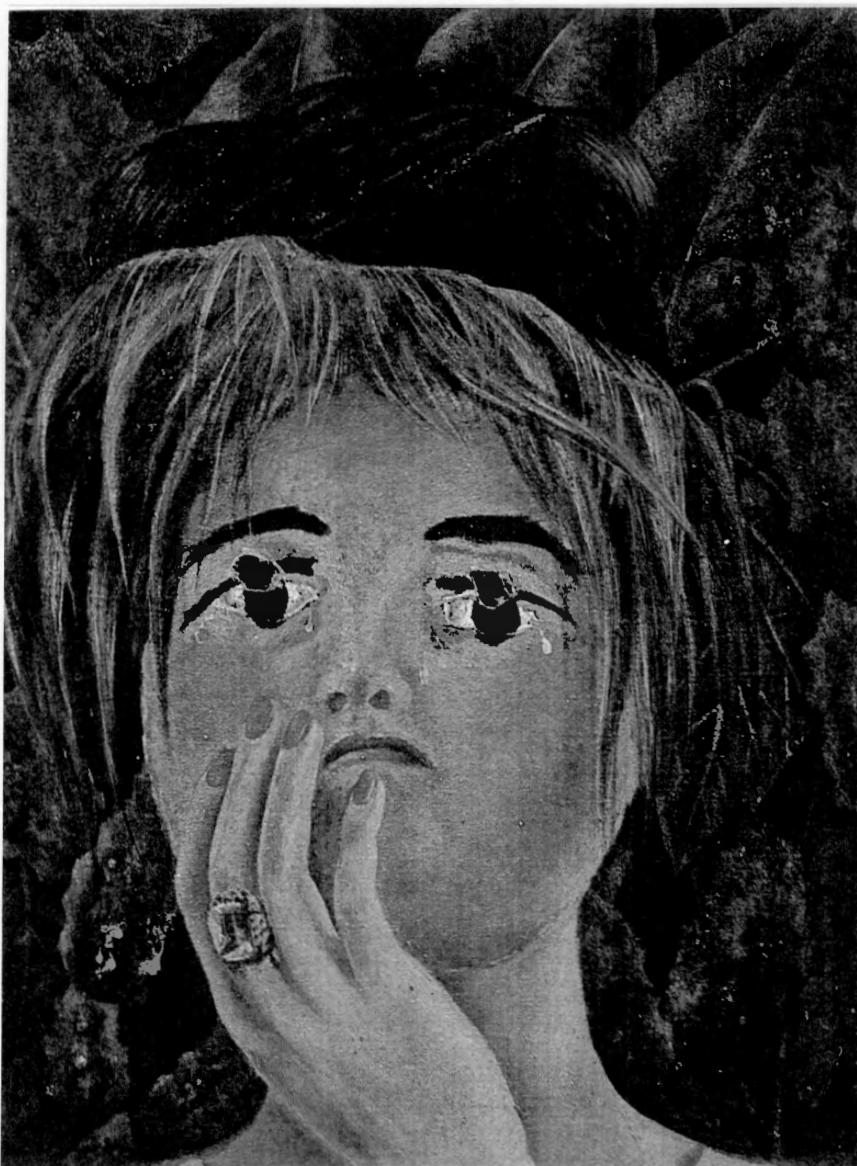
Autorretrato con changuito y perro ixquintli
huile sur masonite, 60 x 55cm
1945

Fig. 36



Autorretrato con mono
huile sur masonite, 60 x 42cm
1945

Fig. 37



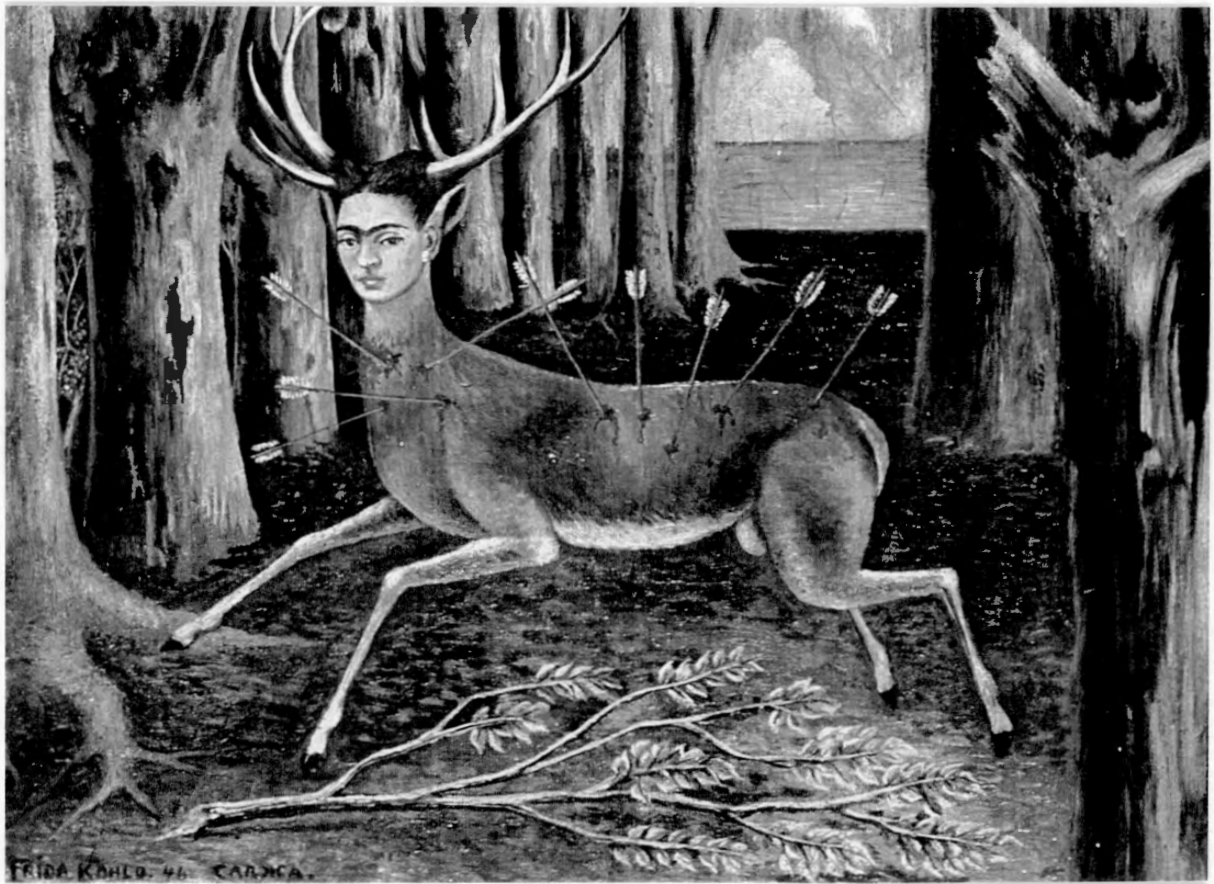
La máscara
huile sur masonite, 40 x 31cm
1945

Fig. 38



Sin esperanza
huile sur masonite, 28 x 36cm
1945

Fig. 39



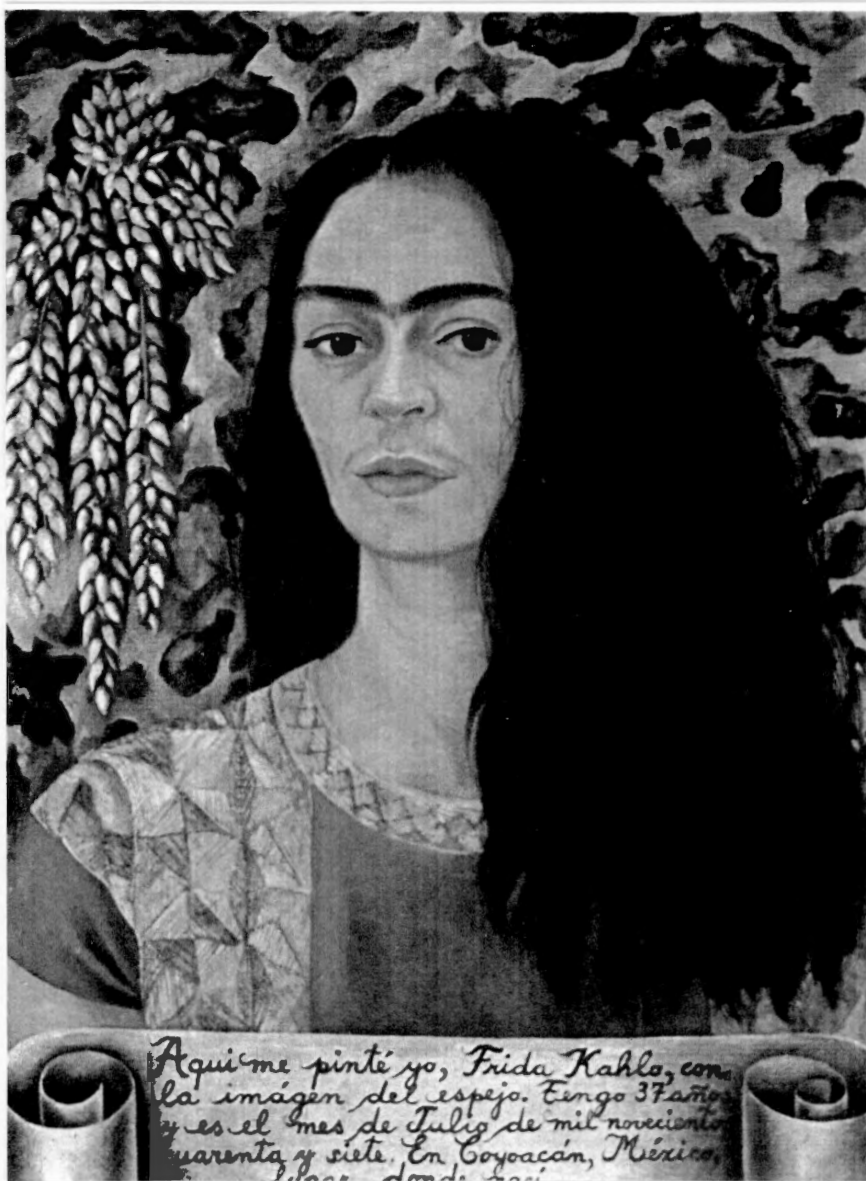
La venadita
huile sur masonite, 23 x 30cm
1946

Fig. 40



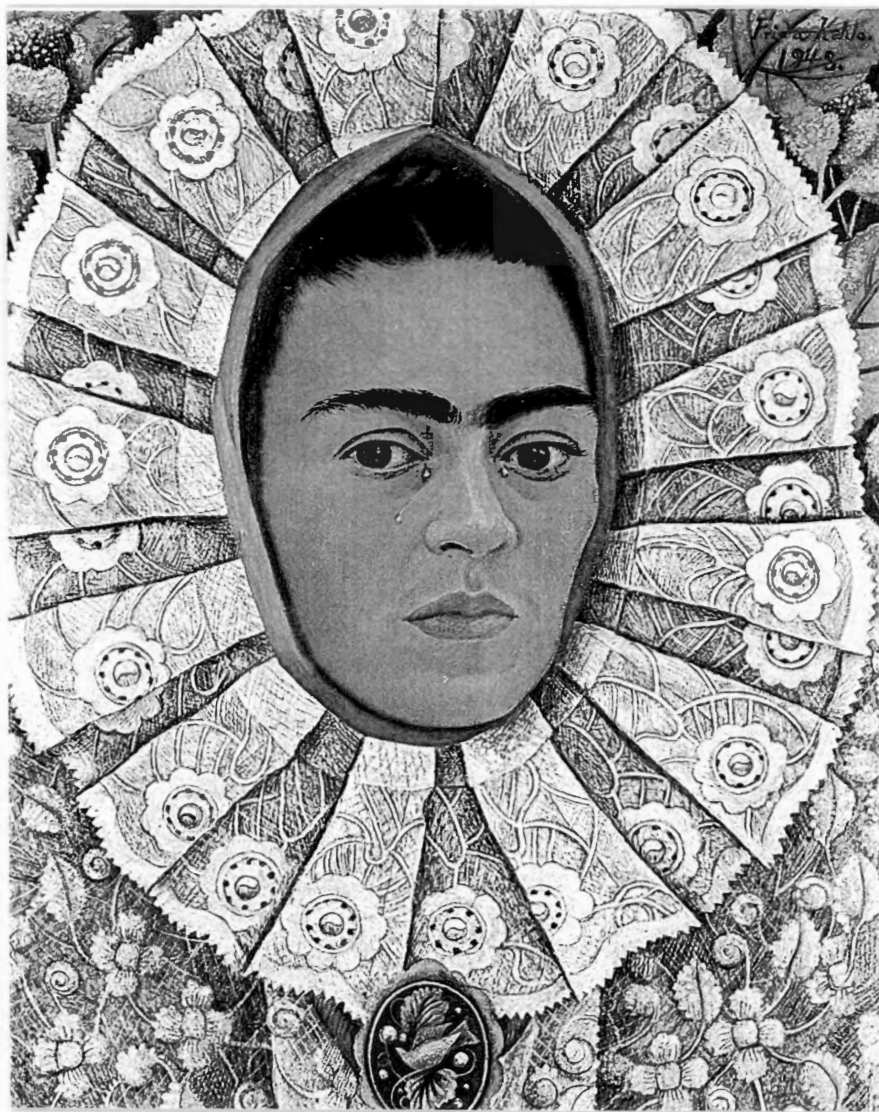
Arbol de la esperanza mantente firme
huile sur masonite, 54 x 40cm
1946

Fig. 41



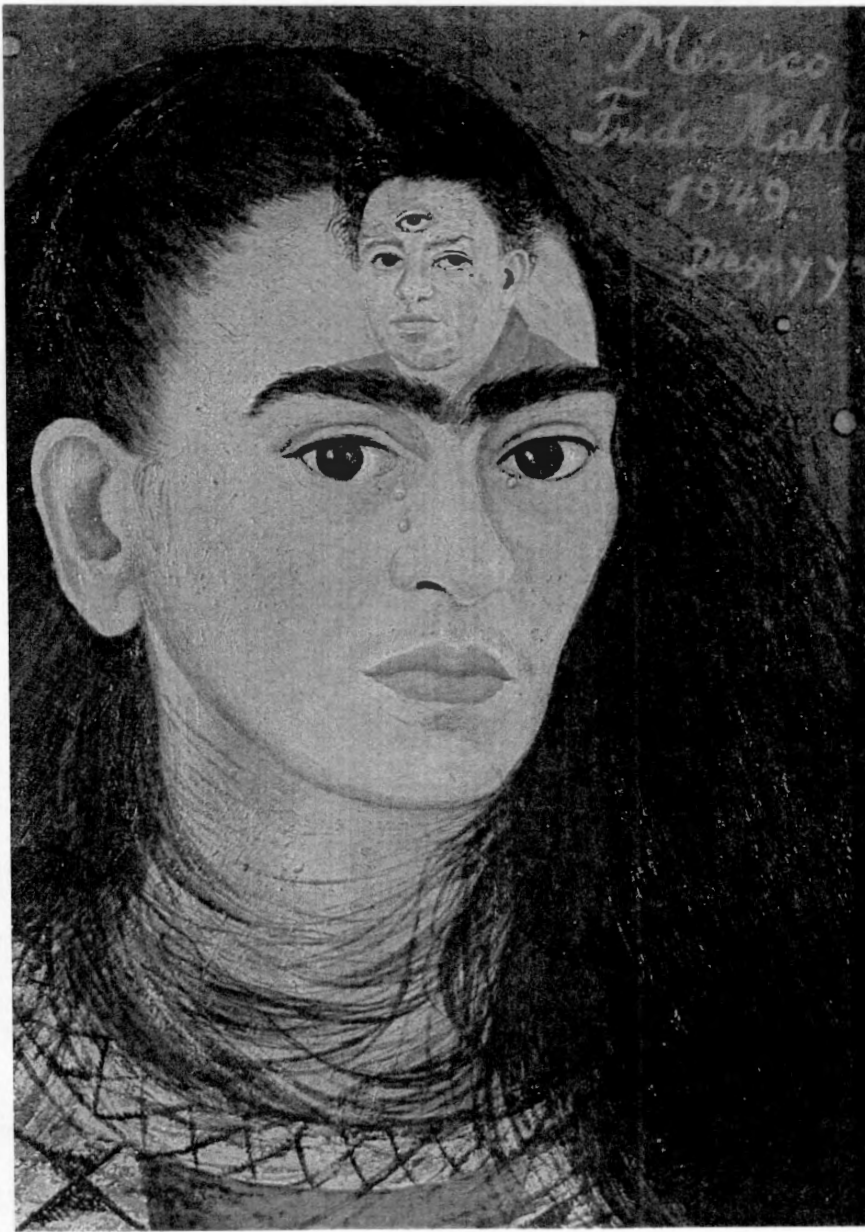
Autorretrato con pelo suelto
huile sur masonite, 61 x 45cm
1947

Fig. 42



Autorretrato con medallón
huile sur masonite, 50 x 40cm
1948

Fig. 43



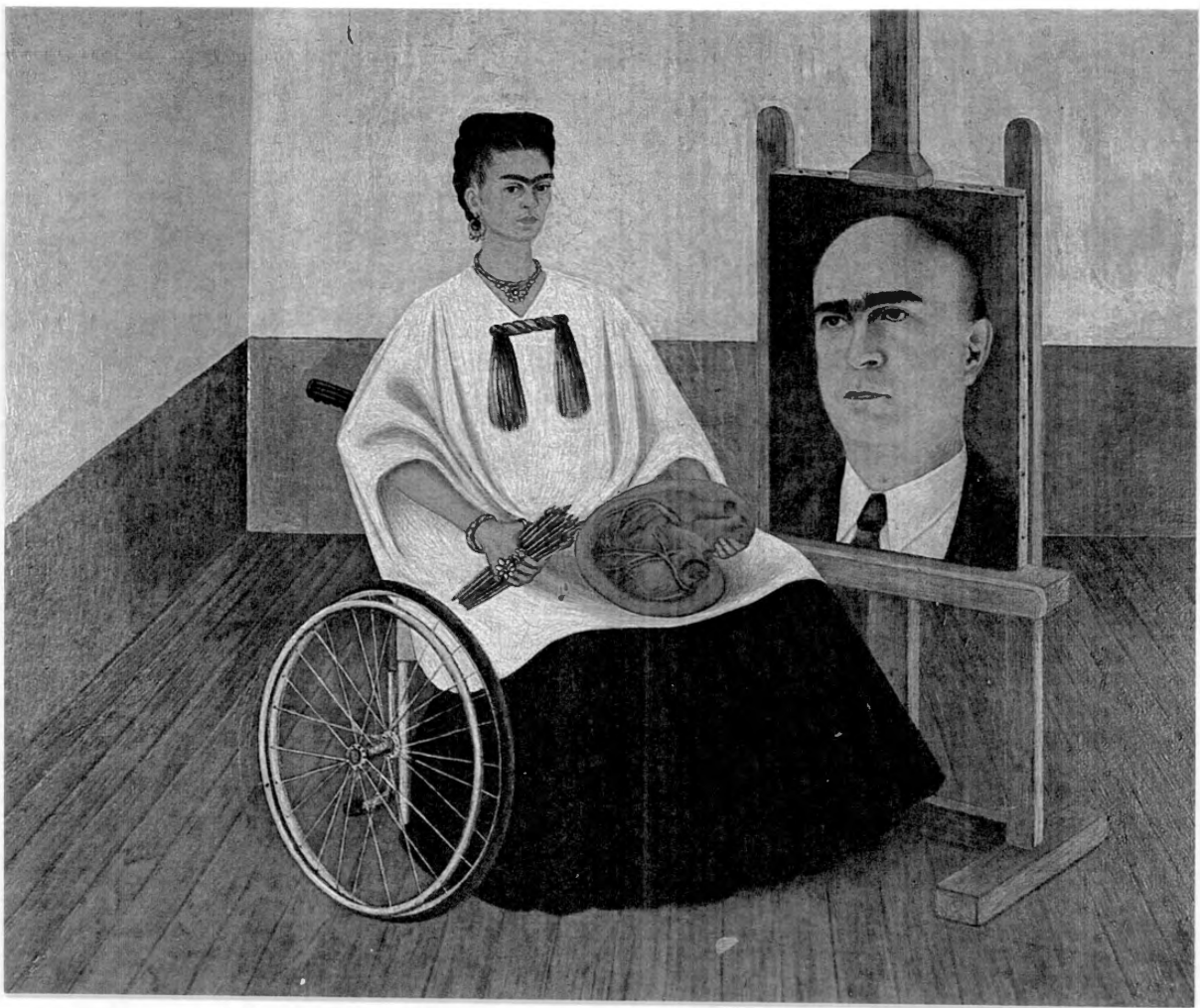
Diego y yo
huile sur masonite, 50 x 41cm
1949

Fig. 44



*El abrazo de amor de El universo, la tierra (México) yo, Diego y el
señor Xólotl*
huile sur masonite, 70 x 60cm
1949

Fig. 45



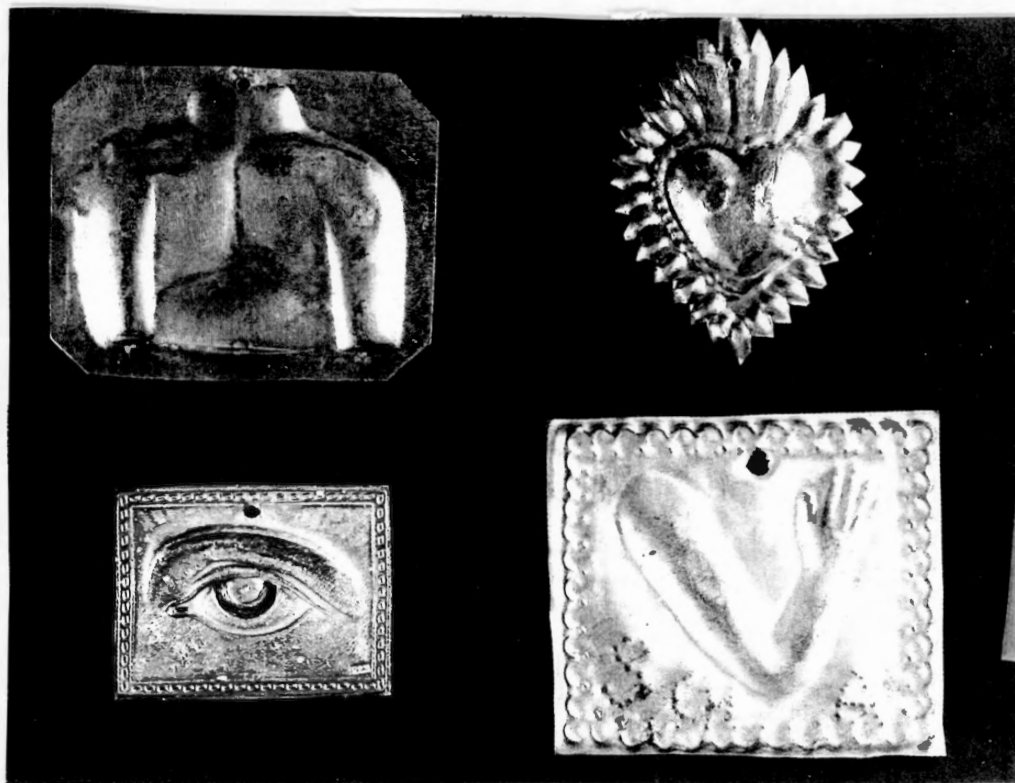
Autorretrato con el Dr. Juan Farill
huile sur masonite, 41 x 50cm
1951

Fig. 46



Autorretrato dibujados en su cuaderno
crayons sur papier, 12 x 12cm
vers 1922

Fig. 47



Milagros
métal

Fig. 48