

Frida Kahlo : la creación frente a un destino trágico

Delphine Scotto Di Vettimo

▶ **To cite this version:**

Delphine Scotto Di Vettimo. Frida Kahlo : la creación frente a un destino trágico. Aesthethika, 2017, 13 (1), pp.13-19. hal-02468065

HAL Id: hal-02468065
https://amu.hal.science/hal-02468065

Submitted on 1 Feb 2022

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

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

Delphine SCOTTO DI VETTIMO

Maître de Conférences en
Psychologie Clinique et Psychopathologie
Habilitation à Diriger des Recherches

Aix-Marseille Université
UFR Psychologie, Sciences de l'Éducation
Département de Psychologie
29 Avenue Robert Schuman
13621 Aix-en-Provence cedex 1
Adresse électronique : delphine.scotto-di-vettimo@univ-amu.fr
Téléphone (secrétariat) : 04-13-55-37-61
Téléphone (bureau) : 04-13-55-37-68
Téléphone (portable) : 06-03-25-25-44

FRIDA KAHLO. LA CRÉATION À L'ÉPREUVE D'UNE DESTINÉE TRAGIQUE

« […] Frida Kahlo peint ce qu'elle vit. Pourtant, aucune expérience humaine, si douloureuse soit-elle, ne se transmute directement en art. Comment Frida Kahlo a-t-elle réussi à transformer sa souffrance, tout ce qu'il y a de plus personnel, en un art, qui, loin d'être impersonnel, s'offre en partage ? »

Carlos Fuentes[1]

INTRODUCTION

La présentation que je vous propose, aborde la question du traumatisme à l'épreuve de la création, tout particulièrement chez une artiste peintre mexicaine qui n'est autre que Frida Kahlo, née en 1907 et décédée en 1954.

Depuis les années 1990, cette artiste est considérée comme une véritable icône[2] de l'art mexicain, mais aussi de l'histoire de l'art, et reste l'une des peintres les plus emblématiques, de par son indépendance artistique, sa forte personnalité mais aussi la grande féminité[3] dont son œuvre est empreinte. Elle nous livre un art puissamment coloré, vivant ou inversement funeste et pas moins d'une cinquantaine d'autoportraits.

Depuis sa mort, sa notoriété n'a cessé de croître et de nombreuses rétrospectives sont accueillies dans le monde.

Si, comme le stipulent certains - Frida Kahlo fut un artisan de son propre mythe[4] - son œuvre n'en demeure pas moins aussi extraordinaire que sa légende[5] mais pas seulement : fascinante aussi, dérangeante…déroutante.

---

[1] Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995, p.13.
[2] Beaux Arts/hors-série. 2013. Frida Kahlo & Diego Rivera. Musée de l'Orangerie. Paris, Beaux Arts/TTM éditions, p.16.
[3] Herrera, H. 1983. FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo, Paris, Flammarion, 2013, p.13.
[4] *Ibid.,* p.14.
[5] *Ibid.,* p.14.

L'artiste s'inscrit dans l'univers de la peinture du début du vingtième siècle, dans un moment de rupture et de création, où les bouleversements du monde artistique succèdent aux effets dévastateurs de l'après-guerre ; en particulier, le mythe des origines, la thématique du cycle de la vie et de la mort, la nudité des corps, la fécondité, la sexualité et la grossesse sont dévoilés comme pour conjurer toute cette destructivité, et confirmer *contre vents et marées* la supériorité de la vie. En outre, Frida Kahlo nous interpelle sur les idées recues quant aux grandes questions liées à l'origine de la vie, à la connaissance et à la mortalité, dont le contexte parfois ambigu de certaines de ses productions, peuplées de masques maléfiques, de monstres oniriques et autres symboles tout aussi stupéfiants, rendent compte.

Bref, l'art de Frida Kahlo ne laisse pas indifférent. Elle, ne revendique aucune appartenance et ne se fédère pour aucun mouvement, même si on lui a attribué celui du surréalisme, dont elle s'est toujours défendue : « On me prenait pour une surréaliste. Ce n'est pas juste » - dira-t-telle - « Je n'ai jamais peint de rêves. Ce que j'ai représenté était ma réalité ».[6]

« Un ruban autour d'une bombe », c'est ainsi qu'André Breton[7] définit l'art de Frida Kahlo qui incarne une évaluation de soi, du devenir, du *pas encore*, jamais un accomplissement, toujours une approche, une recherche de la forme [...] ».[8]

C'est donc à l'occasion d'une exposition sur l'œuvre de Frida Kahlo et Diego Rivera au Musée de l'Orangerie à Paris[9] que l'envie m'est venue de travailler la question de la

[6] Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995, pp.7-25.
[7] *Ibid.,* p.18.
[8] *Ibid.,* p.16.
[9] Exposition Frida Kahlo et Diego Rivera au Musée National de l'Orangerie, Paris, 9 octobre 2013-13 janvier 2014.

fonction de l'objet d'art, et la manière dont il peut effectivement nous interpeller, nous convoquer ou encore nous déstabiliser.

L'HÔPITAL HENRY FORD OU LE CRI DE LA MÈRE

L'itinéraire que je propose consiste à interroger l'intime de la structure de l'artiste à la lumière de sa vie, plus particulièrement d'un évènement tragique survenu en 1932 et impulsant, peu de temps après, la production de l'œuvre intitulée *L'Hôpital Henry Ford* tout à la fois poignante et déroutante. Toile qui contribue « […] ainsi de façon privilégiée à nous « enseigner » au sens fort que Lacan donne à ce terme. Précisément en ouvrant du côté de la création saisie dans son mouvement inaugural »[10] et brut.

Ce que je souhaite ici questionner, concerne la manière dont cette œuvre en particulier a pris son acte de naissance, justement de l'échec d'une grossesse. En effet, suite à un accident effroyable de la circulation survenu sept ans plus tôt, le bassin de Frida Kahlo, fracturé en trois endroits, empêchait à cette époque une position normale du fœtus. En outre, son abdomen fut transpercé par une rampe d'acier, qui, « entrée du côté gauche, était ressortie par le vagin »[11] ce qui fera dire à l'artiste : « J'ai perdu ma virginité »[12] dans une formule pour le moins glaciale. Les séquelles physiques en seront, bien sûr, irréversibles, comme l'impossibilité de procréer, malgré son désir évident de maternité.

Ici, la dynamique du processus créateur puiserait sa source - énergie déliée - dans le traumatisme, en faisant l'hypothèse qu'il est indissociable du processus créateur, appréhendé ici comme prédisposition intra-pulsionnelle, psychique, sensorielle au principe même de toute sa démarche artistique ; avec ce que cela implique d'impératif et

[10] Juranville, A. 2009. « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf », dans Cliniques Méditerranéennes, 80/2009, p.81.
[11] Herrera, H. 1983. FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo, Paris, Flammarion, 2013, p.70.
[12] *Ibid.,* p.70.

d'exigence drastique. Michel de M'Uzan souligne à ce propos le rôle de l'afflux de la quantité d'excitation intrinsèque au trauma, que l'appareil psychique s'avère impuissant à contenir, et que le sujet ne peut ni élaborer ni *a fortiori* décharger. Dans cette perspective, ce qu'il nomme « les esclaves de la quantité » pour lesquels - je le cite - « *La quantité, c'est le destin* quand elle se constitue en *trauma* véritable »[13] obéirait à ce phénomène complexe de production picturale sous contrainte, considérée de ce point de vue dans son versant essentiellement quantitatif. Frida Kahlo, à certains égards, n'y échappe pas.

Dans cette toile donc, dont le caractère privé se confond avec sa mise en scène, l'artiste s'expose dans son intimité corporelle sans épargner le spectateur : cette scène tragique place son œuvre sous le symbole de la solitude, de la douleur, de la perte d'où la vie ne peut naître. Plus que toute autre œuvre, « c'est ce mélange de crudité et d'artifice, d'intégrité et de mise en scène, qui confère à [cette œuvre] l'intensité singulière […] »[14] de ses souffrances physiques et morales…et en signe le caractère inédit.

Il me paraît important ici de préciser que cette toile va inaugurer une série d'autoportraits sanglants et terrifiants ; en outre, elle marque un tournant décisif dans la carrière de l'artiste ; Diego Rivera, son époux, déclara avoir remarqué ce changement dans les peintures réalisées par son épouse après l'avortement, qu'il formulera de la manière suivante ; je le cite : « Frida se mit à travailler à une série de chefs-d'œuvre sans précédent dans l'histoire de l'art - des peintures qui exaltaient les qualités féminines de l'endurance de la vérité, de la réalité, de la cruauté et de la souffrance. Jamais une femme n'avait mis sur la toile autant d'angoisse poétique que Frida, à

[13] De M'Uzan. M. 1994. « Les esclaves de la quantité », dans La bouche de l'inconscient. Essais sur l'interprétation, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient, p.159.
[14] Herrera, H. 1983, *Op. cit.,* p.101.

Detroit et à cette période »[15] et de surcroît pourvue d'un tel pouvoir d'expression aussi bouleversant.

On a affaire à un acte, un acte pictural au sens de production inédite qui s'éclaire également d'une nouveauté, à savoir que cette œuvre est la première sur métal réalisée par l'artiste, mais aussi la première à reprendre délibérément *le style, la thématique et l'échelle des ex-voto mexicains*.

L'absence de proportions réalistes entre les objets et Frida elle-même - minuscule sur son lit - exhausse cette surimpression de désolation : « Vidée, désemparée, déconnectée, Frida se représente comme une femme à la dérive »[16] dans cette œuvre puissante. L'image d'un corps qui apparaît comme faible, impuissant, dépouillé de ses organes, peint donc l'expérience terrible de son avortement : autant dire que la toile raconte sa propre histoire. Frida Kahlo est l'une des premières artistes à peindre la grossesse[17] sous son angle pathologique ; elle exprime la douleur de la perte, du deuil notamment d'un enfant à venir et plus généralement des souffrances potentielles liées à la grossesse. Cette œuvre la constitue, la nourrit, la reconstruit…et la consume tout à la fois.

Dans la période qui suivit, l'artiste se mit à peindre des fruits et des fleurs un peu comme des êtres vivants, projetant ainsi sur eux cette dramatique obsession de la fertilité. La peinture fut assurément pour elle le meilleur paravent d'une stérilité omniprésente, qu'on retrouve dans les arrière-plans désertiques, austères de tant d'autoportraits. Que dire aussi de ces paysages oniriques, lugubres, menaçants, si ce

[15] Herrera, H. 1983, *Op. cit.,* pp.178-179.
[16] *Ibid.,* p.180.
[17] Riazuelo-Deschamps, H. 2007. Anthropologie et psychanalyse de la grossesse. Représentations maternelles au cours d'une première et d'une deuxième grossesse. Sous la Direction du Professeur Dominique CUPA, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Paris X Nanterre, p.32.

n'est la désolation intérieure qu'ils incarnent ? Les fœtus, également, seront assez représentés dans ses productions picturales : ils symbolisent tour à tour l'enfant qu'elle attend ou elle-même dans le ventre maternel, mais aussi la vie, le soleil ou encore la douleur de la perte et la mort.

Pourrait-on postuler que la peinture constitue ici une tentative désespérée, ultime de se consoler de cette grossesse avortée « […] et qu'à l'avenir la création artistique se substituerait à la maternité »[18] faisant date, signant une temporalité nouvelle de son univers pictural ? Cette hypothèse, non encore démontrée, mais qui fait l'objet, à l'heure actuelle, d'un travail de recherche, constitue un postulat adressé à la fois à la psychopathologie et à la psychanalyse, mais aussi à la philosophie théorique.

DU TRAUMATISME AU DIRE OU LE CHEMIN DE L'ART

Être jeté hors du monde de la maternité, de l'enfantement, de la procréation, constitue une expérience - même momentanée - de désubjectivation. *Quid* du devenir femme, lorsque cet espace creux censé accueillir ce petit être vivant, n'est pas opérant pour y abriter un petit être et que les fausses couches se succèdent ? Ne subsiste alors que la peinture pour l'artiste : peindre fonctionnerait comme présence et lui permettrait de ne pas sombrer : « Je peins les fleurs pour qu'elles ne meurent pas » affirmait Frida Kahlo, remarquable métaphore qui met en lumière une métamorphose, au cœur de l'exploration artistique, sublime destin qui confère à son œuvre un caractère de fécondité…et dans son émergence même, lui donne vie.

[18] *Ibid.,* p.182.

À cet égard, j'adopterais volontiers la formule[19] de Michel De M'Uzan, qui écrit, au sujet du processus créateur, que ce qui est représenté est « […] une *situation*, disons *la situation au monde d'un être de désir,* qui, en elle-même, constitue une nouvelle réalité » à laquelle tout effort de création s'attache, qu'elle aboutisse à un chef d'œuvre ou pas.

UNE ÉTRANGE FACTICITÉ

Devant cette œuvre et aussi surprenant que cela puisse paraitre, le silence m'a souvent envahie. Un silence fait de respect…et de perplexité. Un silence appelant la contemplation et le questionnement. « Un silence qui nourrit »[20] comme le formule très subtilement Murielle Gagnebin. D'où, en tant que chercheur - animé d'*un désir de savoir* - ma détermination à vouloir décrypter cette œuvre d'art, de comprendre l'épaisseur de ce silence, comme de l'insistance à percevoir de la facticité dans cette production picturale, pourtant empreinte d'une grande douleur.

Je me fonderai/m'appuierai ici sur *une réflexion psychanalytique* de la création, qui considère l'œuvre comme ayant « un inconscient propre »[21] ce qui sous-tend que ce dernier viendrait contraindre, d'une certaine manière, la volonté de l'artiste. À l'acmé de sa souffrance qui a donné naissance à cette œuvre, Frida Kahlo nous livre là, à la fois une lecture ontologique, subjective et singulière qui rend possible et prophétise une reconquête de soi ; c'est-à-dire augure que quelque chose du travail de symbolisation - qui s'effectue dans l'intimité de l'espace interne et en partie inconsciente - puisse trouver place dans l'activité créatrice : il s'agit-là de *faire œuvre*…au sens littéral du terme.

[19] De M'Uzan, M. 1977. De l'art à la mort, Paris, Gallimard, Collection Tel, p.5.
[20] Gagnebin, M. 2004. Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques. Paris, PUF, Collection Le fil rouge, p.141.
[21] *Ibid.,* p.145.

Au-delà, quelque chose commande, face à cette toile, un devoir de réserve, une sorte de contemplation entravée en elle-même, une perplexité de l'esprit comme figée et confinée dans un entre-deux presque insupportable, incongru…et pourtant insistant : le sentiment étrange de facticité qui côtoie, cohabite avec la tragédie - réelle - de la fausse couche. Comme si cette œuvre invitait voire convoquait, dans un premier temps, au saisissement puis dans un deuxième temps, au dessaisissement induit par ce caractère de facticité : « L'artiste *est* son œuvre - comme le disait très bien Michel Lapeyre - pour le pire et le meilleur [et] l'œuvre possède une « enveloppe formelle » qui l'expose au déchiffrement inconscient de plein droit »[22] d'où l'intérêt freudien pour l'œuvre elle-même, plutôt que sur ses formes et autres aspects purement techniques.

Ce qui nous permet de formuler l'hypothèse - et je terminerai là-dessus - que ce caractère de « facticité » pourrait être travaillé du côté du non-dit de l'œuvre[23] marqué du sceau de l'irreprésentable voire du côté du travail de deuil dans la création. Une voie passionnante, assurément, qui constitue un axe d'approfondissement possible de ce procès, évidemment très complexe.

L'année de sa mort, l'artiste confiera à une amie - je la cite - « Ma peinture porte en elle le message de la douleur […]. La peinture a complété ma vie. J'ai perdu trois enfants […]. Les peintures se sont substituées à tout ça »[24] ou tout du moins, pourrait-on dire, à une partie de « tout ça ». *Quid* de l'autre partie, du « reste » alors, si ce n'est le considérer potentiellement comme manque ou mieux encore, <u>négation</u> c'est-à-dire non pas comme réaction à une lacune « […] mais comme *ce qui agit l'œuvre d'art* un peu à

[22] Lapeyre, M. 2009. « Fonctions de l'art : lectures freudiennes », dans Cliniques Méditerranéennes, 80/2009, p.33.
[23] Gagnebin, M. 1984. L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre. Paris, PUF, Collection L'écriture, p.5.
[24] Herrera, H. 1983, *Op. cit.,* p.184.

la façon dont Pierre Fédida[25] conçoit l'absence lorsqu'il écrit : « La nature ne connait pas l'absent. L'éphémère - *Vergänglich* - porte le sens du deuil et de la renaissance : l'absence est, peut-être, l'œuvre de l'art » ».[26]

« Et ainsi les deux espaces du dedans et du dehors échangent leurs vertiges ».

Gaston Bachelard[27]

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, G. 1958. La poétique de l'espace. Paris, PUF.
Beaux Arts/hors-série. 2013. Frida Kahlo & Diego Rivera. Musée de l'Orangerie. Paris, Beaux Arts/TTM éditions.
De M'Uzan. M. 1994. « Les esclaves de la quantité », dans La bouche de l'inconscient. Essais sur l'interprétation, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient.
De M'Uzan, M. 1977. De l'art à la mort, Paris, Gallimard, Collection Tel.
Fédida, P. 1978. L'absence. Paris, Gallimard.
Freund, G. 2013. Frida Kahlo par Gisèle Freund, Paris, Éditions Albin Michel.
Gagnebin, M. 2004. Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques. Paris, PUF, Collection Le fil rouge.
Gagnebin, M. 1984. L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre. Paris, PUF, Collection L'écriture.
Herrera, H. 1983. FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo, Paris, Flammarion, 2013.
Juranville, A. 2009. « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf », dans Cliniques Méditerranéennes, 80/2009.
Lapeyre, M. 2009. « Fonctions de l'art : lectures freudiennes », dans Cliniques Méditerranéennes, 80/2009.
Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995.
Riazuelo-Deschamps, H. 2007. Anthropologie et psychanalyse de la grossesse. Représentations maternelles au cours d'une première et d'une deuxième grossesse. Sous la Direction du Professeur Dominique CUPA, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Paris X Nanterre.

[25] Fédida, P. 1978. L'absence. Paris, Gallimard, p.7.
[26] Gagnebin, M. 1984. L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre. Paris, PUF, Collection L'écriture, p.20.
[27] Bachelard, G. 1958. La poétique de l'espace. Paris, PUF, p.199.