

Frida Kahlo, la peinture à même la peau

Impossible de dissocier le nom de Frida Kahlo de celui du peintre muraliste mexicain Diego Rivera. On connaît la vie orageuse de ce couple de légende, dans le Mexique de la première moitié du siècle. Tous deux ont participé à toutes les luttes politiques de l'entre-deux-guerres et des années 50.

par John Berger

Ce n'était pas pour en faire un compte rendu, mais par intérêt personnel que je m'apprêtais à aller voir l'exposition « Diego Rivera et Frida Kahlo » (1), et pour elle plus que pour lui. Pour étudier Diego Rivera il faut, en effet, traverser l'Atlantique et aller voir ses gigantesques fresques murales : il n'est pas transportable. Comparée à la sienne, l'œuvre de Frida semble constituée de miniatures. L'Eléphant et le Papillon, tels furent leurs pseudonymes respectifs, même si Frida était appelée la Colombe par son père. A sa mort, il y a plus de quarante ans, elle laissa cent cinquante petits tableaux, dont un tiers qu'on range dans la catégorie des autoportraits.

Frida Kahlo ! Comme tous les noms légendaires, on dirait que ce nom a été inventé de toutes pièces, alors qu'il n'en est rien. Déjà de son vivant, elle était une légende à Mexico et aussi — mais dans un cercle restreint d'artistes — à Paris. Aujourd'hui, elle constitue une légende universelle, dont le récit a maintes fois été fait, et fort bien, par elle-même, par Diego et, plus tard, par de nombreux autres témoins et biographes : la petite fille victime de la polio, la jeune fille à nouveau affreusement estropiée dans un accident d'autobus, la jeune femme qui découvre, grâce à Diego, la peinture et le communisme, leurs passions mutuelles, leur mariage, leur divorce, leur remariage, sa liaison avec Trotski, sa haine des *gringos*, l'amputation d'une jambe, son suicide probable pour échapper à la souffrance, sa beauté, sa sensualité, son humour, son sentiment de solitude.

Il existe sur elle un excellent film mexicain réalisé par Paul Leduc, un beau roman de Le Clézio intitulé *Diego et Frida* (2), un passionnant essai de Carlos Fuentes en introduction à son *Journal intime*, sans oublier de nombreuses études d'historiens de l'art qui se sont attachés à situer son œuvre par rapport à l'art populaire mexicain, au surréalisme, au communisme ou au féminisme. C'est pourquoi il ne me semblait pas nécessaire d'ajouter à tout ce qui a été écrit sur elle. D'autant moins que ses tableaux disent très bien ce qu'ils veulent dire, même s'ils le font de manière mystérieuse.

Un sens aigu du toucher

J'allai donc à l'exposition pour voir, tout simplement. Or, à ma grande surprise, j'y ai fait une découverte toute simple, rendue possible parce que je contemplais, non des reproductions, mais les tableaux eux-mêmes ; une découverte si simple, si évidente, qu'elle semble aller de soi ; c'est peut-être pour cette raison que personne n'en a parlé. Voilà pourquoi il me faut prendre la plume.

Seul un petit nombre des tableaux de Frida sont peints sur toile : la plupart le sont sur métal ou sur masonite, à la surface aussi lisse que celle du métal. Le grain de la toile avait beau être fin, il résistait à la vision de Frida et l'infléchissait, ce qui amenait l'artiste à donner trop de patte à ses touches et aux formes qu'elle peignait, à les rendre trop plastiques, trop publiques, trop épiques, c'est-à-dire trop semblables aux œuvres de l'Eléphant (même si elles s'en distinguaient encore sensiblement). Pour préserver l'intégrité de sa vision, il lui a fallu peindre sur une surface aussi lisse que la peau. Même les jours où la douleur ou la maladie la clouaient au lit, elle passait, chaque matin, des heures à sa toilette et, chaque matin, elle annonçait : « *Je m'habille pour le paradis !* » On imagine sans peine le reflet de son visage dans le miroir, les sombres sourcils qui se rejoignaient naturellement et que son khôl accentuait et métamorphosait en parenthèse noire surplombant ses deux yeux indescritibles (des yeux dont on ne se souvient que si l'on ferme les siens !).

Il en allait de même lorsqu'elle peignait, c'était *comme* si elle ébauchait, peignait ou écrivait sur sa propre peau. Si elle y parvenait, elle devinait qu'elle posséderait une faculté de sentir redoublée : le support sentirait aussi bien que la main qui peint, les nerfs de l'un et de l'autre étant reliés au même cortex cérébral. Quand Frida se représente avec, sur la peau du front, un petit portrait de Diego peint avec un œil sur le front, il n'est guère de doute qu'elle avoue, entre autres choses, avoir nourri ce rêve. Avec des pinceaux aux poils fins comme des cils, Frida Kahlo, une fois peintre, a produit méticuleusement des images aspirant toutes à posséder la sensibilité de sa propre peau, une sensibilité aiguisée par son désir et exacerbée par sa souffrance.

Recoudre une blessure

Pour exprimer ses sentiments et sa nostalgie ontologique, Frida a peint diverses parties du corps, cœur, utérus, glandes mammaires, colonne vertébrale : ce symbolisme corporel fait l'objet, depuis longtemps, de nombreux commentaires. Il est vrai qu'elle en a usé comme seule une femme pouvait le faire et comme nul autre ne l'avait fait avant elle (même si, à sa façon, Diego a, lui aussi, parfois eu recours à un symbolisme de cet ordre). Mais l'essentiel n'est pas là : sans sa manière très particulière de peindre, ces symboles seraient restés des curiosités surréalistes. Or cette manière renvoie au sens du toucher, le toucher redoublé de la main et du support conçu comme une peau.

Il suffit de voir la façon dont elle peint poils et cheveux, ceux qui recouvrent les bras de ses singes domestiques ou ses propres cheveux, le long de la ligne d'implantation du front et des tempes. Chaque touche du pinceau pousse comme un cheveu sortant d'un pore de la peau d'un corps. Geste et substance ne font qu'un. Dans d'autres tableaux, des gouttes de lait perlant au bout d'un sein, des gouttes de sang suintant d'une blessure, ou encore des larmes coulant de ses yeux, possèdent cette même identité corporelle : la goutte de peinture ne décrit pas l'humeur corporelle, mais semble en être le double. Dans un tableau intitulé *Colonne brisée*, son corps est percé de clous, et il donne l'impression que l'artiste les a tenus entre les dents, avant de les enfoncer un à un à l'aide d'un marteau. Tel est ce sens aigu du toucher qui fait de sa peinture quelque chose d'unique.

D'où la question : comment se fait-il qu'un peintre si absorbé par sa propre image n'ait jamais donné dans le narcissisme ? On a tenté d'expliquer ce paradoxe caractéristique en évoquant Van Gogh ou Rembrandt, qui ont, eux aussi, laissé de nombreux autoportraits. Mais la comparaison est aussi facile qu'inexacte. Il faut revenir à la souffrance et à la perspective dans laquelle Frida a conçu cette souffrance, chaque fois que celle-ci lui a laissé un peu de répit. Être capable de souffrir, c'est, comme son art ne cesse de s'en affliger, la première condition pour qu'un être sente. La sensibilité de son propre corps mutilé lui a fait prendre conscience de la peau de tout ce qui vit, arbres, fruits, eau, oiseaux et, bien sûr, autrui, homme et femme. Si bien que, en peignant sa propre image pour ainsi dire à même la peau, c'est le monde sensible tout entier qu'elle exprime.

Des critiques ont dit de l'œuvre de Francis Bacon qu'elle avait pour thème la souffrance. Pourtant, dans l'art de ce peintre, la souffrance s'observe comme à travers un écran, comme on peut observer par le hublot de la machine le linge sale en train d'être lavé. L'œuvre de Frida Kahlo est tout le contraire de celle de Francis Bacon. Chez elle, pas d'écran ; elle observe les yeux collés à l'objet, tandis que ses doigts s'occupent, point après point, non pas à coudre une robe, mais à recoudre une blessure. Son art s'adresse à la souffrance, bouche pressée contre la peau qui souffre, il parle du sentir et de ses désirs, de sa cruauté, de ses petits noms intimes. La poésie du grand poète vivant argentin Juan Gelman offre une intimité comparable avec la souffrance. *Cette femme demande l'aumône dans un crépuscule de casseroles qu'elle récurse furieusement/avec du sang/ avec l'oubli/ l'embrasser c'est comme mettre un disque de Gardel sur le phonographe/ des rues de feu dévalent de son indestructible barrio/ Et un homme et une femme marchant liés au tablier de la souffrance que nous mettons pour laver/ comme ma mère lavant le plancher tous les jours/ et le jour aurait une petite perle à ses pieds* (3).

Juan Gelman a composé en exil, dans les années 70 et 80, une grande partie de ses poèmes, qui ont souvent pour sujet les *compañeros*, au nombre desquels son fils et sa belle-fille que la junte militaire argentine a fait disparaître. C'est une poésie où les martyrisés reviennent partager la souffrance de ceux qui les pleurent. Son temps est en dehors du temps, en un lieu où les souffrances se rencontrent et dansent et où les affligés prennent rendez-vous avec ce qu'ils ont perdu. L'avenir et le passé n'ont pas ici de place, ils seraient

absurdes : il n'y a que le présent, que l'immense modestie du présent qui revendique toujours tout, excepté les mensonges.

Souffrance et résistance

Cette poésie nous permet de saisir un aspect de la peinture de Frida Kahlo, cet aspect qui la distingue radicalement de celle de Diego Rivera autant que de n'importe lequel de ses contemporains mexicains. Rivera a placé ses figures dans un espace qu'il avait maîtrisé et qui appartenait à l'avenir ; il les a placées là comme des monuments peints pour l'avenir. Et l'avenir (mais pas celui qu'il avait imaginé) est venu, et il est reparti, abandonnant les figures à leur solitude. Dans les tableaux de Kahlo, il n'y a pas d'avenir, mais seulement un présent immensément modeste qui revendique tout et auquel reviennent un instant les choses peintes que nous regardons, ces choses qui étaient déjà des souvenirs avant même d'avoir été peintes, des souvenirs de la peau.

Il nous faut donc en revenir au geste simple par lequel Frida dépose du pigment de couleur sur les surfaces lisses qu'elle a choisi de peindre. Allongée sur son lit ou recroquevillée dans son fauteuil, un minuscule pinceau à la main dont chaque doigt porte une bague, elle se remémore ce qu'elle a touché, ce qui était là quand la souffrance n'y était pas. Le contact d'un parquet ciré, par exemple, la texture du caoutchouc du pneu de son fauteuil roulant, le duvet d'un poussin, ou la surface cristalline d'une roche ; et elle les peint comme personne d'autre. Et cette faculté discrète — qui fut vraiment très discrète — vient de ce que j'ai appelé le sens du toucher redoublé, conséquence de ce qu'elle s'imaginait peindre sa propre peau.

Il existe d'elle un autoportrait (de 1943) où elle est étendue sur un paysage de rochers tandis qu'une plante pousse hors de son corps et que ses veines se joignent aux veines des feuilles. Derrière elle, des rochers plutôt plats s'étendent à perte de vue, un peu comme les vagues d'une mer pétrifiée. Et pourtant ce à quoi ces rochers ressemblent très précisément, c'est à ce qu'elle aurait pu éprouver sur la peau de son dos et de ses jambes, si elle avait été allongée sur eux. Frida a toujours été allongée contre tout ce qu'elle a peint, étroitement, joue contre joue.

Qu'elle soit devenue une légende universelle tient en partie au fait que, en ce siècle enténébré par le nouvel ordre mondial, partager la souffrance est devenu une des conditions préalables essentielles pour recouvrer dignité et espoir. Il est beaucoup de souffrances impossibles à partager. Mais la volonté de partager la souffrance, elle, peut être partagée. Et ce partage, inévitablement insuffisant, suscite une résistance. Donnons encore la parole à Juan Gelman : *L'espoir nous fait souvent défaut la douleur, jamais. C'est pourquoi certains pensent que mieux vaut une douleur connue qu'une douleur inconnue. Ils croient que l'espoir est illusion. La douleur les floue* (4).

Frida Kahlo n'a jamais été flouée. En travers de son dernier tableau, peint juste avant de mourir, elle a écrit : « *Viva la Vida* » (Vive la vie).

John Berger

Romancier, poète, peintre et critique d'art britannique. Vit et travaille dans un petit village de Haute-Savoie. Ouvrages récents : *De A à X*, L'Olivier, Paris, 2009 ; *D'ici là*, L'Olivier, Paris, 2006, et *Ecrits des blessures*, Le Temps des cerises, Pantin, 2007. A obtenu le Booker Prize en 1972.

(1) « Diego Rivera — Frida Kahlo, regards croisés », Fondation Dina Vierny — Musée Maillol, 61, rue de Grenelle, 75007 Paris, jusqu'au 30 septembre 1998.

(2) Jean-Marie Le Clézio, *Diego et Frida*, Gallimard, Paris, 1995.

(3) Juan Gelman, « Cerises » (à Elisabeth), in *Unthinkable Tenderness : Selected Poems*, traduit de l'espagnol à l'anglais par Joan Lindgren, University of California Press, Berkeley, 1997.

(4) « Les floués », *ibid.* Parmi les œuvres de Juan Gelman traduites en français, on peut citer *Les Poèmes de Sidney West*, éditions Créapolis, Grane, 1997.