

« Le cri du corps. La membrane picturale comme prothèse de soi dans l'œuvre de Frida Kahlo »

Alexandre Jacques

Pour citer cet article :

Jacques, Alexandre. 2001. «Le cri du corps. La membrane picturale comme prothèse de soi dans l'œuvre de Frida Kahlo», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/jacques-4>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Jacques, Alexandre. 2001. «Le cri du corps. La membrane picturale comme prothèse de soi dans l'œuvre de Frida Kahlo», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4, p. 163-177.

LE CRI DU CORPS

La membrane picturale comme
prothèse de soi chez Frida Kahlo

Alexandre Jacques

Si le féminin ne se cache plus mais se dévoile, il est
impudique, il ne séduit plus, il agresse.

Chantal Chawaf, *Le corps et le verbe*

La modernité artistique aura affirmé, si ce n'est démontré, que l'âme et le corps doivent être considérés comme des entités indissociables. Face à l'éclatement de la ligne de partage entre l'ordre du physique et celui du psychique, l'expérience intérieure et son expression artistique se font dès lors — peut-être et avant tout — brouillage et connaissance des limites séparant tout sujet de son extériorité. L'enveloppe corporelle devient le vecteur privilégié du contact à la matière, altérité palpable à laquelle le sujet est constamment confronté. Mais si cette enveloppe est ce qui permet l'appréhension de l'extériorité, elle se caractérise également par sa confrontation incessante à cet autre vecteur qu'est le temps. Être et temps sont donc deux entités distinctes qui s'entrecroisent malgré elles dans une dialectique de domination où la première instance est constamment érodée par la seconde. C'est à partir de ce constat que se façonne l'identité moderne d'un sujet profondément marqué par cette idée bouleversante qu'est celle de l'« être pour la mort ». L'œuvre de Frida Kahlo s'inscrit d'emblée au sein de cette collision qui fait du corps martelé par le temps la source d'un cri ou d'une déchirure dont l'expression, étrangère au langage, ne doit pas moins se faire entendre. La toile, le livre ou le poème ne peuvent plus rester impuissants face à l'indicible, car si la douleur ne se dit pas mais se vit, la toile, pour devenir

signifiante, doit irrémédiablement se faire l’empreinte d’une force vitale — décharge sensitive ou affective — venant donner corps au langage. Dans cette perspective, Frida Kahlo, plus que quiconque, pourrait de plein droit revendiquer son appartenance à cette volonté moderne qui tend à relier le langage à la corporéité. Comme s’il s’agissait de réinstaurer dans tout langage son souffle d’oralité, son grain de voix. D’ailleurs l’écriture n’est-elle pas, comme l’indique Barthes, cette « *tension du corps qui essaye de produire du langage irréparable*¹ » ? Chez Kahlo, le fait qu’il y ait du corps dans le langage n’est plus à démontrer. Au contraire, les corps nous sont constamment projetés, figés au centre de la toile, comme si le verbe et la couleur s’y faisaient chair. Enlevez le corps de ces peintures et vous y supprimez la « subtentifique moelle », l’unité qui pourtant se présente dans sa déliaison et son imperfection. Car le corps est chez Kahlo aussi fondamental que la couleur est nécessaire à la palette².

Il est difficile de pénétrer l’univers de Frida Kahlo sans être soi-même happé ou profondément impliqué par ce qui est mis en scène³. Certes, son œuvre choque mais, plus encore, elle nous confronte à cette part obscure de soi, à cet état limite de l’être dont l’expression adéquate ne se trouve que dans ces extrémités langagières que sont le cri, les larmes et les convulsions. Toute la puissance de l’œuvre de Kahlo réside dans un paradoxe, voire même une antinomie qui consiste à figurer le défiguré, à rapiécer ce qui fuit constamment et s’effrite : le corps morcelé ou le *corps-douleur*. De cette constitution de forces oppositionnelles naît une tension interne qui n’est pas tant du ressort de l’*image-violente*, mais bien plutôt d’une violence viscérale qui côtoie la pureté de la forme et des couleurs. C’est là précisément ce qui choque. Il y a effectivement chez Kahlo une absence de mouvement ou de tremblement, caractéristique de l’intervention chirurgicale, dans l’utilisation même de la pâte. Plus est, cette puissance oxymorique, source de création chez Kahlo, ne se cristallise vraiment que dans cette subversion thématique qu’est celle de la mise à mal du corps féminin. Car s’il fût jadis représenté comme l’idéal esthétique ou comme l’« *inviolabilité éthique d’autrui*⁴ », le *corps-beau*⁵ ou le *corps-femme* se voit ici constamment perverti, violenté et persécuté. Même dans certaines toiles où le calme semble poindre à l’horizon, se cache, sous le pli de la pâte, cette tache dissonante (goutte de sang ou convulsion) qui ne cesse de nous rappeler que la première trace du palimpseste avait pour nom douleur.

Douleur du langage, langage de terreur

Face à la douleur, le langage reste impuissant. Le mot ne vient pas quand la douleur *est*. État antinomique et persécutant, la douleur est à la fois ce qui se dérobe et ce qui est toujours *trop là*. La douleur embarrasse par sa simple manifestation, par le seul fait d’être. Elle ne se représente pas, mais se fait

toujours trop présente. La douleur est du domaine de l'être plutôt que de l'avoir⁶ et en ce sens elle se vit plus qu'elle ne se communique. Ainsi considérée, cette douleur serait sensiblement du même ordre que l'objet au sens où l'entend Kristeva lorsqu'elle définit cette notion comme étant une « torsade faite d'affects et de pensées [qui] n'a pas à proprement parler d'objet définissable⁷ ». Est-ce à dire qu'on ne peut exprimer ce trop-plein intériorisé, sorte d'excès sensitif que serait cette chose sans nom ? En fait, la douleur semble être par excellence cette chose qui ne s'extériorise vraisemblablement qu'à travers la soupape éclatée du langage (le cri) et qui, par là même, se montre⁸ à défaut de se dire : sentiment sans référent. C'est peut-être dans cette expression de sensations limites, que la peinture prend le dessus sur la littérature. Une simple icône, image fixe où se fige le temps, suffit à évoquer chez Kahlo une charge émotive face à laquelle le mot doit avouer son impuissance. En ce sens, la peintre mexicaine aurait certainement fait siennes ces paroles de Didi-Huberman dont l'affinité élective ne peut être plus juste lorsque ce théoricien déclare au sein de son admirable *Peinture incarnée* : « J'imagine une exorbitation, c'est-à-dire proprement une érection de l'œil : sa vocation à donner des coups, les coups que l'impuissant pinceau ne sait encore porter. Et cela passe justement par un appel d'humeur [où] l'œil s'injecte de sang⁹ ». Ainsi, là où la littérature nécessite de multiples développements, la peinture, elle, semble trouver sa force évocatrice dans une économie de temps et d'espace dont un simple coup d'œil suffit à la réception de sensations qui convergent dans ce carrefour d'intensités ouvert sur le monde qu'est le tableau.

Les toiles de Frida Kahlo blessent, nous travaillent et nous tiraillent en même temps qu'elles soulagent et cicatrisent cette blessure dont elles se font le témoin. En fait, chez elle, la peinture serait possiblement le silence d'après le cri, ce calme d'après la tempête où les marques du désastre sont pleinement visibles mais où le déferlement des forces est comme étouffé par sa fixation. La peinture chez Kahlo fige le corps et sa douleur d'être à plat sur la toile dans une expression constante de résignation. Ses œuvres donnent l'impression d'apaiser en montrant dans l'espace d'un simple instant en suspens toute l'ampleur d'une catastrophe amortie par la toile tendue. Par cette puissance d'évocation l'image paraît lourdement chargée, gonflée à bloc dans un simple détail qui semble renverser l'ordre précédemment établi. La peinture de Kahlo, en tant qu'expérience des limites et du désordre, se donne ainsi pour mission de charger un simple instant jusqu'au seuil de l'éclatement, entaillant ainsi la toile par la présence d'un simple détail porteur du déséquilibre élémentaire. Cette intensité peut alors se doter du pouvoir de surmonter les apparences et les simples représentations pour palper les sens (et non l'essence) dans un monde où temps, lieu et espace se sont effrités, évacuant avec eux toute possibilité de sens unique ou de vérité raisonnable. Phénomène d'une puissance pénétrante, il s'agit peut-être là d'une déchirure de l'hymen¹⁰ s'effectuant par une mise en agon de l'ensemble du corps suite à laquelle l'au-delà du mot ou du signe (le cri

du corps tendu) devient possible. Il s'agit ainsi de tordre le corps afin d'en extraire un cri, un seul, qui fasse enfin entendre le glas ou l'impuissance du *dire*. Pourtant, ces états limites ne sont toujours que de l'ordre de l'instant et aussitôt senti, le *signe* et sa capacité cicatrisante reviennent à la charge pour panser (penser ?) cette douleur innommable. Ainsi, malgré son apparente puissance réparatrice, le signe ne semble jamais colmater complètement la blessure sur laquelle s'érige l'ensemble de ces toiles. Profondément vulnérable, la cicatrice ou la toile, en tant que processus de voilement / dévoilement, paraît ainsi vouée à une oscillation constante entre une ouverture et sa fermeture. L'œuvre de Kahlo s'intéresse précisément à ces moments d'entrelacs qui jouent sur l'ouverture de la plaie : moments de vision abyssale où se manifeste le gouffre du signe, sa profonde mise en crise.

L'intériorité : lieu de douleur et d'indicible

La douleur est d'abord physique, mais elle ne tarde jamais à envahir l'esprit, l'assujettissant à sa seule présence. Il en va de la relation du corps à l'esprit comme de la parole au langage. À la douleur physiquement ressentie chez Kahlo s'ajoute celle, plus cruelle encore, de l'impossibilité de trouver les mots ou les formes pour le dire. Ainsi, pour reprendre les paroles de Duras, nous sommes au sein de la douleur comme : « à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente¹¹ ». Car si la souffrance peut être partagée, la douleur, elle, est cette expérience des profondeurs et de l'irréparable face à laquelle le langage commun reste impuissant. La douleur abîme en rongant de l'intérieur. Elle s'engouffre elle-même dans cette déchirure corporelle dont elle est l'instigatrice. En ce sens, les œuvres de Kahlo ne peuvent faire autrement que de se refermer sur elles-mêmes, sur ce sujet qu'elles mettent en scène en tentant simplement de le prétrifier ou, mieux encore, de l'embaumer. C'est dire à quel point la douleur ne se limite pas à la seule partie physiquement circonscrite, mais se répand, contaminant l'œuvre et l'être dans leur totalité¹². Elle creuse d'autant plus l'ouverture qu'elle élargit le fossé séparant le sujet de ceux qui l'entourent. Plus que jamais l'Autre se fait étranger à la douleur du sujet souffrant aux prises avec cet *impossible à dire* :

La douleur [dit Pontalis] suppose l'existence de limites : limites du corps, limites du moi ; elle entraîne une décharge interne, ce qu'on pourrait appeler un effet d'*implosion*.¹³

Renouer avec la douleur — langage de l'intériorité — c'est subir la souffrance de l'isolement et du vide face à toute possibilité de lien à l'extériorité. Chez Kahlo, le phénomène d'une possession exclusive de la douleur s'exprime par la présence d'un sujet aux prises avec lui-même¹⁴, comme s'il ne pouvait y

avoir de communauté relative à cet état-limite d'autant plus dévastateur qu'il réduit à l'autisme. La douleur n'existe donc vraisemblablement que pour celui ou celle qui la vit. En ce sens, il ne faut pas se surprendre de la place unique et quasi exclusive qu'occupe Frida Kahlo au sein de la membrane picturale¹⁵. Seule comme l'araignée au centre de sa toile, la peintre nous regarde droit dans les yeux¹⁶, se servant de la toile comme d'un lieu d'aménagement psychique, frontière ou lieu médian, à la fois bouclier (face à une extériorité toujours menaçante) et prothèse spéculaire au sens où l'œuvre devient un prolongement de soi qui permet d'avoir une emprise sur un corps en fuite et en constante dissolution.

Miroir de soi, le tableau est chez Kahlo essentiellement réflexif. Il a pour fonction première la focalisation d'une partie prépondérante de soi. À l'instar du stygmate, l'accent est, de ce fait, mis sur ce qui est de l'ordre de la défaillance, car c'est ce qui blesse et détruit qu'il s'agit d'exprimer ou d'extirper. Le corps chez Kahlo n'est uni que dans la douleur et c'est la source de cet état qu'il s'agit d'isoler. À ce titre, le cou est par excellence cette partie du corps pointée du doigt. Cette unité vitale est d'ailleurs souvent sertie par un collier épineux — ou autre matériau tranchant — symbolisant non seulement l'activité castratrice (expression d'une privation), mais plus globalement le démembrement même ; la tête étant la seule partie dont le détachement par rapport au reste du corps est vu comme impossible. La gorge coupée devient alors symbole de mort à venir, d'agonie, mais aussi d'impuissance. L'autoportrait devient synonyme de taumachie au sens où il s'agit de se mettre face à la corne acérée du taureau pour pouvoir engendrer le processus créateur qui est expérience du chaos et de la destruction du monde avant d'en être sa *re-création*. Entrant en peinture comme dans l'arène des « mâles », Kahlo occupe successivement les rôles de torero (représentante) et de taureau (représentée), à la fois sujet et objet, acceptant de se mettre à mal ou à nu, comme s'il s'agissait de montrer la souffrance de la femme châtiée, condamnée au silence ou au mutisme d'un face à face avec soi-même.

Peut-on alors parler d'une *peinture de soi* chez Kahlo, comme l'on parle d'une *écriture de soi* en littérature ? C'est du moins ce que porte à croire le choix des sujets représentés et leur traitement au cœur de cet univers tourmenté mis en scène par un imaginaire intimement lié au réel. Restera toujours cette impression unique, chez l'observateur des toiles de Kahlo, qu'il y a là l'expression d'un sacrifice. Kahlo semble avoir peint pour nous ce que des siècles d'écriture et de représentation ont tenté d'exprimer, mais en vain. À l'idée d'une certaine complaisance envers soi, la peintre oppose l'idée d'un détachement à l'égard de cette intériorité étouffée, contenu excédant tout contenant. Des œuvres comme *Les deux Frida* (1939) ou *Ma naissance* (1932) montrent bien cette dualité ou cette ambivalence qu'entretient la peintre face à elle-même lorsque vient le temps de se projeter sur la toile. Il y a souvent chez Kahlo un dédoublement ou une mise hors de soi qui semble faire écho

à l'effritement corporel qu'elle met en scène. Lacan parle d'ailleurs de ces « *apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques hétérogènes* » pour exprimer l'ambivalence que le sujet peut éprouver à l'égard d'une image de soi qu'il ressent comme cassée, fragmentée. Car l'idée d'une dualité et d'une constante oscillation entre le sujet et l'objet de la toile semblent bien façonner l'identité de la peintre. Incarnant successivement chacune de ces positions, elle en vient à être littéralement l'objet de sa création de telle sorte que son identité propre (sa mêmété) ne lui sert plus que de référent externe.

Il y a donc dans l'univers de Kahlo une extériorisation de l'intériorité en vertu de laquelle la douleur tend à être expulsée et dépossédée de son objet initial pour être ultimement projetée sur ce seul objet pouvant lui servir de réceptacle : la toile en tant que membrane et prothèse de soi. Mais la toile-objet, substitut et contenant de douleur, *abjecte* comme si elle se faisait « *propriété de l'abyme qui est nécessairement l'abyme de la propriété, la violence aussi d'un événement qui advient sans être*¹⁹ ». La toile devient ainsi le catalyseur universel des souffrances internes propres à chaque individualité. Par delà la simple douleur personnelle gît une souffrance commune (pellicule méta-représentationnelle) qui, précisément, semble résider dans l'impossible expression de ce qui est ressenti : « *L'abject, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre*²⁰ ». Figés *face* et *dans* la toile, les sujets regardants et regardés sont condamnés au silence statuesque d'une douleur sans nom ni mot qui trouve son expression en la création d'un nouvel ordre symbolique, asocial donc non-vivant, sorte de tache dissonante dans un monde en constante représentation.

Être malgré soi possédé par une volonté de dépossession, voilà qui caractérise la difficile situation du sujet aux prises avec la douleur. Victime d'un *double bind* inévitable, la protagoniste est condamnée à cette volonté antagoniste qui consisterait à vouloir rejeter hors de soi ce qui pourtant ronge en sens contraire, c'est-à-dire de l'intérieur. Face à cette apparente aporie, la toile se fait alors le carrefour de ces deux forces contradictoires où la propension à l'universel est profondément teintée par la signature du sujet souffrant, en manque de langage. C'est ainsi que l'on peut dire, comme le fait Kristeva, que ce transport de soi vers l'œuvre-douleur est un élan « *attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui est habité littéralement hors de lui*¹⁹ ». Mais cette déchirure ou ce coup d'épéron porté à la toile n'est que momentané. De fait, cet instant de dépossession et d'aveuglement qui laisse présager la possibilité d'une fusion immédiate au monde n'est jamais consommée. C'est dans ce creuset que repose le paradoxe de la modernité : dire par le langage ce qui le précède ou l'excède. Il n'en demeure pas moins que cette déchirure du voile, plume ou pointe portée vers l'extérieur, est un véritable « coup de don » ou « don de soi » affectant et fléchissant momentanément le cours des choses.

L'Objet douleur : le corps en crise

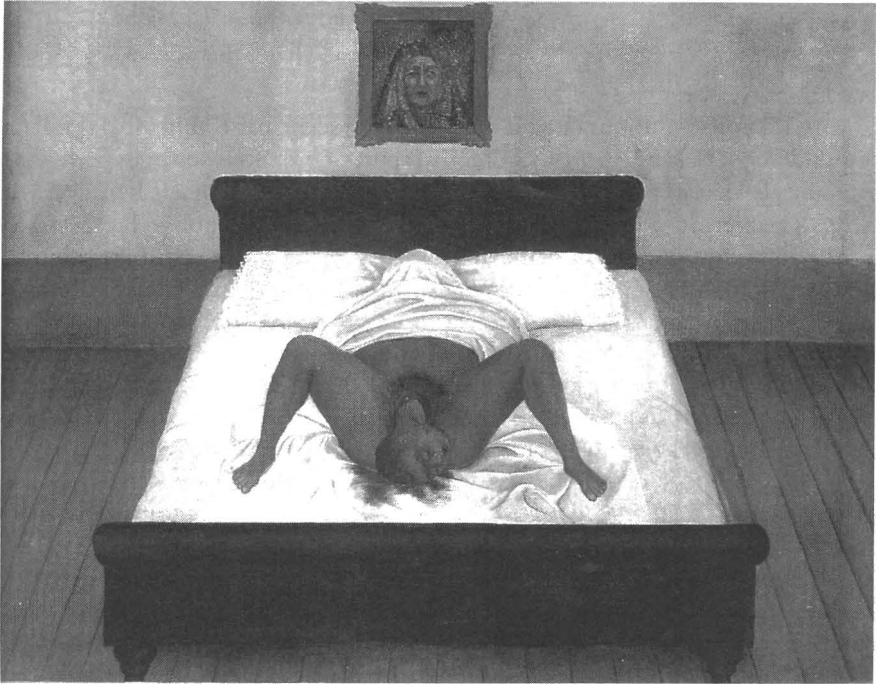
Dans ce trajet où « je » deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomit. Protestation muette du symptôme, violence fracassante d'une convulsion, inscrite certes en un système symbolique, mais dans lequel, sans vouloir ni pouvoir s'intégrer pour y répondre, ça réagit, ça abrégait. Ça abjecte.

Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*

Si nous postulons que l'indicible mis en scène par Kahlo est la douleur profondément ressentie par les limites de la corporéité, nous sommes peut-être à même de déclarer que la Chose évoquée est précisément en lien avec ce temps premier du contact avec l'extériorité ou avec la matière altérée (que nous pourrions nommer l'autre matière). Ce contact intime peut être source de douleur, mais jamais la douleur n'arrivera à se répandre ou à trouver réponse en cette matière extérieure. Toute la force de la douleur réside ainsi dans son impossible transport et dans son mutisme inhérent et persistant. Il s'agit de réintégrer le premier moment d'avant le langage où le contact au monde n'était que ressenti, sans médiation aucune. La douleur est possiblement, au même titre que l'abject d'ailleurs, « *la violence du deuil d'un " objet " toujours déjà perdu*²⁰ ». L'idée de renouer avec l'immédiateté de la Chose doit être vue comme la matrice même de toute création formelle. C'est du moins dans cette perspective que Julia Kristeva déclare dans *Soleil noir* que « [l]a forme dite poétique qui décompose et refait les signes est le seul " contenant " qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose²¹ ». Comme si le fait d'intégrer le monde symbolique avait comme finalité de *dire* ce que le langage comme tel ne *dit* pas, mais qu'il doit pourtant pointer du doigt. Le langage poétique et pictural est peut-être cette forme extrême qui essaie de donner un nom au désordre, un symbole à cet *état-douleur* auquel nous sommes contraints.

Dans cette quête d'absolu, l'Objet à atteindre n'est pas uniquement de l'ordre du désir ou du fantasme érotique, mais il s'entremêle de pulsions et de tensions mortifères. Renouer avec l'origine, c'est renouer avec l'obscurité initiale d'un monde sans monde parce que sans langage ; c'est renouer avec ce moment où concrètement nous n'existions pas encore. Instant qui ne cesse de nous hanter à la manière d'une présence sans mot, frustration obsessionnelle d'un nom jonché sur le bout de la langue. Chez Frida Kahlo, la teinte de mélancolie est affirmée et confirmée par cette volonté d'exprimer l'inexprimable. La quête de la Chose se confond alors avec celle de la douleur : « *la chose [est précisément ce] vase qui contient mes déjections et tout ce qui résulte de cadere : c'est un déchet avec lequel, dans la tristesse, je me confonds*²² ». Profondément nostalgique, le sujet est ici à la quête d'une douleur équivalente à la première déchirure, celle du ventre de la mère. Il s'agit de boucler la boucle du mal en l'exorcisant par une douleur ultime, acte de dépossession permettant

d'envisager la réappropriation de l'Origine. Douleur, mort et naissance sont liées dans cette même expérience où s'entrecroisent l'abîme et l'extase. *Ma naissance* de Kahlo exprime cette volonté d'un retour à l'origine, sorte de scène primitive ou moment premier au sein duquel douleur et plaisir ne se distinguent pas encore.



Ma naissance 1932 / Huile sur métal, 30,5 x 35,6cm / Collection particulière, États-Unis.

Cette toile nous montre de manière fulgurante en quoi le don de vie est également mort d'un état antérieur. Il y a là, chez Kahlo, un constant brouillage sensitif dû au passage de la douleur, à son constant transit au sein de la toile et à l'expérience des limites corporelles qu'elle met en scène et qui paraît excéder tout signe quel qu'il soit. La tête de la femme voilée sort par son propre utérus comme quoi la douleur est une excroissance qu'il faut pousser hors de soi, au risque d'y perdre la vie. C'est dans cette optique que nous devons lire *Pouvoirs de l'horreur* dont certaines thématiques rejoignent celles mises en œuvre par les toiles de Frida Kahlo. Ainsi, nous ne sommes pas surpris d'entendre Kristeva dire, à propos de l'abjection, qu'elle « est une résurrection qui passe par la mort (du moi)²³ » et qu'elle constitue une véritable « alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signification²⁴ ». Ce qui est alors insinué est l'idée d'une mort initiale, d'une mort d'avant la naissance (*morti-naissance*). La Chose ne résiderait-elle pas dans cette origine indescriptible ? D'ailleurs, ne pouvons-nous pas dire de cette instance pré-objectale qu'elle est ce point de jonction où mort et naissance s'entrelacent pour se confondre mutuellement²⁵ ?

C'est du moins dans cette perspective que semble pouvoir se comprendre l'œuvre de soi. Car y a-t-il un fantasme créatif plus élevé que celui qui consisterait en une auto-crédation doublée d'une mise à mort de soi ? N'est-ce pas là l'expression de la volonté d'un contrôle total sur ce qui est d'emblée porté à s'échapper : l'être et le temps ?

Vaincre le temps, surmonter la mort

Chez Frida Kahlo la toile sert ainsi d'écran projectif. Il s'agit pour la peintre de s'y fixer — et de fixer le mal présent en soi — pour l'éternité. La peinture a, chez elle, ceci de particulier qu'elle parvient à faire abstraction de toute idée de durée. Dans le calme figé de l'œuvre, temps et mouvement se sont arrêtés pour laisser place à l'« être toujours déjà » plutôt qu'à l'« être-là ». Ainsi la figure, par sa fixité statuesque et son apparente imperméabilité, acquiert valeur d'icône. C'est peut-être ce qui confère à la toile ou au symbole son aspect universel et atemporel. Derrière l'apparente pragmatisme du représenté se cache un second degré nécessairement conceptuel, car l'œuvre n'est pas du domaine du signe (entité d'emblée déchiffirable) mais relève plutôt de l'ordre du symbolique et de sa polysémie manifeste.

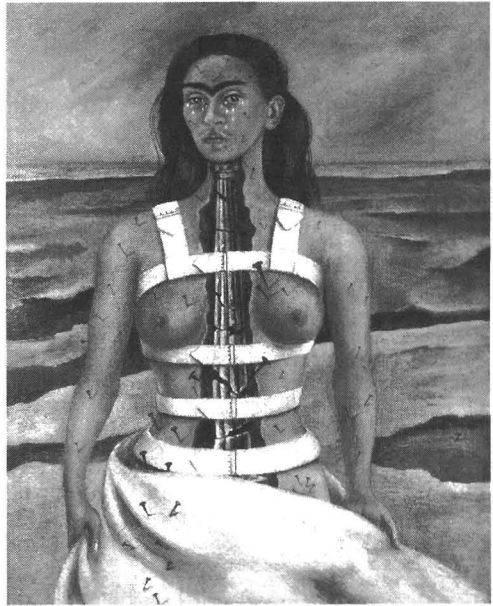
Les théoriciens de l'autobiographie et du récit de soi s'entendent pour affirmer qu'il y aurait dans toute « mise en œuvre de soi » une propension à la fixation de sa personne. Face à l'écoulement temporel, l'idée de plaquer une phrase, un trait, un mot ou une couleur apte à figer le cours des choses peut conférer à l'artiste un sentiment de maîtrise et d'influence sur soi et sur le temps. Se représenter soi-même à travers un matériau brut et par-delà toute notion temporelle peut effectivement donner l'impression d'une certaine emprise sur le monde. C'est d'ailleurs dans cette perspective que Jean-François Chiantaretto déclare, à propos de la relation liant le créateur-autobiographe à son œuvre, que « [l]e texte fonctionne fantasmatiquement comme un double engendré par [l'autobiographe], inaltérablement fixé, donc promesse d'immortalité, vie figée en son écriture rétrospective à partir du dernier moment (le présent de l'écriture)²⁶ ». Il y aurait donc un premier mécanisme à l'œuvre dans tout récit de soi qui consiste à délimiter et à circonscrire sa personne comme pour la voir dans sa totalité ; fantasme de toute-puissance et d'ubiquité. En arrêtant le temps, c'est également la vie qui, momentanément, se voit interrompue. Si, comme l'indique Blanchot, « la crainte de mourir est aussi la crainte de ne pouvoir mourir²⁷ », la représentation de soi sur fond de mort permet alors de s'appréhender de l'extérieur dans sa totalité, en assistant par le fait même à cet état d'impossible rencontre avec notre propre mort. Vivre sa mort est peut-être le rêve destructeur de tout grand créateur ? Il y a là exprimé, la volonté d'en arriver à un véritable regard d'outre-tombe qui, comme l'indique Blanchot, trouve probablement sa source dans « [l]e fait que nous ne pouvons pas éprouver jusqu'au bout la réalité de

la mort [...] la mort irrédelle, et cette irrédalité nous condamne à craindre de ne mourir qu'irrédellement, de ne pas vraiment mourir, de demeurer comme pris, à jamais, entre la vie et la mort, dans un état de non-existence et de non-mort, duquel toute notre vie prend peut-être son sens et sa réalité²⁸ ».

C'est ainsi que chez Kahlo le morcellement du corps par le temps, tout comme l'écoulement du sang par la plaie, se trouvent colmatés par l'instantané (ou l'image fixe) que procure l'œuvre picturale. Les autoportraits de la peintre sont en ce sens particulièrement significatifs. Étrangers à toute impression de mouvance, ils offrent un corps et un environnement immédiat dans un instant où, pour toujours, le temps semble s'être arrêté. Il y a un effet similaire à l'image telle que décrite par Lacan dans le stade du miroir. Tout comme les œuvres de Kahlo, le stade du miroir met en scène un mouvement de balancier qui oscille entre le sentiment de démembrement corporel et une volonté de réparation, aussi artificielle ou virtuelle soit-elle :

[...] le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, — et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.²⁹

Que ce soit l'*Autoportrait en robe de velours*, l'*Autoportrait au collier de ronces*, l'*Autoportrait avec singe 1938* et *1940*, l'*Autoportrait dédié à Sigmund Firestone*, etc., ce que ces nombreux portraits donnent à voir est l'ineffable mais persistante immobilité de leur contenu. Le sujet, en l'occurrence l'artiste elle-même, se voit pratiquement chosifiée par cette « minéralisation » que lui fait subir l'agencement et la fixation de la pâte. La membrane picturale ou « le corps de l'œuvre » (pour reprendre une terminologie désormais célèbre) semble alors avoir pour effet d'embaumer le corps de l'artiste.



Les nombreux colliers de ronces sont à ce titre évocateurs et donnent à penser que cette femme pourrait bien être une nouvelle crucifiée prête à souffrir pour l'humanité de manière à ce que le message ou le symbole d'*après*, qui n'est pas nécessairement celui de la bonne nouvelle, puisse lui

aussi se répandre.

À l'idée d'une succession d'instant, Frida Kahlo oppose la fixation de soi dans un instant éternel pouvant se répéter ou se re-présentifier à tout moment. Par sa propre mise à mort et par la possibilité d'y jeter un regard rétrospectif voire même spectral, l'auto-portraitiste accomplit l'élan démiurgique par excellence qui lui permet d'être témoin de sa propre mort. Mais cette saisie de soi ne s'effectue pas sans son terme corollaire et son commencement logique : l'auto-engendrement. Ainsi, s'agit-il ultimement de se mettre à mort pour se faire revivre. L'être n'existe que dans le langage — c'est là une des grandes leçons du structuralisme et de la pensée contemporaine — mais, paradoxalement, l'esthétique du XX^e siècle, et *a fortiori* celle de Kahlo dont les problématiques sont immédiatement contemporaines, nous montre en quoi ce langage n'est pas adéquat à l'expression de l'intériorité et de sa réalité affective. Or, il s'agit d'émerger au sein de ce nouvel ordre symbolique qui, possiblement, pourrait exprimer cette intensité inexprimable, mais pourtant présente parce que sentie. Face à ce constat, la peinture de Kahlo est peut-être bien ce type d'expression visant au *chef-d'œuvre inconnu*, au sens où l'entend Didi-Huberman lorsqu'il déclare : « *C'est un don de la chair [...] qui manque au tableau. Voilà l'exigence et voilà la limite. Voilà le sens de ce qui manque à tous les tableaux, excepté sans doute au chef-d'œuvre inconnu*³⁰ ». Mais ce chef-d'œuvre, qui conjugue don de soi et don du corps, pourrait bien avoir le goût du *pharmakon*. Car « *Qu'est-ce qu'écrire de sa main ? Assume-t-on même sa " propre " signature ? La structure même de la signature (la signature / tombe) ?* »³¹. À la question de la souffrance, Kahlo a choisi de donner son corps comme signature : offrande, don de mort et d'ouverture, plus que simple vérité.

NOTES

¹ Roland Barthes, « Sollers écrivain » dans *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 1995, p. 955.

² On pourrait, certes, trouver plusieurs raisons biographiques à cette présence obsédante du corps endolori. Keto von Waberer, biographe de la peintre mexicaine, rappelle les faits traumatiques qui ont frappé de plein fouet Frida Kahlo alors qu'elle n'était pas encore la peintre qu'elle allait bientôt devenir : « *À dix-huit ans, un terrible accident bouleversa sa vie. Le bus scolaire dans lequel elle était assise entra en collision avec un tramway. Un morceau de tôle traversa son bassin et son dos. Sa vie durant, elle se battit contre les suites de cet accident et contre la souffrance* ». Voir : Keto von Waberer, *Frida Kahlo*, Paris / Munich, Schirmer / Mosel, coll. « Chefs-d'œuvre », 1992, p. 10.

³ Lorsqu'André Breton tenta de faire de Kahlo une peintre surréaliste, elle s'en défendit ardemment en rétorquant que tout ce qu'elle avait voulu peindre n'était que sa propre réalité. Et c'est dans l'expression même de cette réalité personnelle que Kahlo parvient le plus à atteindre certains thèmes ou thématiques à portée universelle. Cette propension universelle propre à l'œuvre picturale de Kahlo est d'ailleurs soulignée par Keto von Waberer lorsque, dans son ouvrage sur la peintre, il déclare qu'« [e]lle ne s'est jamais identifiée à la douleur, ni ne s'est tournée vers le spectateur pour éveiller sa compassion. Elle a vu en elle le symbole de la souffrance. Ce qui lui importait, c'était de comprendre la douleur. Elle a fait de sa souffrance un moyen ». Voir : Keto von Waberer, *Frida Kahlo*, Paris / Munich, Schirmer / Mosel, coll. « Chefs-d'œuvre », 1992, p. 15.

⁴ Nous empruntons ce terme à Emmanuel Lévinas qui, dans *Totalité et infini*, dresse une éthique de la relation à l'Autre selon laquelle cette dernière instance devrait être vue comme source d'épiphanie. Lévinas va d'ailleurs jusqu'à prôner une perte de soi dans l'Autre, visant ainsi à établir une éthique de la communion.

⁵ Jeux de mot d'apparence fortuite, il n'en demeure pas moins que le « corbeau » fût, depuis le romantisme, considéré comme une « figure de mauvais augure » tout en étant étroitement lié « à la crainte du malheur ». Voir : Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont éditeur, coll. « Bouquins », 1982 (1969), p. 285. Les auteurs du *Dictionnaire des symboles* renchéiront en stipulant que le corbeau est « *Poiseau noir des romantiques, planant au-dessus des champs de bataille pour se repaître de la chair des cadavres* », faisant par le fait même de la figure de cet oiseau le symbole de la mort. Aussi n'est-il pas surprenant de voir Kahlo s'auto-représenter entourée de corbeaux et sertie de colliers épineux, images qui, bien que lourdement chargées, parviennent néanmoins à évoquer avec acuité ce sentiment de douleur mortifère si caractéristique des toiles de Kahlo et du sujet agonisant qu'elles mettent en scène.

⁶ Pontalis marque bien cette différenciation entre l'être et l'avoir lorsque, dans son ouvrage *Entre le rêve et la douleur*, il déclare : « *J'ai de l'angoisse, je suis douleur. L'angoisse peut encore se dire, se monnayer en formations de symptômes, se moduler en représentations et fantasmes, ou se décharger dans l'agir. Il arrive qu'elle soit contagieuse ; la douleur, elle,*

n'est qu'à soi. L'angoisse reste communicable, appel indirect à l'autre ; la douleur ne peut que se crier — mais ce cri ne l'apaise en rien — pour retomber plus avant dans le silence où elle se confond avec l'être ». Voir : J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 261-262.

⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 9.

⁸ Nous reprenons ici la célèbre différenciation wittgensteinienne entre le *dire* et le *montrer*. Pour le philosophe viennois, seul peut se dire ce qui est de l'ordre de la forme propositionnelle, c'est-à-dire ce qui se réduit à des énoncés vrai ou faux. Pour ce qui est du reste, en l'occurrence les questions d'ordre éthique, esthétique et ontologique, étant de nature extra-langagières, mieux vaut y garder le silence. Mais comme l'a montré François Latraverse dans un article intitulé *Ce que se taire veut dire*, le silence est, chez Wittgenstein, lourdement chargé. Le logicien lui-même admettait l'importance prépondérante du domaine de l'indicible en faisant valoir que la partie la plus fondamentale du monde y était rattachée. En ce sens, la pensée wittgensteinienne n'est curieusement pas si éloignée de celle de Pontalis lorsque ce dernier déclare à propos de la douleur qu'elle retombe toujours plus avant « dans le silence où elle se confond avec l'être » allant jusqu'à dire que « le sujet lui même ne communique pas avec sa douleur : alternance du silence et du cri ». Voir : J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, op. cit., p. 262.

⁹ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 11.

¹⁰ *l'hymen* est ce voile qui se doit d'être transpercé et auquel semble être inextricablement liée la notion de fuite. Derrida déclare à ce propos : « Il y a perte cela peut s'affirmer dès qu'il y a hymen » (Éperon, p. 82). En fait, *l'hymen* serait probablement ce lieu par excellence où se cristallise l'action du voilement / dévoilement. Semblable au « voile de maya » nietzschéen, *l'hymen* ferait voir l'espace d'un instant, ou d'une déchirure, la réalité des choses pour ensuite se refermer sur elle, la cicatrisant. Rappelons donc que chez Nietzsche le « voile de maya » incarne cette pellicule persistante et permanente se superposant à ce qui pourrait être évoqué comme étant la vérité des choses telle qu'en elles-mêmes. Il n'y a cependant pas de « chose en soi » pour Nietzsche, le voile ne pouvant être balayé ou évincé. Seuls certains moments d'intuition limites, fracture dans la membrane même du voile, permettent d'appréhender, l'espace de quelques instants, ce que pourrait être la réalité des choses. Mais toujours le voile cicatrise la déchirure de telle sorte qu'il est impossible d'avoir un contact immédiat avec cette « vérité d'à travers le voile ».

¹¹ Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 (1985), p. 48.

¹² Dans *Le moi-peau*, Didier Anzieu fait part de cette idée d'expansion de la douleur en montrant son aspect foncièrement accaparent : « La douleur provoque une perturbation topique et, par une réaction circulaire, la conscience d'un effacement des distinctions fondatrices et structurantes entre Moi psychique et Moi corporel, entre Ça, Moi, Surmoi, rend l'état plus douloureux encore. La douleur ne se partage pas, sauf à être érotisée dans une relation sado-masochiste. Chacun est seul en face d'elle. Elle prend toute la place et je n'existe plus en tant que Je : la douleur est ». Voir : Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 203.

¹³ J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, op. cit., p. 262.

¹⁴ Dans la partie biographique de son ouvrage consacré à la peintre mexicaine, Keto

von Waberer note effectivement à propos de Frida Kahlo que « [s]a maladie la renvoyait de plus en plus à elle-même, l'obligeait à se replier sur son monde intérieur » puis enchaîne en déclarant qu' « Elle peignait sans cesse, comme une possédée, dans son lit souvent, ou à l'hôpital » insinuant ainsi que son travail créateur fût tributaire de son expérience intérieure, effet provoqué entre autre par ses problèmes de santé.

¹⁵ En parlant du stade du miroir, Lacan dira de cette perception de soi qu'elle est « une situation exemplaire [de] la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'Autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet ». Voir : Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 94.

¹⁶ À ce titre voir l'*Autoportrait au collier de ronces* inséré, au sein du présent travail, en page de couverture. Notons également la profusion de ce type d'autoportraits chez cette peintre dont l'ensemble de la production a essentiellement trait à la mise en scène de soi.

¹⁷ Jacques Derrida, *Éperons*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 98.

¹⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 9.

¹⁹ Ibid., p. 9.

²⁰ Ibid., p. 22.

²¹ Julia Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1987, p. 24.

²² Ibid., p. 25.

²³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 22.

²⁴ Ibid., p. 22.

²⁵ J.-B. Pontalis exprime bien cette apparente aporie lorsque traitant du phénomène autobiographique il déclare : « L'autobiographie apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme geste ultime d'appropriation de soi [...]. Dire sur soi les derniers mots : ce souhait, ce fantasme est actif à coup sûr. Mais tout aussi bien, dire de soi les premiers mots et par là satisfaire ce vœu dont toute autobiographie éprouve la contradiction interne : me faire l'auteur de ma vie [...] ». Voir : J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Confluents psychanalytiques », 1988, p. 258.

²⁶ Jean-François Chiantaretto, « Éléments pour une approche psychanalytique de l'autobiographie » in *De l'acte autobiographique*, Seyssel, Champs Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », p. 277.

²⁷ Maurice Blanchot, « Regards d'outre-tombe » in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 255.

²⁸ Ibid., p. 255.

²⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 97.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 20.

³¹ Jacques Derrida, op. cit., p. 106.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de l'inconscient ».
- . 1985. *Le moi-peau*, Paris, Dunod.
- BLANCHOT, Maurice. 1949. « Regards d'outre-tombe » in *La part du feu*, Paris, Gallimard.
- BRUGIÈRE, Bernard. 1991. *Les figures du corps*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- CHAWAF, Chantal. 1992. *Le corps et le verbe : La langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, coll. « Les essais ».
- CHEVALIER, Jean et Alain CHEERRBRANT. 1982 [1969]. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- CHIANTARETTO, Jean-François, 1995. « Éléments pour une approche psychanalytique de l'autobiographie » in *De l'acte autobiographique*, Seyssel, Champs Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », p. 239-282.
- DERRIDA, Jacques. 1972. « La pharmacie de Platon » in *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 69-198.
- . 1978. *Éperons*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- . 1978. *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- DID-HUBERMAN, Georges. 2000. *Devant le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- . 1985. *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . 1987. *Soleil noir*, Paris, Gallimard.
- LACAN, Jacques. 1966. « Le stade du miroir » in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », p. 93-100.
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. 1988. « Survivre à son passé » in *L'autobiographie : VI^{es} rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques ».
- PONTALIS, J.-B. 1977. *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- SZASZ, Thomas S. 1986 [1975]. *Douleur et plaisir*, Paris, Payot.
- WABERER, Keto von. 1992. *Frida Kahlo*, Paris / Munich, Schirmer / Mosel, coll. « Chefs-d'œuvre ».