

# Assassinat d'âme et érotique subversive de l'autoportrait. Frida Kahlo, une poétique de la ruine.

**Danièle ROSENFELD-KATZ**

*Psychanalyste, Maîtresse de conférences des universités.*

---

**Résumé** : L'épreuve de la catastrophe, pour Frida Kahlo, femme peintre surréaliste mexicaine, c'est l'accident du 17 septembre 1925. Elle a dix huit ans. S'origine alors, à partir d'une détresse narcissique qui bouleverse les limites hallucinatoires de sa psyché, dans l'ici et le maintenant, au fil du rasoir, un «vide», à partir duquel se libère un espace, une temporalité. La re-construction de Frida, après sa mise à mort, passe par la production d'un bord, de ce bord d'où s'impulse son peindre. Frida, par sa peinture, conjure la folie. Frida se trace en autoportraits, s'exhibe, monstration féroce, impudique, obscène de son corps, de ses ravages intimes, part maudite bataillienne, paradoxalité de cadavre exquis, ciselé d'une féminité triomphante en une touche dentellière luxuriante.

**Mots-clés** : autoportrait, catastrophe, narcissisme, regard, œil, peinture, F. Kahlo, D. Riveira.

---

*«Une énigme est le pur jaillissement  
A peine si le chant ose le dévoiler.  
Car tel tu as commencé, tu resteras,  
Si forte soit la détresse»*

*F Hölderlin<sup>1</sup>.*

Enigme, jaillissement de l'être en autoportrait, rencontre, événement avènement avec une femme peintre, Frida Kahlo «*assassinée par la vie*» dit-elle, cri, écho d'Artaud, Van Gogh «*le suicidé de la société*», Frida peint, se peint, «*se donne à voir*», pâture à l'oeil, cartographie rhizomatique, nomade, flamboyante sur une ligne de crête, en limite, en schize, «*traquant le soleil dans l'ombre*»<sup>2</sup>. Puissance prométhéenne, Frida conjure la folie, son horizon intime, l'autre étrangère à elle-même, là où sombrèrent un jour, à midi, lumière incandescente du soleil, jaune couleur de folie pour Frida, Artaud, Van Gogh, Nietzsche.

Discordance accotée à raison, femme muse surréaliste, Méduse et Mélusine à la beauté convulsive, hybride et polymorphe, transgressive, Frida Kahlo désire, jubile, éprouvé d'une joie spinozienne dans le déploiement infini de sa douleur, *allégria*. Frida s'exhibe, impudique, obscène, exquise paradoxalité des cadavres et d'une touche dentellière luxuriante, ciselé d'une féminité triomphante, Déesse mère, vivance éternelle de la terre-matière-matrice.

Au fil du rasoir, Eros et Thanatos, Frida, en abyme se ressaisit en trait, aveugle et voyante, chemine en création, en poétique. Elle graphe, trace, traits de son visage, visage dévisagé, dessin du dessin. Ses autoportraits -la plupart des deux cents tableaux- sont lieux de

l'«habiter» heideggérien, «*maison de l'être*» à l'équilibre instable, en instance de menaces, d'attaques, de vrilles dissociantes. Ses autoportraits sont, sublimation du réel de sa douleur, verticalité signifiante, «*Visage qui est Sinaï*», autoportrait sinaïtique, «*arrêt du meurtre*»<sup>3</sup>, visage et épiphanie sacrée.

L'oeuvre de Frida Kahlo est désordre poétique, érotique comme éthique, irréductible à la thématization, à la conceptualité totalitaire. Phénoménologie lévinassienne, rebelle à la «*clarté*», au «*dévoilement de l'être*» heideggérien où tout se manifeste, se maîtrise, se saisit, j'opte pour une approche de la caresse, de l'équivoque, de la vérité comme respect de l'être, énonciation d'une parole qui prophane le monde, «*découvre le caché en tant que caché*»<sup>4</sup>.

Deuil donc, deuil d'un certain savoir, pour l'écoute-regard de l'oeuvre, expérience du créateur, au plus proche et au plus loin de son énigme, épreuve de l'altérité, enseignement de Nietzsche qui nous enseigne à nous laisser enseigner

Frida Kahlo, «*l'Improbable*»<sup>5</sup>, texte dédié aux esprits de veille, aux «*théologies négatives*», poétique irisée de pluies, d'attente, de vent, à l'*absent présent* sans qui rien ne serait advenu, par qui existe le «*presque rien*».

### **Au commencement: l'épreuve du désastre.**

*«L'art est une blessure qui se termine en lumière».*  
Georges Braque<sup>6</sup>.

Au commencement la blessure. «*J'écris avec mon sang*» hurle Artaud, «*je peins avec mon sang*» hurle Frida. Désastre, «*visibilité du corps de l'accident*», invisibilité de la blessure psychique, du trauma.

L'épreuve du désastre pour Frida, c'est l'accident du 17 septembre 1925. Elle a dix huit ans. Chute dans le réel, morcellement du corps, éprouvé de néantisation, fin du monde, assassinat d'âme. S'origine, dans l'ici et maintenant de la catastrophe, la re-construction de Frida après sa mise à mort, béance ouverte, production d'un bord d'où s'impulse le peindre, la sublimation.

Récit de Frida: «*Je suis montée avec Alejandro. Je me suis assise au bord, près de la main courante, et Alejandro s'est assis à côté de moi. Quelques instants plus tard, le bus a percuté un tramway de la ligne Xochimilco. Le tram a écrasé le bus contre l'angle de la rue. Ce fut un choc étrange, il n'était pas violent, mais sourd, lent, blessant tout le monde, moi surtout (...). Le choc nous projeta vers l'avant et la main courante me transperça, comme l'épée transperça le taureau. Un homme, voyant la terrible hémorragie, me ramassa et m'allongea sur une table de billard jusqu'à l'arrivée de la Croix-rouge. Je perdis ma virginité, mon rein se ramollit, je ne pouvais plus uriner et ce dont je me plaignais le plus était la colonne vertébrale*»<sup>7</sup>.

Les médecins diagnostiquent une colonne vertébrale brisée en trois endroits dans la région lombaire, le col du fémur et les côtes rompus, onze fractures à la jambe gauche, son pied droit écrasé et disloqué, son épaule gauche démise, l'os pelvien brisé en trois. La rampe d'acier du bus a transpercé son ventre, pénétré son flanc gauche, est ressortie par le vagin.

L'abomination a eu lieu, pour Frida. L'épreuve du désastre touche son réel. Du chaos, «*Khaos*», «*béance*» dans la théogonie d'Hésiode, s'impulse l'acte créateur pour un nouvel équilibre. Frida s'érige, s'instaure, co-naiissance de Frida et de son monde, d'un «*monde qui se mondéïse*»<sup>8</sup>, auto engendrement, auto création de celle qui écrit dans son journal «*Celle qui a accouché d'elle même (...) qui m'a écrit le plus merveilleux poème de toute sa vie.*»<sup>9</sup> Frida renaît à partir de l'*apeiron*, l'intraversable, le sans terre, le sans limite, informe

bataillien, *ab-y-me*, faille originaire. Frida, désormais, «*machine le réel*»<sup>10</sup>, conversion du chaos en rythme, éclosion. Frida s'incarne en sa peinture, monstration féroce de son corps, dette taillée à même la chair dévastée, machine suppliciée sadienne, théâtre de la cruauté d'Artaud.

Le «*pape du surréalisme*», A Breton, accueille une Frida affirmant n'avoir «*jamais peint ses rêves, mais bien sa stricte réalité*»<sup>11</sup>. Peinture symboliste, elle est présence de l'*hybris*, d'un réel qui n'arrête pas de ne pas se peindre. Frida peint, transsubstantiation de sa mort, *chronique d'une mort annoncée*, pour l'inouï, l'oeuvre de Frida, au devant d'elle, elle qui fut champ de ruine, à fleur de désir destructivité.

Après la dévastation de son corps, de l'extrême violence, Frida, *hapax existentiel*, s'ex-hausse, peint «*cette minute du monde qui ne passe pas*» et «*qu'elle devient*»<sup>12</sup>. Frida «*ex-sistère*», Frida se tient hors «*comme la présence est prae-sens, en avant de soi*» car «*exister c'est se tenir hors....dans l'ouverture. C'est à travers toutes les failles et les moments critiques, se faire jour dans l'Ouvert*»<sup>13</sup>. Frida se dresse, d'un «*Je peux*» qui procède de la hauteur, de la verticalité de l'étant, «*corps humain dressé de bas vers le haut, engagé dans le sens de la hauteur*»<sup>14</sup>. Frida endosse le devenir animal, intuition et perception, dans ce monde où, comme Rilke, la mort se dresse désormais. Frida ressaisit le vif sur le mort, peint pour «*apprendre à mourir*»<sup>15</sup>, elle qui «*a passé sa vie à mourir*»<sup>16</sup>.

Frida déplace le danger, Frida crée «*l'objet*»<sup>17</sup>, l'objet affolant. Frida «*enfante une étoile dansante avec le chaos qu'elle porte en elle*»<sup>18</sup>. A partir du trou, elle met en forme, *gestaltung*, oeuvre, «*dehors d'un dedans*». Frida borde le réel, l'innommable, par l'oeuvre, «*vraie barrière qui arrête le sujet devant le champ de la destruction absolue, de la destruction au-delà de la putréfaction, (et) c'est à proprement parler le phénomène esthétique pour autant qu'il est identifiable à l'expérience du beau. Le beau dans son rayonnement éclatant, ce beau dont on dit qu'il est la splendeur du vrai*»<sup>19</sup>.

Par l'ob-jeu, Frida engendre le double, l'artéfact, le masque autographe, paradoxe de dissimulation nudité des yeux, masque et mortuaire, masque médusant de la terreur de castration, corail dressé du sang de Gorgone décapitée pour une Méduse triomphante, *Rire de la Méduse*<sup>20</sup>.

Frida peint et par l'acte, le geste, elle fait face. Avec le geste, «*il y a cette trace accrochée là sur la toile. On peut s'y accrocher pour ne plus perdre la face*»<sup>21</sup>. Frida prend le risque de l'artifice et de l'affectation de la toile, non pour un objet de plus, mais pour «*tenter d'inscrire la trace des effets de vérité qui dans le dispositif de mémoire et d'oubli signe le passage du bordel de notre corps à l'organisation terrible de la pensée*»<sup>22</sup>.

Frida nous invite à contempler son *théâtre de la cruauté*, sa peinture de la cruauté, épreuve du symbolique, tableau du cru, de l'organique du cru, transgression d'un sensuel absent du corps, sado-masochisme, transgression subvertie par l'érotique de son «*visage*», souveraineté de sa féminité blessée, monstrée par le corps peint, ex-position de l'ex-posé du tragique de Frida.

### **Chute, aveugle et peintre Frida.**

«*Le miroir qui m'a réfléchi l'être a été le plus souvent l'horreur*»  
Stéphane Mallarmé<sup>23</sup>.

Accident, vision d'horreur, ralenti, viol. Frida écrit: auparavant, «*tout était mystérieux et quelque chose était caché, devenir quoi était un jeu pour moi. Si tu savais comme c'est terrible de tout savoir brusquement, comme si un éclair illuminait la terre. Maintenant je vis*

sur une planète de douleur, transparente comme la glace, mais c'est comme si j'avais tout appris d'un seul coup en quelques secondes. Mes amis, mes compagnes sont lentement devenues des femmes, moi j'ai vieilli en un instant et aujourd'hui tout est doux et lucide. Je sais qu'il n'y a rien derrière, que s'il y avait quelque chose je le verrais...»<sup>24</sup>. Effraction, rupture de l'illusion, brûlure du leurre, du voile du semblant, regard diffracté où la paupière ne joue plus, illimité *voyeur*, regard soumis à l'oeil cyclopéen, logique implacable de transparence, accident-corps-oeil de Frida.

Le voile est morcelé.

Et la mère, Mathilde Caldéron, au retour de l'hôpital, fait acte, miroir au ciel du lit et toile blanche au-devant d'elle.

Et le père, Guillermo Kahlo, juif d'origine hongroise, tend la boîte de couleurs, père photographe, don-regard, symbolique de découpe, multiple, jeu et chatolement différentiel à l'Un de l'oeil.

Et le «*lieu*», le «*site de rassemblement*» de l'Un de Frida, manifestation de son apparaître advient. De la chute, de la transparence meurtrière, Frida, éblouissement incandescent, s'abat, aveugle, voyante et peintre. Elle est transfiguration du Christ après sa descente au tombeau, Tobie biblique qui atteint l'ultime lumière en assumant les ultimes ténèbres, les ultimes épousailles.

Frida, relance d'Eros, surgit dans la *voyure*. En son regard, désormais, la lumière s'incarne, lumière sacrée du religieux, accroche, trace, dépôt en son regard-couleurs-rythmes, volupté des yeux habité de «*chair*»<sup>25</sup> «*miracle d'incarnation*», vision-«*palpitation par le regard*».

Frida peint, Frida joue, joue à «*tromper l'oeil*», «*trompe la mort*».

Miroir, trauma-anté de Frida, originaire de la perte de vue de sa mère remplacée par l'autre au masque noir terreur indifférencié, tableau de Frida, **Ma nourrice et moi** (1937), tableau **Ma naissance**, peint par Frida en 1932, année de la mort de Mathilde, année de la possible re-présentation apotropaïque du regard absent de sa mère, visage recouvert d'un linge blanc, de ce «*visage de la mère*» comme premier miroir, imago<sup>26</sup>, inaccessible idéal, «*douleur essentielle*», ineffable du lien maternel, «*visage décomposé*» de l'infans, regard empreinte de douleur, de ce temps hors de ses gonds, sidération sans voix, séisme corporel. Aliénée au double comme prothèse statuaire, Frida surgit, iconique lors de la réalité de l'accident, réalité du fracas du corps machinant son réel-anté du corps, redoublant en incise sculpturale le réel-anté de sa blessure, accident point de buté tangible à sa re-naissance comme différante, «*Je est un(e) autre*».

Frida hallucine la mère, la mère symbolique, Déesse mère. Pour Frida, dit D. Riveira «*ce qui est tangible, c'est la mère, le centre de tout, la mère-mer, la tempête, la nébuleuse, la femme*»<sup>27</sup>. Iconisation, identification à celle du plus proche comme du plus lointain, filiation matricielle de son père, identification à la mère adorée de son père, de ce père en déroute épileptique, de ce père en crise dont les éclats viennent se loger dans le corps de Frida, crise en *vue* de laquelle, Frida advient «*pata de pelo*», jambe de bois, poliomyélite à l'âge de six ans, moment du premier exil d'une Frida advenue solitaire. Frida en tableau de filiation, **Mes grands parents, mes parents et moi** (1935), mère toute-puissante, paysage aux fruits débordants, pulpeux, au ventre fécondé, père plus petit, visage en deçà de l'horizon, grand-mère paternelle, l'aimée du père dont elle incorpore un trait signifiant, les sourcils noirs, ailes d'oiseaux albatros sur son visage, ailes cariatides pour le père tant aimé de Frida, le père silencieux, le père en aura d'amertume, le père et sa violence parlé, du dire-dit, celui qui s'écrit durant la cérémonie de mariage de sa fille avec Diégo Riveira: «*Messieurs, ne sommes-nous pas en pleine comédie*»<sup>28</sup>.

Mère toute-puissante, sa mère est objet perdu, objet primordial qui est soutien des plus lointains, des confins, des plus archaïques, des plus inaccessibles à l'ex-sister. Frida va, peint, résonne à celle qui cause son mouvement de recherche sans fin, inachevée, tournoiement cosmique de la création.

Frida s'iconise, Frida franchit, s'affranchit, se tient dans l'éthique, éthique pour Kierkegaard qui est un devenir autre, franchissement sans appui des failles, rythmique de la danse de l'étant, en ces moments où «*n'étant plus rien, il ne peut que disparaître dans la déchirure de la béance, où renaître à soi dans un bond*». Frida, jubilante Frida, éthique Frida, Antigone mexicaine du «*Me voici*» abrahamique.

Pour que «*ça cesse*», douleur de la mise à mort, Frida s'élève, se peint, iconique, masochisme moral sublimé en une «*Mater Dolorosa*», larmes aux yeux de Frida, larmes de sang. Frida et son corps déchet, tableau de Frida intitulé **Sans Espoir** en 1945, tableau signe du processuel destruction créatrice de Frida.

Pour que «*ça cesse*», Frida se donne en masque, leurre, entre-deux, Narcisse en abyme pour le trait iconique, trait mémoriel, trace d'archivage. Par sa chute percutante dans le réel de son corps, s'est tendue, tâtonnante, sa main. Révélation, passage de Frida de la lumière sensible à la lumière surnaturelle, aveugle Frida, geste de l'ombre, qui réitère le geste de Dibutade, origine du dessin, baguette comme bâton d'aveugle<sup>29</sup>. Frida s'épanouit à la transcendance, témoigne de l'origine sacrificielle, prolifération d'invisible dans le visible de la peinture, *invu*. Elle s'ouvre et ouvre à l'autre monde, celui de la présence invisible à même le visible<sup>30</sup>. Frida est aveugle de son voir, voyance de l'aveugle, Oedipe, Tirésias... Frida peint à partir d'un point aveugle, point noir de la rétine, où elle se voit se regarder dans l'aveuglement de sa présence à être, invention du *shiboleth*, du point de passage, du trait.

Frida peint des icônes, *ex-voto*, *rétablos* de conjuration offert à dieu, d'une catastrophe ayant déjà eu lieu, «*solde de tout compte visuel*», «*apostrophe muette*». Frida sacrificielle, Frida Kahlo, une poétique des ruines, de ce que tout autoportrait est une ruine<sup>31</sup>, trace mémorielle de l'éclipse dévastatrice du premier regard et de celui, plus tard, de l'homme aimé, Diégo Riveira. Dans son journal, commencé en 1944, scriptures de sa dérélition, elle écrit: «*Ruine/Maison d'oiseaux/nid d'amour/Tout pour rien*».

## Méduse et Mélusine.

*«Où se trouve dans cette évolution la place des divinités maternelles, qui ont peut-être précédés partout les dieux pères? Je ne saurais le dire»  
Sigmund Freud<sup>32</sup>.*

Après l'accident, Frida en surrection, s'iconise, icône-incise de la présence d'une expérience religieuse, qui «*transfère un monde invisible dans ses traces visibles*»<sup>33</sup>. Les autoportraits sont «*réelles présences*»<sup>34</sup> et non représentation, acte démiurgique de son auto création, apostrophe muette. A partir de la béance, du trou de son histoire, Frida s'élance, avènement historique structurel de son processus identificatoire, faille imaginaire colmatée, bouchée par la présence symbolique de son «*visage*».

Puissance démiurgique de l'arrachement à la jouissance scopique du mauvais oeil, Frida brise la totalité pour le multiple des facettes de l'autoportrait, traits traces d'une ruine, son «*visage*», verticalité transcendantale du «*visage comme un Sinäi*»<sup>35</sup>, visage qui, à travers la réalité corporelle, mais au-delà d'elle, est absence, absence absolue d'Autrui, absence constitutive de l'altérité, extériorité radicale, trace de l'Autre. Frida peint ses portraits,

*ritratto* en italien, «*se fait tirer le portrait*», «*tire une traite sur elle-même*» enjeu d'une dette symbolique, sacrale, dette de vie et de mort aux Déesses mères.

Frida Kahlo se «*tire le portrait*», «*s'assassine elle-même*», de portrait en portrait, apanage de son identité polymorphique, identité vacillante de sa filiation en puissance d'effondrement. Lorsque le regard de l'Autre vacille, lorsque le miroir choit, Frida met en jeu, en trace, cette percée désubjectivante; elle se représente, cisailée en son identité de femme, lacération en l'intime de sa sexualité ravagée comme dans ce tableau de 1940, **Autoportrait aux cheveux coupés**. Sa peinture est catharsis de sa défiguration psychique. Frida en une tension hyperbolique, tragique, s'héroïse, volonté de puissance poétique. Elle met en scène son clivage, et s'offre double dans le tableau de 1939, intitulé **Les deux Frida**. Plus tard, bien plus tard, dans une mise en scène paroxystique de son clivage, elle peint sa violence mimétique, sa conflictualité psychique, sidérante, en un tableau démonique, parfum d'Oscar Wilde et de Dorian Gray, **Le masque** (1945). Les deux Frida s'affrontent, meurtre réitéré dans ses métamorphoses même, inachèvement de la reconduction. Frida, au fil des toiles, se déconstruit et se reconstruit, de portrait en portrait, de masque en masque, de simulacre en simulacre. Elle répète, contamination, dissémination le *meurtre symbolique* et re-vit à l'infini des icônes.

Dans l'absoluité de son absence-présence, Frida est «*véra iconica*», la «*Véronique*», «*mandylion*», «*Voile de Véronique*», le tableau de Zurbaran en 1622, voile où s'inscrit, inversée, la Sainte Face du Christ. Voile, tremblement, bruissement du regard, l'autoportrait, est image inversée écart à la lettre. Autoportrait, son sens naît d'un manque, d'une différence, persistance du flottement, de l'instabilité symbolique, de l'entre-deux. Mouvement, tremblement, différence à elle-même, éprouvé du multiple et du Un, en puissance d'affectation, Frida se tient, rayonnante, en «*puissance d'exister*» alors que Narcisse, pris à la lettre de son miroir, réciprocité parfaite, et qui croit selon le poète «*se voir, se voir*», rencontre sa mort.

De cette figurabilité infigurable, de cette distance maintenue, ses autoportraits sont mises en portrait de sa beauté, de sa mexicanité, témoin sa peinture en **Téhuana** (1943). Beauté des autoportraits, puissance de fascination de son regard, de ce regard aveugle qu'elle porte sur elle et lui intime de se peindre pour tenter de se re-connaître. Autoportrait de l'attestation de sa présence à être, Frida s'iconise Méduse dans l'ambivalence de cette face sidérante, janusienne de beauté et de destructivité. Méduse «*oeil glaireux, tuméfié, chassieux, trou noir dont l'iris immobile s'entoure de lambeaux, lèvres, plis, poils pubiens*» écrit J. Kristeva<sup>36</sup>, tête de Méduse décapitée par Persée, tête de Méduse, rayonnante, éclatante, transfiguration du sexe maternel, de la vulve maternelle. Méduse, masque de Frida, double de Frida qui répète le regard de Persée, ne pas se voir en face, regard oblique, regard jeté en réverbération, et son geste, sacré, celui de la décapitation de Gorgô.

Frida décapitée, Frida iconisée après la dérélition, la *kénose*, évidemment radical qui donne naissance au vide dans le visible de la représentation. Peinture pensée du sens, économie sacrificielle, Frida projette au-dehors et, par/dans son geste, en une dialectique synchronique met en forme l'inattendu, s'aventure, élabore un regard concomitant à son geste de peindre. Frida s'iconise et jubile, Frida, joie spinozienne de la douleur d'ex-sister. Pour J. Kristeva<sup>37</sup> «*il n'y aura pas d'icône/économie sans cet implicite du corps maternel*» et encore «*l'économie de l'icône nous invite à communier avec l'invisible, utérin ou mortel, mais se garde de nous le livrer*».

En sa décapitation, Frida, face méduséenne, se sépare, osmose et symbiotique à sa mère primordiale. Elle oeuvre en échappée à la mère primitive, la mère archaïque de l'indifférenciation, de l'aquatique, de l'illimité, du sans bord, de l'innommable. Sa mère, dit Frida dont elle a le corps<sup>38</sup>. Et c'est de ce corps cruel, douloureux, dont Frida s'extrait,

s'extériorise par son «*visage*», projection métaphorique, dialectique, de sa faille corporelle. Frida dans son rayonnement solaire, épiphanie sacrale de l'icône, s'éloigne et s'approche au plus près de l'horreur, cerne le bord de l'informe bataillien. Frida, dans son peindre met en jeu son corps, l'intuité de son corps, le célèbre dans un cru paradoxal qui est voile de sa nudité, de sa pudeur. Dans sa peinture son corps est aura solaire par/dans son «*visage*», fragilité du corps, fulgurance de son corps. Dans la poïétique de sa peinture, «*un corps humain est là, quand entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un oeil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire...*»<sup>39</sup>.

La loi du corps donnée à voir par Frida est celle d'un corps violé, éfracté *avant* l'accident, corps qui ne se supporte que corseté, armaturé comme dans son tableau de 1944, **La colonne brisée**, corps attaqué, corps jouissant, «*bordel de son corps*», sadisation de son corps, monstration obscène, agression et satisfaction paradoxale en sa démesure, vengeance exercée sur le corps objet maternel qui a failli, n'a pas transmis, n'a pas fait lien, lien de maternité, lien de fécondité, lien de féminité, lien d'amour. La génitrice est cruelle, non-sens, passion de chair. Mélancolie de Frida qui expose, s'expose, dans ses excès, dans son rire, ses débordements, s'excédant pour vivre. Frida transgresse tous les codes en montrant le biologique, le corps douloureux féminin. Frida montre et paradoxalement cache par/dans cette efficace d'exposition, pudique Frida, montré caché de la fulgurante clarté.

Mélancolie de Frida, érotique Frida, érotisme bataillien qui est «*approbation de la vie jusque dans la mort*». Frida, «*destruction créatrice*»<sup>40</sup>, se tourne vers l'Hadès, descend à la mort dans l'assomption des divinités maternelles. Oralité cannibalique de sa scopique, Frida Méduse se dresse en stature phallique, «*culte du crâne*» repérée par J Kristeva<sup>41</sup> qui est perte de la dépendance maternelle par/dans l'assimilation, mais aussi, «*une dévoration du père tyran, une appropriation de la puissance de la génitrice*». Frida s'est «*assimilée la féminité nourricière et protectrice, le pouvoir phallique des autres et par cette double intériorisation, de freiner les désirs (d'inceste et de meurtre) au profit de la représentation qui constitue le «for intérieur»*».

Frida, Méduse et Mélusine, sorcière qui réécrit le mythe de Méduse, rétablit une relation sacrale à la mère, déification de la Déesse mère. Dans cette tension, Frida met en jeu toute sa scopique, transsubstantiation de sa corporéité dans l'oeil, l'oeil détachable. Elle irradie de son regard, de ses yeux qu'elle dit tenir de son père<sup>42</sup> regard dont la découpe singularise la touche, le style pictural, style de la femme peintre, accroche à son père. Frida advient oeil, Un dans l'assomption du multiple. Symbole cyclopéen, le deux se mue en Un, réunion de deux parties disjointes, le Un de l'oeil en trop ou en moins, le Un qu'Ulysse devenu *Personne* doit percer par la ruse, oeil de Polyphème qui lui barre la sortie de la grotte, ruse devant la mort, mort menace originée de la frontalité de l'oeil, «*oeil insatiable et en rut*»<sup>43</sup>, mais aussi, «*Troisième oeil*», oeil mystique, oeil de la déification de l'homme, symbole du Tétragramme, centre d'un triangle équilatéral symbolisant dans les églises et dans les synagogues, le Nom divin, concerto pour quatre consonnes, YHWH.

## Les larmes de Méduse.

«*Etre, c'est interroger dans le dédale des questions posées à autrui et à Dieu et qui ne comporte aucune réponse*»  
Edmond Jabès<sup>44</sup>.

L'oeil Un, l'oeil émeraude, la pierre frontale est aux deux yeux ce qu'est le cœur-centre au cœur organe, le symbole du Père, source de vie céleste, vision divine pour les hébreux. Quête de l'oeil de Frida, celle d'Eros, Eros en la personne de Diégo Riveira, de son mariage avec lui, en 1929, union de Frida et de Diégo, union de la «colombe» et de l'«éléphant». En violence d'affectation, Diégo est «*amour médecin*» pour Frida, *kairos*, rencontre éclosion chrysalide de Frida en femme peintre, femme muse, femme modèle de la mexicanidad, emblème élevé par Frida à l'incandescence solaire sa vie durant. Diégo, son «*second accident*», comme aimait à le répéter Frida<sup>45</sup> est Eros bruissant, «*L'évènement, le véritable évènement avènement, qui nous expose au risque de devenir autre est imprévisible. Il est rencontre avec l'altérité dont la signifiante insignifiante révèle la nôtre. Il est le soi transformateur*»<sup>46</sup>. Eros, quête de dyade passionnelle, amour d'étayage, mais Diégo trahit, Diégo la délaisse, Diégo la trompe avec sa soeur Cristina, sa soeur Cristina pervertit le sang de la filiation, «*mauvais*» sang», sang de Frida souillé de l'impossible maternité, sang, ressac, flux de menstrues unissant mère et fille, flux de meurtre de la génitrice, stérilité honnie, tableau sanglant, inaugural de 1932, celui de sa première fausse couche **L'hôpital Henry Ford**.

Douleur, point de douleur à sa filiation, et c'est le tableau **Quelques petites coupures de 1935**, symbolique de la trahison, cadre du tableau parsemé d'éclats de sang, séparation de Diégo et de Frida en 1939, Frida qui s'abîme en souffrance agonique. Frida revient, remariage mais le paysage est désolé, désertifié d'Eros. Lente désagrégation de Frida, début de son retrait du monde, mort de son père. L'«*éléphant*» s'en est allé, chute psychique après l'ouverture du Un, symbolique du tableau de leurs deux moitiés de visages réunifiés en faces asymétriques, montage monstrueux où s'inscrit les dates de leur union séparation **1929-1944**. A partir de 1944, les oeuvres sont de facture stoïcienne, son regard se rigidifie, les corsets dont certains de fers enlacent son corps. Opérations à répétition, inutiles pour son ami et médecin le docteur Eloesser, opérations de meurtre. Frida Kahlo, disait A Breton, «*Un ruban autour d'une bombe*». Le ruban, le ruban qui court les oeuvres de Frida se resserre, noeud coulant au cou, séparation de la tête et du corps, transsubstantiation en oeil de Frida, icône-oeil.

L'«*éléphant*» s'en est allé, Frida s'exile dans son regard, dans l'oeil, et dévore, cannibalise Diégo. Femme Méduse, elle peint l'avalement du visage de Diégo, incrustation du visage de Diego en son front, médaillon triomphal de son autoportrait de 1943, à l'endroit où quelque temps auparavant, sa touche dentellière avait peint la mort. Dans cette peinture à la collerette délicate et raffinée, un meurtre se joue, rituel initiatique, sabbatique. Frida dévore Diégo et quatre yeux se partagent le festin.

Frida et son amour pour Diégo, Frida et Eros, Eros dans sa tension de l'Un, inaliénable, indestructibilité de l'amour de Frida pour Diégo. La «*colombe s'est trompée*» écrit Frida dans son journal. Frida s'abandonne, Frida s'identifie à la Déesse mère, à l'amour mère. Divinité cosmique, sanguine et sanguinaire, Frida se fond dans le cycle cosmique de la terre mexicaine. Frida offre son corps en pâture à la terre mère mexicaine, carnivore qui l'engloutit, tableau sacrificiel, tableau intitulé **Racines** (1943). Frida fait don sacré et achève la lente cannibalisation de Diégo. En 1949, dans l'autoportrait intitulé **Diego et moi**, le processus est achevé, un cinquième oeil signe à la pointe triangulaire, stabilité du triangle, harmonie symbolique, acmé de la déification, passage à la glorification de la Déesse mère qui dépose l'oeil artefact dans l'enfant Diégo, tableau de **L'étreinte amoureuse de l'Univers, la terre (le Mexique)**.

Frida meurt pour naître Frida Kahlo, ouvre la légende, celle de Frida et de Diégo, la *colombe et l'éléphant*. Frida hurle dans son journal, apostrophe muette, «*Yo soy la*

désintégration», Frida s'éteint à l'âge de 47 ans, le 13 juillet 1954 en «ayant attendu encore un peu»<sup>47</sup> après avoir été amputée de la jambe droite.

Frida, iconique Frida, Déesse mère, est «visage», épiphanie, visage-logos, Parole d'Autrui, Commandement du «Tu ne tueras pas»<sup>48</sup>. Le «Visage» est relation première dit Levinas, originelle et originante de toute autre relation, il est la socialité même. Le «visage» est éthique, question première de l'être, instauration de l'humain comme «autrement qu'être», en ce qu'il ouvre une transcendance et pose une question, celle de la Justice. Cette question est adressée au premier visage rencontré, visage dans son infini et sa transcendance dans la présence de ce rapport immédiat, direct. Le «visage» est nudité, faiblesse dans son exposition, en ce qu'il est toujours déjà exposé, avant sa surréction de «visage». Le visage est donc, «unique matière» dit Levinas, possible à la négation totale, «c'est à dire éveille le désir de meurtre» et, à la fois, «est ce qui nous interdit de tuer».

Frida Kahlo, «visage», exposition, s'expose, implore, Ethique, Justice. Frida en prière, Frida souillée de sang, sang de son originante socialité, sang de ses liens de sang bafoués, pervertis. Eloquence muette de sa stridence, «visage», Frida Kahlo est musicalité et solitude sonore, invocation. Silence sacré, «visage» communion, subversion gothique en envol mystique, Frida est amour dans l'absoluité de sa crucifixion, Eros en fracture de totalité pour Autrui en sa responsabilité infinie. Frida, hiérogamie sacrée, ange et démon, témoigne, trace absence, «trace qui n'est pas la trace d'une présence quelconque» caresse dentellière de l'inachevé, énigme qui sourd et palpète, rythme de «l'essentiellement caché (qui) se jette vers la lumière, sans signification»<sup>49</sup>.

Ethique Frida, larmes à ses yeux, voile yeux apocalyptique de l'étant, créature du «don des larmes», point source, eau sang de l'oeil, révélation qui est «pleurs de joie», de ce que «Les yeux pleurant, ces larmes voient»<sup>50</sup>.

*Frida, lunaire solaire Frida, perles de larmes, subversivité d'Eros, puissance jubilatoire et allégresse de Frida, l'essentielle cachée.*

## Danièle ROSENFELD-KATZ.

<sup>1</sup> F. Holderlin. Poème le Rhin. Cité par H.Maldiney. *Avènement de l'oeuvre*. Théété. 1997

<sup>2</sup> F. Nietzsche. *Le Gai*. Gallimard. 1982 p 33.

<sup>3</sup> E. Levinas. *Totalité et Infini*. Biblio. Essais. Le Livre de Poche. 1971p.217

<sup>4</sup> M.A. Ouaknin. *Méditations érotiques. Essai sur Emmanuel Levinas*. Balland. 1992

<sup>5</sup> Y. Bonnefoy. *L'improbable et autres essais*. Folio Essais. Gallimard 1992

<sup>6</sup> G. Braque. Cité par Y. Le Pichon *Le musée retrouvé de Marcel Proust*. Stock. Paris. 1990.

<sup>7</sup> H. Herrera. *Frida. Biographie de Frida Kahlo*. Anne Carrière. 1996. p.76).

<sup>8</sup> M. Heidegger. Cité par H.Maldiney. *Avènement de l'oeuvre*. Théété. 1997. p.96

<sup>9</sup> *Le journal de Frida Kahlo*. Introduction de Carlos Fuentes. Du Chêne. 1995

<sup>10</sup> G. Deleuze et F. Guattari. *L'anti-oedipe*. Les éditions de Minuit. 1975.

<sup>11</sup> H. Herrera. 1996 *op.cité*. p. 344

<sup>12</sup> P. Cézanne. *Conversation avec Cézanne*. Macula. p.113

<sup>13</sup> H.Maldiney. *op.cité* p. 103

<sup>14</sup> Lévinas. 1971 *op.cité*. p.121

<sup>15</sup> Danièle Hunebelle. *Léonard De Vinci*. Col. Gens et réalités. Hachette.

<sup>16</sup> H. Herrera. 1996 *op.cité*.

<sup>17</sup> F. Ponge. *La rage de l'expression*. Paris, Gallimard. 1974.

<sup>18</sup> F. Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Idées. Gallimard. 1971. Prologue. p. 5

<sup>19</sup> J. Lacan. *Ethique de la Psychanalyse*. Livre 7. 1986. p. 256

<sup>20</sup> H. Cixous. *Le rire de la Méduse*. L'Arc 61. 1975.

<sup>21</sup> Eduardo Chillida. *L'oeuvre graphique*. Maeght. 1978.

<sup>22</sup> F. Rouan. *Bataille*. Cahiers de l'abbaye St Croix. n°69. p.74

<sup>23</sup> Stéphane Mallarmé. *Correspondances*. Cité par. Michel Thevoz. *Le Miroir infidèle*. Minuit. p. 127.

<sup>24</sup> H. Herrera. 1996, *op.cité*, p. 74

- 
- <sup>25</sup> M. Merleau-Ponty. *L'oeil et l'esprit*. Folio. Essais. Gallimard. 1964.
- <sup>26</sup> D.W. Winnicott. *Jeu et réalité*. Paris, Gallimard. 1971.
- <sup>27</sup> Hayden Herrera. 1996. *op.cité*. p. 339
- <sup>28</sup> Ibid. p. 137
- <sup>29</sup> J. Derrida. *Mémoires d'Aveugles*. Réunion des musées nationaux. 1990.
- <sup>30</sup> Merleau Ponty. *op.cité*
- <sup>31</sup> J. Derrida. *op.cité*
- <sup>32</sup> Sigmund Freud. *Totem et Tabou*. PBP. 1965p.171
- <sup>33</sup> J. Kristeva. *Visions capitales*. Louvre. Parti-Pris. 1998.
- <sup>34</sup> Georges Steiner. *Réelles Présences. Les arts du sens*. Gallimard. Essais. 1989.
- <sup>35</sup> E. Levinas. *op.cité*.
- <sup>36</sup> J. Kristeva. *op.cité* p.36
- <sup>37</sup> Ibid. p.65
- <sup>38</sup> H. Herrera. 1996 *op.cité* p.26
- <sup>39</sup> Merleau Ponty. *op.cité* p.II.
- <sup>40</sup> Sabina Spielrein. *Entre Freud et Yung*. M. Guibal et J. Nobécourt. Aubier Montaigne. 1981
- <sup>41</sup> J. Kristeva. *op.cité* p.26
- <sup>42</sup> H. Herrera. 1996 *op.cité*.p.26
- <sup>43</sup> Gauguin. Cité par C. Lecoq. *La peinture et la traversée du pire*. Acéphale.
- <sup>44</sup> E. Jabès. *Du désert au livre*. Belfond. 1980. p.112
- <sup>45</sup> H. Herrera. 1996 *op.cité* p.146
- <sup>46</sup> H.Maldiney. *op.cité*
- <sup>47</sup> H. Herrera. 1996 *op.cité* p.44
- <sup>48</sup> E. Levinas. *op.cité*
- <sup>49</sup> E. Levinas. *op.cité*. p.234
- <sup>50</sup> Cité par J. Derrida. 1998 p.130.