

---

## LES DEUX FRIDAS

---

HÉCTOR PÉREZ-RINCÓN

---

**ABSTRACT.** Facing the global fashion of Fridomania, this stereotyped media hype is confronted with a careful consideration of biographical, esthetic and psychological conditions. The physical suffering and the numerous chirurgical interventions endured by the artist offered her a *leit motiv*, and every one of her painting merits a symbolic analysis on the mutilated body and on art as an exorcism to physical pain. Her other theme is amorous passion, not only with Diego Rivera. Her biographies have recounted the who's and how's of her erotic objects. All along, her political activism was lived more with vehemence than ideological conviction. Kalho's clinical history is surprising; an iatrogenic development of analgesics addiction impaired with a probable Münchhausen syndrome. Besides her artwork, Kalho built another creation: her public self, her life as a spectacle. Her actions, political and sexual preferences, sometimes her themes, were instruments to challenge the bourgeoisie esthetic and moral values. Still, her political message, her defense of native heritage and her cult to popular art has been assimilated by the market laws divesting us of its primal force to become shallow and somehow folkloric. Her famous "Las dos Fridas," an extremely complex painting, is the expression of the author's artistic enterprise: the objective representation of the double and the progressive metamorphosis of the body as a free creation by the artist, where the canvas becomes a symbolic mirror.

---

**KEY WORDS.** Frida Kalho, Fridomania, Psychobiography, heterodox loves, political militancy, narcissism, therapeutic obsession, pictorial metamorphosis, defiance to bourgeoisie morals, metamorphic duality.

---

Parler à nouveau de Frida Kahlo pourrait faire penser à un désir immo-  
dé de sacrifier à la mode. La « fridomanie » déferle sur le monde depuis  
quelques années et l'artiste mexicaine est devenue un des icônes du XX<sup>ème</sup>  
siècle dont on parle le plus.

La Tate Modern Gallery, à Londres, vient de lui consacrer une exposition qui a suscité l'admiration de cette ville d'habitude flegmatique ; à Paris, le Théâtre Déjazet a présenté le mois de juillet une pièce s'inspirant d'elle, « Attention peinture fraîche », décrite comme « une pièce dense et forte qui, de façon empathique, dépeint les souffrances physiques, morales et amoureuses de l'artiste », créée et jouée par une comédienne qui signe de façon surprenante Lupe Velez, nomme emprunté à une chan-

---

Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente. Departamento de Psicología Médica, Psiquiatría y Salud Mental. Facultad de Medicina, Universidad Nacional Autónoma de México. / perezrh@imp.edu.mx

teuse des années 1930, actrice à Hollywood où elle reçut le sobriquet de « la dynamite Mexicaine », qui se suicida, alcoolisée, en 1944, non sans avoir été une des amantes de Frida.

De son côté, Renate Reichert, artiste allemande, a exhibé récemment au château de Wolfsburg ses 163 variations fantastiques de « *Las dos Fridas* », dialogue imaginaire entre elle et la mexicaine où les événements de la vie des deux femmes s'entremêlent au même titre que ses idées plastiques et politiques.

Plus encore, la *fridomanie* semble être en train de passer des Musées et des média à l'hôpital : au Lutheran Medical Center, de Brooklyn à New York, María Sesín, thérapeute groupal d'origine cubaine, utilise douze œuvres de l'artiste mexicaine au cours de ses séances dans le but d'aider ses patientes devenues dépressives à la suite de viols et de maladies. D'après la thérapeute, la raison pour laquelle les femmes se sentent en « résonance » avec l'artiste n'est pas simplement dû à son origine latino-américaine, mais également au fait que Frida Kahlo fut confrontée aux mêmes problèmes émotionnels et physiques qu'elles (enfant, elle contracta une poliomyélite et, jeune fille, elle fut à nouveau affreusement estropiée dans un accident d'autobus). « Les tableaux utilisés mettent en évidence des thèmes comme l'infidélité, la violence, le machisme, la stérilité ».

Le nombre des expositions, des films, des œuvres de théâtre, des biographies, qui lui ont été consacrées montrent l'étendu du mythe. Frida est devenue ainsi par des raisons pas toujours claires, l'étandard des mouvements chicanos, des guerriers de l'anti globalisation, des défenseurs de la diversité sexuelle, des féministes de tout ajo, des soutenants de la théorie du *genre*, et *cætera*.

Dans cette *fridomanie* les aspects les plus crus d'une biographie par ailleurs surprenante semblent prendre le devant de la scène. Certes, Marguerite Yourcenar nous avait prévenus, à propos de Yukio Mishima, contre « la grossière curiosité pour l'anecdote biographique qui est un trait de notre époque, décuplé par les méthodes d'une presse et de *media* s'adressant à un public qui sait de moins en moins lire ». Dans le « cas Frida » ce risque est grand étant donné que sa création artistique semble précisément une litanie picturale de son parcours clinique, l'expression non déguisée des insoutenables souffrances du corps. C'est pour cela que plusieurs biographes et critiques ont cru pouvoir établir sa psychobiographie à partir des tableaux. Toute approche descriptive risque donc de devenir une pathographie. Mais, comment échapper à la duperie de croire que la vie et l'œuvre ont été chez elle de simples vases communicants ? Comment ne pas voir dans cette œuvre figurative à outrance, répétitive, sanglante jusqu'au choquer, narcissiste au premier degré, la traduction

graphique de la destruction progressive d'un corps blessé dans le sens médical et dans le sens psychanalytique du mot ?

La légende souligne les épisodes d'une vie de souffrances et de malheurs physiques : séquelles de poliomyélite, accident routier avec des grandes blessures de la colonne et déchirement vaginal qui ont mérités tout au long de sa vie 32 interventions chirurgicales (les unes plus malheureuses que les autres) qui devaient la clouer au lit pendant de longues années, immobilisée dans des incommodes corsets à plâtre, ce qui devait l'empêcher la maternité tant désirée.

La traduction picturale en est le tableau « *Hospital Henry Ford* », de 1932. Sur un lit d'hôpital situé dans un espace vide, Frida enceinte pleure en train de souffrir d'une hémorragie gynécologique. Son corps nu est lié par des cordages veineux aux divers objets symbolisant la torture, l'anatomie, la viscosité, l'avortement. De ce tableau se dégage un sentiment très aigu de solitude et de détresse.

L'autre volet de la légende décrit une vie amoureuse non moins infortunée centrée sur Diego Rivera, le grand peintre et renommé coureur de jupes, représenté parfois dans les tableaux comme un fils substitut ou comme une idée fixe.

Le troisième volet serait sa militance politique à côté de Diego, militance vécue néanmoins avec plus de véhémence que de fermeté idéologique : si Rivera a travaillé pour convaincre le gouvernement mexicain de concéder l'asile politique à Trotski — ce qui lui a signifié son expulsion du Parti Communiste — Frida, elle, n'a pas trouvé de contradiction entre devenir l'amante de Léon Davidovich et faire le portrait de son victime. Elle a laissé à sa mort, sur le chevalet, la première ébauche d'un Staline autour de la trentaine.

Comme il est bien connu, les thèmes centraux de cette biographie se répètent tout à la longue de sa création. Elle est d'une grande force expressive et suivre un déroulement certainement parallèle aux événements biographiques. On a assez dit que l'acharnement de l'activité picturale était une espèce d'ergothérapie sinon d'exorcisme qui devait lui permettre de trouver les forces pour faire face aux malheurs physiques et morales, et pour obtenir en revanche des raisons pour continuer à vivre.

Il est bien établie que André Breton, ébloui par sa peinture qu'il a connue lors de son séjour mexicain, l'a qualifiée comme surréaliste, et le label a continué sans contestation depuis lors.

Or, quelques faits biographiques et médicaux peu connus nous conduisent à poser un nouveau regard sur sa vie et sur les sources de son processus créatif, nous permettant ainsi de mieux comprendre et la personne et l'œuvre.

Dans son belle ouvrage *Creativity and Disease*, le chirurgien suédois Philip Sandblom établi, d'après l'opinion de Leo Elsser, ami de Frida et

un de ses chirurgiens, qu'en plus des séquelles de la poliomyélite et de l'accident, Kahlo souffrait depuis sa naissance de *spina bifida*, trouble de la moelle qui était à l'origine des ulcérations progressives des jambes et des pieds. Il dresse cet émouvant portrait de l'artiste :

Elle a dû supporter pendant de longues années des traitements inadéquats [...] Elle avait transmué son douleur en art avec une noire franchise tempérée par l'humour et la fantaisie [...] Quand la douleur progressive due à sa maladie n'a pas permis à la peinture de l'aider à maîtriser sa souffrance, elle est devenue chaque jour plus dépendante des drogues analgésiques. C'est pour cela que sa personnalité dégénéra graduellement de même que son art qui a acquis des couleurs sombres et des traits désordonnés. Finalement on a dû l'amputer d'une jambe ce qui a été pour elle un coup terrible. Dans un dessin de 1953, la jambe coupée paraît avec ces mots : *Pourquoi faire je vous veux, mes pieds, si j'ai des ailes pour voler ?*, allusion à sa fuite de la réalité et peut-être aussi à sa fuite imminente de ce monde.

L'autoportrait inachevé, non daté, très probablement de 1954, peu de temps avant sa mort, exprime assez bien la dégénération de la personnalité et de l'art de Frida signalés par Sandblom. D'après Teresa del Conde, le tableau est l'image d'une femme grièvement détériorée. La facture est très pauvre par comparaison aux peintures des années précédentes, mais elle est tout à fait réaliste. Frida s'est peint probablement droguée et elle y apparaît ainsi représentée. Il y a plusieurs connotations menaçantes : le chien noir annonce la mort prochaine, le visage avec les oreilles très basses et détachées donnent une sensation de régression et de folie. Dans le soleil qui n'émet que peu de rayons se fondent les visages de deux femmes dont une d'elles est peut-être María Félix. L'image qui s'impose à ses pensées n'est plus Diego, mais une femme. Diego apparaît comme une esquisse sur sa poitrine mais le pigment a été enlevé avec un couteau ou une spatule. D'après ses biographes, les préférences lesbiennes de Frida sont devenues presque exclusives pendant les derniers mois de sa vie. Peut-être seules ses amies étaient capables de lui donner les soins, les caresses et la tendresse dont elle avait besoin. Selon Del Conde, même avant l'amputation du jambe, tant la personne physique que la psyché de Frida étaient grièvement atteintes. Elle-même s'avait ainsi décrite dans son journal : « Je suis la désintégration ». Le grand amour de Diego, comme c'est le cas de tous les grands amours quand ils durent de trop, s'avait peu à peu dissout les derniers temps quand l'addiction aux opioïdes était devenue plus grave et plus invalidante. Un jour que Diego arrivait à la maison bleu, comme on entendait les cris de Frida en proie aux douleurs du sevrage, il a confié, désespéré, à la jeune Raquel Tibol (qui devait devenir une des

spécialistes les plus reconnues de l'œuvre de Frida) : « Si je pourrai, je la tuerai ».

De son côté, le docteur De Velasco Polo, un des orthopédistes qui avaient opérée Frida à Mexico (d'autres interventions avaient eu lieu aux États-Unis) a récemment accepté que « plusieurs de ces interventions chirurgicales n'étaient pas nécessaires ». Comment devons nous interpréter un tel aveu ? S'agissait-il d'un « acharnement thérapeutique » des chirurgiens ou plutôt du désir de ceux-ci de satisfaire les exigences de leur illustre patiente ? Est-il possible d'évoquer la présence d'un syndrome de Münchausen (le désir maladive de se faire intervenir) venant compliquer une histoire clinique pourtant si chargée ? D'après quelques unes de ses biographies elle cherchait les interventions même si le résultat était plus que douteux si elle était persuadée que le sacrifice devait renforcer son lien avec Diego.

Le corps avait acquis chez Frida des caractéristiques symboliques assez surprenantes. Feu docteur Somolinos, historien de la médecine, qui, enfant, avait visité la maison bleue à Coyoacan, avait resté sidéré d'y découvrir une collection de fœtus que Frida gardait dans des flacons. Il ignora toujours sa provenance mais l'effet était selon son dire du plus macabre. Une horreur. Françoise Duvignaud a écrit dans *Le corps de l'effroi* que « l'horreur commence quand le corps humain est devenu un objet par effet d'une métamorphose ». Le vécu de sa propre corporalité comme un objet mutilé avait devenu le leitmotiv de la création picturale de Frida. Avaient les chirurgiens collaborés sans le savoir à un projet existentiel dont le corps était devenu l'enjeu d'un bizarre pari esthétique ?

Le fameux tableau « *La columna rota* » (La colonne brisée), de 1944, peint après avoir subie une des interventions, montre le corset transposé de deux façons : d'un côté il est le corps nu de Frida qui s'œuvre par le milieu comme s'il était en plâtre, de l'autre côté le bandage et les bretelles empêchent l'expansion de l'ouverture. Celle-ci permet de voir une colonne ionique se substituant à l'échine abîmée. L'énorme déchirement renvoie à la blessure de l'accident. Au fond, l'étendue désertique crevassée par un tremblement de terre évoque l'idée de la catastrophe, tandis que les clous sur toute l'extension du corps nous font penser à l'iconographie du martyre de Saint-Sébastien.

À côté du corps déchiré dans ce tableau on peut situer les peintures qu'elle aimait faire sur son corselet en plâtre, montrant les leitmotive de sa militance politique et des fœtus.

Plutôt que dans le surréalisme dont Breton l'avait cantonnée, il faut situer sa création dans la tradition populaire mexicaine des ex-voto et des expressions ironiques ou humoristiques de la mort ou de la cruauté. Deux

exemples en seraient « *Unos cuantos piquetitos* » (Quelques petits picotements), de 1935, récit d'un crime passionnel : en dépit de l'atrocité de la scène (le sang ruisselle sur le marc), une colombe blanche et une noire soutiennent la légende du titre selon l'habitude des images festives ; et « *Le suicide de Dorothy Hale* », de 1938 : le tableau est divisé en deux plans. Dans le plan supérieur au milieu des nuages qui sortent de la toile, on assiste à deux moments du suicide de Dorothy. Portant la robe noire qu'elle aura au plan inférieur, on la voit toute petite en train de se jeter de la partie la plus élevée d'un gratte-ciel. Mais au milieu de la toile, Dorothy vêtue en bleu, le visage calme, tombe la tête en bas enveloppée du tourbillon nuageux. Dans le plan inférieur, elle est déjà tombée, et en dépit de l'otorragie et du saignement par le nez et la bouche (de même que dans l'exemple précédent le sang ruisselle jusqu'à la partie inférieure du marc en bois) la suicidaire, qui n'a rien perdu de sa beauté, garde un visage de grand tranquillité et un regard quelque peu moqueur. Elle porte même des fleurs sur la poitrine. Le caractère d'ex-voto est souligné par la légende écrite (avec du sang) en bas du tableau.

Les liens de la peinture de Kahlo avec l'ex-voto populaire ont été étudiés par Paul Westheim et Ida Rodríguez Prampolini. D'après le critique allemand, « Frida pose dans une zone située plus au-delà du temps et de l'espace, des éléments hétérogènes liés dans une relation interne, pas extérieure », procédé qui est commun aux retables et qui suppose « l'espoir de que dans cet monde le miracle soit possible », tandis que pour la critique mexicaine, « ce qui Frida recueille de l'âme populaire de l'ex-voto c'est, en plus de l'affirmation vitale exprimée par Westheim, la sincérité, l'infantilisme des formes et l'accomplissement d'une vérité dite de telle façon qu'elle semble un mensonge, parce que il n'y a pas des limites qui démarquent le monde du réel, du naturel et du objectif, de celui de l'invention et du symbolisme... ».

L'influence de l'art populaire mexicain sur l'œuvre de Kahlo et sur celle de Diego Rivera a été maintes fois signalée. Au même temps, ils se sont toujours efforcés de mettre en valeur toutes les expressions de cet art, création anonyme du génie d'un peuple sensible et plein d'imagination, dont l'originalité avait été ignorée ou méprisée. Les visiteurs des plusieurs maisons musées des deux artistes à Mexico y trouveront des multiples exemples. Le poids de l'œuvre de Rivera dans le mouvement nationaliste qui a eu son essor notamment entre les années 1920 et 1940 a été assez étudié.

Il faut signaler néanmoins que l'entreprise artistique du couple, de même que ses activités publiques, ses options politiques et ses goûts, n'avaient pas suscités dans un premier temps l'admiration ou l'enthousiasme qu'ils devaient connaître par la suite. À l'époque du début de ses carrières et pendant quelques décennies, ils avaient été très mal pris par

le public qui ne voyait dans sa peinture, dans ses actions et dans son habillement que de la provocation. Ils se plaisaient d'ailleurs à la moindre opportunité à épater les bourgeois qui les qualifièrent en revanche comme des barbouilleurs, auteurs des peinturlurages, faiseurs des vulgarités du plus mauvais goût ou des choses bonnes pour les indiens, qui s'adonnaient sans vergogne aux actions risibles et excessives. « Comment est-il possible que l'on permet l'entrée au théâtre à cette femme habillée de la sorte ? » s'écriaient des dames huppées qui s'efforçaient pour suivre de près les dictées de Christian Dior.

Dans un premier temps, ses contemporains ne se sont pas rendu compte que, à côté de la peinture, Frida Kahlo avait façonnée une autre création : celle de son propre personnage public. Elle a fait de sa vie l'autre élément d'un spectacle. D'où son recours à l'habillent indigène et aux bijoux de l'art populaire qu'elle a recréés avec une imagination tout aussi personnel qu'exagérée. De façon parallèle au vécu qui se déroule sur la toile elle a mis en scène, dans la réalité, un personnage original qui était son double. Les choix de ses thèmes, de ses vêtements et de sa technique picturale n'étaient pas chez elle des donnés immédiats, naturelles, directes, spontanées, obligatoires. Son faux naïf, son identification foncière avec le prolétariat, étaient des décisions prises très consciencieusement après une élaboration intellectuelle issue d'une option idéologique.

D'où ses défis : à l'ethnocentrisme européen de l'art académique, à la morale bourgeoise et à son hypocrisie, au racisme plus ou moins déguisé mais toujours présent de la société mexicaine. Elle, métisse d'allemand et de mexicaine du sud, s'a toujours représentée en se prévalant de son origine autochtone. Si dans le tableau « Mes grands-parents, mes parents et moi », de 1936, elle dresse son arbre généalogique montrant exactement sa double héritage, dans « Ma nourrisse et moi », de 1937, Frida est allaitée, avec une tête adulte sur un corps tout petit, par une figure énorme, espèce d'idole précolombienne, symbolisant la terre et le passé indigène, qui la nourrit de ses forces telluriques. Ce tableau a été qualifié par André Breton comme « une bombe enveloppée d'un ruban ».

Non moins provocateur a été le fait que, lors de ses funérailles, au grand foyer du Palais de Beaux Arts, son cercueil a été couvert par le drapeau rouge avec la faucille et le marteau.

À l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, il faut accepter que le projet politique et l'attitude adoptés par Rivera et Kahlo à l'égard de la réalité social de son temps, n'a pas gardé une vigueur parallèle à celui de son succès dans la critique spécialisée, la cotisation de ses tableaux aux ventes aux enchères des grandes marchands d'art, et aux prix tellement élevés des droits de reproduction de ses œuvres. Son projet politique, dont l'œuvre n'était en

réalité que l'instrument, n'a pas survécu l'effondrement de la doctrine pour eux tant aimée. Son message a été coopté par les lois du marché et par celles de média que, en leurs fixant dans ses légendes stéréotypées, les ont vidés de sa force première et les ont transmués en des figures banales et quelque peu folkloriques.

L'œuvre suivie, après la disparition de l'artiste, sa propre vie dans l'histoire de la peinture, et chaque génération en fait une nouvelle lecture et acquis le droit d'y trouver des nouveaux sens.

« *Las dos Fridas* », de 1939, est peut-être la plus fameuse de ses œuvres. Voici l'explication canonique : les deux personnages sont assises ensemble sur un banc. La femme que Diego n'aime plus porte une robe blanche du genre victorien. L'autre porte une jupe et une blouse à la mode de Tehuantepec et son teint est un peu plus basané que celui de sa compagne, montrant par là la double hérédité, indigène et européenne, de Frida. Le corselet en dentelle de la femme oubliée est déchiré, montrant un sein et le cœur brisé, tandis que chez l'autre il est indemne. Chaque une des Fridas a une main placée à proximité du sexe. La femme qui n'est plus aimée soutient des pinces chirurgicales et la *tehuana*, un portrait miniature de Diego enfant. Une longue veine rouge, semblable à un cordon ombilical qui émerge du placenta, surgit du marc cramoisi de la miniature ovale. La veine contourne le bras de la *tehuana*, lui traverse le cœur, croise l'espace, contourne le cou de l'autre Frida, pénètre son cœur brisé et finalise sur ses jambes où elle arrête le flux du sang avec les pinces. Dans son journal Frida a écrit une pensée à Diego : « Mon sang est le miracle qui voyage par les veines de l'air, dès mon cœur au tien ». Fâchée et désespérée par le divorce, Frida a coupé cet courant magique avec les pinces. La seule compagne de Frida est elle-même. Elle a exprimée que ce tableau représentait la dualité de son caractère. Cette dualité a été bien perçue par l'écrivain Andrés Henestrosa dans son texte « Frida, la mutilée » qui décrit l'arrivée de l'artiste, très souffrante, à sa dernière exposition :

chez cette femme et artiste extraordinaire vont ensemble les joies et les chagrins, la prière et la blasphème, la colère et la tendresse, la vie et la mort, sans se contredire, mais toutes bien assorties. [...] La scène avait beaucoup de fête et de funérailles. [...] Du sang, des fleurs funéraires, des interventions chirurgicales que contrefont les sacrifices humains, des têtes de mort, des corps déchirés, voici les thèmes coutumiers de Frida ; mais pas à cause de ses maladies mais plutôt parce c'est une de dimensions dans laquelle se retrouve et s'exprime notre vieille façon d'être. [...] Frida, incomplète, à mi-mort, reste semée dans sa terre, les racines très enfoncées afin que une fois disparue la rafale impétueuse, elle puisse se relever à nouveau couronnée de feuilles, de fleurs, de murmures et de fruits.

L'inscription de quelques thèmes de l'œuvre pictural de Kahlo et de quelques traits de son propre personnage, dans une tradition que renoue avec les archétypes des anciennes cultures précolombiennes, signalées dans le texte de Henestrosa, avait été perçue aussi par Rivera. Si elle a été peinte représentant la mère symbolique de Diego enfant ou la partisane qui remet les fusils aux prolétaires qui vont faire la révolution, elle est aussi l'hétaïre aztèque qui vend du plaisir au marché de Tlatelolco et à qui on offre le membre d'un captif qui venait d'être sacrifié sur le temple de Huitzilopochtli, pour un prochain festin rituel. Scène discutable du point de vue historique, elle est néanmoins un exemple du thème de l'anthropophagie, un des préfères de Diego pour créer de le scandale.

Quand Diego Rivera l'a décrite avec ces mots : « *Esta pintora es un gran pintor* (cette femme peintre est un grand peintre) » il a reconnu en elle une dichotomie masculine-féminine. Sa facette virago, avec les portraits en habillement masculin et ses affaires du côté de Lesbos, a été signalée plusieurs fois et a nourri les commérages depuis longtemps. Néanmoins l'opinion de Diego, qui était celle d'un machiste invétéré, devait plutôt se situer en dehors de toute connotation équivoque, et doit être comprise comme un grand éloge, comme la reconnaissance de la force, de l'authenticité et de la haute valeur technique de son pinceau, de la même façon, dire-je, que l'Eglise catholique a nommé Sainte Thérèse d'Avila « *doctor de la Iglesia* » (c'est-à-dire : homme docteur et pas *doctora*, c'est-à-dire : femme docteur).

De son côté, Madame Del Conde, critique d'art imbue de psychanalyse, a fait des « *Les deux Fridas* » une lecture plus dynamique :

Tel que le montrent les effigies égyptiennes, le double fut d'abord un démenti énergique du pouvoir de la mort. Otto Rank a montré que ces représentations sont nées sur le terrain de l'amour sans restrictions pour soi même qui gouverne la vie de l'enfant, de l'homme primitif et souvent de l'artiste. Dans le cas de « *Les deux Fridas* » nous avons la représentation objectivée du double qui porte l'idée de la duplication et de la permutation du Moi. À son intérieur, d'après Freud, peut se construire une instance particulière qui peut permettre, en s'opposant au reste du Moi, l'observation de soi-même et l'autocritique. En tout cas elle remplit le rôle de la censure psychique et elle fait irruption dans la conscience comme conscience moral. Chez Frida elle fait aussi irruption comme conscience artistique [...]. Le retour permanent de ce qui est égal, la répétition des mêmes traits du visage, des mêmes obsessions et motifs préférés ; l'attention exagérée de Frida sur certains objets inanimés (poupées, « *judas* » — des grandes figures symbolisant des diables en papier mâché —, papillons morts), donnent à l'ensemble de ses tableaux et à sa personnalité en général un certain caractère abominable, catégorie qu'appartient à l'ordre de ce qui produit de l'horreur. L'abominable est aussi une catégorie esthétique qui a été explorée par les symbolistes et les surréalistes. En plus, dans la

composition du tableau il y a d'autres éléments de nature strictement formelle : les nuages colorées à la manière du El Greco, la distribution très légèrement asymétrique, la ligne de l'horizon très basse, qui parlent de la grande intelligence artistique dont l'artiste a fait étalage dans le projet de sa composition qui est, sans doute, un des chefs-d'œuvre du portrait dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle. Reste à savoir si Frida s'est quelque peu inspirée du portrait de Diane de Poitiers avec sa cousine Gabrielle d'Estrées, anonyme de l'École de Fontainebleu.

Si cette influence a bien existée, il faudrait plutôt la chercher du côté de « *La tierra misma o Dos desnudos en la jungla* » (La terre même ou Deux nus dans la jungle), de 1939, la même année de « *Les deux Fridas* » auquel ce tableau beaucoup moins connu fait penchance. Deux figures féminines, en réalité le même personnage, avec un contraste du teint plus marqué, dans une position de grande tendresse pas dépourvue d'une certaine volupté, s'abandonnent au milieu des feuilles gigantesques, des branches retordues, des racines qui plongent dans la terre, comme dans tant des ses portraits. Le sol crevassé est celui de « *La colonne brisée* » tandis que les nuages sont celles de l'autre portrait dédoublé. N'ayant pas ces deux femmes les sourcils en aile d'hirondelle on peut conclure qu'il ne s'agit pas d'elle, mais on a le droit de se demander si Frida a peint dans les tableaux de thème symbolique d'autre femme qui ne soit pas elle. L'œuvre pourrait bien avoir comme un des textes que Frida mettait sur ses tableaux, celui d'Ovide sur la métamorphose de Narcisse :

*Se cupit imprudens et qui probat ipse probatur,  
Dumque petit petitur pariterque accendit et ardet.*

(Lui-même se convois, imprudent, et est approuvé celui même qui approuve et tandis qu'il cherche il est cherché, et au même temps qu'il prend feu, il brûle).

« *Las dos Fridas* » est aussi l'expression pleine de l'entreprise artistique de l'auteur. Le tableau nous permet d'assister à une métamorphose progressive du corps, qui n'est donc pas la traduction directe de sa vie personnelle comme on a cru voir, mais la création libre d'une artiste qui avait découvert sur la toile — devenue un miroir symbolique — une Frida parallèle qui devait soutenir par sa propre vie, dans le monde de l'Art, celle de l'autre Frida ensevelie dans les graves contraintes des maladies. Son célèbre portrait montre de façon éclatante une telle dichotomie, qui n'est point celle de la dissociation hystérique ou celle de l'ambivalence psychotique, mais un des plus beaux exemples de la possibilité d'atteindre une autre réalité — comme celle de Proust dans le monde de la littérature — dans laquelle les corps, même martyrisés, peuvent jouir de l'éternelle épiphanie de l'Art.

#### ICONOGRAPHIE

Il existe une très bonne iconographie de Frida Kahlo dans les suivantes adresses électroniques:

<http://www.fridakahlofans.com/mainmenu.html>  
<http://www.fridakahlo.it/paintings.html>  
<http://www.tendreams.org/kahlo.htm>

#### REFERENCES

- Tibol, R. (1999), *Escrituras. Frida Kahlo*. México: Coordinación de Humanidades, UNAM.
- Del Conde, T. (2001), *Frida Kahlo, la pintora y el mito*. México: Plaza & Janés.
- Pérez-Rincón, H. (2004), "The mystery of Frida Kahlo," in Hans-Otto Thomas-hoff and Norman Sartorius (eds.), *Art Against Stigma*. Stuttgart: Schatauer.