



HAL
open science

”Des mises en scène du féminin. Frida Kahlo sous l’oeil photographique de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund”

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. ”Des mises en scène du féminin. Frida Kahlo sous l’oeil photographique de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund”. Iberic@l, 2015, Quand le féminin se met en scène, 8. hal-03911401

HAL Id: hal-03911401

<https://hal.science/hal-03911401>

Submitted on 3 Jan 2023

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

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

Des mises en scène du féminin. Frida Kahlo sous l'œil photographique de Gisèle Freund et de Lola Álvarez Bravo

Corinne Cristini

Université Paris-Sorbonne

Résumé : Dans cette étude sur les photographies de Frida Kahlo réalisées par Lola Álvarez Bravo et par Gisèle Freund, dans les années 1940-1950, nous nous interrogeons sur la double « mise en scène » du féminin, d'une part celle de Frida Kahlo face à l'objectif photographique, d'autre part celle qui peut se déceler à travers l'œuvre des deux photographes, dans leur captation du sujet. Le corpus photographique met en évidence la construction d'une identité féminine ambivalente, qui s'inscrit entre modernité et tradition : Frida Kahlo symbolisant tout à la fois le type ancestral de la femme indigène et celui de la femme émancipée et libérée. Au-delà de ces représentations, les photos dévoilent la figure archétypale de Frida Kahlo, qu'elle soit assimilée à la *Mater dolorosa*, à la nation mexicaine ou à ses divinités. La question que nous nous posons enfin concerne la problématique du genre, à savoir

si le regard de femmes photographes est plus à même de traduire un univers féminin, ou s'il dépasse ce paradigme masculin/féminin.

Mots-clés : Frida Kahlo, Gisèle Freund, Lola Álvarez Bravo, Photographie, Type, Archétype, Théâtralisation

*

Resumen: En este estudio sobre las fotografías de Frida Kahlo realizadas por Lola Álvarez Bravo y Gisèle Freund, en los años 1940-1950, nos preguntamos sobre la doble « puesta en escena » de lo femenino, por una parte la de Frida Kahlo frente a la cámara fotográfica, por otra parte la que se puede percibir a través de las obras de las dos fotógrafas, en su captación del sujeto. El corpus fotográfico pone en evidencia la construcción de una identidad femenina ambivalente,

que se inscrit entre modernidad y tradición : Frida Kahlo simboliza a la vez el tipo ancestral de la mujer indígena y el de la mujer emancipada y liberada. Más allá de estas representaciones, las fotos desvelan la figura arquetípica de Frida Kahlo, asimilada tanto a la *Mater dolorosa* como a la nación mexicana o a sus divinidades. Cuestionamos, por fin, la problemática del

género ; se trata de saber si la mirada de las fotógrafas es más propensa a traducir un universo propiamente femenino, o si supera el paradigma de lo masculino y lo femenino.

Palabras clave : Frida Kahlo, Gisèle Freund, Lola Álvarez Bravo, Fotografía, Tipo, Arquetipo, Teatralización

L'exposition *Frida Kahlo/Diego Rivera, l'art en fusion*, qui s'est tenue au musée de l'Orangerie, à Paris, d'octobre 2013 à janvier 2014, donnant à voir des toiles et des reproductions de peintures murales de Diego Rivera, mais surtout des tableaux de Frida Kahlo, ainsi que des photos de l'artiste et du couple, a ravivé l'intérêt que je portais déjà au corpus photographique sur « l'icône » mexicaine. En 2014, l'exposition *Frida Kahlo. Her photos*, dirigée par Pablo Ortiz Monasterio au MOLAA¹ (Museum of Latin American Art, à Long Beach, en Californie), a mis en exergue le support photographique à travers lequel je souhaitais revisiter cette artiste mythique. S'il est vrai que les études monographiques sur la peinture de Frida Kahlo abondent, les travaux sur les clichés photographiques relatifs à l'artiste mexicaine et à sa famille sont novateurs. En 2007, 50 ans après la mort de Diego Rivera, sont dévoilées les archives photographiques de Frida Kahlo, un ensemble de 6500 photos, dont certaines sont en cours de restauration depuis septembre 2013. Parmi les photographes se distinguent les noms de Man Ray, Imogen Cunningham, Edward Weston, Julien Levy, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, et Nickolas Muray, son amant, ainsi que ceux de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund.

Si mon choix s'est porté sur les deux dernières photographes citées précédemment, qui sont des références dans le domaine de la photographie, c'est parce qu'elles ont toutes deux saisi Frida dans les dix dernières années de sa vie, de 1944 à 1954, lorsque, à l'apogée de son art, elle revient à la *Casa Azul* de son enfance, à Coyoacán – cet espace clos, prolongation de son corps, qu'elle n'a de cesse de théâtraliser au fur et à mesure que son handicap s'accroît – et au moment également où elle entreprend l'écriture de son journal intime. Gérard de Cortanze, mettant l'accent sur cette ultime étape de sa vie, fait remarquer : « Quand Frida commence ce *Journal*, sa vie [...] a été affectée par plusieurs événements difficiles : mort de son père, divorce, acceptation de ne jamais pouvoir mener à terme une grossesse, interventions chirurgicales innombrables [...], détérioration inéluctable de sa santé² ». Dans l'étude de la mise en scène du féminin, on questionnera le regard photographique de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund à travers le paradigme du masculin/féminin, en se demandant s'il est orienté par une sensibilité ou par des critères prétendument féminins, ou s'il dépasse ce clivage.

1 ORTIZ MONASTERIO, Pablo, Exposition sur Frida Kahlo au MOLAA, *Frida Kahlo. Her photos* (15 mars-8 juin 2014). 22 mai 2015 <<http://molaa.org/Art/Exhibitions/past-exhibitions/Frida-Kahlo--Her-Photos.aspx>>. Voir également le catalogue de Pablo ORTIZ MONASTERIO et al., *Frida Kahlo. Sus fotos*, México, Editorial RM Verlag, 2010.

2 CORTANZE, Gérard de, *Frida Kahlo, la beauté terrible*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 144.

Dans son analyse de la préface du *Journal* de Frida Kahlo écrite par Carlos Fuentes, Alejandra Sandoval Espinoza nous rappelle que « la consommation de l'œuvre de Frida se confond avec la consommation de sa personne³ », tant la part d'autobiographie est constitutive de son œuvre, qu'on la nomme « fridomanía », « friditis » ou encore « necrofridia⁴ ». Frida Kahlo n'a cessé tout au long de sa vie de se prendre comme modèle privilégié, comme matière même de sa création picturale – sa chair se faisant peinture et, inversement, sa peinture se faisant chair⁵ –. Quant aux portraits photographiques de l'artiste, ils s'offrent comme une nouvelle « représentation » du sujet au sein de cette galerie visuelle. Au-delà des différentes formes d'autoreprésentation qu'incarne sa production picturale (ses autoportraits) et scripturale (son *Journal* à partir de 1944), on peut s'interroger sur le rôle dévolu au corpus photographique dans l'approche de cette figure féminine marquée du sceau de l'ambivalence et de la dualité. Si la peinture de Frida Kahlo exhibe la souffrance de l'artiste, qui a aussi valeur d'*exemplum*, comme emblématique de toutes les souffrances féminines, qu'elles soient physiques ou morales, si elle est à la fois dénonciatrice et rédemptrice, que nous révèlent les photos concernant cette symbolique ? Sont-elles redondantes par rapport à sa peinture, ou s'inscrivent-elles en négatif, en contrepoint ?

Nous nous intéresserons tout d'abord à la double « mise en scène » de Frida Kahlo, à ce double niveau de la représentation qui s'opère par le biais du médium photographique : de la construction d'une image de soi à la représentation photographique de cette « construction de soi » où vie intime et vie artistique se mêlent étroitement. Le corpus photographique est-il révélateur de l'image mythique de Frida Kahlo, et participe-t-il à son tour de sa construction ? Nous verrons ensuite comment les photos donnent à voir l'image de l'artiste entre type et archétype, avant de nous interroger sur l'univers propre aux deux photographes.

I/ Des mises en scènes du féminin : de l'autoportrait pictural aux portraits photographiques

Nous nous pencherons, dans un premier temps, sur le corpus de ces deux photographes et étudierons le changement de point de vue et de support : du regard que Frida Kahlo porte sur elle-même au travers de sa peinture à cet autre regard, cette fois-ci externe, que deux femmes photographes vont porter sur elle. D'un côté, la Mexicaine Lola Álvarez Bravo, reconnue comme l'une des plus grandes photographes au Mexique, femme du célèbre photographe Manuel Álvarez Bravo qui l'initie très tôt à la technique photographique, et une amie de longue date de Frida Kahlo (dont elle

3 SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra. « Frida Kahlo y Carlos Fuentes sobre Frida Kahlo. » *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, invierno 2002, n°23. 7 juillet 2015 <http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5923%2526SID%253D258,00.htm>. Nous traduisons ici en français.

4 *Ibid.* « La Frida resultante es la del público, la artista latinoamericana de los autorretratos, de los fans de México y del mundo... El consumo de su obra se confunde con el consumo de su persona: la fridomanía, la friditis, la necrofridia, donde la artista deviene en ídolo, y su obra en bitácora de su tragedia personal ».

5 Ses cinquante-cinq autoportraits, environ le tiers de sa production, en sont un témoignage.

avait fait la connaissance en 1922). De l'autre, Gisèle Freund, d'origine juive allemande, sociologue, portraitiste et photographe reporter, qui est l'une des premières femmes à intégrer l'Agence Magnum fondée par Robert Capa en 1947. En 1950, elle s'embarque pour le Mexique où elle restera jusqu'en 1952 et réalisera environ 12 000 diapositives, 1200 tirages originaux (en noir et blanc et en couleur) et plus de 8000 tirages de presse⁶.

Nous mettrons l'accent ici sur le double niveau de la représentation, ce que nous pourrions qualifier de « méta-iconicité de la représentation », cette double mise en scène du féminin en quelque sorte. Si les autoportraits de Frida Kahlo et sa peinture en général sont des manifestations exacerbées du féminin sous toutes ces facettes – comme se plaisait à le souligner Diego Rivera lui-même, ou encore André Breton, qui remarquait : « Il n'est pas de peinture plus exclusivement féminine au sens où pour être la plus tentante, elle consent à se faire tour à tour la plus pure et la plus pernicieuse⁷ » –, une théâtralisation du féminin se perçoit-elle également dans le corpus photographique étudié ? Lola Álvarez Bravo et Gisèle Freund entendent toutes deux dépasser la vision folklorique, *costumbrista* de l'artiste peintre, pour accéder à un aspect plus intimiste de l'être. Aussi pourrions-nous nous demander jusqu'à quel point cette volonté de captation de l'intime a partie liée ou non avec un regard photographique féminin.

Les photos, dans leur ensemble⁸, ont pour décor privilégié la *Casa Azul*, l'extérieur, le jardin, le patio, et l'intérieur, tout particulièrement l'atelier et la chambre de Frida, cet espace emblématique, projection et prolongement de l'artiste, où, en réalité, l'intimité ne se donne à voir qu'extériorisée, théâtralisée, sous le signe de la dichotomie et de l'ambivalence qui est aussi celle de Frida elle-même. Dans ce microcosme de la *Maison Bleue* où Frida Kahlo est photographiée en pied, mais aussi assise ou couchée, les différentes approches photographiques de son être font écho à ses peintures, notamment à ses autoportraits ; toutefois, à la représentation picturale du corps brisé, ensanglanté, mutilé, s'est substituée une image photographique – le plus souvent en noir et blanc – en apparence lisse. Même si les techniques photographiques des deux femmes sont différentes, Lola Álvarez Bravo utilise généralement de grandes plaques, 20 x 25 cm, Gisèle Freund est une pionnière de la photo couleur et s'équipe d'un petit Leica et d'un Rolleiflex (ce sont des diapositives 24 x 36 mm et des photos de moyen format de 6 x 6 cm) ; toutes deux sont en quête d'authenticité et de naturel dans leur approche du modèle. Face à l'intimité du sujet photographié, Gisèle Freund évoque le « choc de la surprise qui subsiste en nous⁹ ». Elle rappelle également qu'elle a « toujours préféré photographier une personne

6 Voir à ce propos : CORTANZE, Gérard de, « Le monde de Frida et Diego & la caméra de Gisèle Freund », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 7-23, ainsi que AUDRIC Lorraine, « Quels inédits pour Gisèle Freund ? », in FREUND, Gisèle, *op. cit.*, p. 155-157.

7 BRETON, André, « Frida Kahlo de Rivera » in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 141-144.

8 Dans le Catalogue de Lola ÁLVAREZ BRAVO que nous étudions ici : *The Frida Kahlo photographs* (GRIMBERG, Salomon « Introduction and interview », Dallas : Society of Friends of the Mexican Culture ; New York : Distributed Art Publishers, 1992), deux photos font exception : celle de 1944 où Frida Kahlo se trouve aux côtés d'Arturo Estrada, l'un de ses élèves du groupe des « Fridos », lors de l'exposition consacrée à ce dernier (Lola ÁLVAREZ BRAVO, *op. cit.*, p. 55), et celle de 1952 où Frida, en fauteuil roulant, pose devant la fresque de Diego Rivera *Cauchemar de guerre, rêve de paix*, au Palais des Beaux Arts de México (*Ibid.*, p. 59).

9 FREUND, Gisèle, *Le Monde et ma caméra*, Paris, Denoël, 2006, p. 109.

dans son intimité, au milieu de ses objets personnels. Le modèle se sent dans un univers familier qui le détend et facilite [la] tâche [du photographe]. Le décor d'une demeure reflète celui qui l'habite¹⁰ ».

Pourtant, face à l'objectif photographique, Frida Kahlo ne laisse que très peu percer son émotion, elle semble composer là encore, se mettre en scène dans un décor qui relève du théâtral, peuplé de statues précolombiennes, d'*ex-voto*, de poupées Judas, d'objets du folklore mexicain. Elle pose, entourée de ses chiens itzcuintli, de singes, de perroquets, au milieu d'une végétation luxuriante. Peut-être cette absence apparente de trouble face à l'objectif photographique est-elle due au fait que son père étant lui-même photographe¹¹, elle a appris, dès son enfance, à apprivoiser le médium. Par la suite, après son accident d'autobus survenu en septembre 1925, lorsqu'elle doit rester alitée, c'est face au miroir installé au-dessus de son lit à baldaquin qu'elle sera confrontée, au quotidien, à sa propre identité. Le sujet qu'elle connaît le mieux, c'est donc elle-même. Elle s'est construite par la médiation du regard, du sien et de celui des autres, celui de son père, celui de Diego Rivera, de son amant Nickolas Muray et de nombreux photographes qui n'ont cessé de la portraiturer ; d'où la valeur symbolique de la photo de Lola Álvarez Bravo¹² de 1952 représentant Frida de dos, en fauteuil roulant, un tableau dans les mains, et qui pose pour la célèbre fresque de son mari *Cauchemar de guerre, rêve de paix*. Tout à la fois modèle du peintre et de la photographe, Frida Kahlo s'inscrit doublement dans l'espace de la photographie et prend vie également sous le pinceau de Rivera, genèse d'une œuvre en construction que la photo a immortalisée. Elle correspond en quelque sorte à ce référent, ce « *spectrum* » décrit par Roland Barthes dans *la Chambre Claire* : « [...] celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la photographie parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort¹³ ».

Par ailleurs, c'est autour de la chambre de Frida que se cristallise une grande partie du corpus photographique étudié, jusqu'à la photo *post-mortem* prise par Lola Álvarez Bravo le 13 juillet 1954¹⁴, ou encore la série de photos réalisée après la mort de l'artiste et représentant sa chambre vue de l'intérieur et de l'extérieur. L'espace photographié est polysémique, symbolique : espace de l'intime, du corps souffrant, il devient chez Frida Kahlo un nouvel espace de création – prolongeant l'atelier – et de représentation. Gérard de Cortanze évoque cette chambre « transformée en salle des fêtes permanente, décorée de crânes en sucre, où traînent des pots de peinture, des pinceaux, des dessins punaisés au mur, des chandeliers, un drapeau soviétique, [où] infirmières, médecins et amis mangent les victuailles apportées par sa sœur Cristina, regardent les films projetés par Diego, boivent et chantent¹⁵ ». L'importance du lit dans le quotidien de Frida se reflète dans les photos étudiées, comme elle se révèle dans sa peinture : le lit, symbole par excellence de la naissance et de la mort – les tableaux de l'artiste *Mi nacimiento o Nacimiento* (1932) ou *El sueño o La cama* (1940) en offrent des

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Rappelons que le père de Frida Kahlo est devenu artiste photographe aux côtés de son beau-père d'abord, puis nommé par Porfirio Díaz, il sera photographe officiel du patrimoine culturel du Mexique.

¹² ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, *op. cit.*, p. 59.

¹³ BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 22-23.

¹⁴ ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵ CORTANZE, Gérard de, « Le monde de Frida et Diego & la caméra de Gisèle Freund », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, *op. cit.*, p. 19.

exemples – est aussi étroitement lié aux souffrances du corps et aux fausses couches, qu'il s'agisse d'un lit d'hôpital ou d'une table d'opération¹⁶.

Sur une photo de Lola Álvarez Bravo datant de 1945, l'image de Frida Kahlo, allongée, réfléchi par le miroir de son lit à baldaquin, surprend par son cadrage, son jeu d'optique (le recours au procédé de la plongée) et le choix d'un angle de vue déroutant, créant l'impression d'un double enfermement, qui préfigure une vision mortifère¹⁷. Le spectateur est troublé par la fusion ou confusion entre le vêtement de Frida et le dessus de lit, évocateur de l'ensevelissement du sujet dans un linceul, mais aussi par l'image de la boîte qui enferme, tel un cercueil, le corps de Frida. Cette image fait écho à un événement important qui a eu lieu un an avant la mort de l'artiste et qui confère au lit une valeur théâtrale et symbolique, comme l'a aussi relevé Rosa Montero dans son article « El mundo es una cama¹⁸ ». En effet, le 13 avril 1953, pour rendre hommage à son amie Frida, Lola Álvarez Bravo organise, avec la complicité de Diego Rivera, la première exposition personnelle de l'artiste au Mexique, dans sa *Galería de Arte contemporáneo*. Frida y est conduite en ambulance et déposée sur son lit à colonnes, avec accessoires et décorations (notamment des squelettes de papier mâché et un petit miroir), au milieu de ses œuvres.

Devant ces photos de Frida qui la montrent allongée, nous pouvons nous demander ce qu'elles signifient par rapport aux stéréotypes du beau féminin, des normes artistiques classiques de la représentation de la beauté féminine qui, comme l'a souligné Nadeije Laneyrie-Dagen, ont correspondu dans l'histoire de l'art à l'évolution de la sensualité « donc du plaisir que les spectateurs masculins ont trouvé à regarder une silhouette de femme¹⁹ ». Peut-être seraient-elles le contrepoint de ces représentations picturales des « nus allongés », allant des vénus de Giorgione, de Titien, de Velázquez, à la *Maja desnuda* de Goya ou à l'*Olympia* de Manet ? Elles se différencient également de la série de photos de Julien Levy de 1938 où Frida pose, en pied ou assise, le buste dénudé.

C'est encore les photographies de Frida Kahlo dans son fauteuil roulant qui retiennent particulièrement notre attention dans la mise en scène du corps féminin brisé, souffrant. Lola Álvarez Bravo photographie son amie Frida, en 1953, alors que celle-ci vient de subir l'amputation de sa jambe droite à partir du genou²⁰. Sur ce cliché réalisé peu de temps avant sa mort, elle apparaît très amaigrie, le visage émacié, le regard sévère tourné vers l'opérateur photographe ou les spectateurs. Elle pose, là encore, dans un décor théâtral, au-dessous de l'un de ses tableaux de nature morte, et près de son lit surmonté de photos (photos de famille et photos de dirigeants communistes). Frida Kahlo « la gran ocultadora » semble avoir ôté son masque et se révéler à nous, cette fois, sans artifice. Cette photo pose aussi le problème des limites éthiques et des dérives voyeuristes dans la mise en scène photographique du corps féminin dégradé, abîmé, souffrant. Lorsqu'elle évoque la genèse de cette image, Lola Álvarez Bravo nous rappelle combien le handicap physique du sujet photographié inhibe sa démarche de photographe. Aussi, c'est certainement par pudeur que la photographe n'a pas conservé

16 Mentionnons, à ce propos, quelques exemples de tableaux de Frida Kahlo : la peinture *Henri Ford Hospital* ou *La cama volando* de 1932, ou encore *Árbol de la esperanza mantente firme* de 1946.

17 Cette photo se trouve dans le Catalogue de Lola ÁLVAREZ BRAVO *The Frida Kahlo photographs*, op. cit., p. 43. Elle porte le titre suivant : « Frida Kahlo lying in bed, angular reflection on canopy mirror ».

18 MONTERO, Rosa, « El mundo es una cama », in *Historias de mujeres*, Alfaguara, 1995, p. 169-180.

19 LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, Tome I (*Dans l'intimité des œuvres*), Paris, Larousse, 2002, p. 152.

20 Voir la photo dans le Catalogue de Lola ÁLVAREZ BRAVO, op. cit., p. 61.

le cliché qu'elle avait réalisé de cette très jolie bottine rouge spécialement conçue pour dissimuler l'amputation de la jambe droite de Frida Kahlo.

II/ Frida Kahlo : du Type à l'Archétype

Outre ces photos de l'extrême, l'ensemble du corpus photographique étudié met en exergue la construction d'une identité féminine ambivalente, qui s'inscrit aussi entre modernité et tradition : si Frida Kahlo se considère comme dépositaire des traditions d'un passé précolombien, elle incarne également le type de la femme émancipée et libérée.

Nous verrons, tout d'abord, comment prend naissance le type de la femme indigène, indienne, avec l'appropriation symbolique du vêtement qui, pour Frida Kahlo, sera celui des femmes de l'isthme de Tehuantepec, la fameuse tenue des Tehuanas que Diego Rivera affectionnait tout particulièrement et qui était aussi l'une des tenues de prédilection de sa mère Matilde. Le costume se compose « d'un corsage brodé et d'une jupe longue, la plupart du temps en velours rouge ou pourpre, dont le bas s'orne de volants de coton blanc. Leurs accessoires les plus courants sont de longues chaînes ou des colliers de pièce d'or²¹ ». Le biographe Hayden Herrera fait remarquer que « Frida se paraît quelquefois de vêtements d'autres temps et d'autres régions [...], elle se chaussait de *huaraches* (sandales) indiennes ou de bottines en cuir » qui « ressemblaient à celles des provinciales du début du siècle, mais aussi aux chaussures des *soldaderas*²² ». Les photos mettent en évidence le port du « *rebozo* », cette longue écharpe qu'elle drapait autour de ses épaules, la pléthore de bijoux (colliers précolombiens de jade, riches pendants d'oreille coloniaux, bagues), et ses coiffures sophistiquées, cheveux tirés en arrière, raie au milieu, où des rubans de laine (souvent aux couleurs vives) s'entrelacent harmonieusement à une natte, ornée au sommet de nœuds, de barrettes ou de fleurs, à la manière d'une divinité indienne. Telle une armure, tel un masque, le vêtement la protège, redonne une homogénéité à ce corps brisé et lui permet de construire une image théâtralisée, exacerbée de cette féminité qui, à plusieurs reprises dans sa vie (maladie, accident, opérations multiples, fausses couches), a été mise à mal. Comme Hayden Herrera l'a observé, le choix du costume traditionnel des Tehuanas a certainement partie liée avec la légende qui entoure ces femmes reconnues pour leur beauté, leur sensualité, leur courage et leur force dans une société que l'on prétend être matriarcale²³.

Ainsi, plusieurs raisons peuvent être à l'origine de ce choix vestimentaire : outre sa fonction d'occultation du handicap, de dissimulation également des corsets orthopédiques, il symbolise un modèle féminin auquel Frida aspire, ce modèle de femme devenue à l'époque l'incarnation de la résistance indigène et l'emblème du féminisme, « d'un féminisme essentiel, du triomphe de la liberté de la femme indienne²⁴ » comme le souligne Le Clézio, en même temps qu'il répond à l'idéal esthétique et idéologique de son mari Diego Rivera. C'est à partir de sa rencontre avec Diego et de

21 HERRERA, Hayden, *Frida : biographie de Frida Kahlo*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Beaudoin (*Frida : A biography of Frida Kahlo*), Paris, Flammarion, 2013, p. 160.

22 *Ibid.*, p. 161.

23 *Ibid.*, p. 159-160.

24 LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Diego et Frida*, Paris, Gallimard, 1995, p. 261.

son mariage, en 1929, qu'elle va revêtir cette nouvelle identité et abandonner ses tenues masculines qui signifiaient notamment son appartenance au groupe des « Cachuchas » (« Les Casquettes »), ces mauvais garçons du prolétariat. Enfin, son vêtement l'inscrit dans une généalogie mexicaine, une filiation que Sarah M. Lowe dans l'avant-propos du *Journal* de Frida Kahlo qualifie de « plus culturelle que biologique²⁵ ». Peut-être le vêtement qui relèverait plutôt du « *studium* », du « sujet culturel » pour reprendre la terminologie de Roland Barthes serait-il devenu ici « *punctum* » justement, ce qui « point » et qui « poigne²⁶ » ? Le corpus photographique étudié nous révèle à quel point le vêtement est constitutif de la mise en scène qu'offre Frida : masque, simulacre, il « met en évidence dans l'espace sa présence physique²⁷ », que la photo ou l'autoportrait reflète doublement comme « mise en scène de la mise en scène ».

Deux photos de Gisèle Freund de 1951, l'une en couleur et l'autre en noir et blanc, représentant Frida Kahlo dans son jardin de la *Maison Bleue*, à côté d'une statue de pierre précolombienne, illustrent la construction du type féminin de la mexicanité. Comment ne pas rapprocher cette vue de profil de Frida Kahlo des croquis des femmes de Tehuantepec que Rivera a exécutés en 1951 et que Gisèle Freund a également photographiés la même année²⁸ ? La composition binaire de l'image et le cadrage ne sont pas fortuits : ce diptyque rapproche visuellement les deux sujets photographiés et fait apparaître des similitudes entre Frida Kahlo et la figure précolombienne, suggérant par là même la filiation indigène de l'artiste. Par ces jeux d'ombre et de lumière, d'opposition et de rapprochement entre l'inanimé et le vivant, cette photo en noir et blanc n'évoque-t-elle pas justement celle de Manuel Álvarez Bravo, *Niño maya de Tulum*, datant de 1942 ? Cette photo témoigne aussi de la complexité inhérente à l'image que Frida Kahlo exhibe d'elle-même, oscillant entre le type de la femme émancipée²⁹, cigarette à la main – ce qui apparaît comme un leitmotiv dans le corpus des photos de Gisèle Freund –, et le type de la femme mexicaine traditionnelle. Cette ambivalence, Frida Kahlo la cultive également en donnant à voir d'elle-même une figure androgyne, mêlant le masculin et le féminin, ce qui se perçoit nettement sur la photo étudiée, dans sa façon très virile de tenir la cigarette. Sur d'autres portraits photographiques, la présence manifeste de la moustache, la position de ses jambes lorsqu'elle est assise, la virilité de ses gestes et de ses attitudes concourent à révéler les traits masculins de Frida.

25 LOWE, Sarah. M., « Avant-propos », *Le journal de Frida Kahlo*. Traduction de Rauda Jamis, Martine Laroche, Olivier Meyer, Paris, Édition du Chêne, 1995, p. 26.

26 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, op. cit., p. 49. « *Le punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) ».

27 HERRERA, Hayden, op. cit., p. 164.

28 Voir à ce propos l'ouvrage de FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, op. cit., p. 51.

29 Dans son article sur Frida Kahlo, Alejandra Sandoval Espinoza établit un lien étroit entre l'émancipation féminine au Mexique et le contexte de la Révolution mexicaine. SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra, art. cit. « Frida Kahlo se sitúa en este contexto, en cierta forma como hija de la Revolución y del cambio de siglo, formando parte de una generación de mujeres que conquistó la libertad para participar de la vida pública, disponer de su cuerpo y manifestarlo en su arte ».

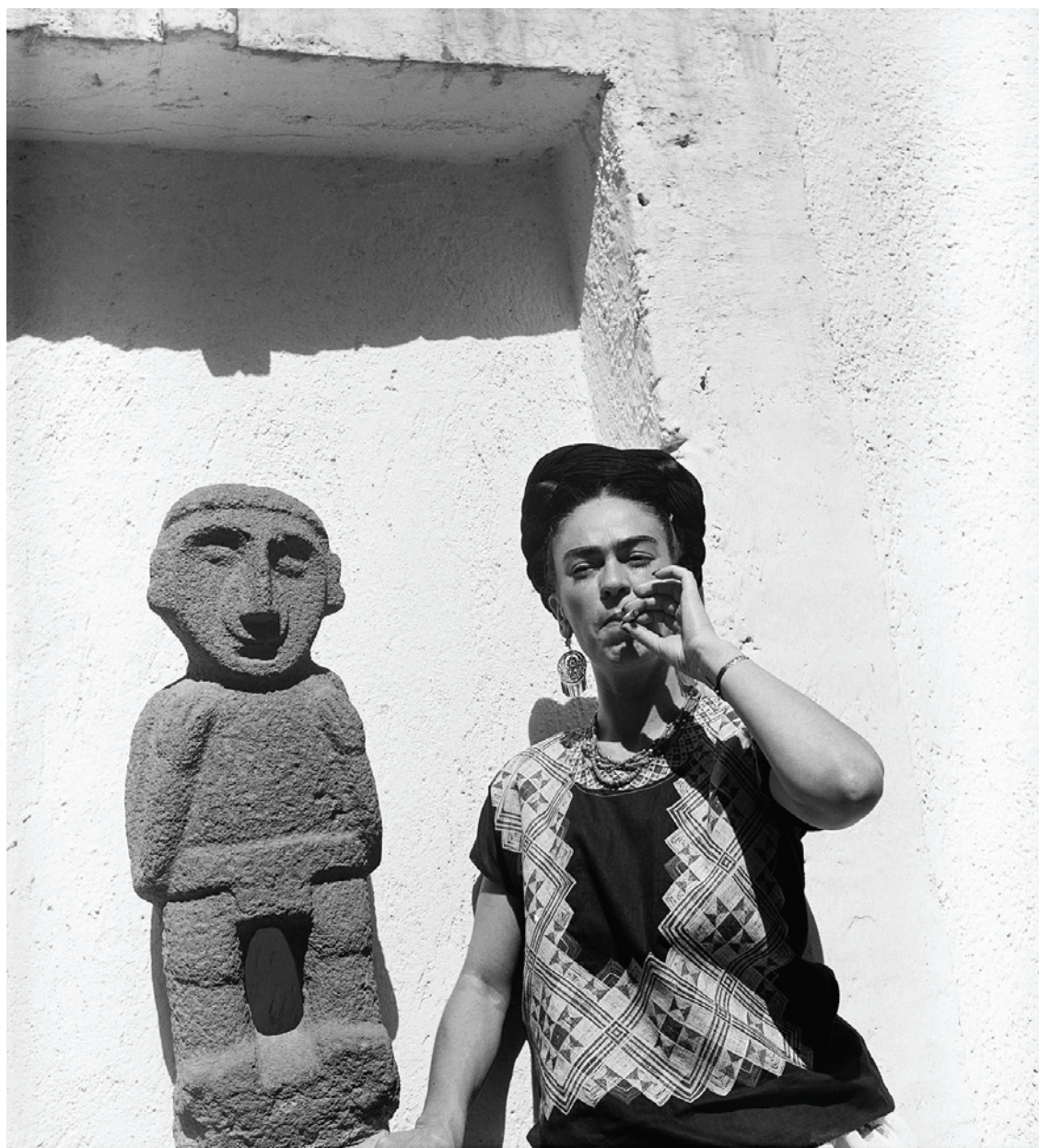


Image nr.1 Gisèle Freund, Frida Kahlo³⁰, 1951. ©

30 Gisèle Freund, *Frida Kahlo*, 1951, Mexico-city © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN- Grand Palais / Gisèle Freund. Interprétation positive d'après négatif 6 x 6 cm.

Cette dualité ne se devine-t-elle pas aussi dans une autre image de Frida, celle de la femme « poupée » que semblent dévoiler certains de ses tableaux et de ses autoportraits, comme celui dédié à Trotsky, *Autorretrato dedicado a León Trotsky* de 1937 ? Sur la photo de Gisèle Freund de 1951, un parallèle peut être établi entre Frida Kahlo allongée sur son lit et les poupées qui décorent la table placée à côté d'elle et qui se trouvent, elles aussi, couchées dans leur petit lit, parallèle au sien. Par un jeu de mise en abyme et d'écho, Frida semble être assimilée à ces poupées qui, par ailleurs, seraient aussi à mettre en relation avec sa maternité frustrée.



Image nr.2 Gisèle Freund, Frida Kahlo allongée sur son lit³¹, 1951. ©

31 Gisèle Freund, *Frida Kahlo allongée sur son lit*, 1951. Mexico-city © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund. D'après diapositive couleurs originale 24 x 36 mm.

Les photos étudiées mettent en évidence de prime abord la figure de la mexicanité qu'elle a créée, tout comme cette image de la femme émancipée, mais au-delà, elles ouvrent sur une représentation archétypale de l'être, sur des structures primitives et profondes qui correspondent au « mythe ». Ce masque qu'elle a fait sien, n'est-il pas celui qui définit l'essence de la nation mexicaine – « [...] el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva : máscara el rostro y máscara la sonrisa³² » comme le faisait remarquer Octavio Paz dans *El Laberinto de la Soledad* – ? Frida Kahlo est intrinsèquement liée aux figures féminines archétypales enracinées dans la mémoire collective religieuse et populaire du Mexique, qu'elle soit assimilée par ses souffrances aux soubresauts de la nation mexicaine, qu'elle soit Coatlicue, symbolisant à la fois la vie et la mort, la Llorona, la Virgen de Guadalupe, la *Mater dolorosa*, ou encore la Malinche ou la Chingada. Carlos Fuentes l'a bien perçue, qui dans sa préface au *Journal* de Frida Kahlo, met en exergue l'apparition d'une divinité :

C'était l'entrée d'une déesse aztèque, peut-être Coatlicue, la déesse-mère drapée dans sa jupe de peau de serpent exhibant ses mains lacérées et sanglantes comme d'autres femmes arborent une broche. Ou bien était-ce Tlazolteotl, la déesse de l'impureté et de la pureté tout à la fois, au panthéon indien, [...]. Mais peut-être étions-nous en train de contempler la Terre-Mère espagnole, la Dame d'Elche, enracinée dans la terre par son lourd casque de pierre³³ [...].

Elle évoque l'une des déesses aztèques de la Naissance et de la Terre, mais davantage encore le Dieu qui flagelle, Xipe Totec, Notre Seigneur de la Peau écorchée, divinité dualiste dont la peau n'était jamais la sienne, soit qu'il portât comme une cape macabre celle de sa victime, soit qu'il se dépouillât de sa peau comme le serpent, selon un rite de renouvellement ou même de résurrection³⁴.

Peut-être la photographie qui « fige » l'instant est-elle le moyen le plus approprié pour accéder à une dimension légendaire et participe-t-elle de ce magnétisme, de cette aura propre à la figure de F Kahlo. C'est sous les traits d'une « princesse aztèque » qu'elle apparaît à Gisèle Freund en 1951 et qu'elle se révèle à nous sur les clichés de la photographe. Sur la série de photos qui la représentent dans son jardin de la *Caza Azul*, Frida trône au centre, parée, telle une déesse, d'une longue robe blanche, drapée dans son *rebozo* ; elle pose en pied, de trois quarts, hiératique et solennelle, au milieu des figures et des idoles précolombiennes, entourée d'une végétation exotique et accompagnée de ses chiens. Le lierre qui grimpe sur la façade dessine une voûte et constitue comme une auréole, une couronne qui tend à sacraliser l'artiste mexicaine, à la diviniser.

32 PAZ, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, 2012, p. 164.

33 FUENTES, Carlos, « Introduction », *Le journal de Frida Kahlo*, op. cit., p. 7.

34 *Ibid.*, p. 13.



*Image nr.3 Gisèle Freund, Frida Kahlo entourée de ses chiens à Coyoacán*³⁵. ©

Une photo de Lola Álvarez Bravo³⁶ datant de 1944, prise également dans le jardin de la *Casa Azul*, représente Frida de trois quarts, en plan américain, adossée à un arbre, dans une pose théâtrale, – semblable à une tragédienne –, les avant-bras repliés sur sa poitrine, les mains superposées au niveau du cou, comme pour signifier l'oppression. Les branches de l'arbre s'inscrivent dans le prolongement de ces avant-bras et dessinent une forme de X qui évoque la croix de Saint-André. Tout dans cette photo relève du symbolique et de l'allégorie : la gestuelle de Frida et la présence de l'arbre

35 Gisèle Freund, *Frida Kahlo entourée de ses chiens à Coyoacán*, 1951, Mexico-City. © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN- Grand Palais / Gisèle Freund. Interprétation positive d'après négatif 6 x 6 cm.

36 ALVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, op. cit., p. 33.

qui peut signifier tout à la fois les origines de l'artiste, l'arbre généalogique, et la fusion panthéiste avec l'élément naturel. L'arbre fait office de nouveau support qui soutient la colonne vertébrale fragilisée de Frida ; cette image pourrait faire écho à l'autoportrait de l'artiste datant de la même année et intitulé *La columna rota* (1944). Le masque de pierre précolombien posé sur l'une des branches appelle l'idée d'un autre masque, celui que Frida exhibe d'elle-même. Cette photo ne suggère-t-elle pas enfin le rapport établi par Carlos Fuentes entre la figure de Frida et celle du martyr Saint Sébastien ligoté à un arbre et transpercé de flèches³⁷ ?

Nous voyons combien ces photos sont investies par les symboles et se distinguent des instantanés, des photos prises sur le vif, même si les deux photographes insistent sur l'aspect naturel de leurs clichés. La mise en scène photographique participe à la construction de l'image stéréotypée que Frida Kahlo entend donner d'elle-même comme elle n'a cessé de le faire à travers ses autoportraits, mais elle la renforce également car elle lui confère une certaine authenticité.

III/ Un univers photographique sous le signe du féminin ?

Après avoir étudié cette double mise en scène du féminin, celle de Frida Kahlo face à l'objectif photographique et celle des photographes qui saisissent, composent ou recomposent cette image du féminin, notre interrogation a trait, à présent, à l'univers photographique de Gisèle Freund et de Lola Álvarez Bravo, et s'inscrit dans la problématique du genre. Leur façon d'appréhender le réel, et *a fortiori* ici un sujet féminin, correspond-il à un point de vue que l'on pourrait qualifier de « féminin » et qui reposerait sur des supposées spécificités attribuées généralement à la création au féminin, à savoir l'autoreprésentation, l'art de l'intime, l'introspection, le narcissisme, ou encore la place prépondérante accordée aux sentiments et aux émotions ? Le regard de femmes photographes serait-il plus à même de rendre compte d'un univers féminin, ce qui revient à poser la question suivante : l'art est-il sexué ou se joue-t-il des genres ?

Lorsqu'on s'intéresse tout d'abord à la série de photos de Lola Álvarez Bravo consacrée à son amie Frida, on est sensible à la récurrence du motif du « miroir » qui traverse l'ensemble du corpus, ces multiples miroirs qui saturent l'environnement de l'artiste, depuis les miroirs intérieurs (miroir de son lit à baldaquin, petit miroir situé à côté de sa coiffeuse, miroir de sa garde-robe) jusqu'au miroir du patio de la *Casa Azul*³⁸. Au-delà de ce qui pourrait apparaître comme l'un des toques du féminin, l'exploitation de ce leitmotiv semble dépasser ici le paradigme du masculin et du féminin pour symboliser l'ensemble de la vie et de l'œuvre de Frida Kahlo placée toute entière sous le signe du double et de la confrontation à sa propre identité. La force de ces photos comme celles qui représentent Frida Kahlo face au miroir dans son patio, le regard baissé³⁹, ne provient-elle pas également du fait que Lola Álvarez Bravo met en scène ici – extériorise par le biais du médium – la vie psychique, intérieure de Frida, toute sa souffrance et sa solitude sous le masque qu'elle arbore

37 FUENTES, Carlos, « Introduction », *Le journal de Frida Kahlo*, op. cit., p. 13.

38 Voir à ce propos ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, op. cit., p. 23, p. 25, p. 27, p. 29, p. 39, p. 40, p. 41, p. 42, p. 43, p. 47, p. 49, p. 51.

39 *Ibid.*, p. 25.

habituellement ? Plus qu'une sensibilité féminine, c'est certainement son empathie à l'égard de Frida qui lui permet de traduire au travers de ses photos le conflit intime de son amie et de transposer en quelque sorte cet univers pictural en langage photographique. Ainsi la photographe nous rappelle-t-elle qu'elle avait été profondément marquée par le tableau emblématique *Les deux Fridas* (*Las dos Fridas*) de 1939, ce qui paraît être à l'origine de cet « arrêt sur image ». Dans la mesure où le miroir nous renvoie une autre image de Frida (l'image du buste de Frida entouré d'une végétation), il semble faire advenir un autre sujet, comme s'il l'on était véritablement en présence de deux êtres distincts : les « deux Fridas » de la peinture⁴⁰.

Gisèle Freund, pour sa part, a recours à ce que nous pourrions qualifier « d'inter-icônicité » ou de « citation picturale », allant parfois jusqu'à la « mise en abyme » comme cela se perçoit nettement sur cette photo de 1951 qui donne à voir Frida Kahlo sur son fauteuil roulant, aux côtés du Docteur Farill, posant tous les deux justement devant l'autoportrait de Frida et le portrait du docteur Farill datant de la même année. On relève ici le jeu de symétrie : le Docteur bienfaiteur, tel un saint, est placé au centre de l'image, alors que Frida, représentée sur l'autoportrait et sur le portrait photographique dans une posture semblable, sur son fauteuil roulant, une palette à la main – le cœur de l'artiste en guise de palette sur le portrait peint – semble ouvrir et fermer la composition. Gisèle Freund a su également saisir l'artiste peintre, dans son atelier, au moment où celle-ci se consacre en 1951 à l'exécution d'un portrait majeur, celui de son père photographe. Par un jeu de regards croisés, Frida se retrouve tout à la fois sous l'œil photographique de son père, représenté symboliquement auprès de son objectif sur le tableau, et sous celui, effectif, de Gisèle Freund. La photo dévoile, par la mise en scène, le lien fort qui unit père et fille, l'importance de cette filiation à la fois biologique et artistique.

40 La photo de Frida Kahlo prise en gros plan par Lola Álvarez Bravo s'intitule d'ailleurs « Las dos Fridas ». A propos de cette photo, Lola Álvarez Bravo fait remarquer : « I almost was thinking of her painting *The two Fridas* when I photographed her. With the landscape behind her in the reflection it seems as though there really is another person behind the mirror ». ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, op. cit., p. 24.



Image nr. 4 Gisèle Freund, Frida Kahlo et le Docteur Farill⁴¹, 1951. ©

41 Gisèle Freund, *Frida Kahlo et le Docteur Farill*, 1951. Mexico-City © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund. Interprétation positive d'après négatif 6 x 6 cm.



Image nr. 5 Gisèle Freund, *Frida Kahlo faisant le portrait de son père photographe*⁴², 1951. ©

L'art de Gisèle Freund n'est donc pas réductible à une vision au féminin, il s'attache tout particulièrement à mettre en avant la figure de l'artiste peintre mexicaine et son univers familial. Le regard de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund, c'est avant tout le regard d'artistes qui s'intéressent à une autre artiste, Frida, au delà du paradigme du genre, l'une privilégiant la mise en scène spéculaire, et l'autre, le jeu de mise en abyme.

Frida, l'icône féminine, ne cesse de hanter l'écriture et les arts, au masculin et au féminin, elle est présente sous la plume de romanciers tels que Carlos Fuentes, Le Clézio, et de femmes écrivains qui lui rendent hommage : Rosa Montero, Elena Poniatowska, entre autres ; elle traverse également l'œuvre récente de la photographe mexicaine Graciela Iturbide⁴³. Symbole d'une nouvelle identité féminine, transgressive, engagée politiquement et artistiquement, Frida Kahlo est au cœur même de ce questionnement sur les notions de « type », « archétype » et « modèle féminin » que les photographies nous ont invitée à revisiter. Ces photos constituent un territoire encore peu exploité qui permettent d'aller à la rencontre du Mythe sous un angle nouveau, avec un regard plus innocent,

42 Gisèle Freund, *Frida Kahlo faisant le portrait de son père*, 1951, Mexico-City © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN- Grand Palais / Gisèle Freund. D'après diapositive couleur originale.

43 Voir à ce propos l'ouvrage suivant : *Demerol : sin fecha de caducidad* / Mario Bellatin. *El baño de Frida Kahlo* / Graciela Iturbide, México, Ed. RM, 2008.

au-delà des innombrables travaux déjà réalisés sur l'artiste, au-delà également de toutes les formes d'exploitations actuelles de son image et des dérives du marché. Leur étude nous révèle la prégnance du médium dans la vie de l'artiste, dès son enfance : si la photo a été une source d'inspiration de sa peinture, ne l'a-t-elle pas été aussi dans la création de son propre mythe ? Enfin, pour mieux appréhender le type et surtout l'archétype féminin que les photos dévoilent, peut-être pourrait-on citer la prose poétique de Le Clézio :

Tout au long de sa vie, Frida est possédée par cette danse, par ses lents tourbillons, par le visage presque extatique des Tehuanas, que la charge en équilibre au sommet de leur tête oblige à ce port de déesse, buste immobile, (bras écartés et lente oscillation du bassin), cette danse qui semble unir dans son mouvement la ferveur ancienne de l'Inde des gitanes, l'orgueil de la musique andalouse, et la puissance sensuelle de l'Amérique indienne⁴⁴.

Bibliographie

- ÁLVAREZ BRAVO, *The Frida Kahlo photographs* (GRIMBERG, Salomon « Introduction and interview »), Dallas : Society of Friends of the Mexican Culture ; New York : Distributed Art Publishers, 1992, 117 p.
- AUDRIC, Lorraine, « Quels inédits pour Gisèle Freund ? », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 155-157.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, 199 p.
- BRETON, André, « Frida Kahlo de Rivera », in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 141-144.
- CORTANZE, Gérard de, « Le monde de Frida et Diego & la caméra de Gisèle Freund », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 7-23.
- , *Frida Kahlo, la beauté terrible*, Paris, Albin Michel, 2011, 206 p.
- FREUND, Gisèle, *Le Monde et ma caméra*, Paris, Denoël, 2006, 263 p.
- , *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, 159 p.
- HERRERA, Hayden, *Frida : biographie de Frida Kahlo*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Beaudoin (*Frida : A biography of Frida Kahlo*), Paris, Flammarion, 2013, 601 p.

44 LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *op. cit.*, p. 261.

KAHLO, Frida, *Le journal de Frida Kahlo*. Traduction de Rauda Jamis, Martine Laroche, Olivier Meyer, Paris, Édition du Chêne, 1995, 295 p.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, Tome I (*Dans l'intimité des œuvres*), Paris, Larousse, 2002, 272 p.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Diego et Frida*, Paris, Gallimard, 1995, 308 p.

MONTERO, Rosa, « El mundo es una cama », in *Historias de mujeres*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 169-180.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo, Exposition sur Frida Kahlo au MOLAA, *Frida Kahlo. Her photos* (15 mars-8 juin 2014). 22 mai 2015 <<http://molaa.org/Art/Exhibitions/past-exhibitions/Frida-Kahlo--Her-Photos.aspx>>.

PAZ, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, 2012, 578 p.

SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra. « Frida Kahlo y Carlos Fuentes sobre Frida Kahlo. » *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, invierno 2002, n°23. 7 juillet 2015 <http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/o,1255,SCID%253D5923%2526ISID%253D258,00.htm>.