

Frida Kahlo, entre le masque et le miroir

JOANA OLIVEIRA*

L'histoire de Frida Kahlo n'a pas besoin d'être raconté. Elle est trop connue, soit par ses écrits soit par ses tableaux. La plupart de ses œuvres sont des autoportraits, dans lesquels elle apparaît comme personnage principal, porteuse d'un regard profond et pénétrant. Son regard est celui d'une observatrice et il est fréquent d'essayer d'imaginer ce qui se passe derrière le masque qu'elle semble utiliser.

Frida semble se situer entre le masque qui cache et le miroir qui révèle. Dans une attitude ambivalente, toute sa création artistique paraît toucher ces deux points. Si, d'une part, elle révèle ses problématiques, en les représentant dans son corps comme si c'était une toile, son visage, d'une autre part, assume les caractéristiques d'un masque qui a comme fonction d'occulter ce qu'elle sent.

La métaphore du miroir a été utilisée par divers auteurs, parmi lesquels Freud (1912), qui compare la fonction de l'analyste à la fonction du miroir. Il devrait seulement refléter ce qui le patient lui montre, dans la recherche du moi. Cette expérience de miroitement (*mirroring*) est présente dans la relation mère-enfant et dans la création artistique (Knafo, 1991).

L'échange de regards, la réflexivité d'une image entière porteuse d'un sens, un reflet qui permet une expérience de miroitement satisfaisante, ce sont des présupposés fondamentaux dans le développement du bébé, soit dans le développement émotionnel individuel (Winnicott, 1967), dans la construction d'une des premières notions d'identité (Lichtenstein, 1977), ou dans l'acceptation d'une identité séparée (Shengold, 1974).

L'échange de regards entre la mère et l'enfant est une des modalités interactives essentielles, depuis les premiers jours de sa vie. Dans ce sens, l'allaitement est un moment privilégié pour ces échanges affectifs. Frida Kahlo a été privée de cette relation et elle a été livrée à une nourrice de lait.

Dans le tableau, "Ma Nourrice et Moi" (1937), Frida fait le portrait de soi-même avec sa nourrice qui porte un masque précolombien, en occultant les émotions engagées dans cette tâche. Les glandes mammaires mettent en évidence la fonctionnalité de l'allaitement, en même temps que la ressemblance entre les gouttes de lait et la pluie laiteuse fait le portrait de la liaison de l'artiste enracinée dans sa culture mexicaine. Même en adulte, Frida continue à être nourrie par ses ancêtres précolombiens (Herrera, 1989).

La privation de contact visuel suggère une relation froide et distante, et la façon dont elle se représente dans le tableau évoque plus une représentation d'un rituel de gestes qu'une relation humaine significative dans le plan émotionnel (Tibol, 1993). Quand l'expérience de se voir réfléchi est distordue, négative et peu empathique, ça produit dans l'enfant une sensation que son existence est niée. D'après Mahler (1972), si on ne proportionne pas un cadre de référence de miroitement, le narcissisme sera plus intense et le besoin d'acceptation et d'approbation par les autres va se prolonger pour toute la vie.

* Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Portugal.



Figure 1. "Ma Nourrice et Moi" (1937)



Figure 2. "La Colonne Brisée" (1944)

Lacan (1949) dit que quand il existe des faiblesses au niveau du stade du miroir, elles vont déclencher chez l'enfant une sensation de fragmentation corporelle: le corps morcelé. Ces conséquences ont duré toute la vie de Frida Kahlo et font portrait dans ses œuvres.

Frida Kahlo a non seulement lutté artistiquement avec le manque de reflet dans les yeux de sa mère, mais aussi ses autoportraits ont substitué sa mère et deviennent le miroir qu'elle n'a jamais eu (Knafo, 1993). À travers ses tableaux, Frida a fait l'effort d'obtenir ce qu'elle n'a jamais reçu en se voyant reflétée: une confirmation d'un moi ferme qui l'aiderait à se délimiter en tant que personne (Knafo, 1991), une validation de sa propre existence, réaction contre le sentiment d'auto désintégration et la peur de perdre son moi (Knafo, 1993).

En fait Frida avait une relation très particulière avec sa propre image, presque une obsession avec son propre reflet. Cette obsession peut être interprétée comme une tentative de restaurer un sentiment d'identité du moi qu'elle avait perdu. En prenant presque une attitude fétichiste, cette relation pouvait surgir comme une défense contre la psychose, qui rendrait possible d'établir un contact avec la réalité et maintenir un degré de fonctionnement *normal* (Malcolm, 1990).

“Ma Nourrisse et Moi”, parmi ses œuvres, semble être un double autoportrait. Les sourcils contigus et le long cheveu noir suggèrent que la figure derrière le masque est Frida Kahlo elle-même (Herrera, 1989).



Figure 3. “Les Deux Fridas” (1939)

L'idée de *double* est évidente dans le tableau “Les deux Fridas” (1939). Frida Kahlo fait appel fréquemment à la dualité dans ses œuvres et dans sa vie. Ayant fait du miroir son meilleur ami pendant sa période de convalescence, celui-ci lui permet de peindre ses autoportraits, et en même temps son reflet lui tenait compagnie. Dans son journal intime (Kahlo, 1995), Frida explique l' “Origine de Les deux Fridas”. Comme dans l'enfance, la petite Frida a cessé de pouvoir jouer et d'être libre, elle a inventé une amie imaginaire qui pouvait faire ces choses pour elle. “J'étais seule avec mon grand bonheur et le souvenir vivant de la fille. Se sont passés 34 ans puis que j'ai vécu cette amitié magique et à chaque fois que je me rappelle, plus elle s'avive et plus grandit à l'intérieur de mon monde.”

Comme adulte, Frida devant tous les événements, a dû trouver encore un double qui faisait front à la souffrance atroce par laquelle elle passait. Les longues heures qu'elle a passé devant son miroir

ont accentué la notion de deux identités: la Frida qui observe et la Frida observée, le moi comme elle se sent de l'intérieur et le moi comme elle se montre de l'extérieur. La Frida-reflet et la Frida-masque.

Le fait pour Frida Kahlo avoir substitué la mère par son réflexe dans le miroir a permis de se représenter et créer un nouveau moi. Néanmoins, selon Winnicott (1960), les difficultés ou l'absence de la mère, le fait qu'elle ne réussit pas à être une mère suffisamment bonne, et de fournir un environnement satisfaisant répondant aux exigences de son bébé, peuvent faire que le bébé développe un faux moi. Ce faux moi résulte d'un effort continué pour assurer l'amour des parents et à partir de là pourra résulter dissimulation de son vrai moi.

Vu que la relation primaire de Frida Kahlo avec sa mère n'a pas été suffisamment bonne, on pouvait attendre qu'elle mourût physiquement, due au désinvestissement émotionnel dans les objets externes. Mais Frida a survécu, isolée mais vivante, faussement vivante. Frida le représente dans le tableau "Ma Naissance" (1932), où elle peint *comme elle imagine être née* (Herrera, 1989).



Figure 4. "Ma Naissance" (1932)

Nous voyons émerger, au moyen des jambes éloignées de sa mère, la tête d'un enfant que nous identifions comme Frida Kahlo dû aux sourcils joints, la principale caractéristique graphique de ses autoportraits. Couverte de sang, la tête tombée et le cou trop maigre suggèrent que ce bébé est né mort. Pareil à la mère couverte par le drap. *Ma tête est couverte parce que, par coïncidence, tandis que je peignais le tableau, ma mère est morte* (Herrera, 1989). Cette confusion résulte d'une identification à la mère, comme si elle incorporait la mère dans ses œuvres, pour pouvoir dépasser la privation de la relation primaire (Knafo, 1993).

André Green (1980) explique les répercussions des relations avec le fantôme de la *mère morte*, en se rapportant à la diminution de l'investissement émotionnel dans la naissance d'un enfant. Le bébé rejeté tend à exprimer son traumatisme par haine et faute concernant la mère, haine pour soi-même, narcissisme très fort et violent, intense créativité et ambiguïté relationnelle.

Cette intense créativité a amené Frida Kahlo à peindre plus de deux cents tableaux, la majorité autoportraits. Dans la plupart de ses œuvres, Frida s'assume comme personnage central, en occupant le premier plan et en regardant directement son observateur. En voyant ses peintures, nous pouvons constater que le visage de Frida semble toujours pareil, sans se modifier de tableaux en tableaux, comme s'elle utilisait un masque.

En vérité, Frida se définissait dans son journal intime comme *la antigua ocultadora*, ça veut dire l'ancienne qui cache pendant qu'elle écrit la recette d'un matériel de peinture avec laquelle Frida élaborait ses œuvres (Kahlo, 1995). Tous ses travaux mettaient beaucoup de temps à être exécutés et révélaient seulement ce que Frida prétendait. Curieusement ce sont les tableaux où Frida révèle le moins qui semblent être les plus expressifs au niveau d'émotions.



Figure 5. "Le Masque (de la Folie)" (1945)

Un exemple c'est "Le Masque (de la Folie)" (1945) où le début du masque est inversé. Cette fois, Frida dupe l'observateur. C'est elle qui regarde à travers des yeux d'un masque, c'est l'observateur qui est observé. Mais le masque pleure. Probablement, incapable de contenir la souffrance, Frida a le besoin d'utiliser un masque qui occulte la douleur que nous pressentons être trop insupportable. Chez le "Séminaire IV", Lacan (1956-1957) a dit que la présence du voile, ce qui est plus au-delà, comme une faute, ça tend à se réaliser comme un image. Devant du voile, on se peint l'absence.

La façon de s'habiller pourra être considérée comme un autre masque. Pour Frida, l'acte de s'habiller était un rituel. La combinaison de diverses pièces de vêtement et accessoires qu'elle choisissait est une manière pour se présenter au monde. Les amis, qui l'ont observée dans le rituel de s'habiller, la décrivent comme méticuleuse, comme si elle était en train de construire un personnage (Herrera, 1989). Après l'accident avec le tramway, Frida Kahlo a été gravement blessée. Les vêtements typiquement mexicains l'aidaient à occulter ses déformations physiques. Selon Lacan (1956-1957), les vêtements ne sont pas faits seulement pour cacher ce qui a, pour le but d'avoir ou non, mais aussi ce qui n'a pas.

Ces deux fonctions sont essentielles. Il ne se traite pas, toujours et essentiellement, de cacher l'objet mais aussi de cacher le manque d'objet. Dans ce sans, Frida prétendait créer une nouvelle identité. Quand elle s'habillait en femme de Tehuantepec, elle s'assumait comme jolie, stable, sensuelle, courageuse et forte. Zavitzianos (1972) désigne le comportement pervers de s'habiller des vêtements du même sexe de homeovestisme et rapporte qu'il est expliqué comme fétichisme, par introjection et identification à la mère ou identification narcissique. Ces vêtements, qui lui conféraient une féminité accentuée, permettaient à Frida de faire une tentative d'identification à la mère, puisque que l'identification primaire n'était pas possible. En outre, le vêtement lui offrait la possibilité de se représenter comme femme, elle qui se sentait précisément attaquée dans sa féminité, par incapacité d'avoir des fils et par se sentir dépecée. "Pour elle s'habiller est plus qu'une expression artistique; entre se soigner devant un miroir et peindre un de ses autoportraits, il n'y avait pas beaucoup de différence. Dans les deux activités, elle se construit, quelque chose absolument nécessaire dans sa course contre la décadence. Parce que son corps lui tombait en morceaux, dans les terribles dernières années, elle écrit dans son journal intime *Je suis la désintégration* (Kahlo, 1995).

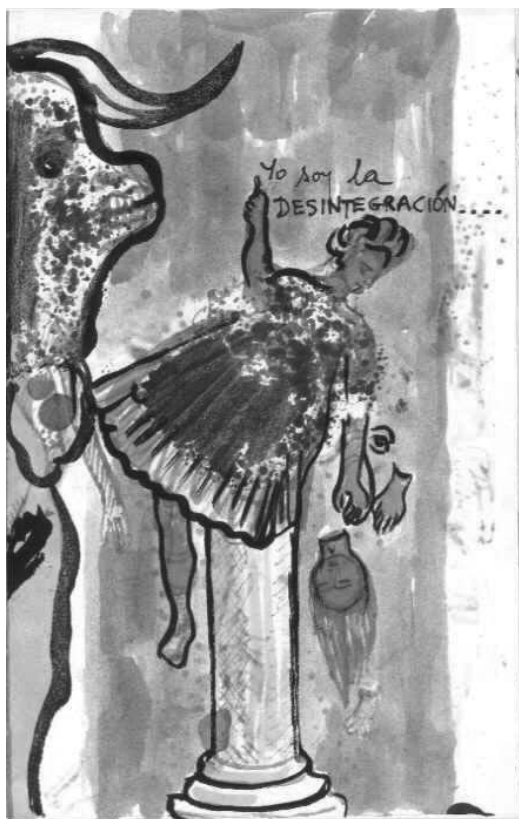


Figure 6. Page du Journal de Frida Kahlo

À travers la création artistique, Frida Kahlo s'est inventée et réinventée. L'art a lui permis de survivre, quand elle se sentait se désintégrer, et de se créer une nouvelle identité, quand elle était lacérée. La perpétuelle recherche de son reflet dans le miroir et la confirmation de son existence dans la peinture ont eu comme fonction principale de freiner la désintégration et de réparer, à la façon kleinienne, les objets internes et externes.

Pour Frida Kahlo, l'art trace un chemin pour la recomposition narcissique et pour la reconstruction du corps lui-même. Avec un corps morcelé et blessé, elle avait le besoin d'un miroir où elle pouvait se reconstruire.

Devant beaucoup de pertes et absences, les autoportraits marquent l'absence mais aussi la présence. Empêchée de vivre sa vie et obligée à s'absenter du monde, Frida a eu à se faire présente.

Mais ce processus de recréation d'elle-même a été possible seulement à travers de miroir et de masque, entre son reflet et le désir de se voir refléter, entre l'exposition et l'occultation de sentiments.

Frida Kahlo se trouve dans un carrefour entre le masque et le miroir.

REFERENCES

- Flores, T. (2005). *Narcisismo e feminilidade*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Freud, S. (1912). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. XII, pp. 125-133). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Green, A. (1980). La mère morte. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* (pp. 223-253). Paris: Editions de Minuit.
- Herrera, H. (1989). *Frida – The biography of Frida Kahlo*. Londres: Bloomsbury.
- Kahlo, F. (1995). *El diario de Frida Kahlo – Un íntimo autorretrato*. Madrid: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Knafo, D. (1991). Egon Schiele and Frida Kahlo – The self-portrait as mirror. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 19, 630-647.
- Knafo, D. (1993). The mirror, the mask, and the masquerade in the art and life of Frida Kahlo. *Annual of Psychoanalysis*, 21, 277-299. Hillsdale: Analytic Press.
- Lacan, J. (1949/1993). O Estádio do Espelho. *Assédio – Revista de Cultura e Psicanálise*, 1, 17-23.
- Lacan, J. (1956-1957/1994). *Le Séminaire IV. La relation d'objet*. Paris: Seuil.
- Lichtenstein, H. (1977). The role of narcissism in the emergence and maintenance of a primary identity. *International Journal of Psycho-Analysis*, 45, 49-56.
- Mahler, M. (1972). On the first three subphases of the separation-individuation process. *The selected papers of Margaret S. Mahler, vol. II: Separation-individuation* (pp. 119-130). Nova Iorque: Jason Aronson.
- Malcolm, R. (1990). Espelho: uma fantasia sexual perversa em uma mulher vista como defesa contra um colapso psicótico. *Mélanie Klein hoje: Desenvolvimento da teoria e da técnica* (vol. 2, pp. 132-155). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Shengold, L. (1974). The Metaphor of the Mirror. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 22, 97-115.
- Tibol, R. (1993). *Frida Kahlo – An open life*. Albuquerque: University of New México Press.
- Winnicott, D. (1960). Ego distortion in terms of true and false self. *Person who is me: contemporary perspectives on the true and false self* (pp. 7-22). Londres: Karnac.
- Winnicott, D. (1967). O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. *O brincar e a realidade* (pp. 153-162). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Zavitzianos, G. (1972). Homeovestism: Perverse form of behaviour involving wearing clothes of the same sex. *Int. J. Psycho-Anal.*, 53, 471-477.

