

## Diego et Frida (2019)

Le peintre mexicain le plus important du XXe siècle, Diego Rivera, est né en 1886, de parents enseignants. Il étudia dans un premier temps à Mexico, à l'Académie de San Carlos où il avait été admis très jeune. Il acquit une solide formation de base dans cette école traditionnelle prestigieuse. Puis c'est en Europe qu'il poursuivit ses études grâce à une bourse, dès 1907, en Espagne d'abord pendant 2 ans – à Madrid il travailla au Prado notamment et découvrit Le Greco – puis à Paris mais aussi à Bruxelles et à Londres. Après un bref séjour à Mexico en 1910, il revint à Paris dès 1911 et y resta jusqu'en mars 1921 sans interruption. Il fut portraituré en 1914 par Modigliani de manière non conventionnelle. Rivera fréquenta les peintres d'avant-garde, découvrant les Fauves et les Cubistes. Il discuta beaucoup avec Picasso, se fâcha avec lui, exposa des œuvres très marquées par le cubisme. Le marchand Léonce Rosenberg le prit même sous contrat. Très proche d'Elie Faure, c'est sur les conseils de ce dernier qu'il passa 17 mois en Italie, découvrant les fresques de Giotto notamment, qui le convainquirent, une fois rentré au Mexique, de pratiquer cet art.

### **I. Le Muralisme, un nouvel art pour les masses.**

Les nouvelles autorités mexicaines issues de la longue séquence révolutionnaire de 10 ans (1910-20) se révélèrent ouvertes aux innovations. Ainsi, l'avocat José Vasconcelos, ancien proche de Pancho Villa, devenu Ministre de l'Éducation, passa commande à Rivera de grandes peintures murales, réalisées dans des lieux publics, dans une claire intention d'éducation populaire. Après des siècles d'oppression espagnole et catholique, il s'agissait de rejeter le colonialisme, de promouvoir les cultures indigènes, en un mot d'aider le pays à retrouver son identité culturelle. Après avoir voyagé un peu au Mexique, après avoir vu les sites archéologiques, au Yucatán notamment, Rivera se met au travail en janvier 1922. Il réalise un ensemble important – 1585 m<sup>2</sup> sur 2 cours intérieures, réparti en 235 panneaux sur 3 étages – au Secrétariat d'État à l'Éducation publique (SEP), intitulé « La vision politique du peuple mexicain ». Il y travailla de 1923 à 1928. Il y a chez les Muralistes une rupture volontaire, assumée, avec la peinture de chevalet, considérée comme un art pour les bourgeois, ainsi que l'explique l'un d'eux, David Alfaro Siqueiros, en 1922 :

« Nous condamnons la peinture dite de chevalet et tout l'art des cénacles ultra-intellectuels parce qu'aristocratiques, et nous glorifions l'expression de l'Art monumental parce qu'il est d'utilité publique ».

Ce souci de se mettre au service du peuple amenait ces peintres à se contenter du salaire que touchaient les ouvriers du bâtiment. Toujours à Mexico, au Palais national – siège de la Présidence de la République – Rivera décore le rez-de-chaussée de la cour, le grand escalier aussi, retraçant l'histoire de la nation mexicaine. Sur le mur nord, la fresque mobile n°6, intitulée « Culture amérindienne totonaca » (4,92m/5,27m) illustre le commerce entre les nobles totonaques et les marchands aztèques. La ville totonaque d'El Tajin, près de Veracruz, apparaît à l'arrière-plan. Toujours sur le mur nord, la fresque mobile n°11, « Arrivée de Cortes à Veracruz », de même dimension que la précédente, montre des conquérants cupides, violents, bottés, alors que les indigènes sont pieds nus ou chaussés de sandales, les huaraches. L'historien Bernard Grunberg nous dit que les conquistadors sont de petits nobles très pauvres, originaires de la région déshéritée d'Estrémadure, à la recherche d'or et d'esclaves, animés en outre d'une idéologie de croisade.

Dans son tableau « La torture de Cuauhtemec », David Alfaro Siqueiros évoque une des figures emblématiques de la résistance aux espagnols et à leurs alliés indigènes. Ce dernier empereur aztèque, dont le nom signifie « aigle descendant », fut capturé après le siège de Tenochtitlan (30 mai-13 août 1521). Les hommes de Cortes qui voulaient savoir où les Aztèques avaient caché leurs trésors, lui infligèrent la torture, plongeant ses pieds dans l'huile à laquelle ils mirent le feu. Ayant survécu, il fut pendu le 28 février 1525 à l'âge de 29 ans.

Quant à Rivera, il ne se contente pas d'évoquer le passé douloureux de son pays, il nous parle aussi dans certains de ses « murales » de l'avenir prometteur de l'humanité et également des luttes destinées à le préparer. Ainsi, dans « La terre libérée et les forces naturelles contrôlées par l'homme », sur le tympan de la nef de la chapelle de l'École d'Agriculture de Chapingo, il exalte le travail de la terre. L'œuvre, réalisée en 1926-27, couvre au total 370 m<sup>2</sup> (14 panneaux principaux et 27 secondaires). La prospérité qui découle de ce travail est symbolisée sur le tympan par un nu féminin, une femme sensuelle. Tida Modotti, compagne et muse de peintres et de photographes, avait posé. La force du vent est exaltée (cf. l'éolienne) et aussi les progrès dus à une invention nouvelle, l'électricité.

### **Diego Rivera aux États-Unis.**

Les Américains du Nord n'allaient pas tarder à s'intéresser à Rivera, ce créateur puissant, qui plus est amoureux de son époque. C'est un de ses admirateurs, Dwight W. Morrow, ambassadeur des États-Unis au Mexique, qui finance son premier voyage aux États-Unis à l'automne 1930. Après que le Parti communiste l'ait exclu, il n'appréciait pas cette compromission avec l'ennemi impérialiste,

Diego partit pour la Californie avec Frida Kahlo. Il peignit tout d'abord un mur de la California School of Fine Arts, se montrant au travail juché sur un échafaudage. Il réalisa aussi une « Allégorie de la Californie » (1930-31), pour le nouvel immeuble de la San Francisco Pacific Stock Exchange, la championne de tennis et peintre amateur Helen Wills Moody lui ayant servi de modèle. Ayant fait la connaissance du Directeur du Detroit Institute of Arts et grâce à Edsel B. Ford, le fils d'Henry Ford, il va réaliser des peintures murales au Detroit Institute of Arts (1932). Dans cette ville qui vit naître et se développer de puissantes usines automobiles, dans le hall d'entrée du Musée, il représente l'épopée de cette industrie sur 433 m<sup>2</sup>. Ainsi, il illustre les phases de la fabrication de la V-8, une des premières représentations en peinture du travail à la chaîne, au moyen de formes géométriques simples empruntées au cubisme. Mais au-dessus, deux figures féminines plus classiques tiennent en main les matières premières nécessaires à cette industrie : fer et charbon, sable et calcaire, les composantes de l'acier.

Un des responsables du Musée, Edgar P. Richardson, n'est pas avare de louanges : « Rivera a créé un style puissant de peinture narrative qui fait de lui le seul artiste vivant capable de représenter le monde dans lequel nous vivons ... tandis que la plupart des peintres contemporains sont abstraits et introspectifs ».

Enfin, le voici sur la côte Est, les frères Rockefeller – Nelson et John – lui ayant demandé de décorer le bâtiment de la Radio Corporation of America (aujourd'hui le Rockefeller Center) à New York. Aidé par une équipe, dont faisait partie notamment le peintre américain Ben Shahn, il réalisa une immense fresque intitulée « L'homme maître de l'univers » ou « A la croisée des chemins, le regard plein d'espoir tourné vers un avenir meilleur ». Cette œuvre est une illustration de la maîtrise des forces de la nature par l'intelligence humaine. Un microscope permet d'observer l'infiniment petit, les cellules vivantes, et un télescope les éléments célestes. Mais Rivera place aussi à gauche les forces du mal : soldats sans visage, hérissés de baïonnettes, bourgeois assis à la table de jeu, témoignage de la décadence du monde capitaliste. Il leur oppose la société soviétique, société des prolétaires en pleine forme physique (gymnastes), société de combattants aussi. On défile sous les drapeaux rouges, sous la conduite du chef tout à fait reconnaissable, Lénine. Les commanditaires américains donnèrent l'ordre de détruire l'œuvre, ils n'appréciaient pas l'exaltation de la lutte révolutionnaire violente et du chef révolutionnaire. Mais ayant indemnisé l'artiste, celui-ci refit cette fresque au Musée des Beaux-Arts de Mexico, sur un format plus modeste (4,85m/11,45m), ajoutant à l'effigie de

Lénine celle de Trotsky et aussi Marx et Engels. Mais, notons-le, Staline est absent !

## II. Frida Kahlo, une trop grande souffrance.

La peinture de Frida s'ancre profondément dans sa vie qui fut liée à celle de Diego Rivera pour le meilleur et pour le pire. Née à Coyoacán, faubourg de Mexico, Frida est la 3<sup>e</sup> fille d'un couple mixte, Guillermo Kahlo, un photographe d'origine allemande et Mathilde Calderón, une mexicaine. Frida a figuré cette origine mêlée dans un tableau de 1936 intitulé **Mes grands-parents et moi**, où elle se représente en fœtus, reliée par un cordon ombilical à ses parents en photo de mariés et en fillette rattachée par un grand cordon rouge à ses grands-parents mexicains placés au-dessus des montagnes et d'une variété de cactées (le nopal, plante nationale qui apparaît comme symbole dans le drapeau mexicain) tandis que l'image de ses grands-parents allemands (le grand-père à la moustache de François-Joseph) flotte au-dessus de l'océan. Cette double origine, européenne et mexicaine, se retrouvera dans d'autres toiles.

**Ma nourrice et moi ou je tête** (1937) : la nourrice y apparaît le visage recouvert de ces masques précolombiens noirs dont on couvrait le visage des morts et qui l'apparente à une divinité, elle-même se représente avec un corps d'enfant et un visage d'adulte. Ce qui frappe est l'absence de communication (pas d'échange de regards) et de tendresse entre cette nourrice atemporelle et la fillette, seule la relation fonctionnelle est suggérée par le lait qui goutte des seins. Mais aussi par le ciel nuageux d'où perlent des gouttelettes laiteuses et suaves. Le tableau suggère ainsi une absence d'affection maternelle qui pourrait être à l'origine d'une maturité précoce. Mais une sorte de bouquet de fleurs englobe l'autre sein et c'est lui qu'elle tient dans sa bouche, emblème de ce que cette nourrice lui ouvre les portes d'un monde onirique (cf. les mythes amérindiens dont elle nourrira sa création + référence à l'Antiquité grecque - robe blanche et nombreuses nourrices masquées dans le théâtre antique). Frida était en revanche la fille préférée de son père qui l'initie à la pratique photographique. A 6 ans, la poliomyélite lui laisse une jambe et un pied déformés qui lui vaudra le surnom de Frida « pata de palo » (la boiteuse). Ceci explique sans doute en partie son goût pour les vêtements masculins (pantalons ou plus tard les longues robes des femmes tehuanas).

Mais l'événement véritablement déterminant dans sa vie est le terrible accident dont elle est victime le 17 septembre 1925 : l'autobus où elle se trouvait avec son fiancé d'alors, Alejandro Gomez Arias, heurte un tramway, il y a des

morts, elle est grièvement blessée : « une des rampes du bus m'a traversée comme l'épée d'un taureau », écrit-elle. « Cet événement terrible va changer tout le cours de sa vie, l'enfermer à jamais dans la solitude et la malédiction de la douleur, où l'art deviendra sa seule issue ». Elle passe 3 mois alitée avec des douleurs dans le dos, dans le pied droit, obligée de porter un corset. Ce que fut cette douleur à vie, Frida l'a montré dans un tableau terrible : **La Colonne brisée**, réalisé en 1944 après une des nombreuses interventions chirurgicales qu'elle dut subir. Elle se représente emprisonnée dans son corset rigide dont les lanières semblent maintenir le buste coupé en deux : une colonne ionique (symbole de féminité par sa fragilité gracieuse) brisée en plusieurs endroits représente par métaphore sa propre colonne vertébrale. Le paysage du fond, désertique, lui-même traversé de sillons (où l'on retrouve les couleurs du portrait), est l'image de sa solitude ; des larmes coulent sur son visage par ailleurs figé dans une certaine indifférence. Les clous fichés dans le visage et le corps rappellent bien sûr les flèches du martyr de Saint Sébastien tandis que l'étoffe autour des hanches peut évoquer le périzonium (pagne du Christ en croix). Ce tableau est celui de la passion de Frida au sens chrétien du terme. Une remarque à ce propos : Frida n'est pas croyante, ses liens avec la révolution mexicaine la rendaient même anticléricale, mais elle retient ce qui relève des croyances et mythologies populaires pour suggérer ce qu'est son martyr. Ce tableau illustre sa double vie : la fierté apparente pour cacher ses souffrances et sa honte. L'accident sera à l'origine de sa vocation de peintre. Pour échapper à la douleur et à l'ennui, elle se met à peindre couchée, le chevalet fixé au-dessus d'elle. Un miroir fixé sur le baldaquin lui permet de se prendre pour modèle : « Je me peins parce que je passe beaucoup de temps toute seule et que je suis le motif que je connais le mieux ». Fleurissent alors de très nombreux autoportraits dans lesquels Frida se peint dans des paysages arides ou des pièces vides emblématiques de sa solitude, ou avec des animaux domestiques (singes, perroquets, le chien itzcuintli). Dans l'**Autoportrait au singe** (1938), elle se présente légèrement de trois quart, dans une posture d'interrogation. Elle semble à l'abri d'un mur végétal. Visage sévère, cheveux douloureusement tirés vers l'arrière, attachés par un ruban rouge sang qui s'enroule autour de son cou et aussi du singe araignée. L'animal entoure son cou de ses bras protecteurs, espèce réputée pour son affection débordante au point parfois d'étouffer ses petits, mais aussi associé à la libido. Leur familiarité est suggérée par le fait que la patte de l'animal prolonge sa tresse. Image d'une Frida enchaînée à son désir pour Diego ?

Dans ses autoportraits, elle se montre toujours de face, le visage généralement impassible avec ses sourcils très noirs et très forts qui se rejoignent « comme les

ailles d'un merle » disait Diego. Les sentiments, les états d'âme sont suggérés par les accessoires symboliques qui accompagnent chacun de ses portraits.

L'autre événement fondateur est sa rencontre avec Diego Rivera : la légende dit que jeune étudiante à la Preparatoria (école préparatoire pour entrer à l'université, dont elle est une des 35 premières filles inscrites sur 2000 élèves), observait fascinée le peintre en train de réaliser les fresques de l'amphithéâtre Bolivar. En 1928, elle l'approche, lui montre ses œuvres, il reconnaît immédiatement son talent et son originalité. Ils se marient le 21 août 1929 (la colombe et la grenouille ventrue). Dans **Diego et Frida**, tableau réalisé en 1931 pour le mécène américain Albert Brender, aujourd'hui au Moma de San Francisco, Diego montre son couple de manière traditionnelle. Ils sont en pied, la différence de taille est accentuée, et tandis qu'elle semble ne pas poser les pieds sur le sol, lui les a bien ancrés. De plus, Diego est le peintre avec sa palette bien en main, alors que Frida timidement penchée ne semble pas encore avoir très confiance en elle. En haut du tableau, dans un cartel est écrit : « Aquí nos veís, a mí Frida Kahlo junto con mi amado esposo Diego Rivera ; pinté este retrato en la bella ciudad de San Francisco, California, para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fue en el mes de abril del año 1931 ».

Le séjour à New York est marqué pour Frida par ses tentatives pour avoir un enfant qui se soldent par un échec et en particulier par une terrible fausse couche que Frida représente dans un tableau impressionnant : **L'hôpital Henry Ford ou le lit qui vole** (1932). Sa peinture est sans tabou et Diego fait remarquer lui-même à quel point elle a été une des premières à oser aborder les aspects les plus intimes de la féminité. Le lit de fer de l'hôpital est placé en plein air, dans la plaine, avec à l'horizon un paysage industriel inhospitalier, celui de l'usine Ford à Detroit que Rivera avait pris pour modèle pour sa fresque du Musée de cette ville : traduction du sentiment de solitude éprouvé par Frida après la perte de son enfant. Elle-même, nue, paraît sans défense dans ce lit trop grand, le ventre relié à divers objets, symboles de sa sexualité et de sa grossesse interrompue, qui flottent dans la toile comme le lit et mettent en lumière son état mental : le fœtus en forme de statuette indienne, surdimensionné, le petit dieguito si attendu, l'orchidée, symbole de sexualité, ainsi que l'escargot lié à la vie et à la fécondité (il est lié à la lune, à sa disparition-réapparition), mais aussi, a dit Frida, à la longueur de la fausse couche. Le bassin et un spécimen médical de bas-ventre renvoient à son bassin brisé probablement à l'origine de sa difficulté à enfanter, en bas à gauche, une pièce de machine, peut-être la partie d'un stérilisateur, une pièce défectueuse comme sa musculature qui n'aurait pas permis de garder l'enfant.

Après le scandale Rockefeller, c'est le retour au Mexique, de nouveau des problèmes de santé et la douleur de découvrir la liaison de sa sœur Cristina avec Diego, une double trahison en quelque sorte. Son état d'âme d'alors apparaît dans ce tableau **Quelques petites piqûres** (1935). Une pièce présentée en diagonale avec pour seul meuble un lit rudimentaire, décollé du mur, sur lequel gît la victime ensanglantée, nue, avec seulement un bas et la jarretière qui ont glissé et une seule chaussure. Le sang a éclaboussé le cadre et naturellement le meurtrier qui, coiffé d'un chapeau, tient encore d'une main l'arme du crime, l'autre étant dans sa poche, avec un air de relative décontraction. Il n'a pas l'air désolé de ce qu'il vient de faire. La source du tableau était un fait divers, banal en pays machiste, d'un assassin de sa femme adultère qui avait dit à ses juges : « ce n'est rien, seulement quelques petites piqûres ». Frida s'empare de ce fait divers, elle se représente avec ses cheveux coupés sur le lit et donne à l'assassin les traits et la silhouette de Diego, exprimant à la fois la cruelle blessure de cette double trahison et l'indifférence de Diego, pour qui Cristina était une aventure comme une autre (juste quelques petites coucheries) et trouvait que la fidélité était une vertu bourgeoise. A l'issue de cette aventure, ils feront un pacte de liberté sexuelle réciproque. S'ouvre alors pour Frida une ère de grande libération sexuelle et d'affirmation de sa bisexualité. En 1939, le divorce est prononcé.

Dans **Les deux Frida** (1939), le tableau de plus grand format qu'elle ait fait (175 sur 173 cm), elle exprime son déchirement après le divorce : une Frida mexicaine qui aimait Diego à côté d'une Frida européenne, assise sur un banc devant un ciel orageux, chargé de nuages. L'une porte la robe tehuana qu'aimait Diego et tient dans sa main une amulette représentant son mari enfant (à l'âge de l'innocence), l'autre porte une robe de modèle européen avec col cheminée, chemisier de dentelle, un peu rétro, leurs cœurs sont reliés par une veine. La Frida européenne, la dédaignée, perd son sang (son cœur a été coupé en deux), retenu, mal, par une pince chirurgicale et qui laisse 2 grosses taches sur la robe. Les 2 Frida ont une expression voisine, impassible, de femme qui se maîtrise. Ce tableau évoque l'amie que Frida enfant s'était inventée et à qui elle confiait ses peines. La Frida abandonnée s'est inventée la Frida tehuana qui reste aimée de Diego, pour se rassurer.

### **III. Diego et Frida, un engagement politique total, l'accueil de Léon Trotsky.**

Cette vie sentimentale compliquée n'empêcha pas une adéquation totale entre Diego et Frida en matière politique. On les voit, sur une photo, défiler ensemble à Mexico, lors de la manifestation du 1<sup>er</sup> mai 1929, sous la bannière du syndicat des peintres et des sculpteurs. Au Secrétariat à l'Éducation publique (SEP), dans

« La vision politique du peuple mexicain », dans la Cour dite des Fêtes, Diego Rivera représente une insurgée sous les traits de Frida, distribuant des armes. Ils adhéraient tous deux à un communisme pur et dur et ils accueillirent Léon Trotsky et sa femme Natalia à leur arrivée en exil à Mexico en 1937. On les voit sur une photo avec le mathématicien hollandais Jan Van Heijenoort, secrétaire de Trotsky. Diego et Frida mirent à la disposition des Trotsky, bientôt rejoints par leur petit-fils Siéva (Estebán), la Casa azul, avenida Londres, dans le quartier de Coyoacán, de 1937 à mars 1939 (c'est aujourd'hui le Musée Frida Kahlo). Natalia émerveillée en donne cette description : « un patio rempli de fleurs, des salles fraîches, des collections d'art précolombien, des tableaux à profusion ». Les rapports entre le révolutionnaire exilé âgé de 58 ans, et Frida jeune femme de 30 ans, furent étroits. Des photos prises au cours d'une visite de ruines aztèques attestent de leur complicité. On leur prête une idylle qui dura un mois et demi semble-t-il. A la fin de l'année 1937, Frida réalisa un Autoportrait qu'elle dédia à son ami. Sur celui-ci est écrit : « Para Leon Trotsky con todo cariño dedico esta pintura, el día 7 de noviembre 1937 », le 7 novembre, jour anniversaire de la révolution russe de 1917 !

Quant à Diego Rivera, il signa le 25 juillet 1938, un texte que Léon Trotsky et André Breton avaient rédigé : le Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant, une réponse à la mainmise sur l'art par Staline, promoteur du réalisme socialiste en peinture. Pour ces trois hommes, photographiés par le célèbre photographe mexicain Manuel Alvarez Bravo (1902-2002), il ne doit pas y avoir de censure en art, la plus grande liberté doit être laissée aux artistes. Ce Manifeste fut suivi de la création de la Fédération Internationale des Artistes Révolutionnaires Indépendants (la FIARI), qui publia deux numéros de la revue *Clé (Clave)* avant la guerre. En mars 1939, la famille Trotsky déménagea pour une autre maison, dans une rue proche, avenida Viena, aujourd'hui Musée Léon Trotsky. C'est dans cette maison qu'ils furent victimes d'une fusillade perpétrée dans leur chambre à coucher, à l'aube du 24 mai 1940, par un commando de nervis staliniens dirigés par le peintre Siqueiros. Seul le petit Siéva sera légèrement blessé. Léon Trotsky sera assassiné à l'arme blanche (le fameux piolet) le 21 août 1940 par Ramón Mercader, un stalinien qui tenta sur le moment de se faire passer pour un trotskyste déçu. Libéré après avoir exécuté sa peine de 20 ans de prison au Mexique, il trouva refuge en URSS puis à Cuba. C'est lui qui inspira le livre de Leonardo Padura « L'homme qui aimait les chiens » (2009).

#### **IV. Diego et Frida ou l'exaltation de la culture précolombienne.**

« **Femmes Tehuanas** », cet extrait de la fresque « Vision politique du peuple mexicain » au SEP, témoigne de la fascination exercée sur Diego Rivera par le passé ancien du Mexique. Ces femmes indigènes, hiératiques, fascinent parce qu'elles avaient atteint, dans leur commune de Juchitán (isthme de Tehuantepec, sur le Pacifique), un haut niveau de liberté grâce à leur rôle de commerçantes. Dans « **l'Autoportrait en Tehuana** » (1943), Frida Kahlo a revêtu le costume que ces femmes mettaient pour aller à la messe, très blanc avec un huipil en dentelle et une grande fraise entourant la tête. Son front est surmonté de fleurs, pensées, bougainvillées, marguerites. On note aussi les fils et les nervures, rappel d'une toile d'araignée avec laquelle elle a réussi à capturer Diego, dont elle a tracé le portrait sur son front. En effet le tableau porte en sous-titre « **Diego dans mes pensées** ». Après avoir divorcé à la fin de l'année 1939, ils s'étaient remariés le 8 décembre 1940 et ils resteront unis jusqu'à la mort de Frida le 13 juillet 1954.

Dans son « **Autoportrait à la frontière entre le Mexique et les États-Unis** » (1932), Frida Kahlo se montre comme à mi-chemin entre les deux mondes. Elle est élégante, dans sa robe de soirée rose avec des gants de dentelle blanche, un collier de corail avec des pendentifs de pierre, issu de l'artisanat mexicain, juchée sur un petit socle, drapeau mexicain en main. C'est la mondaine Madame Rivera : sur le socle son nom n'est pas Frida Kahlo mais Carmen Rivera ! Sur la partie gauche du tableau apparaissent les motifs de l'ère précolombienne : le soleil ruisselant de sang et la lune descendante, la tension entre les deux forces étant matérialisée par les éclairs, une atmosphère d'orage. En-dessous, la pyramide aztèque où avaient lieu les sacrifices humains et encore devant un tas de pierres. Au premier plan, la végétation de cactées, de fleurs aux racines apparentes. Entre ces fleurs et les ruines : 2 statues féminines de type précolombien en terre cuite, l'une blanche avec les joues rondes des dieux bébés des Olmèques, l'autre brune. Sur la partie droite du tableau, on voit Detroit, les usines Ford (les lettres du nom apparaissent sur les 4 cheminées fumantes sur fond de drapeau américain). Pas d'êtres humains, des architectures géométriques, des couleurs froides – bleu-gris – opposées aux couleurs chaudes du Mexique et à sa végétation luxuriante. Mais, en réalité pas de manichéisme, car il y a parmi les plantes du Mexique, des plantes venimeuses : l'arum maculatum dirigé vers le sexe de la fillette et près d'elle la pulsanelle, une renoncule très vénéneuse réputée pour ses vertus abortives. L'énergie est figurée par 3 engins : la dynamo, le projecteur et la lampe à ultra-violets pour les ondes qui se rechargent via des câbles aux forces telluriques, comme les racines prennent force dans le sol. Frida, elle, puise son énergie dans les deux mondes, rattachée à la fois aux objets de la modernité et à la terre mexicaine. Le socle est une sorte de générateur. Le tableau propose donc le dépassement de la dichotomie

Civilisation = Mal, Nature = Bien ; il montre les forces de destruction (soleil sanglant, plantes poison) également à l'œuvre dans les cultures du passé et les objets emblématiques du progrès comme pouvant être sources de force, de chaleur, d'énergie positive.

Cet attachement au passé précolombien se lit dans maintes œuvres de Frida, comme par exemple dans « **L'étreinte amoureuse de l'univers, la terre (Mexique), moi, Diego et Monsieur Xólotl** » (1949). Remarquable illustration du principe dualiste : on observe l'interpénétration du jour et de la nuit, de la spiritualité lumineuse et de la matérialité terrestre. L'univers embrasse la terre avec ses bras géants. Cihuacoatl, la déesse de la terre-mère d'où surgissent toutes les plantes tient Frida dans son giron, comme la nourrice. Elle-même, qui n'a pu assouvir son désir de maternité, devient la mère de Diego, un Diego-Bouddha portant au front le 3<sup>e</sup> œil, l'œil de la sagesse et tenant à la main le faisceau de flammes purificateur qui symbolise le renouveau. Le chien itzcuintli, Mr Xólotl, est aux pieds du couple et semble protéger leur amour. Ce chien, frère de Quetzalcoatl, a pour mission de porter sur son dos les morts qui, comme le soleil le soir sont portés de l'autre côté du fleuve dans les enfers, pour pouvoir mieux ressusciter ultérieurement. Un tableau somme : la nourrice, la stérilité, l'attachement de Frida à la culture de l'ancien Mexique, avec ce sentiment de faire partie d'un tout et l'espoir chevillé à l'âme de voir perdurer son amour.

Frida réalise ce tableau « **Arbre de l'espérance, reste ferme** » (1946) pour un de ses mécènes après une opération à New York. À un ami, elle écrit : « J'ai survécu plus ou moins bien ... j'ai dans le dos deux immenses cicatrices ». En effet, côté gauche de ce tableau-diptyque, on voit Frida couchée, sortant de la salle d'opération, enveloppée d'un drap blanc, cheveux défaits, avec ces vilaines cicatrices. C'est le côté Soleil, associé aux sacrifices humains dans le Mexique ancien. Côté Lune, à droite, la lumière est plus douce. Frida se tient debout en costume tehuana, un petit drapeau dans la main gauche sur lequel est écrit : « Árbol de la esperanza, mantente firme » (Arbre de l'espérance, tiens-toi droite). De l'autre main, elle tient le corset qui permettra de maintenir sa colonne vertébrale. La robe est rouge sang, brodée du motif du serpent (Quetzalcoatl). Dans les légendes aztèques, la couleur rouge provient du sang des dieux et la déesse Coatlicue dévorait ses victimes et laissait leur sang s'écouler dans la terre pour la régénérer. Au fond, un paysage désolé, crevassé par des secousses sismiques, érodé par la sécheresse, emblématique sans doute de son désert affectif. Ainsi Frida offre son sacrifice sanglant au soleil, avec l'espoir qu'il permettra de redonner la fertilité au paysage et également qu'il contribuera à sa propre renaissance.

Hélas, cela ne sera pas ! Sa santé ne cessera de se dégrader. Ayant dû être amputée de la jambe droite, elle assistera à sa première exposition individuelle en 1953, dans la galerie de Lola Alvarez Bravo, allongée sur un brancard. Mais jusqu'au bout – elle meurt le 13 juillet 1954 dans la Casa Azul – ses œuvres seront un hymne à la vie, comme sa dernière œuvre, une nature morte intitulée « **Viva la Vida** » (1954).

Marina et Jean-Paul Salles



Frida Kahlo, Viva la Vida, 1954  
(Image sous licence CC-BY-NC-2.0)