

*Elle peignait des autoportraits de son âme pour survivre à une vie cruelle et douloureuse. Il peignait pour affirmer sa dissidence entre cubisme, figuration et révolution mexicaine. Frida Kahlo et Diego Rivera peignaient côte à côte dans deux maisons jumelles mais n'ont jamais exposé ensemble. La fondation Gianadda, en Suisse, fête ses 20 ans d'existence en réunissant les œuvres de ce couple de légende.*

### **Frida et Diego, personnages mythiques**

La violence visuelle procure deux excitations, l'une vers le plaisir, l'autre vers l'interrogation, mais elle-même est double selon qu'elle se tient dans l'image ou qu'elle provient de la peinture. Violence du sujet ou violence du geste, les deux ne sont pas indispensablement liés : la peinture peut troubler une image paisible et se trouver au contraire couverte par une image troublante. Les œuvres de Frida Kahlo et de Diego Rivera nous confrontent à ces deux états sans s'y limiter bien sûr, mais en tirant de là une complémentarité qui aurait pu les vouer au face-à-face d'une opposition sans issue. L'étrange est que leurs personnes entretiennent à peu près le même rapport, Frida toute fragile, est trop marquée par l'autobiographie, blessée, malade, mais forte là-dedans d'une volonté imbattable ; Diego tout débordant de vitalité, d'appétit, d'ardeur – « une dynamo d'énergie », écrit-il – mais tailladé des plaies invisibles que laissent la critique, l'hostilité, les agressions politiques. Leurs corps affirment cette dissemblance : elle est mince, vibrante, une sorte de fleur très belle et noire ; lui est pesant, volumineux, charnel, une force au bord de l'explosion. Elle est la figure de la féminité, qu'elle prend d'ailleurs le parti d'affirmer en revêtant chaque matin le costume de Tehuantepec, qui lui donne l'allure d'une prêtresse, lui est l'incarnation du mâle violent, excessif et brutalement actif.

Ces caractéristiques, à la fois si contrastées et si exemplaires, font immédiatement d'eux des personnages : ils n'ont qu'à être eux-mêmes pour tenir à la perfection les rôles auxquels les a destinés leur rencontre. Ainsi passent-ils de la réalité à la légende, sans sortir de leurs activités quotidiennes qui, par le penchant même de leurs vies, s'épanouissent aussitôt dans l'exceptionnel. Une métamorphose pareille est le trait principal d'un destin qui joue des différences pour composer une sorte de signe humain biface, qu'il surcharge de sens. La forte présence mythique de Frida et de Diego occupe facilement l'espace du regard et l'oriente moins vers leur œuvre que vers une sorte de vernis fabuleux où les médias ont trouvé leur pâture.

Les personnages sont si représentatifs qu'ils en sont incontournables, et cela met trop souvent l'anecdote au premier plan. Il est vrai que l'œuvre de Frida est trop marquée par l'autobiographie pour ne pas faciliter cette emprise, et l'œuvre de Diego trop « mexicaine » pour que cette apparence n'impose pas son voile. Il faut dépayser ces œuvres pour les rendre à elles-mêmes, et c'est à quoi contribue cette exposition qui, tout en bénéficiant de l'aura légendaire, replace les tableaux dans cette nudité – dans cette solitude – où ils n'ont plus pour attrait que leur isolement à l'intérieur d'un présent perpétuel. Les visages ne nous regardent pas du plus loin de leur distance :

ils sont là plus que nous, les passants. Ils sont même si indistincts de leur apparition qu'ils en constituent à jamais le lieu tel que nous le revisiterons avec les yeux de la mémoire. Ce mouvement nous éloigne de la référence pour nous précipiter dans cette chose qui motive notre intérêt et qui est : la peinture ! Les personnages alors réintègrent leur cadre, et Frida et Diego une histoire qui n'est pas là.

**elle est visionnaire,  
il est révolutionnaire**

Le voile légendaire se déchire maintenant, et nous voilà devant la seule relation qui compte, celle de Kahlo et de Rivera, deux peintres très différemment occupés à fixer sur la toile un dépôt visuel assez vivant pour que sa vue nous émeuve encore. Kahlo s'y prend avec une ferveur passionnée : elle n'est pas en train de faire un tableau mais d'utiliser la peinture pour faire le portrait de son âme. Ce portrait a le plus souvent son visage, avec toujours le même regard un peu hautain, et qui va de biais pour ne pas croiser le nôtre. Il est perçant, ce regard, bien qu'un peu retiré en lui-même, pensif et pourtant préoccupé, vigilant, noir – noir comme si le trou ténébreux de la pupille avait envahi tout l'œil, sous le plafond ombrageux des sourcils qui rend l'orbite plus profonde. Le monde est regardé, sinon le spectateur, avec une volonté de résistance qui défie, qui affronte. On voit le caractère entier : il afflue sous la peau, derrière les traits si nets qu'ils paraissent donner forme, non pas à de la chair, mais à de l'énergie. La belle bouche toujours fermée, serrée, affirme la retenue d'un élan qui rayonne néanmoins alentour, qui est la lumière du tableau.

Il y a de l'icône, surtout dans les autoportraits, parce que la présence réelle est assez forte pour abonder aussitôt que le regard touche l'image. Il y a par contre de l'ex-voto dans les scènes peintes – par exemple *le Cerf blessé*, *la Fleur de vie*, *l'Hôpital Henry Ford* ou *Lit volant* – où l'on voit bien que Kahlo se sert de la peinture pour construire une mythologie personnelle en fixant là des images mentales au croisement du souvenir et de l'imagination. Sa pensée est tout naturellement visionnaire, aussi cristallise-t-elle la scène allégorique qui l'exprime avec une spontanéité comparable à celle des images populaires qu'elle aime. Rivera aime également ces images, qu'il a collectionnées en même temps que de nombreuses pièces d'art précolombien, mais on ne trouve rien de semblable dans son œuvre, qui s'inscrit d'emblée dans la continuité de l'histoire de la peinture. Cette situation est d'autant plus sensible ici que l'exposition réunit des toiles relevant des genres traditionnels : portraits, autoportraits, paysages, natures mortes, baigneuses...

Rivera est un peintre qui, toujours, s'est voulu peintre, et qui s'est formé par la visite des musées (Madrid, Paris, Londres) et par la participation aux mouvements d'avant-garde (cubisme). Son originalité s'élabore à partir d'un savoir : savoir regarder, savoir composer, savoir peindre, qu'il déborde par la violence de son tempérament, qui se trouve intensifié d'être ainsi dirigé, canalisé. Le retour au Mexique, après l'apprentissage européen, s'accompagne d'un choix culturel : celui du

nouveau (monde) contre l'ancien, celui de l'énergie contre le savoir, celui du peuple – et donc de la révolution – contre tout ce qui opprime, contrôle, s'approprie. Rivera sera communiste, mais toujours en dissidence, et il signera avec André Breton, venu à Mexico rendre visite à Trotski, un court manifeste : « Pour un art révolutionnaire indépendant ». La manière dont Rivera est représenté à la fondation Pierre Gianadda est aussi la manière dont il est représenté dans tous les musées – par des tableaux, forcément.

Les grandes fresques, qui ont fait sa gloire, et qui sont une contribution à l'esprit du Mexique autant qu'à son art, ne peuvent évidemment quitter les murs qu'elles décorent dans les monuments nationaux. Ces fresques sont et ne sont pas des images, dans la mesure où le mouvement y est bien plus émouvant que la figuration. Devant elles, on éprouve un déversement, qui violente les limites de la vision en y précipitant tout à la fois les dimensions de l'espace et la ligne du temps, soudain devenue le moyeu du tourbillon. Regarder n'est plus seulement voir, car la vue s'est mise à penser avec notre regard. Le phénomène trouve sans doute une aide dans l'ampleur de la fresque quand, tête levée, on entre dans son espace à l'instant où il entre dans nos yeux, mais regardez *la Baigneuse de Tehuantepec* ou *le Paysage nocturne*. Un tableau exige que l'on se concentre dans sa vue, tout comme il a concentré dans son périmètre la vue du peintre. Regarder c'est éprouver le regard de l'autre à l'intérieur du sien, mais il faut pour cela être passé du coup d'œil qui informe à ce toucher des yeux qui est le commencement de l'amour. La violence du geste de Rivera laisse à la surface une empreinte charnelle que le spectateur retrouve dans les traits et les couleurs, et qui retentit comme une alerte sensuelle pour lui communiquer l'émotion du tableau. C'est la peau de la peinture qui se réchauffe dans le regard et qui parle à travers un échange pulsionnel. Tout cela, qui est très matériel, joue du contact mobilisé par l'attention et le flux des sensations. Le pictural l'emporte comme s'il véhiculait cette qualité terrienne si sensible au Mexique : la force naturelle, qui nimbe les formes du paysage d'une vibration où résonne la voix mythique...

Chez Kahlo, ce qui s'extériorise est au contraire toujours couvert par une image, comme le corps est couvert par un vêtement, et c'est par l'image – par la contemplation de l'image – que le spectateur accède à une intimité qui peut le jeter dans la sauvagerie des ténèbres souterraines. La déréliction de la condition humaine est au fond des yeux : elle y demeure tapie, en suspens, dans l'attente de la compréhension. Le pictural est un signe et non une matière : le signe qu'émet la femme qui observe et réfléchit tandis que l'homme s'agite et bagarre l'espace d'un geste aussi puissant qu'inefficace. Kahlo et Rivera, l'intériorité face à l'extériorité, le silence et la patience face à la profusion, la beauté face à la vitalité...

Bernard Noël

Texte paru dans *Beaux-Arts* (n° 166, mars 1998) à l'occasion de l'exposition « Diego Rivera-Frida Kahlo » présentée à la Fondation Pierre Gianadda du 24 janvier au 1<sup>er</sup> juin 1998 à Martigny, en Suisse.