

# LE VÊTEMENT COMME SECONDE PEAU

## Brève biographie textile de Frida Kahlo

par Rachel Viné-Krupa

Illustrations par Maud Guély

**Apparence et style vestimentaire riment-ils avec pure futilité ? L'œuvre et la vie de Frida Kahlo affirment l'inverse. Tout au long de sa carrière, l'artiste mexicaine a joué de sa propre image comme d'un véritable langage. C'est notamment en exposant ses propres meurtrissures corporelles et ses choix vestimentaires au moyen d'autoportraits qu'elle a sublimé/mis en scène ses écueils biographiques, et développé un discours politique questionnant la féminité ou la culture indigène de son pays.**

**Ce texte est issu du deuxième numéro de *Jef Klak*, « Bout d'ficelle », traitant du textile, de la mode et des identités de genre, et encore disponible en librairie. Version adaptée par les auteur-es, extraite de *Un ruban autour d'une bombe. Une biographie textile de Frida Kahlo*, Rachel Viné Krupa & Maud Guély, éd. Nada, 2013, qui sera [republié en 2018](#).**

« *Un ruban autour d'une bombe*<sup>1</sup>. » C'est avec ces mots qu'André Breton, fervent admirateur de Frida Kahlo, décrit son œuvre à la fois délicate et subversive. Les rubans, motifs textiles récurrents dans la peinture de l'artiste mexicaine, témoignent du soin qu'elle portait à son apparence et ouvrent la voie à une lecture vestimentaire de sa production. Si l'habit ne fait pas la personne, les vêtements dans lesquels Frida Kahlo se représente sont l'expression d'un choix délibéré et significatif. Dans une production composée à 43% d'autoportraits, ils révèlent les aspects multiples d'une identité dynamique.

En 1925, elle a 18 ans et, suite à un accident d'autobus qui l'oblige à garder le lit plusieurs mois et dont elle conservera des séquelles à vie, Frida Kahlo commence à peindre. Lorsque le drame survient, elle est l'une des trente-cinq filles, sur deux mille élèves, à étudier à l'École nationale préparatoire de Mexico pour le concours d'entrée de la faculté de médecine. Dans cet environnement très masculin, elle cherche son style et choisit de se démarquer en revêtant des costumes d'homme comme l'attestent certaines photographies d'époque. Les pantalons qu'elle porte alors lui permettent également de masquer sa jambe droite atrophiée par une po-

liomyélite contractée à l'âge de 11 ans et qui lui vaut durant toute son enfance le surnom de « Frida jambe de bois ». L'accident dont elle est victime la contraint à arrêter ses études et la conduit à choisir la peinture comme activité de substitution.

Dès son premier autoportrait, *Autoportrait à la robe de velours* (1926), le vêtement trône au centre de sa création. La robe ultra-sensuelle dans laquelle elle apparaît marque une rupture vestimentaire radicale avec l'allure de garçon manqué qu'elle cultivait adolescente. Elle exacerbe ainsi sa féminité alors qu'elle vient d'apprendre qu'elle ne pourra jamais être mère : lors de la collision de l'autobus dans lequel elle voyageait, elle se fait empaler par une main courante qui lui transperce le bassin et le vagin. Elle dira ironiquement avoir perdu sa virginité ce jour-là, mais pas sa féminité.

La robe de velours grenat brodée de délicates arabesques terre de Siègne, son port de tête altier, ainsi que le geste délicat de sa main, confère au portrait de cette jeune Mexicaine de 19 ans une allure aristocratique et surannée, empreinte de maniérisme italien. La pâleur de sa peau et ses

traits exagérément allongés révèlent l'influence de Modigliani. Par le choix de sa tenue et la figuration de ses traits, il semblerait qu'elle ait voulu privilégier son ascendance européenne, héritée de son père allemand, en gommant tout signe visible d'indianité. Le choix de l'orthographe germanique de son prénom « Frieda », qu'elle adopte alors pour signature, va dans le même sens. Bien qu'avec la révolution de 1910 les canons de beauté tendent à se mexicaniser, les critères esthétiques, tant physiques qu'artistiques, correspondent encore, pour cette peintre novice issue de la bourgeoisie citadine de Mexico, au modèle européen en vigueur depuis la colonisation espagnole.

Après deux ans de convalescence passés à peindre dans l'isolement de la maison familiale, Frida Kahlo renoue avec une vie sociale. En 1928, elle est introduite par un ancien camarade de classe dans l'entourage du révolutionnaire communiste cubain Julio Antonio Mella, exilé au Mexique, et de sa compagne, la photographe italo-américaine Tina Modotti. Quelques mois plus tard, elle adhère au Parti communiste mexicain. Lors d'une réunion politique, elle rencontre le peintre Diego Rivera. Son apparence vestimentaire témoigne alors de son engagement : elle porte l'uniforme sobre des jeunes militantes du Parti. C'est vêtue de pantalons et d'une chemise rouge brochée d'une étoile, distribuant des fusils et des baïonnettes à des ouvriers, que Rivera représente, dans la fresque *Dans l'arsenal*, celle qui, en 1929, devient sa nouvelle compagne.

Pour Frida Kahlo, cette relation marque le début d'une vie nouvelle. Immersée dans l'univers mexicaniste de son mari, elle élargit son panorama aux coutumes et aux arts populaires. Fervent défenseur de la culture indigène, Diego Rivera aime vêtir ses modèles des costumes traditionnels pour sublimer leur beauté. Frida Kahlo est consciente de ce penchant et, pour lui plaire, change intentionnellement de style : « *Il fut un temps, confie-t-elle, où je m'habillais en homme. J'avais les cheveux coupés ras et portais des pantalons, des bottes et une pelisse de cuir mais, quand j'allais voir Diego, je mettais le costume de Tehuana*<sup>2</sup>. » Ce vêtement se compose d'un *huipil*, tunique sans manches d'origine préhispanique confectionnée dans une pièce de coton rectangulaire, pliée en deux moitiés et cousue sur les côtés pour permettre le passage des bras. Porté sur une large jupe longue de mousseline de couleur vive garnie de falbalas blancs d'une hauteur minimale de vingt-huit centimètres, le tissage de la toile et la richesse des broderies font son originalité.

Dans le Mexique postrévolutionnaire des années 1920-30, endosser le costume des femmes indigènes de l'isthme de Tehuantepec n'a rien de folklorique mais relève d'une revendication identitaire d'ampleur nationale : « *Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, explique l'historienne Aída Sierra, la culture urbaine naissante a eu besoin de symboles attestant de sa richesse. Avec la révolution mexicaine, ce besoin se fit plus pressant. La figure des Tehuanas faisait naître des désirs et des rêves chez ceux qui les contemplaient ; elle offrait des caractéristiques qui pouvaient effectivement représenter la grandeur du nouveau projet de nation*<sup>3</sup>. »

Si l'intérêt de Frida Kahlo pour ce vêtement coïncide avec sa rencontre avec Diego Rivera, c'est durant son premier séjour aux États-Unis qu'elle commence à le porter régulièrement. En effet, en 1930, suite à l'expulsion de Rivera du Parti communiste mexicain, accusé de collaborer avec le pouvoir en exécutant des commandes gouvernementales, le couple s'exile pendant trois ans aux États-Unis. Dans ses valises, Frida Kahlo emporte ses tenues exubérantes et chamarrées qui font sensation dans les salons de San Francisco, New York et Détroit. Elle souhaite ainsi affirmer son identité mexicaine et surtout ne pas être assimilée à la bourgeoisie locale pour laquelle elle n'a aucune estime. « *Lorsqu'une communauté a peu, ou pas du tout, de contacts avec ses voisins, le fait de se vêtir de telle ou telle manière n'a probablement pas davantage valeur de signe que celui de parler telle ou telle langue [...]. Il en va différemment lorsque les contacts sont fréquents ou permanents : dans ce cas, le vêtement a sans doute assez généralement une fonction de distinction, tout à fait consciente chez ceux qui le portent*<sup>4</sup> », explique l'ethnologue Yves Delaporte, spécialisé dans l'anthropologie du vêtement.

Le costume des femmes de l'isthme de Tehuantepec apparaît pour la première fois dans une toile réalisée à New York en 1933 intitulée *Ma robe est suspendue là-bas*. Flottant dans les airs sur un cintre accroché à un ruban tendu tel une corde à linge, il constitue le personnage principal d'un autoportrait par substitut. Frida Kahlo est absente du tableau, mais son vêtement permet à lui seul de l'identifier. L'île de Manhattan, première place financière mondiale au temps de la Grande Dépression, constitue le décor au milieu duquel est suspendu son vêtement. Ce contexte économique spécifique donne naissance à une œuvre politique et sociale, dans laquelle Frida Kahlo émet une critique féroce de la société états-unienne et des effets néfastes du capitalisme, cependant que Diego Rivera peint un portrait éphémère de Lénine dans le hall du Rockefeller Center.

Contrairement à son mari, Frida Kahlo n'invoque ici aucune figure révolutionnaire pour servir son message, mais investit son vêtement des valeurs communautaires qu'elle revendique et d'une fierté toute nationale. Érigé au centre de l'œuvre, son costume de Tehuana constitue un foyer de résistance culturelle face à un mode de vie dominant, ainsi que le déclare Diego Rivera dans un article intitulé « Fashion Notes », dans le *New York Times* : « *Le costume traditionnel mexicain a été créé par et pour le peuple. Les femmes mexicaines qui ne le portent pas n'appartiennent pas à celui-ci, au contraire, elles dépendent, mentalement et émotionnellement, d'une classe étrangère dont elles veulent faire partie, c'est-à-dire la grande bureaucratie nord-américaine et française*<sup>5</sup>. »

Pour Frida Kahlo, introduire dans les soirées mondaines new-yorkaises les vêtements des Indiens du Mexique, opprimés depuis la conquête et laissés en marge des sphères du pouvoir, recouvre une dimension identitaire et politique forte. Le caractère patriotique de ses tenues est vanté par Diego Rivera : « *Frida Kahlo est une femme extraordinairement belle, non pas d'une beauté triviale, mais d'une beauté aussi exceptionnelle et caractéristique que ce qu'elle produit. Frida exprime sa personnalité dans ses coiffures, dans ses vête-*

ments, dans son goût prononcé pour les parures de bijoux, plus étranges et belles que luxueuses. Elle aime les jades millénaires, porte le huipil et le costume de Tehuana avec une jupe à volants amidonnée que portaient et portent toujours les femmes de Tehuantepec. [...] Ses toilettes sont l'incarnation même de la splendeur nationale. Jamais elle n'en a trahi l'esprit, et elle a revendiqué son nationalisme à New York et à Paris, où d'éminentes personnalités admirèrent ses œuvres et où les stylistes lancèrent la mode "Madame Rivera"<sup>6</sup>. »

Durant ses voyages, Frida Kahlo endosse avec un certain succès le rôle d'ambassadrice de la mode mexicaine. En 1938, à New York, où elle se rend pour assister à sa première exposition personnelle, la presse s'intéresse autant à ses tenues qu'à ses tableaux. Le magazine *Vogue* lui consacre sa une en reproduisant une photographie de ses mains couvertes de bijoux préhispaniques. Dans ce même numéro, un portrait photographique de Nickolas Muray la montre en pleine page vêtue d'un huipil rouge aux motifs or et d'une jupe noire brodée de fleurs blanches, les cheveux coiffés de fleurs et de rubans.

En 1939, André Breton, tombé sous le charme d'un autoportrait que Frida Kahlo avait dédié à Léon Trotski alors qu'ils entretenaient une liaison, l'invite à exposer à Paris. Dans le texte qu'il rédige pour le catalogue de cette exposition, il se réfère ainsi à ce tableau : « *Au mur du cabinet de travail de Trotski, j'ai longuement admiré un portrait de Frida Kahlo de Rivera par elle-même. En robe d'ailes dorées de papillons, c'est bien réellement sous cet aspect qu'elle entrouvre le rideau mental. Il nous est donné d'assister, comme aux plus beaux jours du romantisme allemand, à l'entrée d'une jeune femme pourvue de tous les dons de séduction qui a coutume d'évoluer entre les hommes de génie*<sup>7</sup>. »

Durant son séjour parisien, les tenues de Frida Kahlo sont immortalisées par la photographe Dora Maar et inspirent la couturière Elsa Schiaparelli qui crée en son honneur la robe « Madame Rivera ». Il est significatif que cette création porte le nom de Rivera et non pas celui de Kahlo car les vêtements indigènes, qu'elle porte pour lui plaire, sont soumis aux aléas de leur relation. Lorsqu'en 1935, Frida Kahlo découvre que son mari entretient une liaison avec sa sœur cadette, Cristina, elle quitte le domicile conjugal pour un appartement au centre de Mexico. Cette nouvelle vie se manifeste par un changement de style : elle abandonne ses robes traditionnelles pour des vêtements plus contemporains et mieux adaptés à son nouvel environnement urbain. C'est vêtue d'une veste en cuir sous laquelle elle porte un chemisier et une jupe droite blanche qu'elle se représente dans l'autoportrait *Souvenir* ou *Le Cœur* (1937) alors que sa robe de Tehuana est suspendue à ses côtés. Après avoir pardonné à Diego Rivera son aventure, elle la réintègre à sa garde-robe, jusqu'en 1939, année de leur divorce.

Cette nouvelle séparation affecte non seulement sa garde-robe mais aussi sa façon d'appréhender son rapport au genre, comme en témoigne *Autoportrait aux cheveux coupés* (1940), tableau révolutionnaire en ce qu'il fait de Frida Kahlo la première artiste à traiter picturalement le travestissement. Assise au centre d'une pièce vide, dont le sol est couvert

de mèches de cheveux, elle apparaît vêtue d'un costume d'homme anthracite et d'une chemise carmin. Ces vêtements, trop larges pour elle, masquent totalement ses formes féminines et augmentent sa carrure. Ses cheveux, qu'elle vient de couper, sont coiffés en arrière ; ses sourcils fournis, ainsi que l'épais duvet qui dessine sa lèvre supérieure, renforcent davantage son apparente virilité. L'unique vestige de sa féminité réside dans les boucles d'oreilles qu'elle porte pour seuls bijoux.

Dans sa main droite, Frida Kahlo tient les ciseaux avec lesquels elle vient de sacrifier sa chevelure. Placés au niveau de son sexe, ils figurent l'arme d'une castration symbolique. Les paroles d'un *corrido*<sup>8</sup> populaire inscrites au sommet du tableau explicitent le renoncement à l'amour que lui portait Diego Rivera : « *Tu vois, si je t'ai aimé, c'était pour tes cheveux. Maintenant que tu es chauve, je ne t'aime plus.* » Elle n'apparaît pas ainsi comme la victime passive de ce désamour, mais comme l'auteure d'une transformation physique consciente et volontaire. Modifier son apparence en coupant ses cheveux équivaut à mettre en adéquation son image avec son nouveau statut de femme célibataire et indépendante. En ce sens, *Autoportrait aux cheveux coupés* est une œuvre pleinement féministe dont l'historienne et critique d'art Erika Billeter met en valeur le caractère avant-gardiste en rappelant que « *la tentative d'émancipation figure ici pour la première fois en termes de peinture*<sup>9</sup> ».

Dans l'*Autoportrait aux cheveux coupés* Frida Kahlo s'affranchit de sa condition et laisse exprimer sa part de masculinité – comme l'avait fait avant elle Marcel Duchamp, lorsque, sous l'objectif de Man Ray, il se travestit en Rose Sélavy pour manifester l'existence de son moi féminin. Frida Kahlo revendique la pluralité de sa personnalité en montrant que l'on peut aussi bien devenir, et être, autre.

*Les Deux Fridas* (1939), tableau dans lequel l'artiste duplique sa propre image, est sans nul doute l'œuvre qui illustre le mieux ce sentiment de dualité. Deux portraits d'elle-même au visage et à la coiffure parfaitement identiques sont assis côte à côte. Seuls leurs vêtements permettent au spectateur de distinguer leur altérité. Alors qu'une Frida porte un costume indigène – huipil bleu et jaune et jupe verte à volants blancs –, une autre est parée d'une robe blanche en dentelle avec le bas de jupon brodé de roses rouges. Contrairement à la mode autochtone et populaire de son double, cette tenue correspond au style vestimentaire importé d'Europe par les colons espagnols et adopté par l'élite dominante après la conquête. Frida Kahlo revêt ainsi alternativement les emblèmes vestimentaires de ces deux civilisations, incarnant le métissage à l'origine de l'histoire mexicaine moderne. Pour matérialiser ce phénomène à la fois culturel et biologique, l'artiste recourt à la métaphore médicale de la transplantation : sous le corsage blanc déchiré de la Frida d'ascendance européenne apparaît son cœur, représenté en coupe, et dont la moitié transversale qui semble lui avoir été prélevée est greffée à même le huipil de son double indigène. Unis par un même système vasculaire, ces deux autoportraits siamois s'autoalimentent d'un même sang.

L'univers médical fait partie du quotidien de Frida Kahlo et imprègne son œuvre. Elle est ainsi la première dans l'histoire de l'art à montrer, dans ses autoportraits, ses appareillages orthopédiques comme des éléments à part entière de sa garde-robe<sup>10</sup>. En 1944, dans l'autoportrait *La Colonne brisée*, elle présente pour la première fois, en guise de bustier, le corset en acier que ses médecins lui ont prescrit. Elle apparaît nue, le torse sanglé par des lanières en cuir. Les clous qui perforent son corps, tout comme le linge blanc enroulé autour de sa taille pour masquer son sexe, rappellent les images de la crucifixion. Au milieu de son torse écartelé, au cœur de sa chair à vif, une colonne ionique en ruine remplace sa propre colonne vertébrale, fracturée lors de l'accident qui ravagea son corps en 1925.

Deux ans plus tard, alors qu'elle vient de subir une greffe à la colonne vertébrale, elle reprend le motif du corset dans *Arbre de l'espérance* (1946), double autoportrait, où elle apparaît à deux stades de son hospitalisation : lors de son intervention et durant sa convalescence. On y voit une Frida en robe de Tehuana au chevet d'une autre Frida allongée sur un brancard, le corps nu et inerte au sortir du bloc opératoire. Par-dessus son *huipil*, elle porte un corset dont les brides métalliques compriment sa poitrine. Dans sa main gauche, elle brandit un autre corset identique, destiné à son double, comme pour le revêtir de ce bustier orthopédique indispensable à son maintien – c'est ce que laisse entendre l'inscription : « *Arbre de l'espérance, tiens-toi droit.* »

En août 1953, elle est amputée à hauteur du genou afin de stopper une gangrène qui ronge sa jambe droite. La perte de ce membre est un terrible traumatisme auquel elle surviva à peine un an. Coquette jusque dans la souffrance, elle refuse de porter une prothèse jusqu'à ce qu'on lui confectionne, pour la cacher, une paire de bottines de cuir rouge brodé de fil d'or et agrémentées d'une clochette. Quelques mois après

l'intervention, elle réalise *Le marxisme guérira les malades* (1954) où elle est vêtue d'un corset en résine sur une jupe de Tehuana. Dans cet autoportrait, dominé par la figure de Karl Marx, Frida Kahlo place ses espoirs de guérison dans l'idéologie communiste, incarnée par deux énormes mains qui surgissent providentiellement du ciel pour soutenir son corps. L'imposant jupon vert à larges volants blancs, pareil à un socle sur lequel repose son buste corseté, participe également à assurer sa stabilité, comme l'analyse l'historienne du textile Annegret Hesterberg : « *Les jupes amples, qui se confondent avec la figure féminine, donnent l'impression d'un volume corporel plus important et contribuent souvent à élever la dignité de celles qui les portent. Cette augmentation de la présence corporelle [...] est non seulement ressentie par l'observateur mais aussi par la personne observée qui acquiert une conscience plus aiguë de sa propre existence. Debout, sa silhouette, qui ressemble à un grand cône, exprime la stabilité et la fermeté*<sup>11</sup>. »

Selon ses proches, même lorsque son état de santé la forçait à rester alitée, elle ne dérogeait pas au rituel de l'habillement, peut-être pour dissimuler les stigmates d'un corps meurtri par une lourde histoire médicale et recouvrer une certaine intégrité physique ; une certaine façon de dompter la mort aussi. Ainsi, en 1954, dévastée physiquement et mentalement par son amputation et pressentant que sa fin était proche, elle donne à Diego Rivera des consignes strictes quant à la tenue dans laquelle elle souhaite être incinérée : un ample *huipil* blanc de Yalalag, ville zapotèque de l'État d'Oaxaca, sur une jupe noire sans volants, réservée traditionnellement aux enterrements.

Version adaptée par les auteur·es, extraite de *Un ruban autour d'une bombe. Une biographie textile de Frida Kahlo*, Rachel Viné Krupa & Maud Guély, éd. Nada, 2013.

## NOTES

1. André Breton, « Frida Kahlo de Rivera », dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 2002, p. 143.

2. Bambi, « Frida Kahlo es una mitad », dans *Excelsior*, 13 juin 1954, Mexico, p. 1.

3. Aída Sierra, « La creación de un símbolo », dans *Artes de México*, n° 49, Mexico, 2000, p. 17.

4. Yves Delaporte, « Le vêtement dans les sociétés traditionnelles », dans Jean Poirier, *Histoire des mœurs I*, Paris, Gallimard, 1990, vol. 2, p. 975.

5. Diego Rivera, « Fashion Notes », dans *The New York Times*, 3 mai 1948, New York, p. 32.

6. Raquel Tibol, *Frida Kahlo. Una vida abierta*, Mexico, UNAM, 1998, p. 106.

7. André Breton, ouvr. cité, p. 143.

8. Le *corrido* (en français ballade) est une composante de la tradition populaire au Mexique et dans d'autres pays d'Amérique centrale, dérivé de la romance espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle.

9. Erika Billeter, *L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1985, p. 58.

10. Dans sa collection printemps-été 1998, Jean-Paul Gaultier convertira ces prothèses en véritables accessoires de mode.

11. Annegret Hesterberg, « Presencia reconstruida. Una segunda piel », dans *Artes de México*, art. cité, p. 42.