

## LES MOTS POUR TRADUIRE L'ART : LA PAROLE LECLÉZIENNE

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

Laboratoire Art, Culture et Transmission  
Institut catholique de Toulouse  
bernadette.reymr@wanadoo.fr

**Abstract:** When Le Clézio speaks about artworks, he does not follow the method of the observing theorists and art critics, but goes into an opposite direction: the narrative is dominant while the description conjures up impulses that have created the artwork and provide the key to reading. The description supplementing the narrative digresses, then launches the story, so that the imagination, beliefs and feelings are unified inside the work of art evoked: thus is born the poetic nature of the depicted subjects which transform the artwork into the metaphor of the invisible.

**Keywords:** art critics; artwork; painting; imagination

Baudelaire rêvait de la correspondance des arts. Ce souvenir nostalgique d'un Orphée disparu trouve une expression dans le descriptif esthétique, l'*ekphrasis*<sup>1</sup>, capable de rendre visible l'invisible en sollicitant l'imaginaire au sens premier du terme: ce qui crée des images. L'intraduisible de la toile peinte prend ainsi corps, se dessine, se peint de couleurs, mais ne livre pas pour autant ses secrets si l'écrivain n'y apporte sa part de fiction, son interprétation, en puisant dans le lien mystérieux qui l'unit à l'artiste. Autant dire que la fiction se juxtapose à la description et ce qui nous est livré appartient à la traduction qui traverse auparavant le filtre du regard de l'écrivain. S'opère une lecture guidée par la vision émotionnelle, les biographèmes, les souvenirs qui parfois transforme le tableau-sujet. En décrivant l'objet d'art au sein

<sup>1</sup>L'*ekphrasis* se démarque de la description telle que l'analyse Jean-Michel Adam mais conserve les outils marqueurs des repères spatiaux et des données argumentatives. Voir à ce propos, *Les textes: types et prototypes*, Paris [Paris: Nathan, 1992], 3<sup>ème</sup> éd. Paris: Armand Colin, coll. «Cursus», 2011: 61–99.

d'une narration, le temps du déroulement de l'action est suspendu, comme une rêverie intérieure partagée avec le lecteur qui se mêle au récit discursif pour, le plus souvent, en créer un second complémentaire. Genette, dans *Figures II* examine la porosité entre récit narratif et récit descriptif :

Il apparaît donc bien qu'en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit<sup>2</sup>.

L'œuvre de Le Clézio est particulièrement représentative de cette traduction de l'œuvre d'art validant une transposition du visuel dans l'écriture d'une re-création de ce qui est autre tout en restant le même. Plusieurs ouvrages de l'écrivain sont consacrés aux arts et jalonnent son œuvre à commencer par *Haiï* (1970) jusqu'aux commentaires introductifs à l'exposition du Louvre en 2011. Pourtant, toutes ces pages évoquant l'art expriment par elles-mêmes un paradoxe si l'on se réfère à *Haiï* où l'on peut lire : «A quoi bon recomposer l'image du monde, ses lignes ses surfaces et ses profondeurs puisqu'ils sont là<sup>3</sup> ?» dès lors, est écartée la volonté de consacrer l'écriture à décrire, décrypter l'art, puisque celui-ci est présent naturellement et qu'aucun artifice ne saura égaler l'ordonnance de l'univers. Or, *Haiï* est consacré à démontrer que seuls les Indiens sont capables de création artistique en raison de leur proximité avec la nature, ce qui par conséquent rend vaines les tentatives européennes des portraits, natures mortes et paysages :

Haine de la peinture ! Ces effigies glacées, sans relief sans mouvement, sans odeur, sans chaleur, ces monceaux de cadavres de femmes nues, de fruits et de fleurs, de visages, de paysages, à quoi servent-ils<sup>4</sup> ?

Cette démarche dans la lignée de la révolte contre la civilisation européenne, ou plus largement occidentale, s'inscrit dans les thématiques abordées durant les vingt premières années d'écriture de Le Clézio et se prolongera jusqu'à nos jours, si l'on en juge par *Raga. Approche du continent invisible*<sup>5</sup> lorsqu'il est question des nattes tressées par les femmes de Raga où, *a contrario* de *Haiï*, aucune illustration ne vient éclairer le lecteur quant aux motifs

<sup>2</sup> Gérard Genette : *Figures II*, Paris : Seuil, coll. «Tel Quel», 1969 : 60–61.

<sup>3</sup> J. M. G. Le Clézio : *Haiï*, [Genève : Skira, 1971], Paris : Flammarion, coll. «Champs», 1987 : 100.

<sup>4</sup> *Ibid.* : 95.

<sup>5</sup> J. M. G. Le Clézio : *Raga. Approche du continent invisible*, Paris : Seuil, 2006.

qui les décorent : « Certains dessins sont simples, chevrons, losanges, rayures. D'autres sont plus compliqués, et forment de véritables tableaux symboliques<sup>6</sup> ». En revanche, en contrepoint à l'absence de description, le récit enchâssé d'une légende raconte comment la teinture rouge a été donnée au peuple. Une histoire d'amour où un jeune guerrier, Laba, amoureux de la tisseuse Matawip, périt sous la lance du géôlier de la jeune fille :

[...] avant de mourir, il lui confia un secret : « Quand je serai mort » dit-il dans son dernier souffle « une liane poussera sur ma tombe, et avec elle tu teindras les nattes afin que mon souvenir soit toujours présent ». Depuis ce jour, les femmes de Raga impriment sur leurs nattes blanches leurs dessins faits avec le sang de la liane laba, et elles les mettent à sécher sur les plages, là où autrefois Matawip rencontrait l'homme qu'elle aimait<sup>7</sup>.

Ainsi le narratif se substitue-t-il au descriptif, l'enrichit d'une continuité dans la transmission qui participe de la nature pérenne des arts populaires puisant dans les contes originels. L'important n'est pas ce qui est représenté sur les nattes dans ses détails mais le sens que revêtent ces motifs pour les femmes qui continuent à les utiliser : le prolongement de la mémoire d'un peuple martyrisé par la colonisation mais qui conserve vivantes ses légendes et ses techniques. La natte devient la vaste métaphore de la transmission dont le message repose davantage sur le geste que sur la recherche esthétique.

Cinq ans après *Raga*, l'exposition du Louvre *Les Musées sont des mondes*<sup>8</sup>, dans le commentaire qu'en fait Le Clézio, reprendra la légende et donnera à voir ces tapis végétaux aux usages spécifiques. Ici, la description s'avérerait superfétatoire puisque des photographies en pallient l'absence. Mais là encore, il retient l'esprit plus que la matière : « Tout ce qui se peut se lire dans les dessins des tapis de fibres blanches et rouges, cette histoire sanglante et tragique, cette histoire de soleil et d'amour aussi, ce chant de résistance<sup>9</sup>. »

L'art apparaît donc comme le support des aspirations d'un peuple dont il se plaît à définir le contenu, plus qu'à en broser les diverses composantes pour une représentation mimétique. Peut-être y-a-t-il là une conscience ou l'aveu implicite que les mots sont impuissants à traduire ce qui est, le visuel dans sa dimension plénière, et que seul l'évocation du sacré, du légendaire ou

<sup>6</sup> *Ibid.* : 41.

<sup>7</sup> *Ibid.* : 43-44.

<sup>8</sup> J. M. G. Le Clézio : *Les musées sont des mondes*, Paris : Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2011.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 27.

du mythique peut permettre d'en saisir toute la plénitude. L'art se fait écho de l'Histoire d'un peuple et n'existe qu'en fonction de ce paramètre semble dire Le Clézio. Il poursuit sa pensée des années soixante en écartant l'art académique, celui qui est reconnu, sacralisé et certainement aussi celui qui fait l'objet de tractations financières démesurées. Sans doute est-ce dans cette acceptation de l'art que fut conçue l'exposition du Louvre qui présente des objets de toute époque, de toute provenance, annihilant chronologie et hiérarchie des cultures. Le texte qui accompagne cet événement et se devrait de commenter les illustrations abondantes du volume constitue finalement un savoir-voir derrière les œuvres plus qu'un décryptage savant des tableaux, figurines et objets divers. L'exemple des peintures haïtiennes, comme celles des exvotos mexicains, suffit à convaincre de la constance de cette approche, car pour autant que les reproductions sont nombreuses, l'écrivain ne les nomme que rarement mais, en revanche, disserte sur la valeur de l'art en Haïti dans lequel «le peuple haïtien connaît sa vraie grandeur<sup>10</sup>» par le «courant invisible et créatif de la créolité» et qui «n'est pas aux cimaises, objet de spéculation et de vénération, il est vivant, dans la rue, peint sur les murs, exposés aux regards, il est dans le visage des habitants, dans leur imagination, dans leur danse, dans leur transe<sup>11</sup>». Si les peintres haïtiens ne sont pas véritablement reconnus en Occident, il en est malgré tout de célèbres. De même, la renommée de Alfredo Vichis Roque a franchi la frontière mexicaine et l'océan Atlantique, mais la présentation qui accompagne les reproductions a été déléguée à des spécialistes<sup>12</sup> alors que, si Le Clézio l'avait souhaité, il aurait certainement eu la possibilité de les écrire lui-même. La parole se met au service, non pas des œuvres, pour en donner les sources et les techniques, mais s'élève comme une voix énonçant une réflexion qui les dépasse pour aller vers l'énoncé d'une pensée autour de l'art, une pensée dont les hommes sont le centre et où l'art devient un épiphénomène de leur conscience et de leurs aspirations. Une définition en filigrane de l'art populaire.

Rien ne semblait donc disposer l'écrivain à entreprendre deux décennies après *Haï* un ouvrage sur des artistes peintres comme celui consacré à

<sup>10</sup> *Ibid.* : 33.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Notons pour Haïti, Martine Lusardy, «La preuve par l'art» et André Delpuech «Un personnage *bizango* d'Haïti» et pour Alfredo Vichis Roque, Pierre Swartz «*Que Viva Mexico Carbrones!*» in : J. M. G. Le Clézio : *Les Musées sont des mondes, op.cit.*, respectivement aux pages 74-85, 86-90 et 118.

Diego Rivera et Frida Kahlo<sup>13</sup> (*Diego et Frida*, 1993) qui, de manière quasi inévitable, se placerait dans la lignée du descriptif. Certes, cet essai, ce roman ou cette biographie, selon que l'on privilégie l'un ou l'autre de ses aspects, n'a pas pour destination une analyse iconographique mais s'y réfère d'évidence puisqu'il s'agit de deux peintres dont les œuvres reflètent les pensées, les souffrances et les désirs. Inscrit dans la thématique mexicaine qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, l'ouvrage présente la particularité de rassembler l'époque révolutionnaire du début du XX<sup>e</sup> siècle et la résurgence des mythes amérindiens. Le parcours biographique s'ouvre par une réflexion de l'auteur autour de la révolution mexicaine qui constitue à ses yeux un exemple pour le siècle et annonce celles à venir. La parole est donc donnée d'entrée au peuple car la figure de Diego, comme celle de Frida, en est une émanation. Leur peinture exprime pour l'un, l'épopée du Mexique des premiers temps jusqu'à l'époque contemporaine, et pour l'autre, une découverte progressive de l'identité mexicaine mythique dans laquelle elle se reconnaît. Si Diego (1886–1957) est l'une des figures des artistes qui expose la révolution sur les façades les plus humbles comme dans les palais réinvestis<sup>14</sup>, Frida (1907–1954), qui appartient quasiment à la génération suivante, sera le peintre de l'intime et de la douleur féminine. La renommée de Diego dépassera vite les frontières mexicaines vers les États-Unis (San-Francisco, New York, Detroit, Philadelphie) alors que Frida verra une reconnaissance de son art grâce essentiellement à la visite d'André Breton qui organisera à son retour à Paris une exposition de ses toiles dans une galerie privée<sup>15</sup>. Même leur séparation alors qu'ils ont divorcé, puis se sont remariés fraternellement, ne parviendra pas à dissoudre l'image de leur union et lorsque, vaincue par la maladie, Frida s'éteindra à 47 ans, Diego entre dans la vieillesse et la rejoindra trois années plus tard. Le support romanesque s'établit donc de lui-même

<sup>13</sup> J. M. G. Le Clézio : *Diego et Frida*, Paris : Stock, 1993. Réédition Gallimard, coll. «Folio», 1997. Les renvois aux pages entre parenthèses notent en premier lieu d'édition Stock, en second, celle de Gallimard.

<sup>14</sup> Diego Rivera appartient au mouvement muraliste mexicain dans les années 20. Il présente la particularité d'être à la fois un art révolutionnaire et officiel. Les artistes peignaient aussi bien spontanément les façades des *pulquerías* que les murs des palais à la demande du Secrétaire d'état à l'éducation nationale, Vasconcelos. Les plus célèbres des muralistes sont Diego Rivera, José Clemente Orozco, et David Alfaro Siqueiros.

<sup>15</sup> André Breton, séduit par la peinture de Frida Kahlo qu'il considère «surréaliste», veut organiser une exposition à Paris en 1939 à l'occasion de l'année du Mexique. En fait, ce sera Marcel Duchamp qui la prendra en charge dans la galerie Pierre Collé. Cependant des œuvres ne seront pas exposées, considérées comme beaucoup trop «crués». Cette expérience parisienne sera d'une grande déconvenue pour l'artiste.

dans cette histoire d'amour exceptionnelle et l'innovation picturale de l'un et de l'autre adhère tant à l'époque troublée qu'ils traversent et à la redécouverte des mythes originels que se lient inextricablement événements et ébauches descriptives dans l'ouvrage que leur dédie Le Clézio.

La question se pose de savoir comment l'écrivain déjoue les codes narratifs de la description sur un sujet dont la composante relève d'un visuel qu'il faut inviter le lecteur à se représenter<sup>16</sup>. Cela est d'autant plus perceptible que l'édition originale chez Stock ne comporte que des illustrations en noir et blanc, et donne à voir essentiellement des photographies (13 sur les 18 reproductions) représentant les deux peintres depuis leur union jusqu'au cortège funèbre de Frida Kahlo. Le choix des clichés laisse deviner que le personnage principal sera Frida dont seuls les tableaux sont représentés dans leur intégralité ; ceux de Rivera étant des détails appartenant à des fresques et seulement au nombre de deux.

Le sujet essentiel pourrait être l'œuvre picturale des deux protagonistes désignés familièrement par leur prénom, mais la première référence à la peinture est incluse dans le récit de la révolution mexicaine « qui annonce celle de la Russie et marque le début des temps modernes » (13/18) en lien avec la résurgence de la mythologie maya lorsque « les ouvriers mettent à jour les restes de la grande pyramide de Mexico-Tenochtitlan » (13/18) au sommet de laquelle se tient la pierre du soleil et le moment où « Diego Rivera entame les fresques de l'École nationale d'agriculture à Chapingo. » (17/19). Sans nul doute, pour Le Clézio, l'art passe par l'histoire et ancre le texte, non dans le descriptif des fresques peintes, mais dans le pourquoi elles sont peintes. Et ce n'est pas un hasard, si la première nommée se trouve être celle qui fut appelée par la suite « l'épopée du peuple mexicain » et qui ponctuera le texte en s'ouvrant comme un éventail par de multiples mentions conduisant de la civilisation originelle du Mexique aux heures glorieuses de la révolution de 1910. L'auteur semble considérer *a priori* que le lecteur a une connaissance de la peinture de Rivera, et de cette manière, se détache d'emblée de l'obligation de rapporter fidèlement le contenu des œuvres. Le mode allusif est ainsi déclaré : il s'agira bien de parler des tableaux mais en écartant le rendu de l'iconique comme un voile qui se lèverait afin de cerner en quoi ils sont l'expression de l'âme de l'artiste. Les caractéristiques novatrices et les procédés picturaux ne seront pas abordés alors qu'ils participent pleinement des ouvrages de ce type, tout comme la quête des couleurs sur lesquelles se

<sup>16</sup> Voir Jean-Michel Adam : *Les textes : types et prototypes*, Paris : Nathan, [1992], rééd. Albin Michel, 2011.

penchent les commentateurs et qui appartiennent fondamentalement aux caractéristiques de Rivera et de Kahlo. Une autre vision nous est proposée, annoncée dans le titre : l'histoire d'un couple et, au fil des pages, l'histoire d'une femme emblématique d'un peuple.

La fusion du couple Diego-Frida naît d'une rencontre autour d'une fresque que peint Diego à la *Escuela Preparatoria* que, selon Le Clézio, la jeune fille déclare décisive : «La peinture, pour Frida, c'est sans doute avant tout le moyen de cette rencontre» (23/28) et «Pour lui, pour le séduire, pour l'aimer mieux, elle décide de peindre elle aussi.» (70/91). Le ton est donné, l'ouvrage consacré à la peinture parlera de l'homme et de la femme qui peignent, de leur engagement dans leur temps, de la symbolique qu'ils transmettent plus que des techniques picturales utilisées. *L'ekphrasis* qui fait du tableau le décor d'une intrigue romanesque ou opère un récit parallèle au-delà du visuel, se transforme en digression autour de la vie et des pensées des auteurs pour les situer dans un ailleurs proche des préoccupations de l'écrivain. Sans doute est-ce la ligne conductrice de cette double biographie dans laquelle ce n'est pas le génie démesuré de Diego Rivera qui domine le texte mais bien la frêle Frida, l'artiste-femme pour laquelle il apparaît comme le révélateur de son talent, le dieu inspirateur qu'elle s'est choisi. Le Clézio se présente en conteur d'une vie dont le récit se composerait d'images et de mots mais aussi de musique par la présence de la *Sandunga* dont la partition se place après les remerciements d'usage<sup>17</sup> et avant le prologue contextualisant le récit (fig. 1).

L'important est ainsi signalé : ce ne seront pas les apparences sur lesquelles le lecteur devra s'arrêter mais plutôt sur le non-dit, le suggéré et surtout, le texte se place sous le signe du féminin car, si la *Sandunga* appartient à la région du Tehuantepec, elle est aussi symbole de la douleur et des souffrances de Frida et, par extension de toutes les femmes du Mexique<sup>18</sup>.

Ainsi, la volonté de rejoindre l'origine du conte est-elle nettement présente dans la correspondance des arts où le poétique exprime l'iconique tandis que s'égrène la mélodie de la chanson emblématique du Mexique.

Alors qu'il serait attendu que l'évocation des tableaux soit en adéquation avec le déroulement chronologique, il apparaît que la première œuvre men-

<sup>17</sup> Le Clézio renvoie dans ces remerciements aux biographies et études qui ont précédé la rédaction de son essai et dans lesquelles il a puisé nombre d'informations.

<sup>18</sup> Voir notre article à ce propos, «Diego et Frida ou le paradoxe pour révélateur du mythe», in Bruno Thibault & Keith Moser (dir.) : *J. M. G. Le Clézio. Dans la forêt des paradoxes*, Paris : L'Harmattan, 2012 : 99-110.

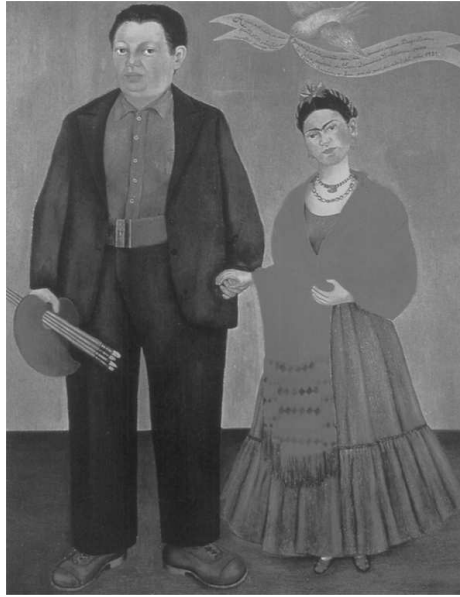


FIGURE 1: Frida Kahlo: *Frida et Diego*, 1931, huile sur toile, 100 × 79 cm, San Francisco Museum of Modern Art

tionnée est celle des *Deux Frida* qui date de 1939, alors que la peinture de Kahlo a déjà trouvé une reconnaissance :

Frida ne se séparera jamais de son double. [...] L'infirmité progressive, l'enfermement dans la solitude de la douleur ont transformé le rêve d'enfant en fantasme, et donné une valeur presque mythique à cette autre elle-même qu'elle scrute indéfiniment dans son miroir. (51/65)

Ce choix, en rupture avec une organisation logique, met en avant la profondeur de la schize de l'artiste, partagée entre mort et vie qui l'attirent autant l'une que l'autre, se situant entre deux cultures : la mexicaine moderne et la résurgence des mythes mayas. Le commentaire projette le tableau vers l'avenir sans pour autant le décrire dans ses détails se contentant d'en donner les grandes lignes situant les figures représentées : « Dans un tableau de 1939 intitulé *Les deux Frida*, deux sœurs siamoises assises côte à côte se tiennent par la main, leurs cœurs apparents unis par la même artère. » pour continuer par l'évocation du calvaire enduré par Frida : « L'infirmité ... » (fig. 2).

Nous ne sommes donc pas, dès la première occurrence dans un descriptif mettant un détail en lumière mais dans une extrapolation qui guide la





FIGURE 2: Frida Kahlo: *Les deux Frida*, 1939, huile sur toile, 173 × 173 cm Musée des Arts modernes, Mexico

lecture et pose le peintre comme un être en souffrance, anticipant de cette manière l'accident de tramway présent deux pages plus loin.

Il en va de même dans l'une des œuvres les plus autobiographiques, *Ce que l'eau me donna* (1938), où il néglige de mentionner la composition. Le Clézio le qualifie «d'étrange» et y voit «les débris de ses visions flottent dans l'eau de sa baignoire autour de ses jambes immergées : mais aussi sa foi dans la magie de son passé, dans l'aliment qu'elle a sucé au sein de sa nourrice, ce lait surnaturel qui coule goutte à goutte ans sa bouche, sur le tableau *Ma nourrice et moi*, peint en 1937, et qui l'unit à jamais au monde amérindien.» (fig. 3, pp. 156–157/206–207).

En reliant un tableau à un autre qui ne présente pas *a priori* un lien précis, non seulement il brouille les pistes chronologiques mais efface l'essentiel de la toile qui résume les éléments fondateurs de la vie de Frida pour ne retenir que ceux renvoyant aux mythes amérindiens alors que s'y trouvent rassemblés les personnages et les événements essentiels de son existence ainsi que les espaces métaphoriques :

- Tout d'abord, les parents dont le portrait tronqué est une reprise différente du tableau *Mes grands-Parents, mes Parents et moi* (1936). En effet, dans ce couple de mariés, la mère se tient à la gauche du père et ne le domine plus, à la différence du tableau-référence. L'écart dans l'attitude des personnages marque une évolution envers les parents qui se fait plus proche du père, sans doute en raison de son rôle d'initiateur à l'esthétique de par son métier de photographe (fig. 4). De même, l'enfant qui résultait de leur union a été remplacé par une femme nue souffrante, mise à l'écart et dont la posture évoque le



FIGURE 3: Frida Kahlo: *Ce que je vois dans l'eau*, 1938, huile sur toile 91 × 70,5 cm, coll. privée

terrible épisode américain de *L'Hôpital Henry Ford* (1932). Non seulement la marque de la marche du temps est présente, et, de l'enfant debout ne reste qu'une femme couchée, brisée comme si les espoirs portés par l'enfance s'étaient envolés (fig. 5). L'explication implicite se trouve plus haut dans la toile avec le volcan en éruption qui offre l'aspect d'une triple métaphore :

- l'allusion directe au séjour aux Etats-Unis par la présence du gratte-ciel qui reprend la forme élancée de l'Empire State Building (constituant à cette époque un symbole de l'Amérique du nord) qui s'enfonce dans le volcan en éruption ou qui en jaillit lequel représente bien évidemment le Mexique dans ses composantes géographique et révolutionnaire,
  - mais au-delà de la figuration, se devine la violence de l'accident dans le tramway qui a brisé son corps et sa vie : «Le résultat de l'accident est terrifiant, et la plupart des médecins qui examinent Frida sont stupéfaits qu'elle soit encore en vie» (55/71)
  - et la forme phallique fait allusion à la perte de sa virginité par «la rampe d'acier du bus qui lui a transpercé le ventre» (55/71).
- Obsédante comme dans la plupart des œuvres de Frida, la présence de la mort est inscrite sous deux aspects :



FIGURE 4: Frida Kahlo: *Mes grands-parents, mes parents et moi*, 1936, huile et tempera sur métal, 31 × 34 cm, Museum of Modern Art, New York

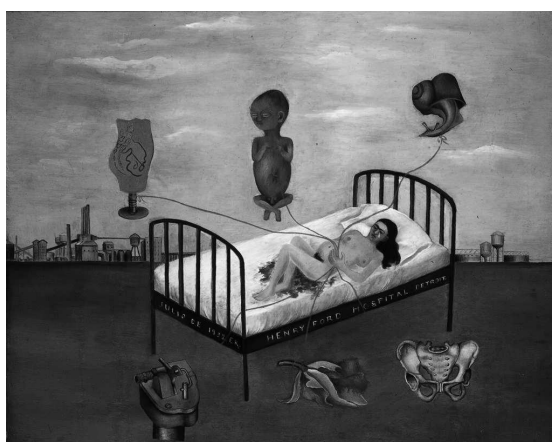


FIGURE 5: Frida Kahlo: *Hôpital Henry Ford*, 1932, huile sur toile 30,5 × 38 cm Dolores Olmedo Patiño Museum, Mexico

- le squelette assis au pied du volcan dans la tradition des *posadas* héritées des précolombiens<sup>19</sup> et repris par José Guadalupe Posada
- et l'oiseau, démesurément grand, pattes en l'air qui constitue la reprise inversée d'un détail du *Jardin des délices* dans le panneau central représentant l'Eden (fig. 6). En renversant l'animal, le jardin se transforme *de facto* en espace infernal et mortifère<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Ce rituel de la fête des morts a été toléré par les Espagnols après la conversion des Indiens au catholicisme et élevé en culture unificatrice du Mexique après la révolution de 1910.

<sup>20</sup> Gérard de Cortanze signale avec justesse la remarque de Carlos Fuentes sur la vaste culture de Frida Kahlo allant «de Bosch et Breughel à Posada» in : *Frida Kahlo. La beauté terrible*, Paris : Albin Michel, p. 112.

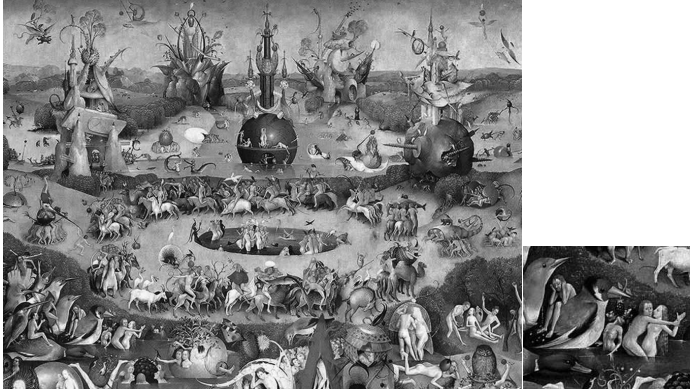


FIGURE 6: Jérôme Bosch: *Le Jardin des délices*, 1503–1504, huile sur chêne, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

- Au sol, gît une robe dont on retrouve la réplique verticale dans *Mémoire/souvenir du cœur* peint l'année précédente et qui marque le choix fait par Frida depuis sa rencontre avec Diego de se vêtir selon la tradition tehuana (fig. 7).

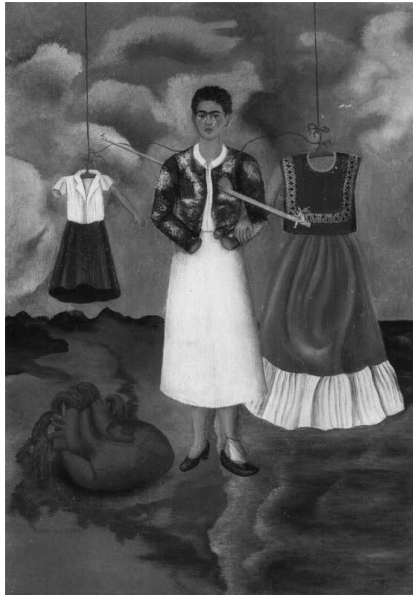


FIGURE 7: Frida Kahlo: *Mémoire du cœur*, 1937, huile sur métal, 40 × 28 cm, coll. privée

- Dans ce reflet d'une vie se projette également l'avenir de sa peinture avec le détail des femmes nues qui seront, un an plus tard, l'objet intégral d'un tableau peint en 1939, sous le titre *La Terre mère et moi* (fig. 8).



FIGURE 8: Frida Kahlo : *L'Embrassement d'amour entre l'Univers, la terre ; moi, Diego M. Xolotl*, 1949, huile sur toile, 70 × 60, 5 cm, coll. privée, Mexico

Ainsi qu'on peut l'observer, Le Clézio ne fait allusion à aucun des tableaux dont les références sont évidentes pour mettre l'accent sur le retour aux origines avec le lait de la nourrice qui la rapproche non seulement des mythes amérindiens mais participe de l'union cosmique avec Diego qui, lui aussi a eu une indienne pour nourrice :

Pour Diego, le monde indien c'est avant tout sa nourrice Antonia, l'Indienne otomi qui l'a élevé, qui lui a donné le goût de la nature, et qu'il a aimée d'un amour infini, beaucoup plus que sa propre mère. Frida a représenté sa nourrice indienne de façon plus imaginative dans le tableau où elle se montre enfant, suçante le lait d'une géante au masque préhispanique, à la fois effrayant et sublime. (pp. 192/252–253)

La lecture opérée par Le Clézio se situe donc au-delà de la représentation visuelle, dans une traduction interprétative renvoyant à la fonction emblématique de Frida, porteuse d'un passé mythique.

Cependant, la démarche biographique se manifeste par la mention de l'entourage de Frida reposant essentiellement dans l'évocation des tableaux qui ponctuent le texte. Ainsi le père de Frida apparaît-il à partir du portrait qu'elle en fait dix ans après sa mort et sous lequel elle peint une banderole en dédicace<sup>21</sup> tandis que l'écrivain s'arrête, pour une fois, à la description du tableau (fig. 9) :

<sup>21</sup> «J'ai peint mon père, Wilhelm Kahlo, d'origine germano-hongroise, artiste et photographe de profession, de caractère généreux, intelligent, bon et courageux, car il souffrit du-

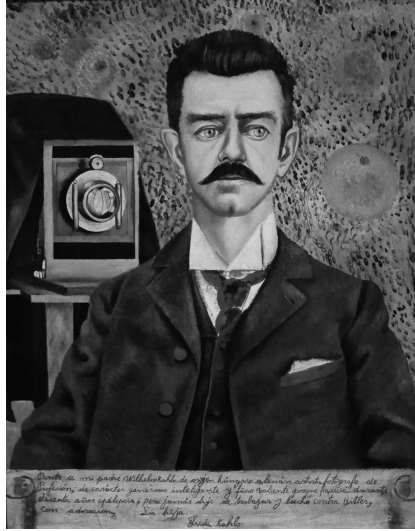


FIGURE 9: Frida Kahlo : *Portrait de mon père*, 1951, huile sur masonite, 60, 5 × 46, 5 cm Mexico City

En 1952, après sa mort, elle peint un portrait pieux à la manière des photos qu'il prenait lui-même, figé dans son beau costume, ses yeux pâles exprimant son inquiétude, le visage barré par une moustache si noire et si épaisse qu'elle semble postiche ; le fond du tableau, d'un jaune passé qui évoque les tapisseries du studio de la rue Madero, est étrangement décoré d'ovules et de spermatozoïdes dans lesquels Frida visualise l'instant de sa conception. (pp. 49/62–63)

Si nous sommes bien ici, et de manière exceptionnelle, dans l'*ekphrasis* traditionnelle, ce n'est en fait que pour mieux cerner cette quête des origines dont le mystère de la naissance obsède Frida dans toute son œuvre. Il en va différemment par exemple de Lupe Marín qui fut la compagne de Diego avant qu'il ne rencontre Frida et dont Le Clézio n'évoque la présence qu'à travers la symbolique de la fresque en symétrie de la figure de Frida pour qui elle devient «cette vie qu'elle n'a pas eue, ce corps, cette lourdeur des hanches, cette image de la maternité qu'elle ne pourra jamais atteindre» (fig. 10, pp. 82/105).

L'écrivain dépeint succinctement cette immense fresque en soulignant sa dimension cosmique l'identifiant à «la femme terre, féconde et généreuse, dont le ventre distendu et les seins gonflés sont les éternels symboles et

---

rant quarante ans d'une épilepsie sans jamais cesser de travailler, et il lutta contre Hitler. Avec adoration. Sa fille, Frida Kahlo.» (pp. 49/63)



FIGURE 10: Diego Rivera: *La terre féconde* (abside) Chapingo, salle de réunion de l'ancienne chapelle, 1925–1927

qui règne allongée sur le lit du ciel, bras ouverts au-dessus de la terre des hommes.» (pp. 81/105). En cela, il ramène le thème à sa propre vision de la peinture de Rivera et en gomme l'érotisme dont elle est souvent chargée pour interpréter le thème selon l'orientation générale qu'il développe dans son ouvrage et tisse des liens empathiques avec Frida. Sa vision se superpose à celle qui aurait pu être celle de Frida luttant contre sa jalousie. De plus, il y voit une provocation qui tient du révolutionnaire en qualifiant les sujets de Chapingo comme de «formidables images—scandaleuses, honnies du public bourgeois qui refuse ces horreurs comme il avait refusé l'impudeur tranquille de Manet [...]» (pp. 82/105–106). Sa réception sublime la volupté qui se dégage du modèle pour le conduire vers les mythes des origines et l'expression artistique libérée de l'emprise catholique, liée à la colonisation espagnole, sans pour autant perdre le sens du sacré.

Ainsi si le révolutionnaire conduit au sacré des origines le terme de «révolution» se trouve doté d'une signification nouvelle à savoir un tour complet sur soi avec pour moteur le peuple et l'esthétique de l'art populaire. Il n'est donc pas innocent si un chapitre entier de *Diego et Frida* est intitulé «La Révolution jusqu'au bout» dans lequel sont distinguées la conception de Rivera : «Tous deux sont des créateurs, et tous deux sont révolutionnaires, mais leur création et leur révolution sont diamétralement opposées» (pp. 211–212/277) si l'on en croit le «mouvement de balancier qui le [Rivera]

fait osciller sans cesse entre le pouvoir et la foi révolutionnaire, entre les États-Unis et l'Union soviétique» (pp. 212/277) alors que Pour Frida :

[...] sa révolution est autre, son combat n'est pas celui de l'art engagé. [...] Sa révolution, c'est aussi sa révolte, le regard d'amour et de crainte qu'elle pose sur ce qui l'entoure [...] Sa révolution c'est l'explosion de la souffrance dans son corps [...] Sa révolution c'est l'espoir continu qu'elle garde de venir à bout de ses maux et de ses difficultés [...] (pp. 214/280).

Cette révolution de l'âme se concrétise pour Le Clézio dans «le portrait saisissant qu'elle fait d'elle-même en juillet 1947, [...] les cheveux défaits tombant sur son épaule droite, le visage amaigri creusé par la souffrance, avec ce regard qui questionne, qui fixe à travers tous les écrans et tous les trompe-l'œil, regard distant et insistant comme une lumière qui voyage à travers l'espace longtemps après la mort de l'astre.» (pp. 215/282). Nous sommes loin de la célèbre phrase d'André Breton qui déclarait péremptoirement que sa peinture est «un ruban entourant une bombe<sup>22</sup>» (fig. II).

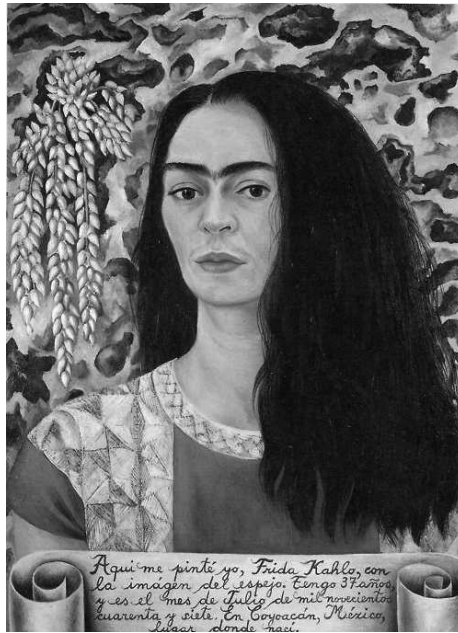


FIGURE II: Frida Kahlo: *Autoportrait aux cheveux défaits*, 1947, huile sur toile, 61 × 45 cm, coll. privée

<sup>22</sup> André Breton, Catalogue de l'exposition, *Frida Kahlo*, galerie Lévy, 1-15 novembre 1939.



Pour Le Clézio, la «révolution» de Frida Kahlo est à entendre au double sens de l'inspiration marxiste, comme le marquent certaines de ses toiles, mais surtout dans une acception philosophique d'un mouvement circulaire de l'esprit conduisant à l'essentiel, à ce qui n'est pas perceptible sans une profonde descente en soi ouvrant des perspectives inconnues. Cette définition qui sera le pivot d'un roman plus tardif, *Révolutions*<sup>23</sup>, s'inspire également de sa rencontre avec le soufisme dont *Désert*<sup>24</sup> et *Gens des nuages*<sup>25</sup> sont les manifestations littéraires.

Si la description du tableau est relativement rapide, le commentaire le prolonge et en donne une signification qui tend à élucider le qualificatif de «révolutionnaire», car, en toute logique, rien n'est plus académique qu'un autoportrait même s'il renvoie «à la source de l'art moderne» c'est-à-dire à l'entrée de la représentation de l'individu par lui-même.

Traduire la révolution d'un artiste non par l'analyse de la technique picturale mais à partir de l'émanation de sa peinture procède d'un regard littéraire et émotionnel comme c'est le cas dans l'évocation des couleurs utilisées :

Vert lumière, tiède et bonne.

Solférino : Tlapalli<sup>26</sup> aztèque. Sang séché de figue de Barbarie. Le plus vieux le plus vif.

Café : couleur de *mole*, de feuille qui tombe. Terre.

Jaune : folie, maladie, peur. Partie du soleil et de la joie.

Bleu de cobalt : électricité, pureté. Amour.

Noir : rien n'est vraiment noir.

Vert feuille : feuilles, tristesse, savoir. L'Allemagne tout entière de cette couleur.

Jaune vert : encore davantage la folie, le mystère. Tous les fantômes sont vêtus de robes de cette couleur... en tous cas leurs sous-vêtements.

Vert sombre : couleur de mauvaise augure et de bonnes affaires.

Bleu marine : distance. La tendresse est parfois de ce bleu.

Magenta : sang ? qui sait<sup>27</sup> ?

<sup>23</sup> J. M. G. Le Clézio : *Révolutions*, Paris : Gallimard, 2003.

<sup>24</sup> J. M. G. Le Clézio : *Désert*, Paris : Gallimard, 1980.

<sup>25</sup> J. M. G. & Jemia Le Clézio : Photographies de Bruno Barbey, *Gens des nuages*, Paris : Gallimard, 1999.

<sup>26</sup> En nahualt *tlapalli* signifie «couleur» et le lien a été vite établi avec le sang. Voir à ce propos Elodie Dupuy García : «Du rouge de la cochenille à la transmission des savoirs traditionnels : les multiples significations de *tlapalli* chez les anciens Nahuatl» in : Marcella Carastro (dir.) : *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble : Jérôme Million, 2009 : 207-227.

<sup>27</sup> J. M. G. Le Clézio : *Diego et Frida, op.cit.* : 196/258. A préciser que le texte est présent dans l'œuvre de Raquel Tibol : *Frida, una vida abierta*, Mexico : Oasis, 1983 : 132, ainsi qu'il est indiqué à la note 1 de la page 197/259.

L'extrait du *Journal* de Frida Kahlo que l'auteur inclut dans son récit comme «l'alphabet de l'imaginaire» évoque les *Voyelles* rimbaldiennes : «A noir, I rouge, U vert, O bleu» dans l'association des sons, des couleurs, des formes et des symboles. Le Clézio nomme ici «alphabet» ce qui est de l'ordre de la palette tinctoriale signant une démarche de traduction du pictural au poétique, accordant aux mots une résonance identique dans l'imaginaire à celle développée par les couleurs. En se ralliant au symbolisme de Rimbaud, il construit une passerelle entre les arts, donnant aux mots la force des couleurs, à la peinture le sens caché du poétique.

Sans doute, Le Clézio dans les autoportraits que Frida peint lorsqu'elle est immobilisée dans son lit et se regarde dans un miroir voit-il une réinvention des peintures corporelles des Indiens qu'il évoque dans *Haiï* : «En peignant leur peau, en faisant de leurs corps des œuvres d'art, ils ont atteint le règne de la signification totale. Ils vivent dans l'art, ils sont confondus avec la peinture. L'art, la magie, enfin vivants<sup>28</sup>.» Ce prolongement réconcilie l'inconciliable, mettant à égalité une peinture nourrie de l'héritage iconographique qui conserve malgré tout une fraîcheur spontanée pour traduire et justifier l'exception des œuvres de Frida Kahlo.

De fait, la projection de la douleur sur la toile, l'acte de peindre pour survivre, apparaît à ses yeux comme une thérapie, une magie médicinale, projection colorée du mal intérieur qui s'épanouit en formes et couleurs et pour lequel la description serait dérisoire si l'on ne se réfère pas à ce qui anime la main, le prolongement de l'âme, en écho des mouvements naturels «Un jour, on voit la main d'un Indien en train de tracer ses signes, comme cela sans hésiter, sans travailler, naturellement, et l'on sait qu'elle est occupée à découvrir le secret des formes<sup>29</sup>.» Le Clézio inscrit Frida Kahlo dans la lignée des arts populaires réceptacles de la symbiose avec la nature et transmetteurs de la singularité du peuple auquel ils appartiennent.

Pour conclure, la parole leclézienne se démarque de l'observation savante des esthètes et critiques d'art pour adopter une démarche inversée : c'est le récit qui domine et la description se métamorphose en évocations des impulsions qui organisent l'œuvre et en deviennent des clés de lecture. Le descriptif qui venait en complément et digression du narratif si l'on se souvient de la définition qu'en donne Genette, se transforme chez Le Clézio en amorce d'une narration dans laquelle s'invitent son imaginaire, ses convictions et les affects qui l'attachent à l'œuvre évoquée. Ainsi naît une poétisation du

<sup>28</sup> J. M. G. Le Clézio : *Haiï*, *op.cit.* : 121.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 96.

représenté qui fait de l'œuvre une métaphore de l'invisible, comme si elle se faisait, selon l'expression d'Henri Meschonnic «syntaxe et non reflet du réel<sup>30</sup>» menant ainsi le lecteur dans une dimension secrète au-delà du figuré.

<sup>30</sup> Henri Meschonnic : *Pour la poétique*, Paris : Gallimard, coll. «Le Chemin», 1970 : 103.