

La Rhétorique visuelle du thème de *l'écorchée* dans les autoportraits de Frida Kahlo: outil de thérapie ou d'accusation?

MARIE-FRANÇOISE DELANEUVILLE-SHIDELER
Carleton University

L'article s'interroge sur les nombreuses fonctions du thème de *l'écorchée* dans les autoportraits de Frida Kahlo.¹ Un pareil thème lui sert-il de thérapie ou d'accusation? Est-ce qu'il lui donne aussi par sa qualité d'organon esthétique, c'est-à-dire d'outil de persuasion visuelle, à la fois les moyens de se consoler et de plaider avec éloquence la cause des femmes victimisées? Peut-on alors définir les autoportraits de Kahlo comme une chaîne d'arguments visuels, une sorte de sorite représentatif, dont le sujet privilégié serait *l'artiste écorchée*, et dont la pragmatique ultime poserait, en un tel champ clos, Kahlo en championne des femmes maltraitées? Je vais tenter de répondre à ces questions en examinant l'armement rhétorico-plastique de cette brave artiste qui n'a jamais cessé de se battre pour faire mieux vivre les autres en dépit de nombreux revers de fortune.

Il m'est impossible, bien entendu, de présenter ci-bas le tableau complet de la situation ou même d'éviter que mon discours ait un effet un peu *collage*. Ce mal, s'il existe, serait d'ailleurs fort à propos puisque le terme français "collage," inventé par les peintres surréalistes au nombre desquels on compte Dali, Ernst, Magritte et Tanguy (quatre artistes qui ont influencé Kahlo, au

¹On peut visualiser la plupart des autoportraits mentionnés dans l'article soit dans les ouvrages de Carlos Fuentes ou dans ceux de Sarah M. Lowe que je cite dans la bibliographie.

dire d'Hayden Herrera²) s'applique autant aux compositions littéraires et musicales que plastiques et possède, entre autres, la fonction assez désopilante et paradoxale, j'en conviens, de dérouter le public, afin de mieux l'intéresser aux sujets de certaines toiles. Je prie donc les lecteurs d'accepter comme simple cause de mon propre collage rhétorique, le fait d'avoir peut-être trop réfléchi à la théorie des associations d'idées³ afin de susciter chez les critiques littéraires plus d'intérêt sur la rhétorique visuelle de Kahlo. Et comme je suis bien plus artiste visuelle que rhétoricienne, je profite également de l'occasion pour excuser dès maintenant mon inabilité persuasive en me servant, en guise d'*apomnemonysis* (et donc pour défendre à l'avance l'inorganisation éventuelle de mes arguments) de la même *captatio benevolentiae* utilisée par Kahlo lorsque, désolée de ne pouvoir mieux décrire Diego Rivera, elle expliquait ainsi son manque d'éloquence: "je vous préviens que je vais peindre ce portrait . . . avec des couleurs qui ne me sont pas familières . . . avec des mots."⁴

Ceci dit, et malgré sa condition d'état de recherche, j'estime quand même que l'article s'inscrit déjà dans le domaine de la critique esthétique sociale puisqu'à la base de cette étude on trouvera aussi les travaux de Gombrich et de Chadwick.⁵ En effet, ces auteurs étudient depuis des années, les relations qu'entretiennent, dans leurs modes dominants de production, de nombreuses femmes artistes (de Käthe Kollwitz en Allemagne à Nancy Spero aux États-Unis) avec tous les problèmes de représentation (y compris celui de la mise sur toile de thèmes ayant

² Point repris par Rupert García, *Frida Kahlo, a Bibliography* (Berkeley: U of California, Chicano Studies Library Publications Unit, 1983) 8.

³ Incidemment et pour justifier une fois de plus cette décision discursive, je rappelle aux lecteurs que George Campbell a traité des associations d'idées dans le contexte de nombreuses disciplines, y compris la rhétorique (voir à ce sujet, Lloyd F. Bitzer, ed., *The Philosophy of Rhetoric by George Campbell, 1776* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1963) 50.

⁴ "I warn you that I will paint this portrait . . . with colors that I am not familiar with: words," cité en anglais par Martha Zamora, *The Letters of Frida Kahlo – Cartas apasionadas* (San Francisco: Chronicle Books, 1995) 142.

⁵ Ernest H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Bollingen Series, 1962); Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* 1990 (London: Thames and Hudson, 1994).

rapport aux violences encore endurées par nombre de femmes un peu partout au monde) qui concernent les genres, les classes, les races ou la sexualité.⁶ Donc, je ne comblerai finalement que quelques autres trous, peut-être plus rhétoriques qu'esthétiques, pour expliquer aussi comment Kahlo a fait face à d'assez semblables décisions dans son oeuvre.

Afin de mener à bien ce projet, j'appuierai mon propos sur plusieurs concepts rhétoriques prônés par Aristote et Quintilien, ainsi que sur d'autres théories critiques avancées par Perelman-Tyteca, White, Barthes, Goodman, Varga, Gandelman, et Halsall. Je citerai également quelques exemples de toiles qui illustrent que la pragmatique de l'oeuvre de l'artiste est autant thérapeutique qu'accusatrice. Ensuite, j'analyserai The Broken Column (1944) en fonction donc du thème de *l'écorchée*. Quand besoin sera, je toucherai sur l'un ou l'autre des divers aspects du système représentatif de Kahlo parce qu'à mon avis, son système suit des règles persuasives bien classiques lorsqu'il ajoute au répertoire international du traitement visuel de la douleur humaine par son unique lexicon, ses compositions iconiques qui sont bien appropriées à l'époque sociale, aux traditions locales (aztèques et mexicaines), et à la tradition catholique.

Nous apprécierons ainsi comment et pourquoi les décisions esthétiques de Kahlo l'engagent avec son public dans un dialogue soutenu qui transcende le temps et l'espace puisque, près d'un demi-siècle après sa mort (le 13 juillet 1954), les plus grands musées du monde exposent encore ses toiles alors que le Grand Écran lui rend enfin hommage.⁷ En bref, il deviendra évident que par la rhétorique visuelle de ses oeuvres, Kahlo continue de nous lancer à tous et à toutes des appels éthiques, pathiques et logiques dans le but de nous inciter, non pas

⁶Chadwick 13.

⁷Le film *Frida* est finalement sorti en novembre 2002.

seulement à réagir avec horreur contre les maux qu'elle détaille si graphiquement, mais avant tout à agir pour enrayer ces sortes d'atrocités.

Revenons donc maintenant aux questions de thérapie et d'accusation. Du point de vue thérapeutique, les autoportraits aident Kahlo à faire le point dans sa vie. Par exemple, la dépeintion de la douleur physique s'accompagne souvent sur la toile de commentaires écrits qui attestent ainsi la souffrance émotionnelle de l'artiste. Dans Self-Portrait with Cropped Hair (1940), produit esthétique de son divorce d'avec Diego Rivera, Kahlo non seulement se mutile la chevelure en touches réalistes mais elle circonscrit aussi l'état dépressif dans lequel elle se trouve par une épigraphe, peinte sur la toile même "Mira que si te quise, fué por el pelo — Ahora que estás pelona, ya no te quiero" qui met particulièrement l'accent sur la relation cause-effet existant entre la perte de ses cheveux, l'absence d'amour, et la douleur causée par l'abandon de son mari. Par cet aveu visuel Kahlo essaie d'accepter son sort afin de mieux lutter contre la dépression en projetant ses idées noires sur la toile. Elle transforme ainsi de façon presque oxymorique, c'est-à-dire par des couleurs si vibrantes qu'elles hurlent silencieusement sa peine, son mal d'âme en une vérité utile à la société.

En dehors de sa fonction syllogistique visuelle touchant au statut de son identité, cette toile lui sert aussi à accuser d'insensibilité non seulement son mari mais également tous les hommes qui agissent mal envers les femmes. La peinture de Kahlo lui permet donc d'exprimer efficacement à la fois son désarroi: "[i]n painting I found a means to personal expression,"⁸ et celui qu'éprouve toute femme dans une situation similaire. Par contre, dans A Few Small Nips (1935) qui a été inspiré par le meurtre brutal d'une épouse par son mari enivré, Kahlo se fait plus accusatrice dans son épigraphe. Elle élargit la définition iconique en y incluant la solitude et le

⁸Lettre à Carlos Chávez datée de 1939, citée par Zamora 199.

désespoir des femmes rossées, et même torturées physiquement, émotionnellement ou intellectuellement par des hommes.

Kahlo affectionne donc les topiques visuelles qui parallélisent les topiques de la rhétorique classique, telles la définition, et la cause et les effets. L'artiste ne s'arrête pas là. Et parce qu'elle se définit comme seule, elle se transforme alors, en une sorte d'*exemplum* représentatif, c'est-à-dire en un récit paradigmatique visuel, dont elle devient le sujet principal de représentation: "I paint myself because I am alone. I am the subject I know best."⁹ Elle sait que pour convaincre visuellement, elle doit faire partager ce qu'elle ressent — principe de la rhétorique classique qu'avait d'ailleurs prôné Quintilien: "aucune substance ne peut communiquer à une autre une couleur qu'elle n'a pas elle-même."¹⁰

Kahlo avance déjà sur la toile les théories plus modernes de Chaïm Perelman et de Lucie Olbrechts-Tyteca, à savoir que "[l]'a présence agit d'une manière directe sur notre sensibilité,"¹¹ et celle d'Hayden White concernant la transformation de la connaissance d'un moment historique en "narration"¹² imbue de moralité. Par exemple, les deux toiles mentionnées plus haut sont en effet deux anecdotes historiques moralisantes puisque l'une concerne les effets néfastes du divorce de Kahlo, et l'autre se rapporte à un fait divers paru dans un journal lu par l'artiste. Citons également, comme preuves visuelles supplémentaires, Retablo: The Accident (1925) qui témoigne de l'accident qui paralysa l'artiste; Henry Ford Hospital (1932) qui commémore la perte du bébé de Kahlo; ainsi que l'allégorie intitulée Self-Portrait (1940) qui, en représentant

⁹Cité par Carlos Fuentes et Sarah M. Lowe dans *The Diary of Frida Kahlo – An Intimate Self-Portrait* (New York: Harry N. Abrams, 1995) 14.

¹⁰M.F. Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Henri Bornecque (Paris: Les Belles Lettres, 1975-1980) 6.2.27-28.

¹¹Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, 1970 (Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976) 156.

¹²Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality," *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: U of Chicago P, 1981) 2.

l'artiste en déesse aztèque, fait ainsi allusion à son identité mexicaine. De surcroît, les quatre dernières toiles constituent des anti-modèles visuels puisqu'elles servent avant tout à dénoncer de véritables actes malintentionnés envers les femmes.

Toutefois, il existe également des toiles qui représentent des modèles visuels futuristes d'élimination de la souffrance féminine. Ainsi, dans The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Me, and Senor Xolotl (1949), le bonheur qui y est dépeint est personnel pour Kahlo puisqu'elle se peint en mère de Diego transformé en bébé, nombril de son univers à elle. Par contre, le bonheur dépeint dans Marxism Will Heal the Sick (1954) est surtout une proposition politique de soulagement de la souffrance internationale. Une telle toile prend alors un caractère pédagogique transculturel, voire idéologique. Cette hypothèse s'explique également par ce que Roland Barthes appelle "les connotations de l'image."¹³ C'est-à-dire, les qualités de force et de sens d'un objet ou d'un personnage photographié ou peint qui permettraient ainsi à des représentations visuelles de circonscrire une moralité, à la fois historique et transculturelle, par l'usage d'une analogie visuelle.

Rappelons en passant qu'à ce propos, et longtemps avant Barthes, Goodman avait d'ailleurs déclaré: "rien n'est intrinsèquement une représentation; avoir statut de représentation est relatif à un système symbolique;"¹⁴ et encore "[l']expression imagée aussi bien que la représentation imagée se fait au moyen de symboles empruntés à un schéma dense."¹⁵ Pour Goodman, les images sont dénotées plutôt qu'elles ne dénotent dans les systèmes en question et, selon lui aussi, les images peuvent exemplifier des couleurs, des formes, des sonorités, des

¹³Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais Critiques III* (Paris: Seuil, 1982) 15.

¹⁴Nelson Goodman, *Langages de l'art – Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. Jacques Morizot (Nîmes: Éditions Chambon, 1990) 270.

¹⁵Goodman 276.

sentiments."¹⁶ Dans les auto-portraits de Kahlo, les couleurs et les formes contribuent à montrer que les images ont un sens, non seulement pour l'artiste, mais pour n'importe quel public. Il existe même une liste élaborée par l'artiste de toutes les couleurs qu'elle utilise et des significations qu'elle leur donne, selon Sarah M. Lowe.¹⁷ Nous possédons donc déjà la clef de son code visuel, ce qui nous permet de mieux comprendre sa pragmatique iconographique, un point incidemment, que Wittkower juge absolument nécessaire à l'évaluation de n'importe quel message visuel lancé par un(e) artiste.¹⁸

Il est également possible de se reporter aux recherches biographiques qui concernent les dessins automatiques de Kahlo pour combler les autres lacunes de sa rhétorique visuelle, et en particulier à celles de Fuentes et de Lowe.¹⁹ Par exemple, celui intitulé par la main de l'artiste: "Yo soy la DESINTEGRACION," la représente en train de tomber, physiquement et émotionnellement, en morceaux. Kahlo écrit "desintegración" en lettres majuscules sur le dessin pour mieux souligner le degré du nouveau mal qui la redéfinit, une fois de plus. Le dessin illustre ainsi un schéma particulièrement "dense," pour reprendre le terme de Goodman, puisqu'il atteste un état d'âme réellement douloureux. Un autre exemple est le Sketch for Remembrance of an "Open Wound" (1938). Ces deux autoportraits illustrent l'usage de topiques visuelles qui rappellent les topiques de la division et de la cause et des effets de la rhétorique classique. Leur pragmatique ultime est d'envoyer au public un message pathique, presque oxymorique, qui fonctionne à la fois comme un appel silencieux à l'aide et comme un cri accusateur.

¹⁶Goodman 278.

¹⁷Sarah M. Lowe, *Frida Kahlo* (New York: Universe Publishing, 1991) 27.

¹⁸Rudolph Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols* (1977; rpt. New York: Thames and Hudson, 1987) 174-186.

¹⁹Fuentes et Lowe 40.

Par de telles stratégies esthétiques, chaque autoportrait nous invite ainsi à considérer que le système symbolique utilisé par Kahlo sert aussi à la représentation de souffrances similaires partagées par d'autres femmes. En conséquence, les autoportraits de Kahlo ont également la capacité de "re-représenter," c'est-à-dire de faire sentir au public des expériences à la fois passées et très individuelles. Ce concept de "re-présentation" de l'image est ce que Barthes appelle une sorte de "résurrection" — définition à laquelle il ajoute que "l'intelligible est réputé antipathique au vécu."²⁰ En rendant donc intelligible, c'est-à-dire "visible," sa propre souffrance, ainsi que celle des autres femmes, Kahlo se sert effectivement du genre représentatif des autoportraits comme d'un outil dénonciateur de longue durée, ou à effet soutenu.²¹

Chez Kahlo, l'usage de cet outil esthétique-rhétorique peut se traduire par une répétition de motifs désagréables à l'oeil, comme par exemple, le sang, les cicatrices, les mèches de cheveux jonchant le sol, etc. En d'autres termes, certains autoportraits sont en effet des découpages antipathiques au vécu de l'artiste ainsi qu'au regard du public. Leur pragmatique ultime est de poser la problématique de la souffrance féminine et de soulever chez le public, sinon l'indignation, du moins sa commisération envers le statut des femmes. Car par définition, si une écorchée n'est pas un sujet plaisant à contempler, il est, par contre, très efficace lorsqu'on veut soit choquer ou tirer un public de sa léthargie et l'aider à retrouver sa conscience.

Nous sommes donc, non seulement dans le domaine de l'art engagé mais également dans celui de la passion qui, selon Aristote, produit très bien la persuasion.²² Parmi les autres moyens

²⁰Barthes 25.

²¹Selon Albert W. Halsall, l'*organon* sert à exposer les éléments d'une méthode tout en continuant à l'employer, "Visual Rhetoric: The Case of Arcimboldo," *Rhetoric zwischenden Wissenschaften, Geschichte, System, Praxis als Probleme des Historischen Wörterbuchs der Rhetorik* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991) 188.

²²Aristote, *La Rhétorique*, trad. Médéric Dufour (Paris: Les Belles Lettres, 1960) I-1356a-14; 77.

rhétoriques à la fois visuels et émotionnels employés par Kahlo dans ses autoportraits, les découpages antipathiques, ou encore les "poses" pour utiliser, une fois de plus, la terminologie de Barthes,²³ sont des plus persuasifs. Rappelons maintenant qu'Aaron Kibédi Varga a aussi proposé une hypothèse s'appliquant particulièrement aux capacités argumentatives et narratives de l'iconographie. Parlant des portraits en général, Varga explique qu'ils peuvent tout aussi bien avoir une fonction épithétique (c'est-à-dire de louange ou de blâme), qu'une fonction délibérative concernant une persuasion contraignante et menaçante, ou encore même, une fonction judiciaire. Cette dernière fonction transforme le peintre, selon Varga, en une sorte d'historien qui invite le spectateur à porter jugement sur ce qu'il voit.²⁴

On peut également appliquer la théorie de Varga à plusieurs toiles de Kahlo. Par exemple, My Grandparents, My Parents, and I (Family Tree) (1936) et Roots (1943) remplissent les fonctions rhétoriques de témoins délibérant sur l'identité de Kahlo vis-à-vis de sa terre natale et de sa famille. Par contre, il existe d'autres autoportraits dont la raison d'être est avant tout de servir d'images ou de miroirs accusateurs, tel The Two Fridas (1939) — reproche visuel du manque d'amour de Diego Rivera envers Kahlo. Citons encore en preuve, The Broken Column (1944), représentation anatomique de la souffrance endurée par l'artiste à la suite de son accident, et qui se lit iconographiquement comme un débat, une remontrance, voire un sermon, et même une accusation. Rappelons aussi cette autre accusation visuelle, plus mythique parce que présente sous forme d'anthropomorphisme, de The Wounded Deer (The Little Deer) (1946)

²³Barthes 20-25, 46, 51. Ajoutons ici que Barthes a exemplifié ce concept par plusieurs photogrammes de S. M. Eisenstein qui représentent symboliquement, et historiquement, la souffrance des femmes du peuple russe en y opposant, par exemple, un simple chignon de femme à son poing levé.

²⁴Aaron Kibédi Varga, "La rhétorique et l'image" dans *La rhétorique du texte* (Toronto: Trinity College, 1989) no. 8/9 - 140-141.

qui remet en question l'importance de la mimèse²⁵ et de son message.²⁶

Et finalement, insistons sur le fait que Kahlo se sert du mythe pour aussi établir, sur deux toiles, un lien narratif entre la représentation de la souffrance féminine et la relation binaire identité-altérité; à savoir: Tree of Hope (1946), et The Wounded Deer (The Little Deer) (1946). Là, le mythe est relié, d'une part, à la culture mexicaine, par l'emploi de symboles aztèques et mexicains, tels le soleil et le cerf qui sont des allusions rhétoriques visuelles au sacrifice, et d'autre part, à la tradition figurative européenne de l'*écorchée* qui remonte à plusieurs siècles, et dont nous allons maintenant parler plus à fond en nous appuyant sur ce que Claude Gandelman appelle le "revival" de l'*écorché*.²⁷

Gandelman a proposé quatre fonctions rhétoriques au thème de l'*écorché(e)* en peinture qui sont toutes pertinentes à mon étude. Il s'agit, en premier lieu, de la fonction de la provocation du public, et en deuxième lieu, de la fonction de la représentation visuelle de la dualité de l'artiste.²⁸ En troisième lieu, peindre équivaldrait aussi à "montrer une peau," car chez Kafka, que Gandelman cite d'ailleurs en exemple, "créer, c'est se déchirer soi-même."²⁹ Gandelman a même étendu ce concept de "peau" à l'ensemble d'une oeuvre, allant jusqu'à proposer que *La Chapelle Sixtine* serait, en quelque sorte, la peau de Michel Ange.³⁰ En quatrième lieu, Gandelman a associé le voyage dans l'espace que nous faisons par le dessin ou par la peinture à une sorte de "voyage intérieur,"³¹ comme le *gnoteseaton* de Platon ou le "connais-toi toi-même"

²⁵Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (Oxford: Oxford UP, 1939) 4-15.

²⁶Albert Cook souligne que le message d'une peinture est souvent enraciné dans la mimèse, *Dimensions of the Sign in Art* (London: UP of New England, 1989) 16.

²⁷Claude Gandelman, *Le regard dans le texte, Image et écriture du quattrocento au XXe siècle* (Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986). Voir spécialement le Ch. II: "Le geste du *Montreur*;" Ch. III: "L'art comme *Mortificatio Carnis*: le thème de l'écorché vif, de Vésale à Kafka."

²⁸Gandelman 56 et 59.

²⁹Gandelman 70.

³⁰Gandelman 75.

³¹Gandelman 93.

socratique qui est en fait une méthode dialectique par laquelle les "peaux successives" de la *hylé* sont enlevées "comme par auto-écorchement."³²

Il est indéniable que Kahlo se représente déchirée et cicatrisée, que ce soit par des points de suture dans Tree of Hope (1946) ou par des ronces dans Self-Portrait (1940). Nous pourrions ajouter que dans The Broken Column (1944), elle s'auto-dissecte même. Quant au "voyage intérieur," il suffit de citer "Yo soy la Desintegración," comme exemple à l'appui.³³ En conséquence, l'oeuvre de Kahlo illustre de façon pertinente les théories de Gandelman concernant les fonctions rhétoriques de la représentation de l'écorché(e). Toutefois, en ce qui concerne les fonctions de la "monstration," j'ajouterai que dans les autoportraits de Kahlo, cette "monstration" remplit surtout celles d'une stratégie visuelle de dénonciation et d'un appel à l'indignation du public, car selon Gandelman, le geste du *montreur* a également une fonction rhétorique emphatique de par sa relation à la tradition chrétienne du martyr: "[d]ans la mort du martyr, du 'montreur,' c'est l'acte même du montrage qui est hypostasié. Le martyr veut être un simple 'index' qui pointe vers le vrai dieu."³⁴

Nous avons vu comment Kahlo se confère le statut d'*exemplum*. Je propose maintenant qu'elle s'octroie aussi le statut de montreuse, presque de martyre. Dans sa totalité, l'autoportrait devient alors pour elle une sorte d'*index dénonciateur* qui invite le public à *constater* la souffrance de la femme martyrisée tout en l'incitant à émettre un jugement de valeur sur ce qui lui est *montré*. Notons toutefois que Kahlo semble avoir renoncé dans Without Hope (1945) à

³²Gandelman 61.

³³Selon Carlos Fuentes et Sarah M. Lowe, Kahlo aurait aussi été influencée par Posada, Magritte et Bosch. Ces auteurs sont également d'avis que la douleur de Kafka peut être comparée à celle de Kahlo: "Kafka sees himself as animal hanging over an abyss, his hind legs still stuck to his father's traditions, his forelegs finding no firm ground. Kahlo tortured, hung, mutilated, and up in bits and pieces, eternally metamorphosed by both sickness and art For them both, the K of Prague and the K of Mexico, Nietzsche ... wrote, 'Whoever has built a new heaven has found the strength for it in his own hell'" (24).

³⁴Gandelman 37.

l'idée de faire de Dieu, et même de la science, des symboles de la solution aux souffrances des femmes. En fait, l'artiste semblerait surtout insister que les femmes ne peuvent finalement compter que sur elles-mêmes.

Après cette vue d'ensemble, et avant de conclure, analysons maintenant The Broken Column (1944). Sur cette toile Kahlo se transforme bien en index accusateur. Elle y prend même une pose douloureuse. Elle y incarne la souffrance au nom de toutes les femmes. On pourrait presque dire qu'elle s'y écorche vive, en couleurs si brillantes, qu'elles ne peuvent que crier la vérité. Selon Diego Rivera (passim), aucune femme n'aurait d'ailleurs mis sur la toile autant de poésie agonisante. La composition du portrait, ou encore sa disposition rhétorique visuelle dénonce, grâce à la topique iconographique de la cause et des effets, l'accident qui a rendu l'artiste infirme ainsi que les souffrances que Kahlo a endurées pendant les opérations subséquentes. En bref, Kahlo assume sur la toile la pose esthétique ou posture de la montreuse; tout son corps devient alors évidence.

L'appel aux émotions est visuellement circonscrit par la répétition de larmes sur le visage de la martyre. L'appel éthique se manifeste par la posture toute droite de Kahlo. Elle est partiellement nue, ce qui indique qu'elle est prête à ne rien cacher de sa souffrance physique. Elle révèle toutes les cicatrices, c'est-à-dire les réels effets de l'accident. Cette posture rend son cas crédible. L'appel à la logique est centré sur le corset qui soutient la colonne vertébrale, brisée en six morceaux, de même que sur les clous qui aident à la maintenir en place. Je souligne que les clous ont, de plus, une fonction métonymique à emphase religieuse qui vise à toucher un public mondial, puisqu'en faisant allusion au Christ cloué sur la croix, ils insistent non seulement sur l'innocence de la dite victime et sur son état de martyre, mais aussi sur l'universalité d'un tel sacrifice.

Dans cet autoportrait, Kahlo devient alors syllogistiquement un symbole international de la souffrance féminine: tout comme le Christ, elle a été persécutée. Quoique la représentation visuelle de clous confère à l'image de Kahlo le pouvoir d'un ex-voto mexicain, sa fonction pragmatique est mythologique au niveau national. Ceci permet alors de revenir au particulier et d'identifier Kahlo comme martyre mexicaine.

L'efficacité persuasive du thème de l'écorchée dans cette toile-là réside premièrement dans son *inventio*: Ainsi, Kahlo travaille au niveau des métaboles puisque la représentation visuelle de clous lui permet de faire allusion à plusieurs points. Elle réside deuxièmement dans sa *dispositio*: Kahlo emploie ainsi des topiques iconographiques (définition, division, cause et effets, analogie) pour logiquement nous présenter son point de vue que les femmes souffrent beaucoup. Troisièmement, elle réside dans son *elocutio*: les tons primaires (jaune, bleu et rouge) sont des plus efficaces pour contraster la beauté d'une femme et la laideur des opérations subies, et ultimement, la vie et la mort, et attirer ainsi notre attention sur le fait que c'est un crime de détruire la beauté. Il ne fait aucun doute que la *memoria* est également bien servie dans cette oeuvre puisqu'une fois vue, il nous est bien difficile de l'oublier.

Il m'a semblé que le moment était venu de réévaluer, du moins rhétoriquement, l'oeuvre de Kahlo, car je suis d'accord avec Rupert García que Frida a continué jusqu'à sa mort de peindre, d'aimer, et de se battre pour sa survie, pour les droits de la femme, et pour une société plus juste.³⁵ Je suis aussi d'avis qu'il existerait peut-être dans l'oeuvre de Kahlo une autre intention méritant d'être éventuellement abordée. Il s'agirait d'un transfert de problématique dans l'intégration de la production historique féminine au sein des développements théoriques. Une pareille étude dépasserait sans doute les espérances de Chadwick en faisant alors du

³⁵García 16.

discours visuel de la post-colonialité déjà présent dans l'oeuvre de Kahlo, un autre lieu de communication efficace entre les sexes; et ne serait-ce que pour cette seule raison, je suggère maintenant la poursuite d'une telle étude du point de vue rhétorique. Il me reste à répondre affirmativement aux questions initialement posées. Le thème de *l'écorchée* fonctionne sur plusieurs niveaux dans ce sorte visuel que sont les auto-portraits de Kahlo: il sert ainsi d'outil à la fois thérapeutique et accusateur. Mais il immortalise également Kahlo en championne des femmes victimisées.

OUVRAGES

Aristote. *La Rhétorique*. Trad. Médéric Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus: Essais Critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

Bitzer, Lloyd F., ed. *The Philosophy of Rhetoric by George Campbell*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1963.

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. 1990. London: Thames and Hudson, 1994.

Cook, Albert. *Dimensions of the Sign in Art*. London: UP of New England, 1989.

Fuentes, Carlos and Sarah M. Lowe. *The Diary of Frida Kahlo — An Intimate Self-Portrait*. New York: Harry N. Abrams, 1995.

Gandelman, Claude. *Le regard dans le texte. Image et écriture du quattrocento au XXe siècle*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986.

García, Rupert. *Frida Kahlo, a Bibliography*. Berkeley: U of California P, 1983.

Gombrich, Ernest H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Bollingen Series, 1962.

Goodman, Nelson. *Langages de l'art — Une approche de la théorie des symbols*. 1968. Trad. Jacques Morizot. Nimes: Éditions Chambon, 1990.

Halsall, Albert W. "Visual Rhetoric: The Case of Arcimboldo." *Rhetorik zwischenden Wissenschaften, Geschichte, System, Praxis als Probleme des Historischen Wörterbuchs der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.

Lowe, Sarah M. *Frida Kahlo*. New York: Universe Publishing, 1991.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology*. Oxford: Oxford UP, 1939.

Perelman, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l'argumentation: la nouvelle Rhétorique*.

1970; Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976.

Quintilien, M.F. *Institution oratoire*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1975-

1980.

Varga, Aaron Kibédi. "La rhétorique et l'image." dans *La rhétorique du texte*. Toronto: Trinity

College, 1989: no. 8-9.

White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *On Narrative*. Ed.

W.J.T. Mitchell. Chicago: U of Chicago P, 1981.

Wittkower, Rudolph. *Allegory and the Migration of Symbols*. 1977. New York: Thames and

Hudson, 1987.

Zamora, Martha. *The Letters of Frida Kahlo – Cartas apasionadas*. San Francisco: Chronicle

Books, 1995.