

Frida Kahlo : le regard du cinéma

Frida, naturaleza viva | Paul Leduc, 1983 | *Frida* | Julie Taymor, 2002

Delphine Scotto Di Vettimo

Aix-Marseille Université

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

Résumé

La biographie filmique intitulée *Frida* [2002] réalisée par la réalisatrice et metteuse en scène américaine Julie Taymor, relate la vie de la peintre mexicaine en s'inspirant majoritairement du livre que lui a consacré Hayden Herrera. Elle raconte la vie tumultueuse de l'artiste depuis sa jeune vie d'étudiante, son accident et sa relation passionnelle avec le muraliste Diego Rivera.

De nombreuses références aux tableaux de Frida Kahlo sont incluses dans la scénographie et rappellent la richesse et la complexité de son œuvre : plus de cent quarante tableaux dont une cinquantaine s'autoprotrets qui se déclinent en différents thèmes : la politique, la mexicanité, l'amour, la nature, la souffrance, la féminité ou encore la mort.

C'est à partir de l'analyse d'une scène en particulier [qui galvanise la radicalité de l'épreuve de l'avortement et offre un cadre à l'expression de la temporalité propre à cet événement, que je qualifie de traumatique] que le présent article, qui se situe à la croisée du cinéma et de la psychanalyse, explicite une étape décisive du processus créateur chez Frida Kahlo.

Ici, l'examen de la dialectique entre processus créateur et traumatisme, permet de saisir, à l'état naissant, la mise en œuvre de modalités de création picturale qui signe une temporalité inédite dans son art pictural.

Au-delà, le défi du biopic est de parvenir d'une part à tisser, modeler, mettre en scène et en images la vie de cette artiste hors-du-commun ; et d'autre part de permettre au spectateur de découvrir l'intrication entre la subjectivité créatrice de l'artiste et son œuvre.

Mots-Clés: Cinéma | Processus créateur | Psychanalyse | Traumatisme

Frida Kahlo: the look of cinema

Abstract

The film biography titled *Frida* [2002] produced by the American director and director Julie Taymor, relates the life of the Mexican painter while being inspired mainly by the book which devoted Hayden Herrera to him. It recounts the tumultuous life of the artist since his young student life, his accident and his passionate relationship with the muralist Diego Rivera.

Numerous references to Frida Kahlo's paintings are included in the scenography and recall the richness and complexity of her work: more than one hundred and forty paintings, of which fifty are self-portraits, which come in different themes: politics, Mexicanism, love, nature, suffering, femininity or even death.

It is from the analysis of a particular scene [which galvanizes the radicality of the abortion test and offers a framework for the expression of the temporality specific to this event, which I qualify as traumatic] that this article, which stands at the crossroads of cinema and psychoanalysis, explains a decisive stage in the creative process in Frida Kahlo.

Here, the examination of the dialectic between creative process and trauma, allows us to grasp, in the nascent state, the implementation of modes of pictorial creation which sign a new temporality in his pictorial art.

Beyond that, the challenge of the biopic is to succeed on the one hand in weaving, modeling, staging and images the life of this extraordinary artist; and on the other hand to allow the spectator to discover the entanglement between the creative subjectivity of the artist and his work.

Keywords: Cinema | Creative process | Psychoanalysis | Trauma

Je commencerais par *cet extrait*¹ d'une lettre de Frida Kahlo, adressée à Alejandro Gómez Arias [29 septembre 1926] et signée de sa main : « Il y a peu, quelques jours à peine, j'étais une petite fille qui marchait dans un monde de couleurs [...]. Tout n'était que mystère [...]. À présent, j'habite une planète douloureuse, transparente, comme de glace, mais qui ne cache rien ».

Prolégomènes

L'œuvre picturale et magistrale de Frida Kahlo (1907-1954) a été cataloguée à maintes reprises « d'autobiographique » due notamment à la série prolifique d'autoprotrets, de portraits et de peintures très personnelles, dont la peintre dira : « Je n'ai jamais peint de rêves. Ce que j'ai représenté était ma réalité »² dans une formule sans équivoque.

* delphine.scotto-di-vettimo@univ-amu.fr

Cette vision si particulière, ainsi que ces propos tenus par l'artiste, mais aussi ses nombreuses sources d'inspiration venant de la littérature, de la médecine et de l'art, m'ont servi de fil conducteur pour aborder son œuvre, à la lumière de la théorie freudienne et lacanienne sur la création artistique.

Proclamée « Plus grande peintre du début du vingtième siècle ». Marquée d'abord par la poliomyélite (à l'âge de six ans) puis par un accident effroyable de bus à l'âge de dix-huit ans, avec l'héritage de séquelles physiques et corporelles irréversibles, un mariage chaotique, une vie également marquée par trois fausses couches et l'impossibilité d'enfanter, enfin une mort prématurée à l'âge de quarante-sept ans : Frida Kahlo a tout pour figurer le prototype même des artistes qualifiées de « doloristes ». Elle a, comme on sait, utilisé son vécu personnel, conjugal, affectif, mais aussi son corps, son intimité et son expérience biologique, comme un site d'introspection, d'auto-analyse³ et d'inspiration, dont la peinture restitue la *quintessence*.

C'est à l'occasion d'une exposition sur l'Œuvre de Frida Kahlo et Diego Rivera au Musée de l'Orangerie à Paris⁴ que l'envie m'est venue de travailler la fonction de l'objet d'art et la manière dont il peut effectivement nous interpeller, nous convoquer ou encore nous déstabiliser.

Dit autrement : se trouver happé, emporté, traversé par les éclats colorés des toiles de Frida Kahlo, ses souffrances, ses invocations, ses suppliques ; autant de mots visant à circonscrire ce vécu subjectif aux lisières d'une inquiétante étrangeté, cette expérience troublante et lumineuse « [...] d'une commotion de l'être »⁵ pour reprendre l'expression de Murielle Gagnebin. Commotion⁶ qui fut bienvenue puisqu'elle m'engagea dans cette voie ô combien passionnante. Au-delà de cette approche clinique, psychopathologique et psychanalytique, sur laquelle va se centrer mon propos, l'exploration de l'univers de Frida Kahlo se fera *ici* à la lumière de la biographie filmique intitulée *Frida* [2002] qui est une création américaine, pour ne pas dire hollywoodienne, dont la réalisatrice nord-américaine - Julie Taymor - y promeut une Frida flamboyante, incandescente, campée par l'actrice mexicano-américaine Salma Hayek.

La cinéaste Julie Taymor

Julie Taymor [née le 15 décembre 1952] est une réalisatrice et metteuse en scène américaine.

En 1969, elle bénéficie d'une formation à L'École Internationale de Mime et de Théâtre Jacques Lecoq à

Paris, où elle découvre pour la première fois le travail du masque.

En 1974, elle part étudier le théâtre et la mythologie aux États-Unis, à l'Oberlin College, auprès d'artistes réputés.

De 1975 à 1976, elle forme une Compagnie intitulée Masque & Danse en Indonésie, le *Theater Lob* composée de musiciens, d'acteurs, de danseurs et marionnettistes tant français, allemands, américains que javanais ou soudanais. Elle entame une tournée et sillonne le pays avec deux productions inédites : *Way of snow* et *Tirai* qui seront par la suite présentées aux États-Unis. En 1997, elle travaille à l'adaptation et la mise en scène au théâtre du film des Studios Disney *The Lion King* (*Le Roi Lion*, 1998), une comédie musicale qui lui vaut un *Tony Award* pour la mise en scène.

Elle sera ensuite internationalement connue avec le film *Frida* produit en 2002 où elle dirige Salma Hayek ; ce film fut acclamé dans différents festivals de cinéma internationaux et lui a valu six sélections aux Oscars.

Nominé dans plusieurs catégories, il sera récompensé successivement des prix suivants : *Oscar des meilleurs maquillages et coiffures*, de *la meilleure musique de film*, *Golden Globe de la meilleure musique de film*, *Satellite Award de la meilleure musique de film*.

La cinéaste s'est entourée du chef opérateur et directeur de la photographie mexicain Rodrigo Prieto, passionné par son métier et qui excelle entre autres dans la recherche visuelle et l'art de capter les matières, la lumière, comme de valoriser la texture et la qualité esthétique des films. Il est, en outre, remarqué pour son emploi assez atypique de la caméra, souvent associé à des effets d'éclairage expressifs. Une photographie novatrice apparaît grâce à lui dans le film, où les couleurs chatoyantes, vives se mêlent à une imagerie crue dans des tons de jaunes et de bruns. En conséquence, Julie Taymor & Rodrigo Prieto vont créer de nombreux effets spéciaux, tout comme certaines reconstitutions de tableaux de l'artiste ou encore des animations visuelles qui donnent littéralement vie à l'œuvre de l'artiste.

Que dire, si ce n'est que la réalisatrice assume un choix clairement établi, à savoir un parti pris esthétique qui use de prouesses techniques telles que l'étalonnage numérique des nuances de couleurs, les effets spéciaux tragi-comiques, les images de synthèse, etc. qui confèrent à *Frida in fine* une dimension, une *aura* très hollywoodienne ?

La trame narrative du film

Ce film biographique relate la vie de la peintre mexicaine en s'inspirant majoritairement du livre ⁷ que lui a consacré Hayden Herrera. Il raconte sa vie mouvementée depuis sa jeune vie d'étudiante engagée dans des études de médecine, son accident, sa relation passionnelle et tumultueuse avec le muraliste Diego Rivera, sa relation secrète et controversée avec Léon Trotski ainsi que ses aventures homosexuelles.

De nombreuses références aux tableaux de Frida Kahlo sont incluses dans la scénographie et rappellent, *s'il en est*, la richesse et la complexité de son œuvre : plus de cent quarante tableaux dont une cinquantaine s'autoportraits qui se déclinent en différents thèmes : la politique, la mexicanité, l'amour, la nature, la souffrance, la féminité ou encore la mort.

Un plan en particulier, que l'on doit à la prouesse technique de Rodrigo Prieto, a retenu tout particulièrement mon intérêt : Frida en position fœtale après l'accident, un plan qui exhause symboliquement « la naissance » ou plutôt « la renaissance » de l'artiste après cette tragédie. Cette « deuxième naissance » symbolique trouve un écho dans les propos tenus par Frida à son fiancé de l'époque, lorsque ce dernier lui rend visite après son accident, faisant allusion au corset en plâtre qui l'enserme : « Après être sortie de *cette chrysalide*, je te montrerais que je peux faire l'amour comme auparavant » lui affirme-t-elle alors que ce dernier s'apprête à partir en Europe.

Au-delà, le défi du *biopic* est de parvenir d'une part à tisser, modeler, mettre en scène et en images la vie de cette artiste hors-du-commun ; et d'autre part de permettre au spectateur de découvrir *l'intrication entre la subjectivité créatrice de l'artiste et son œuvre*.

La Passion Selon Frida

Le film dépeint le caractère enthousiaste et impétueux de Frida Kahlo, nourri de son énergie révolutionnaire et de ses engagements politiques, de ses liaisons extra-conjugales et sulfureuses aussi bien avec des femmes que des hommes, de sa vie faite de douleurs et de souffrances qui forcent l'admiration de tous ceux qui la rencontrent.

Au-delà de toutes les connotations significatives de cette biographie filmique, l'artiste célèbre littéralement l'art comme force transcendante : elle livre sa souffrance dans des œuvres colorées, comme autant de miroirs reflétant la propre mise en abîme de sa douleur.

La passion et l'incandescence : telle pourrait être la maxime de ce film !

Frida, femme passionnée, engagée *corps et âme* dans la révolution politique, artistique, sexuelle, s'inscrit dans l'univers de la peinture du début du vingtième siècle, dans un moment de rupture et de création, où les bouleversements du monde artistique succèdent aux effets dévastateurs de l'après-guerre ; en particulier, le mythe des origines, la thématique du cycle de la vie et de la mort, la nudité des corps, la fécondité, la sexualité et la grossesse sont dévoilés comme pour conjurer toute cette destructivité, et confirmer *contre vents et marées* la supériorité de la vie. En outre, l'artiste nous interpelle sur les idées reçues quant aux grandes questions liées à l'origine de la vie, à la connaissance et à la mortalité.

Enfin, les tableaux insérés dans le film (Frida et Diego Rivera (1931), L'Hôpital Henry Ford (1932), Quelques petites piqûres (1935), Le suicide de Dorothy Hale (1938), Les Deux Fridas (1939), Autoportraits aux cheveux coupés (1940), La colonne brisée (1944) etc.) sont autant de mises en scène de ce que vit l'artiste depuis son accident de la circulation survenu le 17 septembre 1925. C'est à ce point précis [traumatique] en effet, qu'elle cherchera à exorciser, dans la peinture, les éprouvés massifs, envahissants, drainés par la douleur psychique et physique ; et que s'engagera la mise en sens exaltée, incarnée, d'une subjectivité qui attend d'être reconnue, admise, dans *sa qualité avant tout vivante* et ce *via* le processus de création : « Ma vie bascule...Jaune du soleil, blanc de l'acier, noir de la douleur, rouge du sang. Les quatre couleurs des points cardinaux des anciens Mayas sont là, présentes pour célébrer la mort de Frida l'Insouciant » ⁸ peut-on lire dans son journal.

Frida Kahlo s'y jettera à *corps perdu* - l'expression ici n'est pas vaine - se tournant vers la peinture comme vers une sorte de *chirurgie de l'âme*, qui signera d'emblée sa réalisation artistique, sur fond de déchirure subjective traumatique : « De longs mois d'agonie et au bout une renaissance...je suis clouée dans mon lit, incapable de me tenir debout, crucifiée par la douleur et la détresse. Ma mère qui fut peintre, installe au-dessus de ma couche un large miroir et je deviens ainsi mon propre modèle. Ce que mes jambes refusent, mes mains vont me le donner : l'évasion. Je traverse le miroir, je m'éloigne de ce lit prison et je me mets à peindre, peindre, peindre...Frida l'Artiste est née » ⁹ écrit-elle.

Le terme ici d'« écheveau » ¹⁰ d'une vie et d'une subjectivité au service de la peinture, n'est pas incongru à

souligner, la définition de l'écheveau étant d'une part « l'assemblage de fils repliés et réunis par un fil de liage » ; et d'autre part « un assemblage d'éléments divers embrouillés », synonyme de « dédale » ou encore de « situation compliquée » ; ce qui ici, dans une métaphore éloquent, rend bien compte du caractère inséparable de l'œuvre et du vécu subjectif de l'artiste. Mais alors quelles images choisir pour faire advenir ce travail, ce combat inconscient mais bien réel que seule la peinture peut atténuer ? C'est l'essence même du cinéma qui est mise à l'épreuve de cette capacité à rendre vraisemblable la dynamique psychique qui se joue ou encore l'épreuve du vide de l'être dans l'acte créateur, que l'artiste tente de modeler dans un flamboiement de couleurs et de palettes resplendissantes.

Tentons une décomposition du processus créatif chez Frida Kahlo, dont le moment apparaît ici comme une rupture, aux limites de la fêlure subjective, à l'issue d'une deuxième fausse couche.

L'hôpital Henry Ford ou lit volant

À la moitié du film environ intervient la vision de la scène de la (deuxième) fausse couche, qui est perçue par le spectateur dans sa dimension clairement tragique : « Le bébé s'est brisé en morceaux » hurle en larmes Frida à Diego puis, se tournant vers le médecin : « Je demande à voir mon fils, je veux le voir » insiste-t-elle ; ce dernier accèdera par la suite à sa demande. En effet, le plan d'après, on y découvre le fœtus dans un bocal et en arrière-plan, Frida peignant tout en observant et scrutant l'embryon.

Diego Rivera, qui découvre peu après son esquisse alors que Frida s'est assoupie dans son lit d'hôpital, fond en larmes : il s'agit de l'œuvre ¹¹ *L'Hôpital Henry Ford* ou *Lit Volant* tout à la fois *poignante* et *déroutante*, qui contribue « à nous « enseigner » » ¹² au sens fort que Lacan donne à ce terme, dans le sens où pour l'artiste : « L'objet de la création [...] prétend faire exister un réel, un hors-monde au cœur du monde » ¹³ qui constituerait, après un effondrement narcissique, « son remède » ¹⁴ en quelque sorte.

Ici, nous voyons que l'artiste s'expose dans son intimité corporelle sans épargner le spectateur : cette scène tragique place cette toile sous le symbole de la solitude, de la douleur, de la perte d'où la vie ne peut naître. Plus que toute autre œuvre, « c'est ce mélange de crudité et d'artifice [...] » ¹⁵ mais aussi de mise en scène qui affecte

cette toile d'une intensité singulière...et en signe *le caractère inédit*.

Semblable mise en scène mérite qu'on s'y attarde : la construction de ce tableau sur le mode des ex-voto, met l'accent sur la nécessité voire l'urgence de raconter, de montrer un évènement, et non de privilégier l'effet esthétique. C'est en ce sens que l'artiste serait parvenue ici à capter son vécu pour en faire la matière singulière d'un style résolument novateur, qui signe une temporalité inédite.

Cette toile va marquer un tournant dans la carrière de l'artiste : je formule l'hypothèse que la peinture constituerait ici une tentative ultime de se consoler de cette grossesse avortée « [...] et qu'à l'avenir la création artistique se substituerait à la maternité » ¹⁶ faisant date, signant une temporalité nouvelle de son art pictural.

En outre, cette hypothèse se redouble d'une autre, à savoir que même si le principal ressort de la création « [...] est la pièce manquante » ¹⁷ au sens de Paul-Laurent Assoun, c'est-à-dire celle dans laquelle s'est engouffré le réel [inconnaissable], l'œuvre ne vient pas embellir une quelconque réalité : « elle fait tenir le monde pour son auteur » ¹⁸ dans le sens où l'objet créé serait le moyen de lier les pulsions de vie et de mort. Dit autrement par ce même auteur, je le cite : « l'artiste - « le créateur » - est celui qui est retenu au bord de la syncope par son œuvre » ¹⁹ ou encore de l'effondrement, de l'éclatement, de la déperdition.

Cette œuvre *L'Hôpital Henry Ford* marque selon moi *une rupture d'ordre psychique* mais Frida Kahlo parvient-elle pour autant à exprimer l'objet de sa souffrance, à lui donner *un contenu de représentation* ? Est-ce que « cette exhibition retournée de soi dans l'œuvre » ²⁰ permet une réelle élaboration voire le dépassement de ce vécu traumatique de perte ?

Ici, le spectateur se trouve directement interpellé par le corps souffrant : cette toile offre au regard une enveloppe charnelle abîmée, la fragmentation des parties invite à l'effraction en présentant la discontinuité du corps. Par le biais de l'externalisation des organes, cette toile transmet son essence tragique. Ne pourrait-on pas y lire également « [...] l'aveu plus ou moins conscient d'une impuissance certaine » ²¹ à déployer dans l'espace de la toile « ce non-lieu », *ce vécu de non-sens en tant que réel* inhérent à l'épreuve traumatique de l'avortement ?

Ce dont témoigne aussi d'une certaine façon David Lomas ²² lorsqu'il écrit : « Es posible que para Kahlo la experiencia de un aborto pudiese servir como confirmación de esta exclusión de lo femenino del lenguaje. Pero

donde quizá la podemos ver abandonando la compañía de Lacan es en su intención de re-trabajar y transformar el sistema patriarcal de representaciones, un proyecto en el que su propia identidad está en juego ».

Pour autant, dans cet instant de suspension où le symbolique n'opère plus, quelque chose d'inédit va pourtant pouvoir être produit...et créé : peindre fonctionnerait comme une présence et lui permettrait de ne pas sombrer : « Je peins les fleurs pour qu'elles ne meurent pas » affirmait Frida Kahlo dans une sublime métaphore.

Le découpage de cette séquence cinématographique, qui met en scène et en images la deuxième grossesse puis la fausse couche (elle vivra un calvaire de quinze jours) et la production de cette toile *L'Hôpital Henry Ford* alors que Frida est encore alitée, minimise cette tragédie profonde, pulsionnelle, psychique, celle d'une double perte : *l'enfant désiré qui l'aurait faite mère*. Tragédie qui est partie intégrante d'un trauma dont l'enjeu sera ici de basculer en évènement créateur.

Le talent de Julie Taymor est assurément d'avoir inscrit la problématique complexe de Frida Kahlo dans un contexte socio-politique significatif ; mais aussi d'avoir galvanisé la puissance éblouissante de son tempérament avec la justesse de sa relation à son époux. Mettant en lumière un avatar spécifique du film hollywoodien, la surbrillance de l'artiste au détriment de la rencontre possiblement dérangeante de sa peinture.

En conséquence, l'abord plus profond de la cassure subjective de l'artiste, la trame dramatique de cette période de 1932 - telle qu'elle est restituée ici - retient seulement l'élément de la fausse couche au même titre que d'autres évènements vécus par l'artiste. Pour le dire en d'autres termes, le caractère quelque peu banalisé de l'avortement « voile » le fond de cette scène violente gravée au fer rouge : la mauvaise rencontre du réel au sens lacanien et la fixation de ce réel comme principe de mort, au titre du vide qu'ouvre et creuse *in fine* le tableau : « Faire arrêt sur de l'impossible, « viser au réel », en « montrant le trou », c'est le propre de l'art et sa *vérité* »²³ ainsi que l'écrit Anne Juranville.

Pour conclure

On regarde, mais on voit aussi, dorénavant, la vie de Frida Kahlo autrement, depuis qu'elle a fait l'objet de

ce film autobiographique. La gageure pour Julie Taymor était de concentrer l'intensité de son existence en *un* film, en évitant si possible une perception trop illustrative et/ou trop académique, deux écueils qui guettent le biopic.

Mais on peut regretter que le film ne rende pas assez compte de la problématique [le traumatisme] fondatrice de sa subjectivité créatrice, réarticulée à la scène de l'accident de bus. L'accent aurait pu être davantage mis sur le traitement traumatique qui conjugue défaillance du sujet et jaillissement de son désir d'artiste qui porte en lui « un déséquilibre » évident, celui d'une déchirure subjective d'essence traumatique. Dans une formule lapidaire mais clairvoyante, une amie intime de l'artiste avait décrété un jour : « Elle a passé sa vie à mourir »²⁴ pour témoigner du combat harassant de Frida Kahlo contre une dégradation physique et corporelle surnoisées, une fatigue incessante, une douleur constante. Une souffrance permanente, dont le film rend paradoxalement peu compte finalement, si ce n'est à la fin.

Le fait que Julie Taymor s'intéresse davantage au dépassement de l'évènement traumatique et à « l'après-accident » comme à « l'après fausse couche » augure finalement d'une version très contemporaine de cette construction narrative.

Autrement dit, ce que je considère comme *un double traumatisme* : l'accident de bus et la (deuxième) fausse couche paraissent presque confinés dans ce récit, alors qu'ils auraient pu constituer l'épicentre d'une réflexion tout à fait féconde sur une trajectoire psychique et picturale indissociables.

Toutefois, Julie Taymor a fait un choix clairement établi, à savoir un parti pris esthétique : elle a réussi, avec ce film, *un portrait vivant et émouvant d'une femme qui est devenue objet de culte dans le monde entier*. Elle promeut l'emploi et la (re)création des œuvres les plus connues qui assurent un suivi chronologique de la vie de l'artiste. Son atelier de peinture apparaît comme un microcosme qui permet de condenser les concepts artistiques de la période concernée et de mettre en scène la société, ses acteurs, ses mœurs soit de créer un espace pictural déterminé par le cadre de la camera.

Enfin, ultime réussite, la réalisatrice fait de la toile *Le Rêve* (1940) une image finale empreinte de grâce, de poésie transcendée par une musique tout aussi bouleversante. Qui célèbre une Ode à la vie. Ce dont l'artiste témoigna de son vivant, avec fougue, audace et célérité.

Références bibliographiques

- Assoun, P.-L. 2004. « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie. L'objet inconscient de la création », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », 17-41.
- Chouvier, B. 2004. « Processus de création et objets œuvrés », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », 67-85.
- Crenn, J. 2008. « Frida Kahlo, La chair ouverte », dans *Genre & Histoire*, 2/2008, 1-11.
- Festino-Cassata, R. 2013. Les voies de la mélancolie et de la création chez Chaïm Soutine, le « violeur de couleurs. Radioscopie d'un acte de peinture. Sous la Direction du Professeur Anne Juranville, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Nice Sophia-Antipolis.
- Gagnebin, M. 1984. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, Collection L'écriture.
- Herrera, H. 1983. *FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion, 2013.
- Juranville, A. 2017. « Chaïm Soutine. La mélancolie du « dernier peintre maudit », dans *La psychanalyse à l'épreuve de l'art. Le féminin, le procès de la création*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 127-141.
- Juranville, A. 2009. « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf », dans *Cliniques Méditerranéennes*, 80/2009, 81-95.
- Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995.
- Riazuelo-Deschamps, H. 2007. Anthropologie et psychanalyse de la grossesse. Représentations maternelles au cours d'une première et d'une deuxième grossesse. Sous la Direction du Professeur Dominique CUPA, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Paris X Nanterre.
- Tibol, R. 2007. « Lettres à Alejandro Gómez Arias », dans *Frida Kahlo par Frida Kahlo*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 58-64.
- Lomas, D. 2001. « Lenguajes corporales : Kahlo y la imaginería médica », in Karen Cordero & Inda Saenz, (compiladoras.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mexico, 327-343. El libro se puede descargar en PDF en el vínculo: <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/10/cftha/>

¹ Tibol, R. 2007. « Lettres à Alejandro Gómez Arias », dans *Frida Kahlo par Frida Kahlo*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, p.61.

² Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995, p.14.

³ Crenn, J. 2008. « Frida Kahlo, La chair ouverte », dans *Genre & Histoire*, 2/2008, p.2.

⁴ Exposition Frida Kahlo et Diego Rivera au Musée National de l'Orangerie, Paris, 9 octobre 2013-13 janvier 2014.

⁵ Gagnebin, M. 1984. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, Collection L'écriture, p.5.

⁶ Bouleversement, explosion, choc.

⁷ Herrera, H. 1983. *FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion, 2013.

⁸ Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995.

⁹ Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995.

¹⁰ Festino-Cassata, R. 2013. Les voies de la mélancolie et de la création chez Chaïm Soutine, le « violeur de couleurs. Radioscopie d'un acte de peinture. Sous la Direction du Professeur Anne Juranville, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Nice Sophia-Antipolis, p.15.

¹¹ *L'Hôpital Henry Ford* est simplement daté de 1932.

¹² Juranville, A. 2009. « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf », dans *Cliniques Méditerranéennes*, 80/2009, p.81.

¹³ Assoun, P.-L. 2004. « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie. L'objet inconscient de la création », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », p.31.

¹⁴ *Ibid.*, p.35.

¹⁵ Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.101.

¹⁶ Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.182.

¹⁷ Assoun, P.-L. 2004. « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie. L'objet inconscient de la création », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », p.33.

¹⁸ Assoun, P.-L. 2004. « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie. L'objet inconscient de la création », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », p.33.

¹⁹ *Ibid.*, p.39.

²⁰ Chouvier, B. 2004. « Processus de création et objets œuvrés », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », p.69.

²¹ Gagnebin, M. 1984, *Op. cit.*, p.177.

²² Lomas, D. 2001. « Lenguajes corporales : Kahlo y la imaginaria médica », in Karen Cordero & Ina Saenz, (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mexico, p.328.

²³ Juranville, A. 2017. « Chaïm Soutine. La mélancolie du « dernier peintre maudit », dans *La psychanalyse à l'épreuve de l'art. Le féminin, le procès de la création*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, p.137.

²⁴ Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.85.