

ISMAEL NERY

Peindre comme une façon d'être

présenté par Angela Grando

*J'appartiens à un type d'hommes qui ne construisent ni ne détruisent,
mais qui expliquent toutes les constructions et toutes les destructions.*

Ismael Nery

Ismael Nery (1900-1934) a brûlé son énergie artistique en un laps de temps très court car, quoiqu'il ait tôt commencé à dessiner, il meurt à 33 ans. Aussi contradictoires soient-ils, les témoignages de ses contemporains tracent le portrait d'un homme fascinant et d'une intelligence exceptionnelle. De fait, son œuvre autobiographique est d'une appréhension difficile, tout comme il est difficile d'isoler les tableaux susceptibles, au-delà de leur intérêt propre, d'en rendre compte. Ses quelques textes poétiques permettent en tout cas de discerner dans son œuvre l'effort, essentiel, de se maintenir en état de questionnement et d'articuler, au-delà des jeux de la lumière et des couleurs à la surface des choses, une réalité qui ne se laisse appréhender nulle part, mais qui est partout présente, diffuse.

La masse impressionnante de ses dessins, aquarelles, huiles et textes poétiques manifeste d'emblée un esprit préoccupé par le caractère transitoire de l'homme et le mystère de sa présence au monde. Dès ses débuts en effet, l'être humain, envisagé hors de toute idée préconçue et indépendamment de toute référence au temps et à l'espace, apparaît comme le thème central de son œuvre. Peut-être est-ce la « vérité » des êtres qu'il cherchait, mais peut-être aussi l'interaction d'éléments extrêmement paradoxaux. Il précisait d'ailleurs :

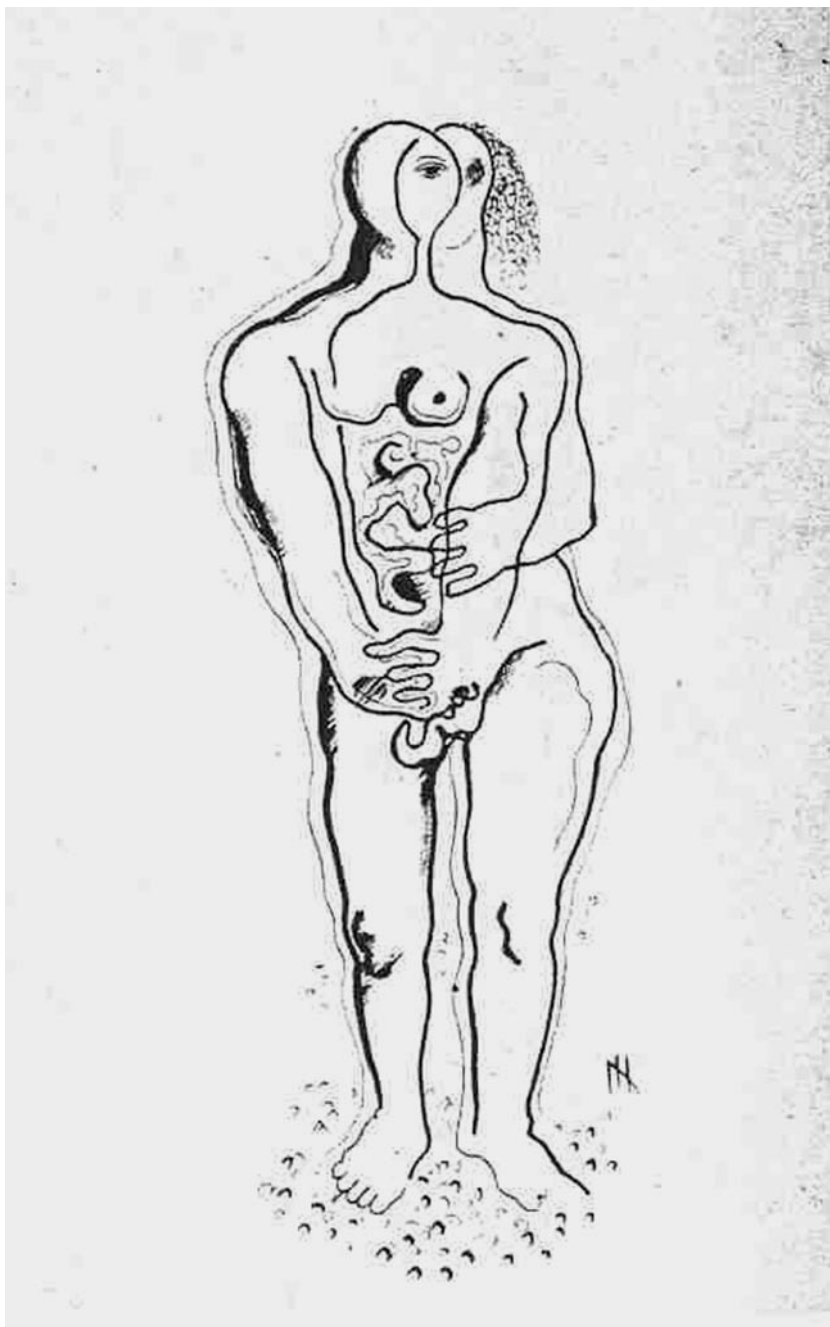
J'ai attendu jusqu'à maintenant que vous me découvriez. J'ai voulu vous donner le plaisir de vous voir grandir. J'étais trop près pour que vous puissiez me voir comme je suis vraiment. Je vous décris de quoi j'ai l'air pour que vous puissiez profiter de ce qui vous sera nécessaire et pour que vous puissiez justifier mon existence et la vôtre aussi¹...

Se révèlent ici la gravité et la singularité d'un homme énigmatique, dont la personnalité est indissociable de l'œuvre. Son entourage voyait en Nery un personnage de légende – non seulement celle qui allait se développer après sa mort, mais sa propre légende dans un monde de légende.

1. Ismael Nery, « Testamento Espiritual », poème, novembre 1933, repris dans le catalogue *Ismael Nery*, São Paulo, Dan Galeria, 1991. Sauf mention contraire, j'ai moi-même traduit les citations du portugais.



Ismael Nery, *Peintre et modèle*, s.d.
encre de chine sur papier, 28,3 x 13,3cm



Ismael Nery, *Double figure*, s.d.
encre de chine sur papier, 25,5 x 16,5cm

En raison de la brièveté de sa vie, son parcours, dense et précoce, constitue un cas à part dans le modernisme brésilien et ne peut être compris que par un regard direct et simple, qui permette de situer son espace et sa position dans la vie.

La traversée de Nery dans le monde de l'art brésilien

En 1948, dans *Recordação de Ismael Nery*, le poète Murilo Mendes² analysait son œuvre comme celle d'un peintre, dessinateur et poète qui manifestait une nette prédilection pour la « philosophie », celle d'un artiste qu'il faudrait considérer avant tout comme un « religieux militant qui accordait à l'art une position très élevée, mais non culminante dans la hiérarchie spirituelle »³. Ce jugement, éclairé par le recul dont Mendes bénéficiait à l'époque, montre que le discours poétique du peintre – qu'il accusa un temps de mysticisme – faisait preuve d'une charge imaginaire dynamique et très personnelle. En définissant le caractère « visionnaire » de cette œuvre en termes d'*explosion*, il soulignait le rapport fort étroit qu'elle entretenait tant avec le langage poétique que religieux.

C'est d'ailleurs par l'affirmation dramatique de cette dimension « visionnaire » que la poétique de Nery contraste de façon remarquable avec l'art brésilien de son temps. En 1928, en effet, le milieu artistique brésilien adhéra au projet « nationaliste »⁴ – un courant qui s'affirmait tout particulièrement à l'époque dans deux livres de Mário de Andrade⁵ ainsi que

2. Le poète brésilien Murilo Mendes (1901-1975) fait figure d'ange gardien pour Ismael Nery. L'intérêt qu'il portait à son œuvre biographique, doublé d'une amitié fraternelle, le poussa en effet à la sauvegarder et à travailler à sa divulgation. Il avait rassemblé les tableaux et dessins qui, les dernières années de la vie de Nery, « étaient habituellement déchirés ou jetés à la poubelle, aussitôt terminés ». Et lorsque, après sa mort, sa femme Adalgisa s'enfuit de la maison de la famille Nery sans rien emporter avec elle, c'est encore Murilo Mendes qui s'occupa de récupérer l'œuvre de son ami. En 1935, il organisa une exposition et publia les poèmes de Nery. Et, entre juillet 1948 et janvier 1949, il fit paraître dans le journal *O Estado de São Paulo*, une série de 17 essais intitulée *Recordação de Ismael Nery (Souvenirs d'Ismael Nery)*. Voir à ce sujet Antonio Bento, « O pintor maldito », dans le catalogue *Ismael Nery 50 anos depois*, São Paulo, Edição Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984, p. 176.

3. Murilo Mendes, *Recordação de Ismael Nery*, *op. cit.*

4. Dans les années vingt au Brésil, le terme « nationalisme » était largement employé pour désigner la mise en œuvre vigoureuse d'un projet national pour l'art et la culture.

5. Mário de Andrade (1893-1945) était à la fois critique d'art, poète, musicien, écrivain, essayiste et théoricien. Les deux livres en question sont, d'une part *Macunaíma*, une fiction dans laquelle il reprenait des mythes indigènes et d'autres traits culturels locaux, et plaidait pour un art brésilien libre d'influences étrangères (cf. *Macunaíma*, dir. Pierre Rivas, Paris, Stock, ALLCA XX, CNRS, 1996); et *Ensaio sobre música brasileira (Essai sur la musique brésilienne)* qui s'adressait aux musiciens pour exalter un art à la fois moderne et authentiquement brésilien.

dans le *Manifeste Anthropophage* de Oswald de Andrade⁶ –, en exaltant un art « authentiquement » brésilien. En soi, ce « projet national » exprimait une singulière ambiguïté puisqu'il dérivait d'un dialogue avec les nouveautés du monde de l'art européen. C'est pourtant dans ce but, d'un imaginaire apte à préserver « le paysage et le thème de l'homme du pays », que fut valorisée l'idéologie moderniste qui surgit en 1922, lors de la Semaine d'art moderne de São Paulo⁷.

Il convient d'observer que les conquêtes initiales de la modernité brésilienne s'effectuèrent en relation avec le retour des peintres brésiliens ayant séjourné en Europe. Au Brésil, les mutations esthétiques s'opéraient avec un décalage qui tenait à la timidité du milieu artistique et au retard économique d'un pays dont l'industrialisation commençait à peine. Si, dans les années vingt, les « modernistes » brésiliens étaient influencés par des artistes de l'École de Paris (essentiellement Matisse et Picasso), l'expérience de la rationalité propre à la logique constructive de l'espace cubiste leur faisait cependant défaut et ils n'exploitèrent pas l'expérience esthétique qui consistait à articuler l'espace par la superposition des plans et la notion de surface. Revenus au Brésil après avoir séjourné principalement à Paris, les premiers de nos modernistes essayèrent d'intensifier dans leur peinture leurs caractéristiques nationales, d'élaborer un imaginaire en référence au paysage et à l'homme brésiliens, de redécouvrir leurs origines méconnues, y compris d'eux-mêmes, et de poser dans le pays de nouvelles bases esthétiques qui empruntaient au cubisme la géométrisation des formes et à l'expressionnisme la liberté de réduire les contradictions entre thématiques personnelles et réalité du monde moderne.

Bien qu'Ismael Nery ait lui aussi passé deux ans en Europe et au Moyen-Orient⁸, son œuvre diverge de celles de ses contemporains, à l'exception peut-être du peintre pernamboucain Cícero Dias (1907-2003) qu'il rejoint par le biais d'une impulsion poétique pleine d'images reconstruites dans une liberté d'invention remarquable. Pourtant, si la vision « surréalisante »

6. Avec son *Manifeste Anthropophage* (1928), Oswald de Andrade appelait à lutter contre « la peste des peuples dits cultivés et christianisés », pour reconstruire le Brésil sur ses propres fondements culturels. Sans doute ses formules ironiques et iconoclastes sont-elles à rapprocher de son expérience des avant-gardes historiques – son premier voyage à Paris date de 1912 –, où il avait su déceler l'intérêt pour les replis les plus archaïques de certaines cultures autres: « [...] le Brésil, riche de sa propre sève, mais assiégé, depuis des siècles, par l'aliment exogène, devait accepter l'urgence d'une stratégie régénératrice: dévorer l'intrus avec la sagesse autochtone du rituel anthropophage, où l'on mange la chair d'autrui, non par banal appétit, mais mû par le désir de se retremper dans ce qu'il a de meilleur » (Oswald de Andrade, *Revue d'Anthropophagie*, n° 1, première dentition, an 1, mai 1928).

7. Cette « Semaine d'art moderne » de São Paulo en 1922 fut le premier événement d'avant-garde réalisé au Brésil. Il mêlait littérature, musique, théâtre et arts plastiques. À ce sujet, voir Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

8. Voir le catalogue *Ismael Nery 100 anos, a poética de um mito*, Rio de Janeiro, CCBB e FAAP, 2000, p. 88.

conserve chez Dias une base native, liée à une région du monde déterminée (son canton natal)⁹, elle emprunte, chez Nery, les souterrains de l'âme et joue de l'ambivalence entre monde concret et métaphysique. Parmi les modernistes brésiliens, Ismael Nery fut le seul à faire abstraction de la *brasilidade* et à développer un langage qui l'éloignait de l'approche régionale ou nationale. De fait, selon Murilo Mendes, il accusait la tendance de l'art brésilien à « l'anecdote et au superficiel » : « Si je suis Brésilien, mon art reflétera naturellement la psyché brésilienne, il n'y a pas besoin de programme¹⁰. » Pour Mendes, il est clair que Nery désirait produire un art « authentique » et actuel, et que sa recherche visait à dégager « un type humain à visée universelle ». Une intention que l'on perçoit également dans le témoignage de Cícero Dias lorsqu'il évoque ses rencontres avec Nery à Rio de Janeiro :

Je cultivais avec tendresse le côté brésilien dans ma peinture. Mais Ismael Nery venait et me disait : « Tu ne peux être moderne que si tu es international. » D'après lui, je ne pouvais pas faire de peinture nationale. Pour qu'une peinture soit belle, elle devait être internationale. Or, je pensais justement le contraire. J'ai essayé d'être moderne en peignant les choses brésiliennes, pas lui¹¹.

Je crois cependant que, loin de faire émerger un « pur » langage « international », l'audace poétique de Nery le conduisit, au terme d'un intensif procès d'expérimentation formelle, à exprimer « l'unité de la vie humaine au travers de ses multiples manifestations ». Comme l'écrit Murilo Mendes, « bien que plongé dans l'esprit de son temps, [Nery] ne s'est pas laissé absorber par lui, il a toujours cherché à extraire l'éternel du transitoire¹² ».

Né à Belém-du-Pará, au nord du Brésil, Ismael Nery s'installe avec sa famille à Rio de Janeiro vers l'âge de 9 ans. C'est dans cette ville qu'entre 1917 et 1918, il suit l'enseignement de l'École Nationale des Beaux-Arts. L'insatisfaction que lui procurent ses études académiques l'amène à partir pour Paris où il fréquente l'Académie Julien tout en se passionnant pour les maîtres du passé, en particulier pour le Tintoret et Titien dont il estime qu'ils avaient poussé si loin la peinture qu'il valait mieux s'orienter dans une autre direction.

9. Il faut remarquer que, contrairement à Ismael Nery, chez Cícero Dias le lyrisme surréalisant est enraciné dans un lieu particulier, celui de son adolescence dans une exploitation sucrière du Pernambouc, et lié à la découverte d'une sexualité latente du corps, à Recife et Rio de Janeiro. Voir à ce sujet Angela Maria Grando Bezerra, *Cícero Dias: figuration imaginaire et abstraction construite (1928-1958)*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris I-Sorbonne, 2001.

10. Murilo Mendes, « Recordação de Ismael Nery », repris dans *Ismael Nery 50 anos depois*, op. cit., p. 109.

11. Cícero Dias, cité par Luís Olavo Fontes dans *Cícero Dias, anos 20*, Rio de Janeiro, Editora Index, 1993, p. 20.

12. Murilo Mendes, « Recordação de Ismael Nery », op. cit., p. 108.

À son retour à Rio de Janeiro, en 1921, il travaille comme dessinateur d'architecture à l'Institut du Patrimoine national. C'est là qu'il fait la connaissance de celui qui deviendra son ami le plus proche, Murilo Mendes. Leur rapport est centré sur ce que Mendes désigne comme l'état de « grâce poétique » de Nery, dont il s'efforce lui-même d'interroger les zones obscures en accompagnant l'exécution des tableaux et en les rassemblant avant que Nery ne les mette au rebut. Leur amitié, d'une impressionnante intensité, laissera des marques profondes dans leur œuvre et leur vie respectives.

Tout au long du parcours artistique de Nery, qui s'amorce précocement pour s'affirmer au milieu des années vingt, l'influence de sa famille est patente. Sa mère est un personnage tragique, que la mort prématurée de son mari, brillant médecin et chercheur, puis de son fils aîné a plongée dans un état proche de la folie. Après ces deuils successifs, elle s'habille de noir, prend le nom de sœur Véronique et devient sœur du Troisième Ordre de saint François d'Assise. Sa ferveur religieuse va devenir l'une des sources de la poésie de Nery¹³.



Ismael Nery, *Autoportrait*, s.d.
huile sur toile, 32 x 23 cm.



Ismael Nery, *Portrait d'Adalgisa*, s.d.
huile sur toile, 31 x 23cm

13. À cet égard, rappelons l'intérêt de certains intellectuels de Rio de Janeiro dans les années vingt pour une tradition symboliste, mystique et spiritualiste. Si l'on ne peut totalement associer cette tradition au « boom de l'engagement catholique qui se développe alors », il faut toutefois noter la « convergence, ainsi que les liens qui se nouent entre les parcours de certains intellectuels symbolistes et ceux des catholiques engagés les plus importants de l'époque ». Cf. Angela de Castro Gomes, *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1999, p. 39.



Ismael Nery, *Autoportrait*, [1927]
huile sur toile, 129 x 84cm

En 1922, Ismael Nery épouse la future poétesse Adalgisa¹⁴ qui n'a alors que 16 ans et dont l'extraordinaire beauté deviendra l'un des thèmes majeurs de sa peinture. L'audace poétique de Nery aura, réciproquement, une importance décisive pour Adalgisa qui, en 1973, expliquait dans un entretien : « Ismael était si intelligent, son esprit était tellement puissant que je me réalignais en lui... Rien qu'à l'écouter, j'apprenais la peinture, la littérature, la philosophie... tout en somme. »

En 1927, Nery part pour la deuxième fois en Europe avec sa famille. Il passe quelques mois à Paris où il fait la connaissance de Chagall. Le contact étroit qu'il noue avec l'œuvre de l'artiste russe et sa rencontre avec André Breton l'amènent à remettre en cause son parcours esthétique et ses prétentions « philosophiques » aux allures mystiques. Remise en cause d'autant plus importante que, lorsqu'il rentre au Brésil à la fin des années vingt, le mouvement moderniste amorcé à São Paulo pendant la Semaine d'art moderne a gagné depuis Rio de Janeiro. Le souci de développer l'esprit critique s'y affirme au travers de réunions organisées par des petits groupes d'intellectuels et de la parution des premières revues, prémices d'une recherche qui visait la création de « nouvelles orientations esthétiques » allant « du symbolisme au modernisme¹⁵ », contre la propension au naturalisme. Tout au long des années vingt, les rencontres de ces intellectuels partagés entre la tradition et la modernité émergente, se faisaient moins à l'École des Beaux-Arts que dans les librairies et les cafés du centre ville, ou au domicile de l'un ou l'autre, notamment chez Ronald de Carvalho et Ismael Nery.

La maison de celui-ci était petite et aménagée avec une extrême sobriété. Selon Murilo Mendes, « on s'y rendait attiré par la personnalité singulière du maître de maison¹⁶ », ce que confirme un autre habitué du lieu, le critique d'art Mário Pedrosa¹⁷ :

[...] sa maison dans le quartier de Saint Clément était le pôle d'attraction d'un petit groupe de jeunes gens enthousiastes qui s'étaient regroupés autour de lui. Je crois pouvoir affirmer que, de toutes ses activités, celle qu'il préférait consistait à

14. Même après son mariage avec Adalgisa, Ismael Nery a toujours vécu dans la même maison que sa mère et ses tantes. Sa mère étant devenue une tragique *mater dolorosa*, il a donc vécu dans un climat de tension psychologique constant. Dans son roman *A Imaginária*, Adalgisa décrit les crises d'hystérie de sa belle-mère et la manière dont Nery réagissait, en lui reprochant de ne pas en comprendre la beauté : « Les conversations avec sa mère tournaient entre la beauté de la folie, l'hallucination et la mort. »

15. A ce sujet voir Angela de Castro Gomes, *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*, op. cit., p. 39.

16. Murilo Mendes, « Recordações de Ismael Nery III », *O Estado de São Paulo*, 16 juillet 1948.

17. Auteur de recherches systématiques sur l'art brésilien, le critique Mário Pedrosa est reconnu pour la qualité intellectuelle de ses écrits. Voir notamment le recueil de ses textes, en quatre volumes, éd. par Otília Arantes et publiés par l'Université de São Paulo, *Política das Artes, Forma e Percepção Estética* (1995), *Modernidade para lá e para cá, Acadêmicos e Moderno* (1998).

parler à toute allure, surtout lorsqu'il était soutenu par ceux en qui il avait confiance. Il disait alors les choses les plus invraisemblables et les plus profondes, et son intelligence atteignait un degré vraiment exceptionnel [...]. En esprit il était tout: danseur, peintre, architecte, poète, philosophe, militant ¹⁸.

Autant d'intérêts variés, qu'il parvenait à canaliser, mais qui orientaient diversement sa réflexion et alimentaient une vie intérieure et une œuvre bouillonnantes.

Ce n'est qu'en 1929 qu'il organise ses premières expositions individuelles – l'une au Palace Theatre de Belém-du-Pará, l'autre au Palace Hotel de Rio de Janeiro¹⁹ –, qui attirent toutes deux l'attention des critiques. Pour rendre compte de la qualité des œuvres exposées, ceux du Nord (Belém-du-Pará) font valoir sans hésiter les convergences entre le travail de Nery et ceux de Michel-Ange ou Léonard de Vinci²⁰. Mais, au Sud, Oswald de Andrade lui reproche sa singularité mystique et s'enflamme: « Je n'ai pas vu et je n'ai pas aimé. » Et Mário de Andrade, dont les commentaires permettent de mieux comprendre pourquoi Nery est resté extérieur au projet « nationaliste » brésilien, salue en lui un « chercheur de première ordre ». En notant que le peintre « vit pour ainsi dire dans une obsession mystique, [...] la réalisation d'un type humain idéal ²¹ », Andrade pointe sa tendance à abolir sans retenue les limites entre l'art et la vie, et à peindre comme un affamé: « En regardant l'œuvre d'Ismael Nery [...], on a le sentiment que les problématiques qui affleurent dans certains tableaux sont développées dans d'autres pour aboutir dans d'autres encore²². » Voici comment Murilo Mendes a décrit le processus de travail d'Ismael Nery:

[...] sa main courait rapide, vélocité, car dans sa tête pointaient déjà de nouveaux projets qui étaient presque toujours mis de côté, cédant la place à d'autres, plus nouveaux encore. Jamais je ne l'ai vu peindre un tableau en trois ou quatre étapes: il le finissait le jour même. Il préférait les supports précaires et a peint beaucoup de tableaux sur carton. Il estimait qu'il fallait photographier les meilleurs, en tant que documents, et brûler les autres. J'étais d'accord avec lui quant à la valeur relative de certains de ses travaux, mais je n'avais pas le courage de les détruire. Je les ai vu naître un par un, jour après jour: à plusieurs reprises, je les avais rapportés chez moi, avec la peinture toute fraîche de la création²³.

18. Mário Pedrosa, « Ismael Nery: um encontro na geração », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 décembre 1966.

19. Créé en 1919, le Palace Hotel appartenait à la famille E. P. Guinle qui soutiendra les premières expositions individuelles de peintres modernistes organisées à Rio de Janeiro. Ce qui montre bien que le monde de l'art avait besoin d'une validation sociale que les galeries d'art ne lui accordaient pas.

20. O.R., *Folha do Norte de Belém*, repris dans le catalogue *Ismael Nery 100 anos*, op. cit., p. 89.

21. Mário de Andrade, « Ismael Nery », *Diário Nacional*, São Paulo, 10 avril 1928.

22. *Ibid.*

23. Murilo Mendes, « A arte de Ismael Nery », dans *Ismael Nery 50 anos depois*, op. cit., p. 107.

En 1931, lorsque le Salon national²⁴ reconnaît la singularité et la liberté de l'artiste comme critères de validité des œuvres, le public peut enfin accéder à cette proposition esthétique et artistique moderne. La fatalité veut que, la même année, Ismael Nery soit gravement atteint par la tuberculose et, jusqu'à sa mort en avril 1934, son travail va devenir de plus en plus autobiographique et symbolique. Cependant, à l'occasion du Salon national de 1931, Mário de Andrade rapproche son travail de celui de Cícero Dias²⁵ et réévalue le travail de Nery, mais en faisant valoir la virtuosité, les valeurs « strictement » plastiques dont il témoigne, et en négligeant totalement les intentions du peintre.

Le passage de Nery par le modernisme évoque une étoile qui file dans l'obscurité de la nuit, sans doute parce que sa poétique plastique n'a pas trouvé d'interlocuteur disposé aux échanges d'idées. Dans les années trente en effet, l'art brésilien renonce aux tendances esquissées lors du Salon de 1931 et des Salons de mai²⁶, et les avant-gardes ne surgiront à nouveau au Brésil que dans les années cinquante, avec le concrétisme et la dissidence néo-concrète de 1959. Ainsi, dans un environnement marqué par la crise de 1929 et massivement centré sur des préoccupations à caractère social, c'est précisément d'une reconnaissance « légitime » qu'a manqué la poétique de Nery.

Une spirale autour du peintre / poète

Ismael Nery était sans doute obsédé par sa propre identité dans le monde. L'entrée dans son univers, la recherche du *cœur* de sa création incite à aller au-delà des quelques peintures et poèmes présentés ici pour tenter de saisir quelques-unes des intentions de ce peintre-poète dont l'art était focalisé sur le *devenir* de l'être dans l'expansion du monde.

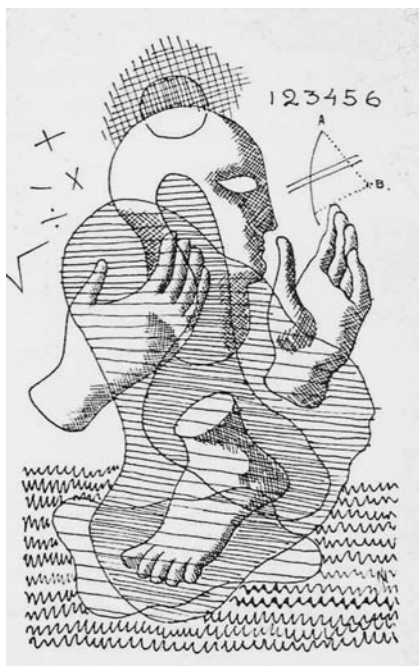
Son fils aîné, Emmanuel Nery, insiste sur la primauté de la pensée et du discours philosophique dans l'œuvre de son père: « Ismael était par excellence un être pensant – obstinément pensant. Il se voyait plutôt en penseur qu'en peintre, un penseur qui, pour s'exprimer, recourait au pinceau, sinon au stylo²⁷. » Et il est vrai que ce trait – la construction de la pensée par le pinceau – s'affirme avec une grande force et une grande singularité dans l'ensemble de ses travaux.

24. Immédiatement postérieur à la révolution de 1930 – qui vit la chute de la Vieille République du Brésil et l'accession de Gétúlio Vargas au pouvoir –, ce salon est aussi appelé Salon révolutionnaire de la XXXVIII^e Exposition générale des Beaux-Arts.

25. Mário de Andrade, cité dans Lúcia Gouvêa, *Salão 31*, Rio de Janeiro, Funarte, 1984, p. 104.

26. Ces Salons de mai (1937 et 1939) furent organisés par l'architecte et dessinateur Flávio de Carvalho (1899-1973) qui était très investi dans la diffusion d'idées provocatrices.

27. Emmanuel Nery, « O erro de denominar Ismael Nery como surrealista », dans *Ismael Nery 100 anos, a poética de um mito*, op. cit., p. 66.



Ismael Nery, sans titre, s.d.
encre de chine sur papier, 16,3 x 10,1cm

Nery était en effet un dessinateur compulsif qui utilisait n'importe quel support, n'importe quel médium avec une aisance prodigieuse²⁸. Il passait sans hésitation et avec une totale liberté expérimentale et technique de la caricature au portrait, du design au croquis d'architecture, des figurines de théâtre à la description de costumes. Aussi les passages du dessin à l'aquarelle et à la gouache, ou inversement, se font-ils dans une communication ouverte entre les différentes techniques: ses innombrables aquarelles réinterprètent la sensualité onirique qui, sous des formes diverses, imprègne ses toiles. Dans la série des autoportraits, la suite « Histoire d'Ismael Nery²⁹ » ou les travaux sur le thème de l'origine de l'être³⁰, Nery donne à ses noirs des matières différentes par un jeu de hachures, de variations sur le trait, l'aplat et les valeurs. Le noir envahit parfois la totalité du support et, du fond de l'obscurité, émergent alors des visages fantomatiques – emploi ultime du noir comme couleur peinte.



Ismael Nery, *Autoportrait*,
dessin, crayon sur papier, 22,2 x 17 cm
(Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo)

28. Ismael Nery a laissé plus de mille dessins et aquarelles (cf. *Ismael Nery 50 anos depois*, *op. cit.*, p. 13).

29. Ismael Nery avait regroupé sous ce titre diverses compositions (crayon, encre et gouache sur papier), parmi lesquelles *Chagall raconte à sa femme l'histoire d'Ismael Nery*, *Scène familiale*, *Le Temps*, *Agar et Ismael Nery dans le désert* ou *Le Roi Salomon vient prendre conseil auprès d'Ismael Nery*.

30. Il s'agit d'aquarelles ou d'encres telles que *Naissance*, *Genèse*, *Origine n° 1: Formation*, *Origine n° 2: Embryon* ou *Origine n° 4: Étape finale*, dont le caractère onirique tient en partie au choix du répertoire thématique et à ce que l'on pourrait désigner comme un « érotisme voilé ».

De l'ambivalence d'un symbolisme à la Beardsley, il passe à un expressionnisme qui intègre les apports de l'espace post-cubiste (et souligne l'ambivalence, la multiplicité des personnages). Enfin, la rencontre enthousiaste, lors de son séjour à Paris en 1927, avec les œuvres de Chagall, Cocteau et De Chirico le fait plonger dans un univers de volupté nostalgique et intemporelle, un monde intermédiaire voire métaphysique où la figure devient progressivement l'expression la plus authentique de son moi jouant avec la métamorphose. Si questionner veut dire « mettre en suspens³¹ », c'est bien de cette disposition que témoigne Nery dans son travail : à la liberté technique du dessin et de la peinture se conjugue, surtout vers la fin de sa vie, la complexité du cycle autobiographique.

Les métamorphoses nécessaires

Bien qu'il ait très peu écrit à ce sujet, l'œuvre de Nery est marquée par l'effort constant pour se maintenir en état de questionnement et d'attente de la vérité. C'est ce qu'il appelait l'« essentialisme », un système de pensée selon lequel « l'homme "essentialiste" devrait se placer dans la vie comme s'il en était le centre, ce qui lui permettrait d'être toujours maître des relations entre les idées et les faits³² » et d'entrer en résonance au sein d'une chaîne infinie. Ce propos traduit le désir d'accéder à la structure profonde des choses et exprime aussi une aspiration, commune à certains artistes, quant au *devenir* de la nature, à son organisation et à sa formation. Il me semble y reconnaître ce que Paul Klee désignait comme un « romantisme de fusion dans le Grand Tout³³ ». Et, au début du XX^e siècle, Franz Marc cherchait lui aussi à saisir « l'être indivisible » et à faire signe « en direction d'un être plus que terrestre qui gît derrière toutes choses dans le monde »³⁴. Mais chacun avait son propre mode d'appréhension de l'univers et la facture spécifique de leurs œuvres correspond à leur interprétation du monde. Dans la mesure où l'œuvre d'art témoigne de la formation des significations, où elle est l'agent d'une interprétation expérimentale du monde³⁵ et le moyen pour l'artiste d'en faire l'expérience, le contact avec elle nous devient essentiel.

31. Cf. Hans-George Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1996.

32. Cf. Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas bissexto contemporâneos*, Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1964, p. 79, cité par Senir Lourenço Fernandez, « Ismael Nery: a narrativa do essencial », dans *Ismael Nery 50 anos depois*, op. cit., p. 148.

33. Paul Klee, « De l'art moderne » (1945), dans *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1964, p. 27.

34. Cf. Wassily Kandinsky, Franz Marc, *L'Almanach du « Blaue Reiter » (Le Cavalier Bleu)* (1911), Paris, Éd. Klincksieck, 1987.

35. À ce sujet, cf. Martin Seel, « Le langage de l'art est muet », dans *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Editions du Cerf, 1992, p. 133-134.



Ismael Nery, *Adalgisa e o artista* (*Adalgisa et l'artiste*), [1927]
huile sur toile, 78,5 x 69,8 cm



Ismael Nery, *Figura (Figure)*, [1928]
huile sur toile, 105 x 69,2 cm
(Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo)

On a évoqué les trois phases qui jalonnent le parcours plastique de Nery. Un parcours attaché à des peintres novateurs, qu'il s'agisse de Beardsley, Picasso, Chagall ou De Chirico, et même de ceux qu'il considérait comme leurs maîtres à tous, Titien et le Tintoret. En misant totalement sur la force poétique, Nery recherchait une construction par l'imaginaire. Son art ne s'insère dans aucune classification commune puisque, selon Mário Pedrosa, « ce prince de l'esprit n'a jamais souhaité être un artiste de catégorie définie³⁶ » et que, pour Murilo Mendes, il était toujours « Ismaelíssimo ». En 1928, lorsqu'il rentre de son deuxième séjour parisien, son langage est d'une étonnante maturité : ses huiles, dessins et aquarelles sont d'un intimisme jusqu'alors inédit dans le monde de l'art brésilien.

Comme l'indique son titre, *Adalgisa e o artista* (*Adalgisa et l'artiste*), qui date de cette période, évoque l'épouse de Nery, Adalgisa – omniprésente dans son œuvre. La composition rappelle les associations ambiguës de la structure cubiste, sans pour autant adopter les schémas formels ni le répertoire de ce langage plastique. Si l'espace est rendu par la superposition des plans, par le jeu « de cubes verts et de sphères bleues³⁷ », la composition des figures traduit la fascination de Nery pour les portraits figés. À Paris, en effet, c'est plutôt l'onirisme chagallien et l'inquiétante étrangeté métaphysique de De Chirico qui ont inspiré Nery. Par ailleurs, le discours poétique que symbolise la double figure, récurrente, que forment Nery et Adalgisa, pourrait être considérée comme le blason de l'unité entre l'homme et la femme. Autrement dit et pour reprendre les mots de Nery lui-même, « l'amour entre les époux » serait le présage d'une « unité infinie³⁸ ». La facture de l'œuvre ne retient donc de l'aspect extérieur (ou de la physionomie) des sujets que ce qui soutient la thèse de l'artiste.

En 1928, il peint *Figura* qui marque une nette progression par rapport à l'œuvre précédente et dénote une préoccupation de nature spirituelle, à valeur délibérément universelle. Une importance nouvelle est donnée à la forme, au ventre en particulier : le ventre, fruit offert, représente la pleine réalisation du « double ». La fusion de l'homme et de la femme est située dans un espace abstrait qui suggère un temps cyclique, un monde confronté à ses mutations.

Chez Nery, l'écriture poétique confirme une production picturale relevant d'une démarche expérimentale qui procède de la pensée et ne se réalise qu'au terme d'un long processus de réflexion :

L'idée que l'artiste puisse copier la nature est aussi odieuse que l'idée qu'il puisse la commenter au travers de son tempérament. Le concept primordial de l'art renferme l'idée d'équilibre, c'est pourquoi nous pensons que l'artiste moderne ne doit

36. Mário Pedrosa, « Ismael Nery: um encontro na geração », *op. cit.*

37. Formule extraite du poème du Murilo Mendes, « Saudação à Ismael Nery » (« Salut à Ismael Nery »), dans *Ismael Nery 100 anos, op. cit.*, p. 11.

38. Mots extraits du poème d'Ismael Nery, « Eu » (« Je »), *ibid.*, p. 7.

pas être un “imitateur”, mais qu’il doit établir des relations... Seule la méthode *essentialiste*, qui consiste à recevoir sans *parti pris* toutes les émotions de l’inconscient, lesquelles peuvent se transformer en affinité ou en répulsion selon la dose d’instinct de conservation que nous avons en nous, aiguillon de la morale, permet de se faire une idée exacte des choses³⁹.

Ainsi, dans sa peinture, Nery ambitionnait moins de représenter tel ou tel sujet que de mener une quête spirituelle et artistique. Dès lors, l’acte de peindre et le sujet du tableau dépendaient de l’intensité et de la nature de ses questionnements spirituels. Pour Murilo Mendes:

Nery possédait une conscience superlative de la dualité esprit-matière, sachant que l’élargissement du conflit donne sa richesse à la vie de l’homme en général, et de l’artiste en particulier. Il envisageait la sexualité comme l’un des meilleurs moyens de réalisation de la personnalité, une plénitude, un achèvement des élans initiaux de l’adolescence, où se confondent les notions d’érotisme et d’héroïsme. Il croyait à la dimension religieuse du sexe⁴⁰.

Ismael Nery avait l’habitude de dire qu’il était un gardien de la spiritualité. Il a accumulé beaucoup d’expériences, mais il en a fait circuler les bénéfices. Il n’acceptait aucune restriction [...]. Il n’a pas été un surréaliste orthodoxe, mais il a pris ce qui lui convenait dans cette doctrine [...]. Dans son esprit tout vibre [...]. Ismael enregistre constamment les correspondances entre le monde physique et le monde mental: pourquoi toutes les choses sont solidaires dans l’unité [...]. Comme l’a écrit Ismael: le sensualisme et même le sexualisme ne constituent nullement un obstacle pour l’esprit religieux. Il vient de la vie en harmonie sans aucune interférence de théories religieuses⁴¹.

Nery mène donc une expérimentation formelle sur les choses «solidaires dans l’unité», à partir d’une créature-mesure qui varie entre le consistant et le vide, le faux et le vrai, la tradition et l’innovation – expérimentation mise au service d’un discours hautement personnel. Il faut d’ailleurs noter que, dès ses premières huiles, Nery est son propre modèle. Mais, au-delà de l’homme et du poète, il recherche l’image idéale de la conjonction des sexes, la pleine réalisation d’un «double» dont il ne se sentait que l’incomplète et tragique moitié. À cet égard, l’attention portée à la figuration de *l’androgynie* est l’une des grandes originalités de son œuvre. En plaçant l’ensemble de ses autoportraits dans un climat mystique, signe d’une certaine totalité de l’être, il aura puisé en lui comme il s’en sera nourri. Car il ne s’agit pas seulement d’une projection de son double féminin idéal, mais d’une véritable proposition plastique et spirituelle, dont l’audace est remarquable pour l’époque.

Dans *O Encontro (La Rencontre)*, une huile sur carton de 1928, on sent poindre un désir de construction qui, allié à la liberté de l’intuition, conduit à l’évocation d’un cosmos à la fois visible et lointain. Le texte qui

39. Ismael Nery, «Arte e Artista» («Art et artiste»), *ibid.*, p. 77.

40. Murilo Mendes, «Recordação de Ismael Nery», dans *Ismael Nery 50 anos depois, op. cit.*, p. 107.

41. *Ibid.*, p. 101.



Ismael Nery, *O Encontro (La Rencontre)*, 1928
huile sur carton, 46,6 x 55,5 cm



Ismael Nery, *Essentialisme*, [1932]
huile sur toile, 72,3 x 37,5cm

figure dans le coin inférieur droit de la toile, manifeste l'idée de la circulation qu'un tableau impose au regard: « Mon cher Ismael. Je ne sais pas pourquoi n'importe quel homme que j'aperçois te ressemble », préparation à quelque échange mystique. La composition abstraite met l'œil en relation directe avec la forme de la main. Nettement délimitée, celle-ci se détache sur une zone dont le rouge vif constitue le ton le plus intense du tableau, comme pour attirer inmanquablement le regard. L'agencement des visages et des corps repose sur un jeu de matière – superpositions, recouvrements, coulures, aplats et hachures – et la peinture devient l'art de l'unité des relations. La dimension spirituelle de la composition tient au fait qu'elle suggère, par l'imposition de la main, un transfert d'énergie ou de puissance et questionne la présence de l'homme au monde. Faut-il comprendre la recherche de Nery comme quête d'un monde antérieur à la scission entre la nature et l'esprit humain? Ce qui expliquerait le nombre impressionnant de ses tableaux qui sont des allégories de la vie⁴²?

Cependant, la revendication narcissique du corps, de ses formes, est démesurée chez Nery. Il est le sujet central et l'acteur expressif de son œuvre. Sujet en quête d'identité, qui, par la pratique obsessionnelle des masques et des miroirs, tend à représenter la conjonction du masculin et du féminin, l'omniprésence du « double » uni dans l'amour et dans la mort. Mais ce sont des changements de formes qui n'affectent qu'illusoirement la personnalité profonde du poète, lequel conserve son mysticisme imprégné de sensualisme, son psychisme.

Une vision fugitive

Les dernières années de sa vie, Nery s'est attaché, dans son processus de création, aux visions fugitives, aux forces qui créent la forme au travers de signes apparemment cryptiques et interchangeable – soit parce qu'ils ne sont encore que des potentialités, soit parce qu'ils ont atteint l'unité dans la diversité –, qui s'articulent dans une explosion imaginaire tant picturale que poétique.

JE

Je suis la tangence de deux formes opposées et juxtaposées
 Je suis ce qui n'existe pas parmi ce qui existe.
 Je suis tout sans être rien.
 Je suis l'amour entre les époux.
 Je suis le mari et la femme.
 Je suis l'unité infinie.
 Je suis un dieu avec un principe.

42. Ce sont, notamment, les très nombreux *Adam et Eve*, mais aussi *Origine*, *Genèse* et les différentes versions de *Figure*, *Vision intérieure*, *Mort*, *Couple*, *Naissance*, *Enterrement* ou *Éternité*.

Je suis poète!
 J'enrage d'être né moi.
 Mais je n'aime que moi et qui m'aime
 Le monde sans moi serait inutile
 Je suis le successeur du poète Jésus Christ
 Chargé des sens de l'univers
 Je suis le poète Ismael Nery
 Qui quelquefois ne s'aime pas
 Je suis le prophète anonyme
 Je suis l'œil des aveugles
 Je suis l'oreille des sourds
 Je suis la langue des muets
 Je suis le prophète inconnu, aveugle, sourd et muet
 Presque comme tout le monde⁴³.

Ainsi, le poète s'expose à la métamorphose et se soumet à une force qui est partout et qui n'est nulle part. S'agit-il de Dieu⁴⁴?

Dans ses autoportraits, thème obsédant, Nery, « ce sujet à mille faces⁴⁵ », manifeste une prodigieuse virtuosité à poursuivre sa quête de lui-même, son introspection, ses remises en question toujours intimement liées à sa vie. Son visage, à lui seul, est un univers qui exprime une dislocation, un certain état psychique, sinon un masque « derrière lequel l'artiste cherche à se dissimuler, quand il ne le charge pas de le représenter⁴⁶ ». Nery est tendu vers le foisonnement de son image, une image à l'unicité fondamentale, mais qu'avec une liberté évidente il décline – Moi masculin ou féminin, divin ou satanique –, ou conjugue – avec la figure d'Adalgisa, et parfois celle de Murilo Mendes. Sa grande force consiste à montrer à la fois ce qui est et qui pourrait encore être changé, autrement dit à manifester l'*expression* la plus profonde de lui-même tout en affirmant une *vision* en constante transformation. À traduire, en somme, par l'écrit ou par la peinture, le fonctionnement d'une pensée animée par une « impitoyable curiosité pour les entrailles des choses⁴⁷ ».

43. Ismael Nery, « Eu » (« Je »), dans *Ismael Nery 100 anos*, *op. cit.*, p. 6.

44. Murilo Mendes définit « l'essentialisme » comme « une théorie philosophique et artistique créée par Nery sur des bases catholiques ». Et il souligne que, « tout en lui imprimant les caractères de sa très forte personnalité, Ismael l'a néanmoins soumise aux principes du catholicisme » (Murilo Mendes, « Herança de Ismael Nery », *ibid.*, p. 83). Par ailleurs, il rappelle que « Nery est entré encore enfant dans le Troisième Ordre, ordre illustre auquel ont adhéré nombre de grands artistes de l'humanité, notamment Michel-Ange, Cervantès et Balzac. Il ne fréquentait pas les réunions, mais il a donné par sa vie un grand exemple de pauvreté volontaire. Il voulait être enterré dans le costume du Troisième Ordre franciscain » (*ibid.*, p. 111).

45. À ce sujet voir Barbara Rose, « Self-portraiture: theme with a thousand faces », *Art in America*, vol. 63, jan.-feb. 1975.

46. Erika Billeter, « Pour une exposition », *L'Autoportrait à l'âge de la photographie*, catalogue du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 1985, p. 5-26.

47. En ce sens Mário Pedrosa dit: « Chez Ismael Nery, la curiosité de la connaissance était un produit de la volonté de Dieu [...]. Dieu était pour Ismael le miroir face auquel il devait se surpasser » (Mário Pedrosa, « Ismael Nery: um encontro na geração », *op. cit.*).



Ismael Nery, *Profil et âme*, [1932]
huile sur toile, 35 x 28 cm

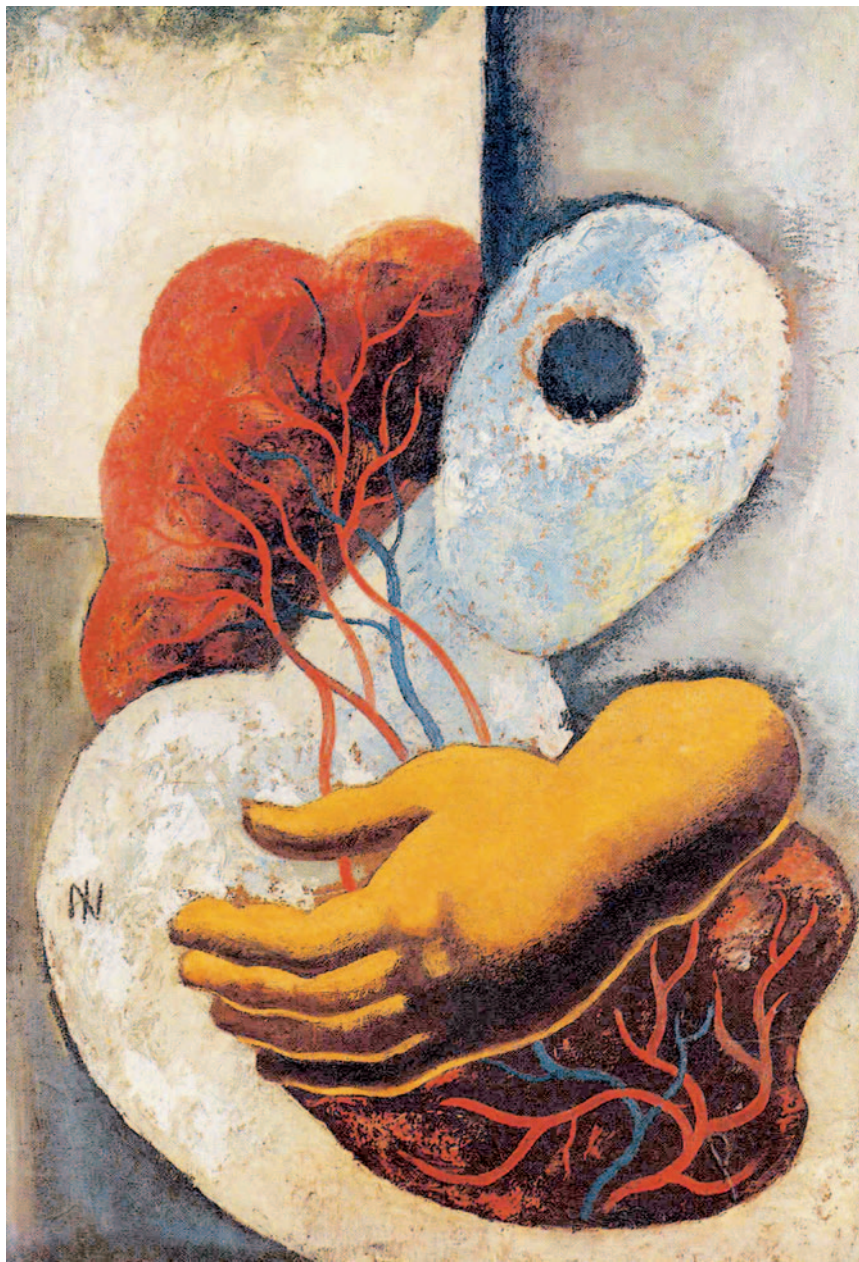
Pour Murilo Mendes, Nery a montré que « l'humilité et l'affirmation de soi ne s'excluent pas et, brisant parfois son cœur face aux autres, atteignant parfois l'extrême limite de la violence envers lui-même, [...] il est toujours resté un humaniste exemplaire⁴⁸ ». L'orientation fortement spiritualiste de cette pensée suscite cette remarque singulière de Mendes: « Nery pensait qu'il devait participer à la vie de ceux qui sont déjà nés ou encore à naître », et encore qu'« il serait plus exact de dire qu'il n'avait pas de personnalité car il comprenait, interprétait et possédait les tempéraments les plus variés. C'est pourquoi il existe à son sujet tant d'opinions divergentes⁴⁹ ».

Si on considère que l'interprétation de l'œuvre est un *site* que prend en compte la critique, il importe aussi de mesurer, autant que possible, les phénomènes d'enchaînement et de transmission conceptuels et pratiques, pour les vérifier, les apprécier par comparaison et procéder à une mise en perspective historique. Or, dans le contexte de l'art brésilien, ce qui s'impose avec Nery et avec lui seul, c'est que pour la première fois un peintre a tout misé sur la « force poétique ».

Dans ces derniers tableaux, Nery use et abuse de cette pratique que l'on appelle communément la *métaphore*. C'est alors l'énigme du réel qui se réa-

48. Murilo Mendes, « Ismael Nery pensador », dans *Ismael Nery 50 anos depois*, *op. cit.*, p. 101-103.

49. *Ibid.*, p. 104.

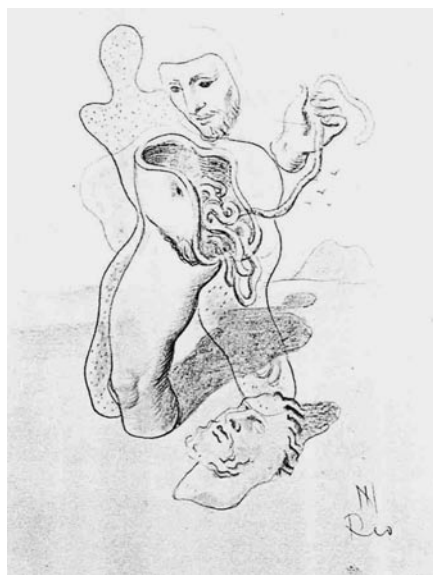


Ismael Nery, *Vision intérieure – Agonie*, [1932]
huile sur carton, 71 x 48 cm

lise sous les espèces tangibles du tableau: comme la plupart des surréalistes, Nery multiplie les équivalences et les substitutions entre deux types de réalités, étrangères l'une à l'autre et soudain rapprochées. Mais il s'écarte résolument de toute transposition pour exposer dans leur crudité son corps ouvert, son cœur et ses viscères, sur un mode qui tend vers l'abstraction, à rebours de nos certitudes.

Ainsi, Ismael Nery réussit à faire apparaître dans son œuvre le dilemme, l'impasse, la charge imaginaire personnelle et émotive. Plus sa santé se dégrade plus son œuvre se fait déconcertante et singulière: expression de l'être de l'artiste, effaçant toute distinction entre la sensibilité et l'intellect, identifiant l'existence à l'art, elle semble indiquer la permanence de l'être au-delà du caractère transitoire de l'homme. Dès lors, l'homme s'assume lui-même, mais en relation avec le Créateur – c'est-à-dire, pour Nery, une sorte de puissance de l'univers qui pousse l'être humain à s'accomplir toujours davantage.

Angela Grando
Centre d'Art / UFES (Brésil)



Ismael Nery, *Torse*, s.d.
crayon sur papier, 21 x 16cm