

## Xico Santeiro : De l'art de culte populaire au culte de l'art populaire

Everardo Ramos  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Au Brésil, à part la production des Indiens qui peuplent son territoire à l'arrivée des Portugais, au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'art naît et se développe pendant longtemps sous le signe de la religion, comme instrument de culte, de dévotion et de catéchèse de l'Église catholique. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, les œuvres artistiques les plus importantes, que ce soit en architecture, en sculpture ou en peinture, y sont réalisées surtout pour les ordres et les confréries religieuses, par des artistes qui reproduisent des modèles venus d'Europe, notamment ceux d'inspiration baroque. On connaît plus particulièrement l'exemple d'Antônio Francisco Lisboa, l'Aleijadinho (1730/38-1914), architecte et sculpteur qui travaille pour les grandes confréries du Minas Gerais – principal centre économique du pays au XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à la production aurifère – et que l'on considère comme le plus important artiste brésilien de la période coloniale.

Mais qu'en est-il de l'art qui se fait en marge des grandes commandes de l'Église, au service d'une piété plus populaire ? On sait, en effet, qu'à côté du culte officiel se sont développées diverses formes de dévotion au Brésil, notamment le culte domestique des saints, autour d'oratoires privés, comme le remarque Luís da Câmara Cascudo : « On ne peut pas concevoir [au Brésil] de maison sans la petite armoire, de forme ogivale, qui cache et révèle les protecteurs de la famille, les dieux du foyer du catholicisme brésilien » (Cascudo, 1974 : 13). Les œuvres qui participent à ces pratiques sortent alors des mains, non pas d'artistes reconnus comme Aleijadinho, mais de créateurs plus modestes, toujours anonymes, dont le travail est d'un coût plus abordable pour les particuliers : ce sont les *imaginários* ou *santeiros*, qui perpétuent, dans le Nouveau Monde, la tradition des imagiers de l'Europe d'autrefois.

Considérés comme de simples artisans, ces sculpteurs – qui travaillent le bois, l'argile ou la pierre – restent cependant dans l'ombre pendant des siècles, sans attirer le regard des hommes de lettres. Aussi, lorsqu'on commence à s'intéresser à leur production, à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est-on confronté à un grand vide documentaire, les œuvres étant souvent le seul moyen pour essayer de définir l'identité de tel ou tel *santeiro* des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle (Nemer, 2008). Tout au plus rassemble-t-on assez de matériel pour approfondir l'analyse d'un exemple plus tardif, comme c'est le cas de Benedicto Amaro de Oliveira, le Dito Pituba (1848-1923), sujet de l'étude

pionnière d'Eduardo Etzel (1975). Mais tous ces créateurs ont vécu et sont morts sans être reconnus comme des artistes, sans voir leur travail considéré comme de l'art.

Tous, sauf un. Il s'agit de Joaquim Manuel de Oliveira, plus connu comme Xico Santeiro, qui occupe une position particulière dans l'histoire des imagiers brésiliens. D'une part, il apparaît comme le dernier représentant d'une famille de *santeiros* populaires qui travaillaient anonymement, produisant des images religieuses pour un public traditionnel de fidèles catholiques, depuis au moins le XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, il est le premier de ces créateurs à être découvert, reconnu et célébré comme un artiste, jouissant d'une grande notoriété à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il commence à créer de nouvelles œuvres pour de nouveaux publics, s'intégrant, grâce à des intellectuels et des institutions culturelles, aux différents rouages du monde de l'art (collections, expositions, marché).

Analyser la vie et l'œuvre de Xico Santeiro dans ces deux périodes – avant et après son succès – permettra ainsi de mieux connaître, non seulement le métier traditionnel d'imagier dans le Brésil contemporain, mais aussi les changements – symboliques et concrets – et les enjeux nés de l'introduction des notions d'« artiste » et d'« art » dans l'univers de la création populaire.

## **De l'artisan à l'artiste**

Joaquim Manuel de Oliveira (doc./fig. 1<sup>1</sup>) naît le 8 juin 1898, à Santo Antônio do Salto da Onça, dans l'Etat du Rio Grande do Norte, des deuxièmes noces de Manuel Francisco Xavier, originaire de l'Etat de Paraíba<sup>2</sup>. Enfant, il vit avec sa famille en différents lieux, dans les États de Paraíba, du Pernambouc et du Rio Grande do Norte, en fonction de la profession de son père, qui était *imaginário*, c'est-à-dire qu'il fabriquait et réparait des images religieuses pour des églises, des chapelles et des oratoires domestiques, circulant à travers les villages et les fermes de l'arrière-pays de ces États de la région Nordeste.

Sa formation scolaire est rudimentaire, comme il le dit plus tard : « Je lis bien, mais j'écris mal. Je suis resté à peu près six mois à l'école » (*apud* Melo, 1961 : 11). Le métier d'imagier, il l'apprend spontanément en voyant travailler son père, qu'il aide dès son plus jeune âge. Encore

---

1 Ce type de référence renvoie aux images qui composent la « Galerie d'art. Exposition Xico Santeiro », publiées, sous la rubrique « documents », dans le présent numéro de la revue *Plural Pluriel* : <<http://www.pluralpluriel.org/-index.php/revue/article/view/67>>.

2 Pour la biographie de Xico Santeiro, nous reprenons des informations de Melo (1961 et 1966) et de Cascudo (1974), folkloristes qui ont connu le sculpteur et joué un rôle très important dans sa reconnaissance en tant qu'artiste. Cette étude est d'ailleurs dédiée à leur mémoire. Nous utilisons aussi des informations données par les enfants de Xico Santeiro (Francisco, Antônio, Madalena), lors d'un entretien dans leur maison familiale, à Natal, en décembre 2014. L'enregistrement audiovisuel de cet entretien fait partie des archives du Projeto Vernáculo de l'Universidade Federal do Rio Grande do Norte, à Natal.

enfant, il taille déjà de petites figures de saints pour les « échanger » – puisque la tradition interdit qu'on parle de « vente » en se référant à de tels objets – contre quelques sous dans la rue. Selon lui, cinq de ses frères et deux de ses oncles étaient également des sculpteurs populaires. C'est donc quelqu'un qui est né et a grandi dans une famille d'imagiers où se perpétuait une tradition très ancienne au Brésil.

Adulte et travaillant comme *imaginário*, Joaquim Manoel de Oliveira vit lui aussi en différents lieux, à l'instar de son père, réparant et sculptant des images religieuses pour le clergé et pour des particuliers. En 1932, cependant, il se marie et fixe sa résidence à Goianinha, dans le Rio Grande do Norte, où naissent ses enfants. Enfin, autour de 1946, il décide de déménager avec sa famille pour la capitale de cet État, Natal, qui offrait plus de chances de travail. C'est alors dans cette ville qu'il reçoit le double nom sous lequel il sera connu jusqu'à sa mort : « Xico », surnom donné par un client, et « Santeiro » (faiseur de saints), autre synonyme d'imagier au Brésil<sup>3</sup>.

C'est aussi à Natal que l'histoire de Xico Santeiro prend une direction complètement nouvelle par rapport à ce qu'il a vécu jusqu'alors, en tant qu'imagier. Tout commence quand un commerçant influent de la ville le « découvre » et le présente à Câmara Cascudo, folkloriste respecté nationalement et internationalement, qui vivait aussi à Natal. Cascudo s'intéresse aussitôt au sculpteur populaire et lui commande régulièrement de petites images de saints pour en faire cadeau à ses amis. Puis, en 1950, il publie un article dans la presse locale où il présente Xico Santeiro au grand public en faisant de grands éloges de son art et en le rattachant à l'ancienne tradition des imagiers européens :

Je vous présente Joaquim Manuel de Oliveira [...], *santeiro*, *imaginário*, artisan authentique, avec le respect médiéval et la fierté de son travail, et non pas la tristesse de la profession. [...] Je connais Joaquim Manoel, le *santeiro*, depuis cinq ou six ans. Il m'a déjà fait des dizaines d'œuvres, qui sont éparpillées dans ce monde de Dieu. Beaucoup de gens de goût possèdent des travaux de [lui]. Beaucoup admirent son habileté, son intuition et le fini de son travail. [...] [il] est un artiste du peuple, mais aussi, et de manière caractéristique, un médiéval, un sculpteur du temps des cathédrales gothiques, avec les christes allongés, les traits sémitiques, les mains fermées dans un spasme de douleur, sans la communicabilité jolie des saints de porcelaine, de pâte et de biscuit. C'est un homme qui honore l'art traditionnel, ancien et noble, fidèle aux modèles disparus. (Cascudo, 1950, *apud* Cascudo, 1974 : 15-16)

Dès lors le succès du sculpteur populaire ne cesse de croître, entraînant de grands bouleversements dans sa vie. Les commandes se multiplient, les ventes s'enchaînent, des collections de ses œuvres se constituent, aussi bien chez des particuliers que dans des institutions

---

<sup>3</sup> Câmara Cascudo (1974 : 13 et 14) explique que, dans le Nordeste, les deux synonymes d'imagier sont utilisés différemment selon l'aire géographique : *imaginário* est le nom courant dans l'arrière-pays, alors que *santeiro* est utilisé seulement sur le littoral.

culturelles<sup>4</sup>. De nouveaux articles de presse paraissent, y compris dans d'autres capitales brésiliennes, qui propulsent le nom de Xico Santeiro sur la scène nationale (Lopes, 1956 ; Rita, 1958). La mairie de Natal, qui se constitue une très grande collection d'œuvres de l'artiste, en organise des expositions dès 1961<sup>5</sup>. En 1962, il est envoyé à Rio de Janeiro pour représenter le Rio Grande do Norte dans une manifestation culturelle, à côté d'artistes érudits de renom<sup>6</sup>. Ses œuvres sont données en cadeaux à des personnalités importantes, y compris à l'étranger, comme c'est le cas du crucifix offert au pape Pie XII, qui envoie au sculpteur brésilien, en remerciement, une bénédiction imprimée ; l'artiste fera d'ailleurs encadrer ce document, daté de 1953, pour l'accrocher fièrement chez lui. Sa maison devient ainsi l'une des attractions de Natal, un arrêt obligatoire pour les touristes – parfois en groupe, venus par bus – qui veulent emporter un souvenir caractéristique de la ville ou, pour les plus avertis, une œuvre du plus populaire de ses artistes.

Enfin, les pouvoirs publics récompensent le talent de Xico Santeiro en lui offrant une maison et une pension à vie, respectivement en 1962 et 1964. Le sculpteur jouira cependant peu de ces avantages, puisque le 1<sup>er</sup> février 1966, à moins de 68 ans, il tombe malade et meurt, victime d'une crise aiguë d'hépatite. Son corps repose dans le cimetière du Bon Pasteur, à Natal.

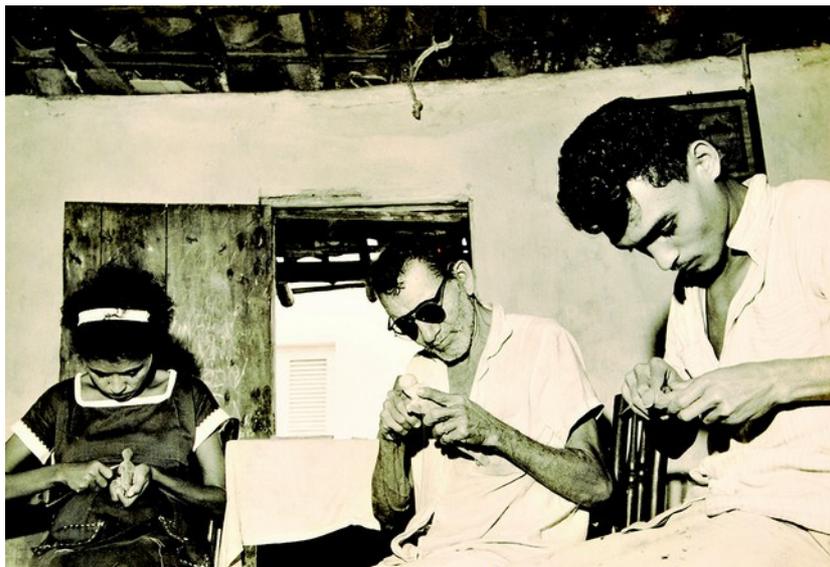
On comprend donc que, graduellement et à partir d'une reconnaissance officielle, Xico Santeiro passe du statut d'artisan anonyme, créant pour un public traditionnel de fidèles catholiques, à celui d'artiste reconnu et célébré, dont la production se destine désormais surtout à un public nouveau, composé de différentes catégories d'amateurs d'art populaire : intellectuels, artistes, collectionneurs, touristes ou politiciens.

---

4 Les principales collections d'œuvres de Xico Santeiro aujourd'hui sont celles du Museu Câmara Cascudo de l'Universidade Federal do Rio Grande do Norte (qui a reçu en donation la collection de l'ancien Diário de Natal, journal local qui a cessé ses activités en 2012), celle de l'Escola Doméstica et celle, privée, d'Antônio Marques de Carvalho Júnior, toutes à Natal, ainsi que la collection du Museu de Arte da Universidade do Ceará, à Fortaleza. La présente étude a été développée à partir de la collection du Museu Câmara Cascudo et de celle d'Antônio Marques, qui présentent les œuvres les plus nombreuses et les plus anciennes de Xico Santeiro.

5 Exposition temporaire en 1961, dans le cadre de la *I Praça de Cultura*, et exposition permanente à partir de 1963, dans la *Galeria de Arte* (Ribeiro, 2008 : 97 et 106 ; Mamede, 1966 : 269 et 273). Ces expositions sont nées de l'initiative de Djalma Maranhão, maire de Natal et grand promoteur de l'art de Xico Santeiro. Avec le coup d'État militaire de 1964, Maranhão est accusé de communisme, destitué de son poste, et ses initiatives sont anéanties, parmi lesquelles la collection Xico Santeiro, qui disparaît sans laisser de trace.

6 Il s'agit du II Festival do Escritor Brasileiro, où le Rio Grande do Norte est représenté, outre Xico Santeiro, par Newton Navarro et Dorian Gray Caldas, principaux noms de l'art moderne local. La présence de Xico Santeiro a d'ailleurs attiré l'attention de la presse de Rio de Janeiro (Eneida, 1962 ; Fernandes, 1962).



[Illustration 1 : Xico Santeiro, sa fille Irene Oliveira et son gendre José Bezerra da Silva. Coll. : Museu de Arte da Universidade do Ceará.]

Mais il n'est pas le seul à vivre ce changement. En effet, en élargissant l'analyse, on retrouve le même phénomène chez d'autres créateurs populaires contemporains de Xico Santeiro, comme Mestre Vitalino (1909-1963), céramiste dans l'Etat de Pernambouc, et Mestre Noza (1897-1984), sculpteur et graveur sur bois dans l'Etat du Ceará : l'un et l'autre sont aussi des autodidactes d'origine simple, qui travaillent d'abord en milieu traditionnel, avant de devenir des artistes à succès, grâce à l'intervention des milieux lettrés dans les années 1950 et 1960<sup>7</sup>. Et pour tous les trois, il faut insérer ce phénomène dans le contexte particulier du Brésil de l'époque, où la culture populaire – et notamment celle du Nordeste – fait l'objet d'une valorisation extraordinaire, pour des raisons largement idéologiques, comme nous l'avons pu démontrer ailleurs (Ramos, 2005a, 2005b, 2008 et 2010).

Quoi qu'il en soit, il convient de remarquer aussi que le nouveau statut n'apporte pas d'améliorations très significatives dans la vie matérielle de ces artistes. Certes, Xico Santeiro a pu voir le prix de ses œuvres augmenter d'environ 400% en 25 ans et s'est vu obligé d'engager des collaborateurs pour accroître sa production et, ainsi, répondre à la demande d'un public grandissant<sup>8</sup> (ill. 1). Mais même au sommet de sa gloire, il continue de vivre très pauvrement, peinant à assurer un minimum de confort à sa famille. Il en va de même pour Mestre Vitalino et Mestre Noza, qui finissent leur vie dans le plus grand dénuement eux aussi. On comprend donc que leur condition

<sup>7</sup> Pour les biographies de Mestre Vitalino, voir Frota (2005) ; pour celle de Mestre Noza, voir Coimbra et alii (1980) et Ramos (2012).

<sup>8</sup> Les principaux collaborateurs de Xico Santeiro ont été sa fille Irene Oliveira (1940-1968) et ses gendres José Bezerra da Silva (1940-2012) et José Joaquim da Silva (1940), ce dernier étant encore actif de nos jours, à Taipu (Rio Grande do Norte). La présence de ces disciples, qui perpétuent l'œuvre du maître imagier après sa mort, permet d'ailleurs de parler d'une véritable école d'art populaire créée par Xico Santeiro. Pour plus de détails, voir l'étude que nous avons publiée à l'occasion de l'exposition *Xico Santeiro – Uma escola de arte popular*, présentée au Museu Câmara Cascudo, à Natal, et dont nous avons été aussi le commissaire (Ramos, 2015).

d'artiste revêt un caractère plutôt symbolique, de reconnaissance officielle : de manière concrète, dans la réalité de la vie quotidienne, leur travail continue à être sous-estimé et leurs œuvres à afficher des prix dérisoires quand on les compare aux œuvres « érudites », ce qui condamne ces hommes à vivre toujours comme des artisans<sup>9</sup>.

## **De la croix au *cangaço***

Joaquim Manoel de Oliveira a été initié à la sculpture sur bois pour être *imaginário* ou *santeiro*, c'est-à-dire pour produire ou réparer des images religieuses destinées au culte catholique officiel, dans les églises et les chapelles, mais aussi, et surtout, au culte privé, autour d'oratoires domestiques, selon une pratique très courante au Brésil au moins jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Aussi, dès sa première œuvre – une petite image de saint Jean achevée quand le sculpteur n'avait que dix ans (Melo, 1961 : 7) –, s'attache-t-il à reproduire les thèmes de l'iconographie de l'Église, notamment ceux qui trouvent le plus d'écho dans la piété populaire.

Parmi ces thèmes se démarque le crucifix, l'image du Christ au sommet de sa passion, que Xico Santeiro représente maintes fois, au point qu'elle devient sa spécialité. Ses christes sont toujours couronnés d'épines, la tête inclinée vers la droite, les cheveux tombant sur l'épaule droite, les yeux et les mains fermés, l'expression sereine, le corps nu avec le périzonium attaché à droite et le pied droit cloué sur le gauche (ill. 2). On y reconnaît, dans ses lignes générales, un modèle classique du thème, qu'on retrouve en Europe au moins depuis le XVI<sup>e</sup> siècle (ill. 3). La plupart des crucifix de Xico Santeiro conservés aujourd'hui n'ont pas de croix, mais des traces ou des vestiges de clous dans les membres du Christ prouvent qu'elle était bien présente à l'origine. Certaines œuvres semblent, cependant, avoir été conçues sans la croix, comme ce christ destiné à être accroché directement au mur, par une ficelle clouée dans son dos – c'est d'ailleurs probablement pour cette raison que ses pieds ne sont pas superposés, mais juxtaposés, pour donner plus de stabilité à l'œuvre pendue (doc./fig. 2).

Outre le crucifix, Xico Santeiro réalise aussi diverses images de saints, notamment les plus populaires, en les représentant selon l'iconographie traditionnelle. On trouve ainsi saint François avec sa tonsure, sa robe de bure et sa ceinture de corde caractéristiques (doc./fig. 3) ; saint Joseph portant l'enfant Jésus et tenant une fleur de lys (parfois disparue en l'état actuel : doc./fig. 4), saint Antoine de Padoue avec son habit franciscain, tenant la Bible et portant le Christ dans ses bras (parfois disparu lui aussi : doc./fig. 5 et 6) ; saint Benoît l'Africain, les cheveux crépus, portant dans

---

<sup>9</sup> Au Brésil, cette situation est généralisée encore de nos jours. En effet, les artistes populaires qui parviennent à faire de leur succès un moyen de réussite matérielle sont très rares, comme nous avons pu l'analyser dans une autre étude (Ramos, 2012).

ses bras, sur une couverture, l'enfant Jésus (manquant parfois également : doc./fig. 7). Pour la plupart des types représentés, on reconnaît, dans leurs lignes générales, des modèles courants, qu'on retrouve aussi dans les images industrielles (doc./fig. 11). Des personnages isolés peuvent encore être regroupés pour former des scènes, comme dans la crèche, composée de la sainte Famille, des rois mages et d'animaux<sup>10</sup> (doc./fig. 8).

À part les crucifix, qui peuvent atteindre jusqu'à 48 cm de hauteur, la plupart des images religieuses de Xico Santeiro oscillent entre 13 et 21 cm, taille qui convenait aux dimensions des oratoires domestiques, souvent modestes. Mais certaines œuvres attirent l'attention par leur très petite taille, 6 cm environ, comme c'est le cas d'un sacré-cœur, d'une notre-dame de Lourdes et d'une sainte Lucie, conservés ensemble dans la collection du Museu Câmara Cascudo à Natal (doc./fig. 9). Plutôt que les oratoires, ces miniatures avaient une autre destination : elles étaient gardées dans des portefeuilles ou des sacs de femmes, servant d'amulettes protectrices, selon une coutume également très courante au Brésil<sup>11</sup>. Les manipulations et les frictions constantes de ce type d'usage expliqueraient d'ailleurs l'usure de la peinture, particulièrement visible sur ces pièces.



[Illustration 2 : Xico Santeiro. *Crucifix*. Coll. : Museu Câmara Cascudo da UFRN.]

---

10 Pour l'exemple donné en illustration, les personnages de la crèche étaient originellement collés sur une seule base en bois, qui s'est abîmée par la suite, comme nous l'apprend Antônio Marques de Carvalho Júnior, collectionneur à Natal qui a acheté l'œuvre directement à Xico Santeiro.

11 Selon Câmara Cascudo (1974 : 17), Getúlio Vargas, célèbre président du Brésil des années 1930 aux années 1950 (avec différents mandats), gardait lui-même un saint Antoine en miniature de Xico Santeiro, dans son portefeuille.



[Illustration 3 : *Crucifix*. Bourgogne, début du XVI<sup>e</sup> siècle. Source : <http://tinyurl.com/christbourguignon>]

C'est donc à la production d'images religieuses traditionnelles, vouées aux différents types de dévotion populaire, que Xico Santeiro s'est consacré en tant qu'*imaginário*, travaillant anonymement pour un public de fidèles catholiques. Lorsqu'il déménage à Natal et devient un artiste populaire célèbre, il est amené cependant à prendre de nouveaux chemins qui l'éloigneront beaucoup de cette production initiale, aussi bien pour ce qui concerne la fonction que les caractéristiques des œuvres.

Ces chemins lui sont ouverts par de nouveaux clients, des amateurs d'art populaire qui commencent à lui passer des commandes bien particulières. En 1979, le Museu Câmara Cascudo reçoit en donation cinq petites sculptures de Xico Santeiro d'environ 9 cm (donc légèrement plus grandes que les miniatures citées précédemment) qui sont identifiées par leur donateur – Protásio de Melo, l'un des premiers collectionneurs d'œuvres de l'imagier – comme *Les saints qui bouleversèrent le monde*. Le nom de la série renvoie au titre du livre de René Fülöp-Miller, publié au Brésil à partir de 1948, qui présente les biographies de cinq personnages de l'Église : saint Antoine le Grand, saint Augustin, saint François, saint Ignace de Loyola et sainte Thérèse d'Avila. On ne sait rien sur la genèse de la série, mais il est très probable que l'idée de transposer les

personnages du livre à la sculpture vient de Protásio de Melo lui-même, qui a ensuite chargé Xico Santeiro de la mettre en œuvre, dans les années 1950<sup>12</sup>.

Quoi qu'il en soit, la série sculptée représente effectivement cinq figures de saints. Établir une relation entre ces figures et les personnages du livre de Fülöp-Miller se révèle, cependant, une tâche délicate. On y reconnaît facilement saint François avec sa tonsure, sa robe de bure et ses stigmates, indiqués par des points rouges sur les mains et les pieds, ainsi que sainte Thérèse avec son habit de carmélite (doc./fig. 13a et 13b). Mais l'identité des autres personnages n'est pas évidente. Celui à barbe et moustache, vêtu d'une chasuble et tenant un livre, pourrait être aussi bien saint Augustin que saint Ignace, ces attributs leur étant communs (doc./fig. 13d). Quant aux deux autres (doc./fig. 13c et 13e), aucun ne pourrait être saint Antoine le Grand, généralement représenté comme un vieil ermite à longue barbe blanche (doc./fig. 12a) : l'un rappelle plutôt saint Louis de Gonzague, avec ses vêtements ecclésiastiques et son visage imberbe (doc./fig. 12b), tandis que l'autre pourrait être saint Antoine de Padoue, si sa main – absente aujourd'hui – portait l'enfant Jésus. En tout cas, ces exemples d'indéfinition iconographique suggèrent bien la difficulté de Xico Santeiro à représenter des saints peu connus, qui ne faisaient pas partie de son répertoire traditionnel.

Mais le changement le plus important concerne l'apparition de nouvelles catégories de thèmes dans l'œuvre de Xico Santeiro, toujours en fonction de sa nouvelle condition d'artiste populaire produisant pour un nouveau public. On peut suivre de près le moment où ce changement a lieu, grâce au récit de celui qui est à son origine, le même Protásio de Melo cité précédemment :

Quand mon fils Franck Melo avait trois ans [1953<sup>13</sup>], j'ai reçu un message de [Câmara] Cascudo qui disait : « Protásio, voilà M. machin, artiste populaire, qui fait des saints en bois, notamment saint Antoine et la Sainte Vierge, et que je considère comme un grand artiste. Prends soin de cet homme. Je n'ai pas de temps pour cela et tu aimes la sculpture en bois ». J'ai reçu Xico chez moi et il m'a montré quelques-uns de ses saints, qu'il vendait contre quelques sous. J'ai regardé et j'ai vu tout de suite le talent de cet homme. Je lui ai acheté deux saints qui sont encore aujourd'hui dans mon musée privé. Et j'ai aussitôt fait une nouvelle commande pour les jours suivants. Il est revenu le travail fait. Dès lors, chaque jour nous devenions de plus en plus des amis et j'ai promis de l'aider dans l'avenir, ce que j'ai vraiment fait. Après avoir bavardé avec Xico je lui ai demandé s'il faisait des choses plus grandes. Il a dit : « s'il y a un modèle, je le fais ». Je lui ai alors donné une photo du bouddha de Kamakura, un portrait d'Antônio Conselheiro<sup>14</sup> et

---

12 Protásio de Melo affirme qu'il a commencé à commander des œuvres à Xico Santeiro en 1953 (voir la note suivante). D'un autre côté, la série sur *Les saints qui bouleversèrent le monde* est polychrome, caractéristique qui disparaît de l'œuvre de Xico Santeiro après les années 1950, comme nous le verrons plus loin.

13 Date donnée par le fils de Protásio de Melo lui-même, Frank de Melo, dans une conversation informelle en décembre 2014, à Natal.

14 Antônio Conselheiro (1830-1897), chef religieux millénariste, a été le protagoniste d'une véritable guerre civile dans le Nordeste, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : la *Guerra de Canudos*.

un portrait de notre *cantador*, Fabião das Queimadas<sup>15</sup>, que Hostílio Dantas avait peint pour moi. Toutes les photos avaient plus d'une main de hauteur. Quelques jours plus tard il a apporté les 3 pièces : une merveille ! Il ne savait pas bien quel prix demander et je lui ai dit de demander cher pour donner de la valeur à ses œuvres<sup>16</sup>. (*apud* Madruga, 2011, s. p.)

Les commandes de ce genre se multiplient par la suite, pour différents clients et collectionneurs, faisant ainsi apparaître deux nouvelles catégories dans le répertoire de Xico Santeiro, à côté des thèmes religieux. D'une part, la catégorie des thèmes régionaux, comprenant des icônes de l'histoire du Nordeste – Antônio Conselheiro et Fabião das Queimadas (doc./fig. 14 et 15), mais aussi Padre Cícero (doc./fig. 25), ainsi que Lampião et Maria Bonita<sup>17</sup> (doc./fig. 17 et 18) – et des types populaires de la région – paysans sur des chars à bœufs, dentellières, vendeurs ambulants, musiciens, mendiants, entre autres (doc./fig. 19 à 24 ; ill. 4). Le succès de ces thèmes à caractère régional est énorme : rapidement, ils concernent la majeure partie de la production du sculpteur, reléguant les thèmes religieux à un plan largement secondaire<sup>18</sup>. D'autre part, on distingue la catégorie des personnages mondialement connus – le Bouddha (doc./fig. 16), mais aussi Beethoven, Chopin et Wagner, entre autres – ou des personnes importantes pour l'histoire locale ou nationale, à qui l'on veut rendre hommage. Toutes ces nouvelles sculptures ont alors une valeur d'œuvre d'art ou revêtent un caractère essentiellement décoratif, ce qui les distingue essentiellement des images de dévotion antérieures.

Ce phénomène ne concerne cependant pas seulement Xico Santeiro, mais aussi d'autres artistes populaires de son époque. Dans le Pernambouc, Mestre Vitalino a commencé à modeler de petits animaux en miniature pour les vendre anonymement sur le marché de Caruaru, en tant que jouets pour enfants, avant de devenir célèbre avec ses petites scènes de genre, qui passent en revue les différents types populaires du Nordeste et qui sont convoitées par des collectionneurs et des musées de tout le pays (Frota, 1988). Dans le Ceará, Mestre Noza était un graveur sur bois comme d'autres, qui créaient des illustrations pour des livrets de colportage, sur différents thèmes, avant de se faire connaître par des gravures qui évoquent la religiosité et la culture du Nordeste, comme ses séries sur le Chemin de croix ou sur Lampião, commandées par des intellectuels et des institutions

---

15 Dans le Nordeste, le *cantador* est un chanteur improvisateur populaire qui se fait accompagner par un instrument, généralement une guitare. Fabião das Queimadas (1848-1928), né dans le Rio Grande do Norte, était un ancien esclave qui acheta sa liberté grâce à l'argent qu'il avait gagné avec ses *cantorias*.

16 Cette version est confirmée par Veríssimo de Melo (1961 : 9), pour qui « la première sculpture profane que [Xico Santeiro] a faite à Natal, ce fut à la demande du Prof. Protásio de Melo ». Veríssimo de Melo était le frère de Protásio de Melo.

17 Le prêtre Cícero Romão Batista (1844-1934) fut un chef politique et religieux à Juazeiro do Norte (Ceará), où il est vénéré encore aujourd'hui comme un saint thaumaturge. Lampião (Virgulino Ferreira da Silva, 1898-1938) et Maria Bonita (Maria Gomes de Oliveira, 1911-1938) étaient de célèbres *cangaceiros*, des hors-la-loi qui hantaient l'arrière-pays du Nordeste avec leurs bandes armées.

18 Des 33 œuvres qui faisaient partie d'une exposition de Xico Santeiro en 1963, seules 5 représentaient des thèmes religieux (Mamede, 1966 : 269-270).

culturelles pour être publiées sous forme de livres d'art (Ramos, 2012). On comprend donc que la nouvelle condition d'artiste oblige les créateurs populaires à s'adapter au goût de la nouvelle clientèle, qui cherche dans l'œuvre non académique, avant tout, les marques d'une identité régionale, pourtant largement stéréotypée<sup>19</sup>.

## Du traditionnel au populaire

En tant qu'*imaginário*, Xico Santeiro reproduisait les connaissances et les gestes qu'il avait appris de son père, qui lui-même les avait déjà probablement hérité de ses ancêtres, puisqu'il s'agissait d'une famille d'imagiers. D'autre part, puisqu'il s'occupait aussi de réparer des pièces abîmées, il a pu être en contact constant avec des images anciennes, dont il pouvait s'imprégner, en assimilant leur caractéristiques techniques, iconographiques et formelles. Aussi, en suivant ses pas et en analysant son œuvre, pouvons-nous retrouver, en plein XX<sup>e</sup> siècle, les marques d'un art certainement très ancien, qui pourrait être aux origines mêmes du métier traditionnel de sculpteur sur bois au Brésil.

Du point de vue de la technique, le principal biographe de Xico Santeiro, qui l'a côtoyé pendant des années, nous révèle :

Xico disait qu'il travaillait avec toute espèce de bois. Cependant, les meilleures pour lui étaient l'*imburana* (l'espèce odorante est plus claire) [*amburana cearensis*], le cèdre, le *cajá* [*spondias mombin*] et l'*imbuia* [*ocotoea porosa*]. Ses outils étaient les plus simples possibles. Mais il disait toujours : « Le canif est la base fondamentale ». En outre, il utilisait scie, herminette, poinçon, compas, équerre, colle, clou et une petite lime pour faire les cheveux, la barbe et la moustache des figures. (Melo, 1966 : 256)

La plupart des œuvres de Xico Santeiro conservées aujourd'hui sont effectivement en *imburana*, bois natif à la fois ferme et malléable, qui est le préféré de tous les sculpteurs populaires du Nordeste. Ces œuvres peuvent avoir été taillées dans un seul bloc, mais aussi être composées de morceaux taillés séparément : c'est le cas notamment des christs, dont les bras ouverts sont toujours taillés à part et collés ensuite au tronc du personnage, la ligne de jonction entre les deux parties étant bien visible, à l'instar d'anciens christs européens (ill. 2 ; doc./fig. 2). Des éléments sculptés isolément peuvent être fixés aussi à l'aide de petites chevilles en métal, comme en témoignent des pièces où ces éléments manquent aujourd'hui : il en va ainsi, par exemple, d'un saint Antoine de

---

<sup>19</sup> En d'autres occasions, nous avons pu analyser plus longuement ce phénomène, à partir de l'exemple de la gravure sur bois brésilienne (Ramos 2005a, 2005b, 2008 et 2010). Sur le régionalisme du Nordeste, voir aussi Albuquerque Júnior (1999).

Padoue et d'un saint Benoît l'Africain où l'on aperçoit la cheville qui fixait l'enfant Jésus, disparu en l'état actuel (doc./fig. 5 et 7).

Un procédé de même genre mérite une attention particulière. Il s'agit de la pratique, courante chez Xico Santeiro, de tailler séparément les mains des personnages qui font des gestes larges, loin du corps, et de les fixer ensuite à l'aide également de chevilles en métal, bien visibles sur certaines pièces aujourd'hui (doc./fig. 13). Cela s'expliquerait par le besoin de renforcer la solidité de ces mains, qui devenaient plus vulnérables puisque plus exposées, mais aussi par la difficulté de sculpter cette partie du corps, particulièrement complexe. En d'autres mots, tailler les mains séparément permettait de faire un travail plus détaillé et raffiné. La raison était donc technique, mais aussi esthétique, puisque le procédé visait à augmenter l'aspect naturaliste du personnage représenté.

Un autre aspect technique important concerne la peinture des œuvres. En effet, toute la première production de Xico Santeiro en tant qu'*imaginário* semble avoir été polychrome, comme en témoignent les pièces les plus anciennes conservées aujourd'hui, aussi bien des images de saints que des personnages de la crèche<sup>20</sup>. On y distingue deux types de peinture : une qui semble être plus ancienne, à base d'eau, mate, avec des tons plutôt ternes (doc./fig. 5 et 8) ; et une autre qui semble être plus tardive – apparue peut-être lorsque le sculpteur déménage à Natal – à base d'huile, avec des couleurs plus vives et brillantes (doc./fig. 9 et 13). Les jeux des couleurs sont le plus souvent copiés des modèles iconographiques utilisés, y compris pour les miniatures, où l'on reconnaît – malgré leur petite taille – les mêmes combinaisons chromatiques d'images industrielles, de grande taille (doc./fig. 9 et 10).



[Illustration 4 : Xico Santeiro. *Enterrement au hamac*. Coll. : Museu Câmara Cascudo da UFRN.]

<sup>20</sup> La question de la polychromie reste cependant ouverte pour les crucifix de Xico Santeiro. Ceux que nous connaissons sont tous sans peinture, mais nous ne savons pas si cela relève d'une pratique traditionnelle ou s'il s'agit d'une des innovations de la production plus récente de Xico Santeiro. De nouvelles recherches pourraient aider à éclaircir cette question.

Pour les questions de forme, il est facile de reconnaître des constantes qui caractérisent le style personnel de Xico Santeiro. Le canon qu'il utilise, c'est-à-dire la proportion entre la taille du corps et celle de la tête des personnages est en moyenne de 4,5, ce qui ne correspond pas au canon naturel d'une personne adulte (entre 7 et 8), mais à celui d'un enfant, dont la tête est trop grande comparé au corps (doc./fig. 5 à 7). En outre, vues de profil, ces têtes apparaissent très projetées vers l'avant, par rapport à la ligne du corps. C'est comme si le sculpteur voulait faire ressortir, par la taille et la position, la tête des personnages, en en faisant la partie la plus importante de l'œuvre, celle qui devait concentrer l'attention du public. Il en va de même pour les bras des figures, qui sont souvent trop grands, comme si le sculpteur voulait également attirer l'attention sur leurs gestes et leurs attitudes (doc./fig. 5, 13e et 14).

Enfin, il faut souligner le talent de Xico Santeiro pour tailler des éléments complexes et délicats, tels les traits du visage des personnages, les vêtements avec leurs plis, les mains, les pieds, l'anatomie du corps nu du Christ sur la croix et des objets en général, comme ceux que portent les saints et les rois mages (ill. 2 ; doc./fig. 2 à 8). On y reconnaît toujours la volonté du sculpteur de représenter tous les détails des figures et des choses, de rendre leur dessin et leurs volumes selon les lois de la vraisemblance, en se rapprochant ainsi de l'art académique ou académisant des modèles qu'il connaissait bien et qu'il n'hésitait pas à utiliser pour créer des œuvres qui plaisaient à son public traditionnel de fidèles catholiques.

Tous ces procédés faisaient ainsi de Xico Santeiro un vrai héritier de l'ancienne tradition des imagiers, comme le remarque Câmara Cascudo :

Joaquim Manuel vit de nos jours la tradition des *santeiros* portugais d'Évora et de Braga. Il maintient la fidélité au bleu, à l'or, au rouge, typiques des vieilles images. Il leur donne un air innocent et réservé, quelque peu renfrogné et sévère, mais doux et naturel, que nous retrouvons dans les saints d'autrefois, les saints laids, rangés dans les oratoires de palissandre, qui savaient faire des miracles entre les bougies votives et les palmes séchées du dimanche des Rameaux. (Cascudo, 1950, *apud* Cascudo, 1974 : 16).

À partir du moment où Xico Santeiro commence à être célébré comme artiste et à produire pour un nouveau public de collectionneurs, de touristes et d'amateurs d'art populaire, d'importants changements ont cependant lieu dans sa façon de travailler et dans les œuvres qu'il crée.

Considérons la pratique de la taille séparée des mains des personnages, pour les rendre plus solides et plus naturelles. Elle se retrouve dans les sculptures à thèmes régionaux, chez des personnages qui représentent désormais des types populaires, mais avec un certain manque de soin, que ce soit dans l'aspect général des mains, trop sommaires, ou dans la manière dont elles sont

fixées aux bras, maladroitement, avec de la colle ou à l'aide de chevilles (ill. 4 ; doc./fig. 21). Progressivement, cette pratique est abandonnée et les mains sont taillées directement dans le prolongement des bras des personnages (doc./fig. 15, 20, 22 et 23). Ce nouveau procédé se généralise ensuite chez les disciples de Xico Santeiro, qui reproduisent souvent les thèmes créés par leur maître (doc./fig. 26 et 27).

Deux raisons pourraient expliquer ce changement. D'une part, le temps supplémentaire qu'exigeait le procédé traditionnel pour représenter les mains des personnages était incompatible avec le besoin né du succès de Xico Santeiro, de produire rapidement et en grande quantité afin de satisfaire la demande d'un public grandissant. D'autre part, si les imagiers se donnaient la peine de s'attarder à ce procédé, c'était en partie pour obtenir un art plus naturaliste. Or le nouveau public qui s'enthousiasme pour l'art populaire apprécie surtout son aspect « rustique » et « primitif », qui le distinguerait de l'art naturaliste académique. Xico Santeiro a-t-il dû se sentir autorisé – voire même encouragé – à abandonner la pratique traditionnelle pour un travail plus sommaire, sachant que cela pouvait augmenter la « qualité » de ses œuvres aux yeux des amateurs d'un art populaire « authentique ».

Cette thèse est d'autant plus probable que Xico Santeiro abandonne également un autre procédé fondamental dans l'art des imagiers, en fonction du goût de son nouveau public. Il s'agit de la peinture des œuvres. En effet, alors que sa production comme *imaginário* était polychromée, ainsi que le souhaitait son public traditionnel (doc./fig. 5, 8 et 9), dans le courant des années 1950, il se contente de présenter ses pièces dans la couleur même du bois où elles sont taillées (doc./fig. 19 à 25, ill. 4). Sans pouvoir déterminer exactement pourquoi le sculpteur a choisi de cesser de peindre, il est certain que cette décision s'explique par le désir de donner aux œuvres un aspect plus « rustique », comme ce fut le cas également pour Vitalino de Caruaru, qui renonce à peindre ses figurines en argile lorsqu'il commence à produire pour le même nouveau public que celui de Xico Santeiro :

En 1956, par suggestion d'éléments étrangers à la culture locale, [Vitalino] a cessé de peindre une grande partie de ses figurines. L'un des arguments qui l'auraient poussé à abandonner la peinture des pièces était la mise en valeur du matériau, pour sa « pureté », sa « rusticité », plus « primitive » (Frota, 1988 : 68-70).

Ainsi, en fonction de nouveaux enjeux, nés au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, voit-on disparaître progressivement certaines pratiques anciennes, qui caractérisaient un art traditionnel créé pour un public traditionnel, et adopter de nouveaux procédés qui permettent d'adapter cet art aux attentes des nouveaux 'consommateurs' d'art populaire. Associés aux thèmes régionaux, qui deviennent largement majoritaires dans cette période, chez tous les artistes autodidactes du Nordeste, ces

procédés donnent alors un nouvel élan à la production populaire brésilienne, qui se présente aujourd'hui encore comme une catégorie très vivante et dynamique. C'est donc ainsi, entre le religieux et le profane, entre la tradition et le stéréotype, entre le peuple et l'idée de peuple, que l'art vernaculaire brésilien se fraie son chemin dans le champ très complexe de la société contemporaine.

## Références Bibliographiques

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de., [1999]. *A invenção do Nordeste e Outras artes*. Recife, Editora Massangana; São Paulo, Editora Cortez.

CASCUDO, L. da C., [1974]. Prelúdio do artista popular. pp. 13-19. In: MAGALHÃES, G. (org.). *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Brasília, MEC/DDD.

COIMBRA, S.; DUARTE, L.; MARTINS, F., [1980]. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro, Salamandra.

ENEIDA (pseud. de Eneida de Moraes), [1962]. Visitantes amigos. In: *Diário de Notícias*, 01 ago. 1962. Rio de Janeiro, s.n.

ETZEL, E., [1975]. *Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução*. São Paulo, Melhoramentos.

FERNANDES, G., [1962]. Glória de Chico Santeiro começa com troca de santo por cachorro. In: *Jornal do Brasil*, 27 jul. 1962. Rio de Janeiro, s.n.

FROTA, L. C., [1988]. *Mestre Vitalino*. Recife, Editora Massangana; Fundaj.

\_\_\_\_\_, [2005]. *Pequeno dicionário do povo brasileiro. Século XX*. Rio de Janeiro, Aeroplano.

LOPES, H. P., [1956]. O Santeiro. pp. 62-63. In: *Revista do Globo*, 2 jun. 1956. Porto Alegre, s.n.

MADRUGA, W., [2011]. Xico Santeiro. In: *Tribuna do Norte*, 11 set. 2011. Natal, s.n.

MAMEDE, Z., [1966]. "Pequena bibliografia de Xico Santeiro". pp. 265-274. In: *Arquivos do Instituto de Antropologia*, vol. 2, nº 1-2. Natal, UFRN,

MELO, V. de., [1961]. *Chico Santeiro – Escultor popular*. Natal, Prefeitura do Natal.

\_\_\_\_\_, [1966]. Xico Santeiro. pp. 249-262. In: *Arquivos do Instituto de Antropologia* (vol. 2, nº 1-2). Natal, UFRN.

NEMER, J. A., [2008]. *A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi.

RAMOS, E., [2005a]. *La gravure populaire au Brésil (XIXe – XXe siècle). Du marché au marchand*. Nanterre, Université Paris X.

\_\_\_\_\_, [2005b]. *Du marché au marchand. La gravure populaire brésilienne*. Gravelines, musée du Dessin et de l'estampe originale.

\_\_\_\_\_, [2008]. Ariano Suassuna et la gravure de cordel ou La (dé)formation d'une pensée critique. *Plural Pluriel*, n°1. Disponible à l'adresse: <[www.pluralpluriel.org](http://www.pluralpluriel.org)>.

\_\_\_\_\_, [2010]. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. pp. 38-57. In: *Visualidades. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*, vol. 8, n° 1. Goiânia, UFG-FAV.

\_\_\_\_\_, [2012]. Ser ou não ser: a invenção do artista na gravura popular. pp. 89-105. In: *Cartema. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA*, ano 1, n° 1. Recife, UFPE.

\_\_\_\_\_, [2015]. *Xico Santeiro. Uma escola de arte popular*. Natal, EDUFRN.

RIBEIRO, I. P. Z, [2008]. *As praças de cultura no governo Djalma Maranhão (1960-1964)*. Mémoire de Master. Natal, UFRN.

RITA, M., [1958]. Chico Santeiro. In: *Jornal do Brasil*, 04 jul. 1958. Rio de Janeiro, s.n.