

## L'art populaire brésilien : un art de la relation

*Brazilian folk art: relations through art*

**Els Lagrou et Marco Antonio Gonçalves**

Traducteur : Antoine Chareyre

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3904>

DOI : [10.4000/perspective.3904](https://doi.org/10.4000/perspective.3904)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 387-395

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Els Lagrou et Marco Antonio Gonçalves, « L'art populaire brésilien : un art de la relation », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3904> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3904>

---

# L'art populaire brésilien : un art de la relation

Els Lagrou et Marco Antonio Gonçalves

À la différence de ce que l'on appelle dans les grandes villes l'art ethnique, composé d'objets produits initialement en vue d'une autre fin que celle d'être des œuvres d'art, l'art populaire est ce que nous suggérons d'appeler un « art de la relation » qui, sous différentes formes, se constitue dans la rencontre entre des mondes distincts, mais intrinsèquement en lien. La transformation de l'artefact en art se produit par une extension progressive du réseau de production des artefacts. Du marché local à la métropole, l'art se modifie dans un dialogue intense et assumé avec le client extérieur. L'interdépendance entre la production artistique populaire et sa réception par l'élite culturelle métropolitaine ou locale reproduit un modèle plus général d'interdépendance qui caractérise la vie rurale. La société brésilienne est hautement hiérarchisée, en même temps que symbiotique, et les fêtes rurales s'y font avec la connivence des propriétaires d'exploitation – parfois pour eux, parfois à leurs dépens – et souvent avec un humour burlesque et légèrement subversif. En ce sens, on ne peut parler de « zones de contact »<sup>1</sup> à propos de l'art populaire brésilien, dont la relation ne s'établit qu'avec un marché extérieur. Il n'existe en effet aucun artefact ethnographique antérieur à sa qualification en tant qu'art populaire. Il s'agit d'un art qui n'existe qu'à travers sa relation avec un marché extérieur, où, souvent, les artistes méconnaissent cependant le goût de leurs clients.

L'art populaire en tant qu'art de la relation diffère de l'art ethnique classique (lui-même distinct d'un art ethnique contemporain)<sup>2</sup>, caractérisé par les transformations de sens et de fonction de l'artefact, quand il entre en relation avec de nouveaux contextes de signification. Il se distingue également de l'art réalisé par des artistes des grandes villes qui élaborent leurs créations en dialoguant avec les théories de l'histoire de l'art. L'art populaire, inévitablement marqué par la médiation du regard de l'Autre, tend, pour exister, à entrer dans le cycle de cet art métropolitain. Le passage du statut d'artefact

à celui d'art se trouve dans le regard du médiateur, lui-même artiste érudit ou producteur culturel, souvent d'origine étrangère ou connaissant un monde étranger à celui du créateur. L'importance de ce regard ressort dans tous les récits et biographies des artistes populaires.

Tandis que, dans l'art ethnique classique, l'autorité de la pièce est oblitérée et remplacée par le pedigree du collectionneur<sup>3</sup>, dans l'art populaire, l'individualité et l'inventivité du maître sont centrales. Le caractère relationnel de la création, néanmoins, n'est jamais nié. Comme on le sait, la figure du médiateur, de l'*artwriter* et du commissaire existe dans tous les processus du devenir-artiste. Mais si sa présence dans le processus de genèse de styles et d'œuvres tend à être occultée dans la construction de l'autoreprésentation d'artistes urbains, elle est assumée comme constitutive dans la genèse de l'artiste populaire.

Si, dans un premier temps, cet artiste populaire produit par pur plaisir « d'inventer une mode » pour le divertissement des enfants sur les marchés ou pour les fêtes populaires, laissant surgir des figures de sa propre imagination sans modèle prédéfini, dans un second temps, s'il décide à se spécialiser dans la production de cette forme d'art, sa survie en tant qu'artisan-artiste dépendra de sa capacité à adapter ses productions au goût des clients de la métropole. Les artistes populaires n'ont pas recours, dans leurs discours, au motif de la vocation ; ils parlent plutôt du don, même si celui-ci ne peut être cultivé que dans la mesure où il permet de survivre. C'est pour cette raison que les artistes n'occultent pas les interventions de clients, de collectionneurs ou de galeristes, car celles-ci font partie de la conception relationnelle de leur art. La plupart des interventions des galeristes sont de nature esthétique ou thématique, comme, par exemple, la suggestion de ne pas peindre les sculptures, de ne pas utiliser du vernis, de représenter des scènes typiquement rurales, etc. Certains collectionneurs et galeristes ont effectivement joué un rôle crucial dans l'apparition du champ de l'art populaire au Brésil. Signalons, par exemple, les galeries Pé de Boi à Rio de Janeiro et Nega Fulô à Recife, ou la collection du Français Jacques Van de Beuque, tenue pour la plus grande du pays, à l'origine du Museu Casa do Pontal à Rio de Janeiro<sup>4</sup>.

Cet aspect de la relation et de la constitution de l'art populaire en dialogue avec les élites urbaines se manifeste remarquablement dans la manière dont un marché pour ces biens culturels a été créé. La majeure partie de l'art populaire est produite loin des grands centres urbains et des capitales du pays situés principalement sur la côte – l'intérieur et les espaces ruraux étant les lieux prototypiques de sa production –, tandis que la vente des œuvres d'art populaire se réalise dans les galeries et les musées des métropoles. L'élite friande de ce type d'art est encore souvent orientée par les valeurs du mouvement moderniste et recherche dans l'art populaire et rural une « simplicité », une « authenticité » et une « pureté », capable d'exprimer l'âme du peuple brésilien ou ce quelque chose qu'évoque l'identité nationale véritable<sup>5</sup>.

L'expression « artiste populaire », apparue dans les années 1980, bien qu'elle soit le résultat d'une relation asymétrique entre l'artiste et son acheteur, indique une conscience plus critique que celle qui marquait la mentalité moderniste. Avec la création, en 1983, de la Sala do Artista Popular au Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular à Rio de Janeiro, Lélia Coelho Frota institua un espace dédié à l'exposition et à la vente d'œuvres d'artistes individuels. La création de ce lieu opéra une transformation conceptuelle dans la signification des artefacts produits dans le domaine de la culture populaire. Ils cessèrent d'être conçus comme un « folklore » – avec sa connotation d'immuabilité et d'ancestralité – pour devenir de l'art, des objets artistiques produits non plus par des membres anonymes d'une culture qu'ils représentent, mais par des artistes ou des familles d'artistes qui produisent des œuvres, en les inscrivant dans un style propre, résultant d'une articulation spécifique entre leur biographie et le contexte culturel particulier dans lequel ils vivent – ce que révèlent les exemples que nous exposerons dans cet article. Leurs vies sont la matérialisation de la rencontre avec d'autres mondes et, surtout, avec le monde de l'art, qui transforme ces artisans en artistes, comme en témoignent les parcours de Geraldo Teles de Oliveira, plus connu par ses initiales, GTO, ou Francisco da Silva<sup>6</sup>.

### Du marché local à la métropole

L'art populaire a produit des œuvres d'une rare qualité narrative, comme celle de Vitalino Pereira dos Santos dit « Mestre Vitalino », artiste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et de sa famille. Cet artiste, accompagnant sa mère qui fabriquait des marmites en terre, avait commencé dès l'enfance à faire des jouets en terre cuite pour les vendre au marché local nordestin de Caruaru (État de Pernambuco ; fig. 1). Il finit par se spécialiser dans la fabrication de miniatures de scènes de son quotidien et de figures emblématiques de la faune et de la flore locales. Une scène souvent déclinée représente un homme juché sur un cocotier, avec un jaguar *onça* qui attend au pied de l'arbre, prêt à attaquer. Une variante de cette scène que figurent, par exemple, les gravures de José Francisco Borges (un célèbre graveur Nordestin de Pernambuco), représente le jaguar assis au pied d'un arbre, observant un nid d'oiseaux au sommet des branches.

De divertissement de marché pour enfants et adultes, les miniatures de ces artistes en vinrent à constituer les premières pièces d'art populaire collectionnées par l'élite culturelle métropolitaine. En 1947, l'artiste Augusto Rodrigues les découvrit sur le marché de Caruaru et invita Vitalino à exposer ses pièces à l'Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, organisée à Rio de Janeiro. Promu *Mestre*<sup>7</sup>, Vitalino exposa au Museu de Arte de São Paulo en 1949 et à l'exposition *Arts primitifs et modernes brésiliens* à



1. Mestre Vitalino sur le marché de Caruaru (Pernambuco), Salvador, Collection Fundação Pierre Verger.

Neuchâtel en 1955<sup>8</sup>. Valorisées par leur « qualité plastique », les figurines en terre peinte commencèrent à être assimilées à un art de la céramique. Les pièces de Vitalino furent alors intégrées aux collections d'institutions comme le Musée du Louvre ou les musées du Pontal et Chácara do Céu à Rio de Janeiro.

Pour Lélia Frota, la propulsion de Vitalino grâce à sa première exposition en 1947 « représente le début de la découverte des arts populaires par les élites intellectuelles », et elle « est la conséquence d'un processus historico-culturel lié à la philosophie du mouvement moderniste de 1922 et du mouvement régionaliste de Recife, qui a débuté dans cette ville en 1923 »<sup>9</sup>.

Guacira Waldeck, dans son travail universitaire de 2002, attire l'attention sur le fait que, malgré sa « révélation » en tant qu'artiste, et même si ces pièces furent collectionnées dès les années 1930 et 1940, Vitalino continua, durant toute sa vie, à vendre ses figurines au marché de Caruaru<sup>10</sup>. En ce sens, le cas Vitalino incarne la condition paradoxale de l'artiste populaire : en même temps qu'un processus d'individualisation exprime la puissance de son génie artistique (transformant ses pièces en des objets de collection recherchés), son art ne perd pas l'aura d'authenticité populaire qu'évoquent son monde local et les formes particulières de représentation d'une culture. En ce sens, les miniatures de Vitalino sont, pour les collectionneurs, à la fois de l'art et de l'artisanat. Cette situation évoque le modèle de James Clifford selon lequel, dans le système occidental d'art/culture, l'art ethnique et/ou populaire ne migre vers la catégorie d'art qu'en portant avec lui l'étiquette ethnique ou populaire<sup>11</sup>.

Avec Vitalino apparaît un phénomène qui se manifeste également dans d'autres contextes : celui du maître et de son école. Dans le monde populaire, les maîtres qui inventent un nouveau style s'efforcent de perpétuer leur métier grâce à leurs enfants et parents proches, fondant ainsi de véritables écoles stylistiques qui peuvent « contaminer » des villes entières. Jusqu'à aujourd'hui, l'une après l'autre, des générations de Vitalino s'appliquent à poursuivre l'art de la miniature initié par le maître, en produisant des pièces toujours plus petites et détaillées, garantissant

ainsi l'excellence de qualité associée à l'œuvre du fondateur, et répondant aux attentes du marché à la recherche de miniatures chaque fois plus petites. Parmi les thèmes les plus fréquents de cette école se trouvent les *retirantes*, ces familles de Nordestins qui fuient la sécheresse, emportant tous leurs biens sur le dos.

L'on observe un parcours similaire chez Antonio Poteiro, décédé en 2010 – dont le nom signifie littéralement « le potier » – artiste populaire de l'État de Goiás. Poteiro produisit dans un premier temps des pots en céramique destinés à la vente sur les marchés. Peu à peu ses pots se transformèrent en une agrégation de figures humaines d'une telle densité que le pot disparaissait. Le processus artistique de Poteiro acquit toute sa force lorsque, en 1973, à la suite de sa rencontre avec l'artiste plasticien Siron Franco, habitant comme lui de Goiânia, dans le Brésil central, il transposa son art dans la peinture. Ses toiles, qui représentent des thèmes bibliques dans des coloris forts et vibrants, furent exposées dans des galeries et des musées au Brésil et à l'étranger, atteignant une cote élevée sur le marché.

Si Poteiro constitue un cas individuel de l'art populaire, celui des artistes de Jequitinhonha, une vallée dans le nord de l'État du Minas Gerais, est davantage un cas de création d'une école à partir du travail inventif de quelques femmes « maîtres ». Dans une région riche en argile, plusieurs céramistes, dont Isabel Mendes da Cunha et Noemiza Batista dos Santos, se sont mises à fabriquer, au-delà de la céramique faite par leurs mères, des figurines de terre dans des tons pastel<sup>12</sup>. L'école de Jequitinhonha est devenue célèbre au Brésil et à l'étranger, et plusieurs nouvelles générations d'artistes se sont spécialisées dans la production de figures représentant des scènes du quotidien et spécialement des figures féminines et des couples de jeunes mariés.

### L'art populaire entre le sacré et le profane

Il est important de signaler une distinction entre deux types d'artistes populaires qui cohabitent souvent dans le même espace : d'un côté, certains se spécialisent, depuis l'époque coloniale, dans la production et la reproduction d'images de saints (les *santeiros*) ; d'autres créent de nouvelles

images selon leur inspiration (les *imaginários* comme les appellent par exemple les habitants de Juazeiro do Norte).

Outre la relation avec les marchands et artistes métropolitains, un autre lien important pour la naissance de nouveaux styles artistiques est celui entre l'expression populaire et la religion. Dans la région qui va de Salvador de Bahia aux villes de l'exploitation minière du Minas Gerais fleurit depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle l'art des *santeiros*, des hommes qui fabriquent des images de saints majoritairement en bois, et qui perpétuent la tradition baroque introduite par les colonisateurs portugais et transformée en un style local par les artistes autochtones.

Prenons pour exemple la ville de pèlerinage de Juazeiro do Norte, fondée par le Padre Cícero au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. La ville se situe dans une oasis de verdure au centre du Sertão, région connue pour sa sécheresse et pour ses conditions climatiques rudes. Ce religieux charismatique acquit une réputation de faiseur de miracles et attira chaque année des foules de pèlerins venus de tous les États du Nordeste. Beaucoup finirent par s'installer définitivement dans la ville. De son vivant, le Padre Cícero encourageait tous les types d'activité artisanale, de la production de lanternes en étain au travail du cuir et du bois, comme la fabrication d'assiettes, de cuillers et de toupies. Le soutien à la production artisanale, associé à l'énorme afflux annuel d'une population nouvelle, fut responsable du succès économique de la ville, ainsi que de l'épanouissement sans égal de la production de l'art populaire, notamment de grandes sculptures en bois, qui ne cessa de croître depuis l'époque de sa fondation jusqu'à aujourd'hui.

L'art figuratif dans ces terres de pèlerinage commença avec la production d'ex-voto en bois figurant des parties du corps soignées par l'intervention divine, grâce à la médiation indispensable du Padre Cícero. Ces pièces en bois étaient déposées en grande quantité dans des lieux dédiés, comme dans l'église du Horto, située sur une colline au-dessus de la ville où se trouve désormais une statue énorme du Padre. Aujourd'hui, la plupart des ex-voto sont des photographies, mais les sculptures en bois n'ont pas disparu.

L'art des *santeiros* est apparu à Juazeiro do Norte en parallèle à cette production d'images, reproduisant le plus fidèlement possible les figures des Patrons, des crèches et le Padre Cícero lui-même. Le mythe de l'origine de cet art raconte que Mestre Noza fut le premier à faire le portrait du Padre dans les années 1920, lequel, voyant qu'il avait été représenté jusqu'aux traits légèrement asymétriques de son visage, approuva avec enthousiasme les statues le représentant. Ainsi débuta une grande production de statues du Padre aux dimensions les plus diverses – toutes suivant le modèle de Mestre Noza, ainsi que ceux de statues des saints patrons, destinées à être placées sur les autels domestiques. Les statues du Padre, certaines à taille humaine, se sont répandues dans la ville et notamment dans les boutiques et les pharmacies, où elles protègent le commerce. Des statues en miniature du Padre accompagné de saints sont aussi emportées en souvenir par les pèlerins, qui les placent sur des autels domestiques. Aujourd'hui, les pèlerins disposant d'un moindre pouvoir d'achat se procurent des statues de plâtre, qu'ils considèrent comme ayant la même efficacité puisqu'elles renvoient aux mêmes images du Padre et des saints (ce sont des copies de sculptures en terre faites à la main dans des ateliers de la ville) ; pour autant, le métier des *santeiros* n'a perdu ni en prestige ni en clients.

Les *santeiros* disent s'inspirer de la tradition baroque de Bahia, et leur travail est recherché par les élites culturelles de tout le pays. D'après les *santeiros* eux-mêmes, qui ne se limitent pas à reproduire des images religieuses, leur talent consiste à imiter à la perfection quoi que ce soit, selon le désir du client. « Il suffit de m'envoyer une photo et je la fais », nous a affirmé un *santeiro* de renom au Centro de Cultural Popular Mestre Noza. Ces *santeiros* sont aussi souvent recherchés pour restaurer des pièces.

#### **Le cas des *bichos* et de la famille Graciano**

De manière concomitante à cet art sacré est apparu un art des *bichos*, des figures qui représentent des animaux dentus effrayants ou imaginaires, ou, pour ceux produits à Juazeiro do Norte, des chimères mi-homme mi-animal (fig. 2). La production de ces pièces imaginaires



a surpassé de loin celle des ex-voto et des statues religieuses. Le public qui achète ces pièces, contrairement aux pièces religieuses, vient surtout des grandes villes du Brésil et de l'étranger. Aucun autre endroit au Brésil n'a une production aussi massive de sculptures en bois faites par les artistes *imaginários*. Le style artistique des *bichos* (les animaux imaginaires) est complémentaire à celui des *santeiros*. La dualité artistique de ces sculptures (entre les animaux féroces et les saints sveltes), mise en exergue notamment dans les collections du Centro de Cultura Popular Mestre Noza à Juazeiro do Norte, peut rappeler la cohabitation, dans les églises romanes et gothiques européennes, de sculptures de saints et de monstres chimériques.

Le fondateur du style caractérisant les *bichos*, Manuel Graciano, actuellement âgé de plus de 80 ans, raconte que c'est l'impossibilité de devenir *santeiro* qui l'a conduit à faire des *bichos*. Un événement traumatisant survenu au début des années 1970 poussa Graciano à créer ce nouveau style. Une crèche qu'il avait faite, commandée par la municipalité et exposée sur une place publique, provoqua la polémique du fait de l'expression grave de ses figures, qui rappelaient plutôt des *cangaceiros* (des hors-la-loi)<sup>14</sup> et n'évoquaient en rien l'atmosphère de béatitude qui devait entourer la sainte famille. L'indignation du public religieux fut telle qu'il fallut retirer la crèche, et le sculpteur, affecté, jura de ne plus jamais réaliser de créations en relation avec la sphère sacrée. Ainsi continua-t-il

à faire ses groupes de musiciens *cabaçal*<sup>15</sup> et ses sculptures du *reisado*. « Je ne suis pas fait pour être un *santeiro*. Même en le voulant, je n'y parviens pas, mais les gens de l'extérieur aiment beaucoup mes animaux », nous a-t-il confié lors d'un entretien. L'idée de faire des *bichos* est venue d'un autre sculpteur célèbre de la même ville, Nino, aujourd'hui décédé, auteur d'animaux sculptés et peints dans des teintes

vives sur des troncs d'arbre. C'est en voyant le succès de ces *bichos* dans une exposition d'art populaire à São Paulo, dans les années 1970, que Graciano commença à en créer lui aussi, développant, néanmoins, un style tout à fait propre, tant dans l'expressivité des formes que dans la peinture, faite de petits points et de traits. Le style de Manuel Graciano, comme celui de Nino, a été à l'origine d'une production importante de *bichos* par un groupe de sculpteurs-peintres de Juazeiro do Norte, composé en majorité de parents proches des fondateurs du style, notamment la famille (dans le cas des Graciano) ou des apprentis ayant vécu avec leur maître (dans le cas de Nino). Si Graciano partage son temps entre les animaux fantastiques et les scènes de fêtes populaires de la région, c'est à son fils aîné, Francisco Graciano, qu'il revient de se spécialiser et de poursuivre l'art des animaux imaginaires. Les *bichos* de ce dernier possèdent le même style de peinture que ceux de son père, ainsi que la présence caractéristique de dents apparentes. Ses *bichos* correspondent à trois types : lézards ailés et dentus, animaux se tenant l'un l'autre et animaux tenant un objet, souvent non défini (fig. 3). Cette combinaison objet-animal leur confère une expression étrangement humaine, tandis que le caractère chimérique des lézards ailés est enrichi par la tête, qui semble parfois plus proche de celle d'un chien que d'un reptile.

Francisco Graciano fut reconnu comme artiste lors de sa participation à l'exposition *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*, organisée par

2. Sculptures du Padre Cícero et de *bichos* dans le Centro de Cultural Popular Mestre Noza, Juazeiro do Norte, 2010.

3. Francisco Graciano, sculpture d'animal avec objet, 2010.



Maria Lúcia Montes, l'artiste Germana Monte-Móret et Rodrigo Naves au Paço Imperial à Rio de Janeiro et à l'Instituto Tomie Ohtake à São Paulo, temples de l'art contemporain au Brésil (fig. 4)<sup>16</sup>. En mettant en lumière dix artistes populaires – ce que l'on appelle la « scène de l'art brésilien connu comme populaire » –, cette exposition aspirait à ce que les œuvres exposées soient perçues comme de l'art, et ce dans un dialogue profitable et une recherche d'interconnexions avec l'art contemporain.

Quand on lui demande ce que représente telle sculpture, Francisco Graciano renvoie systématiquement la responsabilité de la réponse à celui qui a posé la question : « C'est vous qui savez ce que vous voyez. Dites-moi : que voyez-vous ? ». Pour ce qui touche à son inspiration pour faire les figurines, la réponse est invariablement : « C'est quelque chose qui sort de ma tête, ça n'existe nulle part ».

Les animaux qui s'étreignent comme s'ils se battaient sont très fréquents. Parfois le caractère de l'étreinte reste indéfini, entre l'affection et la lutte. L'incertitude autour de l'identité de l'être créé constitue sa seule détermination propre.

Le thème de la lutte ou du combat renvoie, quant à lui, à un thème fréquent de la littérature populaire du Nordeste, dans laquelle une réflexion systématique sur le rôle structurant du conflit dans les relations sociales et avec le monde est mise en valeur. La lutte, la confrontation, l'honneur et le défi font partie des récits de vie et aident à construire des sujets dont la subjectivité est augmentée par l'affrontement d'adversaires et d'adversités.

Des êtres chimériques engagés dans des luttes apparaissent aussi fréquemment dans des gravures, faites pour illustrer les couvertures des cordels<sup>17</sup>, comme celles du graveur José Francisco Borges déjà mentionné. L'existence d'une affinité stylistique est indéniable entre la gravure et la sculpture nordestine, même si les sculpteurs en question n'ont jamais travaillé avec la gravure.

Les sculptures de la famille Graciano, peintes en couleurs vives par le sculpteur lui-même ou, plus souvent, par son épouse (ou encore, mais exceptionnellement, par un-e parent-e proche), attirent l'attention par leur caractère dramatique expressif. La systématité de la collaboration conjugale révèle la présence d'une autorité à deux, même si c'est le sculpteur qui enseigne la peinture à sa femme et lui donne souvent des indications sur la façon dont il veut voir sa pièce peinte.

Les *bichos* de Juazeiro de Norte affichent une parenté indéniable avec les masques de divers animaux effrayants qui apparaissent dans les fêtes populaires de la région, comme le *reisado*<sup>18</sup>. Une autre relation stylistique avec les *bichos* peut s'établir avec les *carrancas*, qui étaient des images apotropaïques, des faces dentues qui visaient

4. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*, Maria Lúcia Montes, Germana Monte-Mór, Rodrigo Naves éd., (cat. expo., Rio de Janeiro, Paço Imperial/São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2012), São Paulo, 2012.



à éloigner le danger, à savoir les animaux du fond des cours d'eau<sup>19</sup>. La *carranca* connue comme *figura de proa* (figure de proue) ou *leão de barca*<sup>20</sup> (lion de bateau) était une sculpture en bois montée sur la proue des embarcations qui naviguaient sur le fleuve São Francisco dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il existe différents types de *carrancas* : les zoomorphes (têtes de chien, têtes de cheval), les anthropomorphes et les zoo-anthropomorphes, sans doute les plus communes, présentant des caractéristiques animales et humaines<sup>21</sup>. D'après Zanoni Neves, les figures de proue protègent les embarcations d'accidents au cours de la navigation de même qu'elles servent d'amulettes contre les *Nego d'Água*<sup>22</sup>. Neves raconte une anecdote dans laquelle les *carrancas* se trouvent remplacées par de grandes cornes de bœuf dans la mesure où celles-ci ont la même fonction dans la cosmologie régionale : celle de servir de « protection contre le mauvais œil ». Les yeux exorbités et la bouche pleine de dents prête à mordre désignent un style de sculpture qui, en mêlant l'animal et l'humain, met l'accent sur la lutte, le duel, le défi, catégories clés pour comprendre l'*ethos* de cette région du Nordeste du Brésil : considérer le monde comme un combat.

Quand, pour des raisons économiques, les embarcations ont disparu du fleuve São Francisco, les *carrancas* sont devenues des objets de collection et ont intégré les musées ; du fait de la perte de leur fonction initiale, elles ont acquis le statut d'art populaire et ont atteint une valeur significative sur le marché de l'art. Dans cette nouvelle configuration, les *carranqueiros* sont devenus des sculpteurs et des artistes populaires. Cette transmutation du sens de la *carranca*, qui commença à s'opérer dans les années 1950, a fait circuler dans le Nordeste un nouveau style de *carranca* en miniature qui a peut-être influencé l'apparition des *bichos* en bois dans différentes villes de la région<sup>23</sup>.

Manuel Graciano et son fils, Francisco, fabriquant les sculptures d'animaux imaginaires les plus valorisés sur le marché de l'art populaire du moment, insistent sur le fait que le public local n'aime pas du tout leurs *bichos* effrayants et que « les gens d'ici » ne les achèteraient jamais, préférant les pièces des *santeiros*, qui, eux,

savent produire des copies fidèles aux modèles. Ils expriment même une certaine surprise quant au succès de leurs pièces dans les grandes villes. Dans nos entretiens, ces artistes affirmaient explicitement que s'ils continuent à faire ce genre de « *bichos feios* » (animaux effrayants) c'est parce que « les gens qui viennent de loin s'émerveillent, et les achètent ».

On voit ainsi clairement que l'artiste populaire et son art se modèlent mutuellement à travers un dialogue franc sur le goût du client ou du collectionneur, qui peut influencer depuis la forme de l'objet jusqu'aux matières premières employées, et la capacité imaginative de l'artiste à produire un bien culturel qui s'adapte au goût du marché<sup>24</sup>. Ce modelage est donc le fruit d'une relation, une manière de donner forme à la production de l'artiste populaire. L'objet, l'œuvre d'art, incarne la condition de la relation dans sa propre production.

Dans ce champ de créativité spécifique qu'est l'art populaire, il faut souligner la grande probabilité de genèse d'écoles dont les styles renvoient à un maître. Si, comme l'affirme Alfred Gell, l'œuvre d'un artiste est comme sa « personne distribuée » et que la perception d'une unité de style dans l'œuvre d'un artiste revient à reconnaître un air de famille entre des ensembles d'objets qui appartiennent à une même culture<sup>25</sup>, cette idée s'applique particulièrement bien dans notre cas.

Le modèle généalogique unissant des artefacts qui partagent un style comme s'ils étaient unis par des liens de parenté, de filiation et d'affinité, vaut, dans le cas de l'art populaire brésilien ici exposé, tant en termes stylistiques qu'en termes d'organisation concrète et collective du travail. À Caruaru, à Jequitinhonha, à Juazeiro do Norte et Cachoeira do Brumado, par exemple, des écoles stylistiques sont nées à partir du génie créatif d'un maître, homme ou femme. Familles et proches, tout comme les concurrents vivants dans une même bourgade, apprennent à travers la cohabitation, la collaboration et souvent les enseignements des pères et des mères aux fils et aux filles, aux gendres et aux épouses, à produire des variations sur le thème inventé par le maître. L'apprentissage se



fait, comme dans les guildes, dans des ateliers domestiques montés autour de maîtres. Dans un premier temps, les apprentis aident à la préparation ou à la finition des pièces pour ensuite gagner en indépendance et faire leurs propres pièces avec la marque de leur autorité, sans jamais perdre « l'air de famille », à moins qu'ils ne décident de fonder un nouveau style.

Si les styles peuvent naître et être considérés comme des personnes distribuées, si les pièces des parents sont comme des descendants de la création d'un maître, ces mêmes généalogies peuvent aussi disparaître. Cela arrive quand il n'y a pas d'héritiers suffisamment talentueux pour continuer le métier, quand la matière première se fait rare (comme il advient à Cachoeira do Brumado dans le Minas Gerais avec le bois employé par les familles Julião et Arthur Pereira pour leurs grandes sculptures évidées) ou quand il n'existe plus de médiateurs intéressés à exporter les pièces vers les centres pouvant les mettre en valeur dans les grandes métropoles.

---

Ce texte a été traduit par Antoine Chareyre.

1. James Clifford, « An Ethnographer in the Field: James Clifford Interview », dans Alex Coles éd., *Site-Specificity: The Ethnographic Turn, (De-, dis-, ex-, 4)*, Londres, 1998, p. 52-71 ; Mary-Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Trans-culturation*, Londres/New York, 1992.
2. Le nouvel art ethnique, fait pour être un art dans sa relation avec la métropole, se rapproche de l'art populaire du fait qu'il est, comme lui, un art de la relation, où le nouveau contexte relationnel a une influence sur le style autant que sur les matières employées et sur les thématiques abordées.
3. Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago/Londres, 1989.
4. Angela Mascelani, *O mundo da arte popular brasileira: Museu Casa do Pontal*, Rio de Janeiro, 2002.
5. Sur les racines romantiques du modernisme associé au folklore brésilien, voir le texte de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, « Entendendo o folclore », dans *Seminário de capacitação: artesanato brasileiro na perspectiva cultural, instrumentos de pesquisa, documentação e difusão*, Rio de Janeiro, 2000. Le ton moderniste, primitiviste et romantique marque d'une empreinte évidente les textes du catalogue de la *Mostra do Redescobrimento: arte popular*, Nelson Aguilar éd., (cat. expo., São Paulo, Parque Ibirapuera, 2000), São Paulo, 2000.
6. Sur GTO, voir Lélia Coelho Frota, *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*, Rio de Janeiro, 2005,

p. 225 ; sur Francisco da Silva, voir Dodora Guimarães, « Francisco da Silva », dans *Histoires de voir*, Hervé Chandès éd., (cat. expo., Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012), Paris, 2012, p. 96.

7. « Maître » est une appellation d'honneur donnée aux artistes qui initient un style en formant des disciples, suivant l'exemple des maîtres de performances festives populaires, comme, entre autres, le *reisado* (danse dramatique populaire pour fêter la veille et le jour des Rois) ou la *bumba meu boi* (danse folklorique).
8. *Arts primitifs et modernes brésiliens*, (cat. expo., Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1955-1956), Berne, 1955.
9. « [...] representa o início da descoberta das artes populares pelas elites intelectuais, (e) é consequência de um processo histórico-cultural ligado à filosofia do Movimento Modernista de 22 e do Movimento Regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923 » (Lélia Coelho Frota, *Mestre Vitalino*, Recife, 1986, p. 11).
10. Guacira Bonácio Coelho Waldeck, *Vitalino como categoria cultural: um estudo antropológico sobre as classificações da obra de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino*, mémoire, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
11. James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (MA), 1988.
12. Frota, 2005, cité n. 6, p. 332.
13. Sur les sculpteurs de Juazeiro do Norte, les auteurs s'appuient sur une vaste recherche de terrain menée dans la région depuis 2006.
14. Les *cangaceiros* sont des hors-la-loi qui autrefois sillonnaient en bandes armées les territoires du Sertão, notamment dans le Nordeste. Ils sont également un motif fréquent de représentation dans l'art populaire, comme le fameux chef Lampião (vers 1898-1938) et sa femme Maria Bonita.
15. Les *cabaçal* sont des groupes de musiciens qui jouent du *pfano* (la flûte traditionnelle) et des instruments à percussion, et qui animent les fêtes publiques de la ville.
16. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*, Maria Lúcia Montes, Germana Monte-Mór, Rodrigo Naves éd., (cat. expo., Rio de Janeiro, Paço Imperial/São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2012), São Paulo, 2012.
17. Littérature populaire et poétique du nord-est du Brésil publiée sous forme fascicules.
18. Voir par exemple les masques de Jaraguá reproduits en céramique par Cícera Araújo à Juazeiro do Norte ; sur ce sujet voir l'étude de Silvia R. Coimbra, Flávia Martins, Maria L. Duarte, *O reinado da lua: escultores populares do nordeste*, Rio de Janeiro, 2009, p. 253.
19. Paulo Pardal, *Carrancas do São Francisco*, Rio de Janeiro, 1974, p. 72.
20. Le lion en tant que figure emblématique de cette représentation monumentale en sculpture de bois se rencontre aussi, bien que distant de l'aire d'influence du fleuve São Francisco, à Prados de Minas, où s'est développé le style connu comme celui de la « famille Julião ». C'est à Itamar Julião, sculpteur de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qu'a été attribuée l'invention des lions monumentaux, des

énormes totems-arbres en bois avec de nombreux animaux et des arbres-singes qui rappellent, non seulement par leur monumentalité, le style des *carrancas*. Une autre variation de ce même style se trouve dans certaines sculptures en céramique de José Galdino de Alto do Moura (Pernambuco), qui suivent le même dessin de la dévoration, où ressortent des dents perforantes et de grands yeux (voir Frola, 2005, cité n. 6, p. 216).

**21.** Zandoni Neves, « Os Remeiros do São Francisco na Literatura », dans *Revista de Antropologia*, 46/1, 2003, 186 ; Pardo, 1974, cité n. 19.

**22.** Le *Nego d'Água* est un personnage légendaire hybride (mi-homme, mi-amphibien), vivant dans les profondeurs de plusieurs fleuves, effrayant les navigateurs lors de leur passage.

**23.** Voir, par exemple, le style développé par Véio, artiste né en 1947, originaire du Sertão de Sergipe, qui se consacre aux sculptures en bois de femmes graves et aux traits bien marqués, de jeunes mariées, de femmes enceintes, d'êtres imaginaires, d'hommes et de femmes la bouche ouverte avec de longues langues qui sortent. La gravité des traits des visages sculptés et les formes des yeux nous renvoient aux variations de style autour des *carrancas*.

**24.** On peut citer l'artiste Nhô Caboclo, qui travaillait à Recife jusqu'à sa mort en 1976, comme une exception à cette règle de malléabilité dans le dialogue avec le client. « Caboclo, le plus radical de ce contexte – se refusant toujours à faire des concessions –, défie les artifices du pouvoir, invente un langage propre, inaccessible aux érudits, et d'une manière très spéciale inverse la hiérarchie » (Coimbra, Martins, Duarte, 2009, cité n. 18, p. 289).

**25.** Alfred Gell, *Art and Agency: Anthropological Theory*, Oxford, 1998.

**Els Lagrou**, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
elagrou@terra.com.br

**Marco Antonio Gonçalves**, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
marcoatg@terra.com.br