

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

193 | 2010

Claude Lévi-Strauss (1908-2009)

---

## L'art d'Alfred Gell

De quelques raisons d'un désenchantement

Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24354>

DOI : 10.4000/lhomme.24354

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 19 février 2010

Pagination : 167-184

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell », *L'Homme* [En ligne], 193 | 2010, mis en ligne le 29 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24354> ; DOI : 10.4000/lhomme.24354

---

# L'art d'Alfred Gell

## De quelques raisons d'un désenchantement

**Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini**

EN 1998 paraît à titre posthume un ouvrage intitulé *Art and Agency*, qui se donne pour la première théorie anthropologique de l'art ; c'est-à-dire une théorie applicable à toutes les formes d'art, sans distinction d'époques ni de sociétés, capable d'expliquer la fonction assumée par sa production et sa circulation dans les interactions sociales. Décédé avant d'avoir achevé et révisé le manuscrit, son auteur, Alfred Gell, propose une définition théorique inédite de l'art au fil d'un texte difficile, au lexique sophistiqué et à l'argumentation parfois confuse, qui emprunte à de multiples courants intellectuels : sémiotique de Peirce, pragmatisme, interactionnisme, philosophie de l'esprit, anthropologie cognitive et phénoménologie husserlienne entre autres.

Pour Arthur Danto, puisque de deux objets indiscernables sur le plan perceptuel l'un peut être une œuvre d'art (*Fountain* de Duchamp) et l'autre un artefact trivial (un urinoir), l'essence de l'art réside ailleurs que dans des propriétés visuelles. Une œuvre d'art n'existe que pour autant qu'elle est interprétée comme telle à l'intérieur d'un *monde de l'art* historiquement déterminé, sur la base de la structure intentionnelle dont l'artiste l'a dotée. Transposant partiellement la pensée du philosophe qu'il admirait<sup>1</sup>, Gell soutient que le contexte des relations sociales dans lequel sont imbriqués les objets doit seul dicter à l'anthropologue ce qui mérite d'être qualifié d'art et ne saurait donc être défini par avance. Dans sa perspective théorique, *n'importe quoi peut être de l'art*. En relèvent les

1. Alfred Gell explicite sa position par rapport à la théorie d'Arthur Danto dans « Vogel's Net » (1999b).

objets ou « indices » qui, dans une situation donnée, se laissent appréhender en tant que produits ou instruments de l'agentivité (*agency*) de ceux qui les inspirent, les fabriquent, les utilisent ou les regardent ; les objets qui fonctionnent comme des extensions des personnes en ce qu'ils manifestent et réalisent leurs intentions et capacités d'action.

En dépit de cette configuration nouvelle et audacieuse de la notion d'art, *Art and Agency* – et c'est là l'une des ambiguïtés majeures du livre – repose presque exclusivement sur l'analyse d'objets d'art au sens conventionnel du terme. Gell s'en explique dès les premières pages :

« Par souci de commodité, dans la mesure où nous reconnaissons une catégorie pré-théorique d'objets d'art (divisée dans les deux sous-catégories majeures que forment les objets d'art "occidentaux" et les objets d'art "indigènes" ou "ethnographiques"), je vais conduire la discussion dans les termes des membres "prototypiques" de ces catégories » (1998 : 7).

Reprenant l'hypothèse développée en 1992 dans « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », Gell affirme par ailleurs que l'efficacité « primordiale » ou « canonique » des objets d'art réside dans leur pouvoir de fascination (1998 : 68-69). « Difficiles à faire, difficiles à "penser" », écrit-il, ils « fascinent, attirent et piègent le spectateur autant qu'ils le ravissent » (*ibid.* : 23).

« L'emprise ou la fascination – le fait d'être impressionné par le spectacle d'une virtuosité inconcevable – saisit le spectateur quand l'indice, parce qu'il matérialise une agentivité essentiellement indéchiffrable, le prend au piège. Cela tient à l'incapacité du spectateur à reproduire mentalement le processus d'élaboration de l'indice suivi par son concepteur, l'artiste » (*ibid.* : 71).

Autrement dit, les objets d'art captiveraient en ce que leur excellence semblerait excéder les possibilités humaines et relever du prodige. Selon les contextes culturels, l'inégalité ou l'écart incommensurable ressenti par le spectateur entre ses propres capacités créatrices et celles du concepteur de l'objet l'inciterait à voir dans celui-ci une manifestation de la magie ou une expression du génie artistique (*id.*)<sup>2</sup>.

C'est à l'examen de ce que nous appellerons désormais la « thèse de l'enchantement » et de la place qu'elle occupe dans la théorie générale de Gell (Derlon 2007) que sera consacré ce texte.

2. Cette conception mériterait d'être mise en parallèle avec ce qu'écrivait en 1950 l'historien d'art Roberto Longhi : « L'œuvre n'est jamais seule : elle est relation. Et, pour commencer, relation avec d'autres œuvres. Une œuvre d'art qui serait seule au monde ne pourrait être considérée comme une production humaine. On la regarderait avec révérence ou avec horreur, comme un objet magique, comme un tabou, comme l'œuvre de Dieu ou comme celle du sorcier, pas comme l'œuvre de l'homme » (cité in Ginzburg 2001 : 146).

Au préalable, on insistera sur ce que la démarche scientifique de Gell doit – de façon consciente et parfaitement assumée chez lui – à sa personnalité et à son ambition de séduire. À Eric Hirsch, il dira par exemple de ses premières conférences :

« Mon but était de séduire mon auditoire, de le rendre admiratif comme si j'avais été un danseur débutant entrant en scène. Ma façon de me présenter devait captiver tout autant que mes mots » (Gell 1999a : 5).

Plus significativement encore, il se prévaudra d'une approche visant moins à faire progresser l'anthropologie qu'à fasciner et troubler ses lecteurs en allant à l'encontre de leurs attentes :

« Ce qui m'intéresse par-dessus tout est de produire quelque chose de contre-intuitif – je n'ai rien voulu faire d'autre que des articles et des communications qui secouent [*make sit up*] [...]. En réalité, je n'ai cherché d'aucune façon à "faire avancer le sujet". Tout ce qui m'intéressait était de produire un *certain frisson*, un *certain effet artistique* en rassemblant de manière stimulante des objets pris au hasard. Vous savez, comme un oiseau qui décore son nid avec un agencement de petits morceaux de papier de soie, une feuille, une fleur » (Gell 1999a : 23-24, nos italiques).

On peut donc penser qu'à un méta-niveau il entendait assigner à sa théorie de l'art la même finalité captivante – au sens fort – qu'il attribuait à l'art lui-même. C'est dire qu'il la pensait d'abord comme un moyen d'agir sur ses lecteurs, un objet de séduction : un « indice » de son agentivité en quelque sorte. Son pouvoir de fascination devait tenir à sa contre-intuitivité, au fait qu'elle repose sur une définition théorique de l'art d'autant plus frappante qu'elle prendrait le sens commun à rebours et donnerait à son auteur la possibilité de « créer ces associations et liens inattendus qui [l']intéressent » (Gell 1999a : 24-25)<sup>3</sup>. Au lieu d'être un objet de contemplation esthétique, l'art devient une technique parmi d'autres, un procédé au service de l'action. Par ailleurs, il ne se réduit pas à de l'inerte puisqu'un humain peut être défini comme de l'art, par exemple en tant qu'incarnation d'une divinité. Enfin, Gell prétend ne se préoccuper ni des propriétés sémantiques de l'art, ni de ses aspects institutionnels, ni d'ethno-esthétique, soit d'aucun des thèmes majeurs de l'anthropologie de l'art. On dit que, « sourire malicieux » aux lèvres et « leur taquine » dans le regard, il se réjouissait de sa provocation, l'un de ses derniers regrets étant probablement de ne pouvoir assister aux débats houleux que susciterait son ouvrage chez ses confrères (Campbell 2001 : 117).

3. « Ce que je veux être capable de faire », écrit-il par exemple, « est de produire un essai qui me permette de combiner Danto, l'extraordinaire professeur new-yorkais de philosophie de l'art, avec la théorie pygmée [sur l'intelligence des chimpanzés] » (Gell 1999a : 25).

Il est probable que la fascination exercée par la théorie de Gell ait partie liée avec son ambition même de fasciner ; une ambition qui ne l'incite guère à faire dans la nuance et explique la radicalité de ses positions. Il va de soi, bien sûr, qu'une telle ambition n'invalide en rien sa théorie. Simplement, les conditions et les motivations qui rendent compte de la genèse d'un savoir ne sont jamais tout à fait indifférentes au contenu de ce savoir, en particulier quand l'auteur lui-même se plaît à en faire état dès l'introduction d'un ouvrage rassemblant ses textes majeurs. À cet égard, les commentaires de Gell sur son propre travail relèvent d'un anti-conformisme iconoclaste et réjouissant qui tranche avec l'esprit de sérieux du monde académique, puisqu'il revendique fortement son choix de se livrer à une « performance intellectuelle », de « réaliser une série de coups *[tricks]* » et de laisser ainsi sa « marque sur le monde » (Gell 1999a : 26).

La réception de sa théorie montre que Gell a atteint son objectif. En effet, à l'exception de quelques détracteurs (Layton 2003 ; Bowden 2004 ; Morphy & Perkins 2006 ; Davis 2007 ; Morphy 2009) et en dépit des faiblesses que lui reconnaissent ses commentateurs les plus bienveillants, la communauté scientifique, sous le charme, tend à la trouver géniale. Certains l'ont même créditée d'un impact transformateur amenant l'anthropologie à se surpasser et les sciences sociales en général à renouveler leur manière d'envisager l'art<sup>4</sup>. Une dizaine d'années après la parution d'*Art and Agency*, il ressort qu'un des arguments les plus largement acceptés et repris reste celui qui, au cœur même de cette théorie, assimile l'art à un moyen d'action et, plus précisément, à une « technologie de l'enchantement » (cf. Pinney & Thomas 2001).

Comment la thèse de l'enchantement a-t-elle germé dans l'esprit de Gell ? Il admet que son insistance sur la fascination exercée par l'excellence technique n'est peut-être pas étrangère au fait qu'il soit lui-même un « peintre du dimanche » (1998 : 72). Il évoque aussi l'immense admiration que suscita chez lui, enfant, la reproduction en allumettes de la cathédrale de Salisbury, à un âge où les assemblages faisaient partie de ses jeux privilégiés et où la maquette l'impressionnait bien davantage que son prestigieux modèle (1992 : 47). Gell ancre ainsi le noyau de sa théorie dans une expérience relativement banale, dont on notera qu'elle explique *a contrario* la réaction commune de ceux qui se refusent à voir de l'art dans certaines œuvres novatrices au prétexte qu'ils pourraient en faire autant.

4. Voir, comme Ross Bowden (2004) nous y invite, les commentaires de Maurice Bloch et de Marilyn Strathern sur la quatrième de couverture d'*Art and Agency* (Gell 1998).

Si l'ethnographie de la Mélanésie a joué un rôle essentiel dans la thèse de l'enchantement, comme on le verra plus loin, il est clair que la parution en 1989 du *Pouvoir des images* de David Freedberg a probablement conforté Gell dans son rejet de l'esthétique et dans son intérêt pour la capacité des images à inciter les spectateurs « à des actes et un comportement spécifiques » (Freedberg 1998 [1989] : 14). Mais c'est d'un autre historien d'art qu'il tire l'essentiel de son inspiration : Ernst Gombrich, spécialiste de l'étude des effets cognitifs de l'art et de la psychologie de la perception visuelle. Les étudiants et collègues de Gell se souviennent de l'excitation que suscita chez lui la lecture de *The Sense of Order* (cf. Hirsch *et al.* 1997 : 22), l'année même (1984) où il écrivit « The Technology of Enchantment »<sup>5</sup>. Dans cet article où il ne fait pourtant aucune référence à l'historien, Gell évoque différents exemples du pouvoir captivant de l'art. Le premier est celui des proues de pirogue des îles Trobriand, dont il soutient qu'elles éblouissent les partenaires d'échanges de l'équipage et les démoralisent parce qu'ils imputent à une magie inconnue l'instabilité visuelle de leurs motifs composés de volutes inversées. Le deuxième exemple est celui d'une peinture en trompe-l'œil de l'artiste américain John Peto intitulée *Vieux Papiers*, dont le « miracle technique » résiderait dans l'impression qu'elle donne d'une « transsubstantiation » entre la matière pigmentaire appliquée sur la toile et les différents matériaux (tissu, métal, plume, papier) dont elle semble faite. En troisième exemple, il évoque la sculpture de Picasso (*Babouin et son petit*) qui représente un singe et opère, toujours selon ses termes, une « transsubstantiation » de la face de l'animal en voiture. Cette idée d'une « alchimie » artistique, Gell va l'étendre considérablement jusqu'à risquer de la dissoudre. « Peu importe l'avant-garde artistique considérée », écrit-il en effet, « il s'agit toujours [pour l'artiste] de se saisir de matériaux et d'idées associées à ces matériaux pour les transformer en autre chose, même si cela consiste uniquement, comme dans le cas du célèbre urinoir de Duchamp, à les placer dans une exposition d'art et à leur donner un titre (*Fountain*) et un auteur ("R. Mutt", *alias* M. Duchamp, 1917) » (Gell 1992 : 52-53).

Il se trouve que les œuvres citées de Peto et de Picasso servent précisément d'illustrations à *L'Art et l'Illusion* (Gombrich 1996 [1960] : fig. 70 et 165). De plus, on sait l'importance que Gombrich attachait aux procédés illusionnistes, qu'ils visent à produire une imitation troublante de la réalité ou bien des phénomènes optiques particuliers tels que l'animation ou la transformation visuelle des motifs. Dans *The Sense of Order*, l'historien

5. De cet article publié en 1992, Gell écrit qu'il fallut « cinq jours pour l'écrire et huit ans pour le publier » (1999a : 16), ce qui suggère qu'il le rédigea en 1984.

loue les « fantastiques inventions » du graphiste hollandais Escher dont il écrit qu'elles « éblouissent l'œil et l'esprit par leur stupéfiante complexité ». Formées de motifs répétés susceptibles de s'interpréter différemment selon ce que l'œil choisit de sélectionner comme figure ou comme fond, elles illustrent par excellence la virtuosité en s'enracinant dans la technique tout en s'en émancipant triomphalement (1979 : 89). Selon Gombrich, la virtuosité de l'artiste peut consister encore à travailler si bien les matériaux que des « transformations miraculeuses » paraissent s'effectuer qui font ressembler le bois à de la dentelle ou un travail d'aiguilles à de la peinture par exemple (*ibid.* : 66). Autrement dit, le lien établi par Gell entre la virtuosité technique, la transformation ou l'alchimie opérée par l'artiste et le pouvoir de fascination de l'œuvre est déjà présent chez Gombrich, qui n'a toutefois jamais songé, lui, à en faire le fondement de l'art.

À travers la thèse de l'enchantement, Gell renoue d'une certaine façon avec les conceptions des premiers critiques et théoriciens de l'art. Dans *La Place du spectateur*, Michael Fried rappelle ainsi, qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour « Diderot et ses collègues », un tableau « devait maintenir l'attention du spectateur, l'amener à s'arrêter et le retenir, ensorcelé, incapable de mouvement » (1990 [1980] : 95). Roger de Piles, dont ils s'inspiraient, soutenait que la « véritable peinture » était celle capable de surprendre le spectateur par « la grande vérité de son imitation » (1708 : 6), à l'instar du portrait de sa servante par Rembrandt qui, exposé à une fenêtre, réussit à tromper les passants. Svetlana Alpers en déduit que de Piles défendait « un art qui *fait* essentiellement quelque chose plutôt que de raconter quelque chose » (1976 : 27, nos italiques)<sup>6</sup>. Le rapprochement s'impose ici avec Gell pour qui l'art est affaire d'action plus que de signification, et la peinture illusionniste un cas typique des formes d'expression fascinant les spectateurs.

Mais l'ancienneté de ces idées est plus grande encore. L'Antiquité grecque et romaine nous a laissé des témoignages pénétrants d'un art conçu comme un moyen d'action et une force d'enchantement dérivant de la virtuosité. Ainsi des sirènes, ces musiciennes incomparables dont le chant ensorcelant attirait vers les récifs les marins dont elles se nourrissaient ! Ainsi d'Orphée qui, grâce à la magie persuasive de sa poésie et de sa lyre, obtint notamment des maîtres des Enfers qu'ils lui rendent Eurydice. Ainsi encore de Pygmalion, ce sculpteur qui imita si génialement

6. Nous remercions Jean Jamin d'avoir attiré notre attention sur le fait que des écrivains comme Edgar Poe et Thomas de Quincey avaient une conception similaire de la littérature. À leurs yeux, celle-ci ne devait pas viser la transmission de connaissances, d'idées ou de valeurs, mais la production d'un « effet » (*effect*), d'un impact puissant sur le lecteur (cf. Justin 2009 : 123).

la femme de ses rêves qu'ébloui par sa propre création il oublia qu'elle était son œuvre et se prit d'amour pour elle<sup>7</sup>. « L'art se dissimule à force d'art », écrit Ovide. Pour l'auteur des *Métamorphoses*, la perfection se trouve donc atteinte quand l'excellence technique fait disparaître la technique ; quand le spectateur ou, mieux, l'artiste lui-même est tellement fasciné par l'œuvre achevée qu'incapable d'y reconnaître le résultat d'une série de gestes techniques il en vient à l'identifier à une présence miraculeuse. Gell ne dit pas autre chose – et ne dit même rien de plus<sup>8</sup> –, bien qu'il eût probablement écrit que, victime d'un blocage cognitif et piégé par l'indice (sa statue d'ivoire), Pygmalion ne peut en inférer par abduction sa propre agentivité ; ce qu'il exprimerait encore sous la forme du diagramme [[Artiste-A] → Indice-A] → Artiste-P.

En résumé, ni l'idée que l'art agit sur le monde en ensorcelant ses destinataires ni l'idée que sa force d'enchantement découle de la virtuosité artistique ne sont nouvelles en histoire de l'art ou littérature. Il semblerait qu'il s'agisse même des conceptions de l'art les plus anciennes et communes dont l'origine réside vraisemblablement dans cette expérience cognitive universelle parfaitement décrite par Gell : s'imaginer réaliser l'œuvre à la place de l'artiste et mesurer alors l'écart entre son talent et le sien.

Gell reproche à l'anthropologie de s'appuyer sur une conception de l'art dépassée, « réactionnaire », aveugle aux innovations de l'art occidental du <sup>xx</sup>e siècle (1999a : 18, 1999b : 209-210). Vraisemblablement désireux de faire pour l'anthropologie ce que Danto fit pour la philosophie, il tient à construire une théorie applicable à des œuvres comme celles de Duchamp. Mais il va plus loin encore puisque l'art, au sens usuel du terme, n'est pour lui qu'une « pré-catégorie » de sa propre catégorie d'art (1998 : 7). Sur le plan théorique, n'importe quel objet ou personne qui assume une fonction comparable à celle des objets d'art – en médiatisant des formes d'agentivité dans un contexte d'interactions sociales – peut et doit être assimilé à de l'art (*id.*). Dans son article de 1996 sous-titré « Traps as Artworks and Artworks as Traps » (cf. Gell 1999b), il avance ainsi que certains pièges à animaux d'Afrique ou d'Océanie méritent la dénomination anthropologique d'art au même titre qu'une œuvre de Damien Hirst ou de Judith Horn, parce qu'ils matérialisent des intentionnalités complexes (celles du chasseur et de sa proie).

7. Curieusement, Gell ne fait pas référence à Pygmalion qu'évoquent pourtant Gombrich (1996 [1960]) et Freedberg (1998 [1989]).

8. Il en dit même plutôt moins en refusant qu'un lien puisse exister entre l'enchantement et la beauté (cf. *infra*).



Or, si la thèse de l'enchantement, première pierre de la théorie de Gell, s'applique bien aux œuvres de Duchamp, c'est au prix de glissements de sens. Car cette excellence technique sur laquelle il insiste tant – la technique évoquant l'action et s'opposant à l'esthétique<sup>9</sup> –, Gell sait parfaitement qu'on la chercherait en vain dans les *ready-made* ou dans maintes formes d'art contemporain. Son article de 1992 joue alors sur la notion de « transsubstantiation » largement inspirée des remarques de Gombrich relatives à des expressions artistiques classiques (trompe-l'œil, ferronnerie d'art). Quand Peto opère la « transsubstantiation » de la matière picturale, Duchamp, lui, effectuerait la « transsubstantiation » des idées associées aux objets industriels utilisés. La virtuosité devient une affaire de technique *et/ou* d'imagination brillante. Duchamp enchante les spectateurs en les amenant à réaliser qu'ils n'auraient jamais eu l'idée d'interroger la notion d'art à travers l'exposition d'objets triviaux. On admettra volontiers que, la virtuosité et les sources de la fascination aussi largement définies, tout l'art du monde de l'art se trouve concerné. Rares, en effet, sont les pièces de musée dans lesquelles personne n'a décelé, à un moment donné, l'expression d'un talent, d'une habileté technique ou d'un imaginaire développé<sup>10</sup>.

Dans *Art and Agency* (Gell 1998), ce n'est plus l'urinoir de Duchamp mais *La Dentellière* de Vermeer qui illustre la fascination exercée par l'art occidental. Sont évoqués seulement les artefacts « s'annonçant eux-mêmes comme des créations miraculeuses » ; ou encore les objets « reconnaissables comme des œuvres d'art, faits avec une compétence technique et une imagination de premier ordre, qui exploitent les mécanismes propres à la cognition *visuelle* avec une subtile perspicacité psychologique » (*Ibid.* : 68, nos italiques). Par rapport à son texte de 1992, Gell en reste donc à une présentation plus restrictive de l'enchantement qu'il ne dissocie pas de propriétés visuelles particulières. Et c'est bien ainsi d'ailleurs que son approche fut comprise par certains de ses commentateurs, comme Nicholas Thomas pour lequel « la complexité formelle et la virtuosité technique déployées dans les œuvres d'art ne sont pas secondaires, mais absolument essentielles à l'argument. Il est capital en effet pour la théorie

9. On rappellera, à ce propos, deux des acceptions de « technique » : « Qui, dans le domaine de l'art, concerne les procédés de travail et d'expression plus que l'inspiration (opposé à esthétique) » ; « Qui concerne les objets, les mécanismes nécessaires à une action » (*Le Petit Robert*). L'insistance de Gell à assimiler l'art à une technique est notamment manifeste dans son article de 1992.

10. Cela dit, il arrive que, dans la fascination exercée par certaines d'entre elles, le génie artistique ne soit pas seul en cause. Ceux qui se pressent devant *La Joconde* ne sont-ils pas fascinés aussi, et peut-être surtout, par son extraordinaire célébrité, c'est-à-dire par quelque chose dépassant et l'artiste et l'œuvre elle-même ?

que les indices présentent une “certaine indéchiffrabilité cognitive” » (1998 : XII). De celle-ci, Whitney Davis note également que Gell l’envisage « principalement en termes de virtuosité technique et de complexité morphologique visuelle » (2007 : 211).

Plus que les anthropologues peut-être, les historiens d’art réceptifs à l’œuvre de Gell ont tenté de saisir ce qui distinguait l’art du non-art au sein de sa théorie générale. En quoi une œuvre d’art diffère-t-elle d’un piège à animal ? Qu’est-ce qui la différencie des mines antipersonnel<sup>11</sup> mentionnées par Gell à titre d’exemple de la capacité des objets à agir comme des extensions des personnes (1998 : 20-21) ? À cette question, Matthew Rampley (2005 : 542) ainsi que Robin Osborne et Jeremy Tanner (2007 : 2-3, 12) apportent plus ou moins la même réponse : l’œuvre d’art diffère par son pouvoir de fascination. En fait, Gell affirme :

« Beaucoup d’indices sont des artefacts rudimentaires et sans intérêt, telles les statuettes de divination africaines, dont l’importance tient seulement à leur fonction de médiation dans un contexte social particulier. Si elles relèvent certes du domaine de l’anthropologie de l’art, elles ne sont pas pour autant des “œuvres d’art”, puisque personne ne considère leur fabrication comme un aspect fondamental de leur agentivité » (1998 : 68).

C’est dire que rien n’incite à rapporter leur existence à la manifestation du génie humain ou du surnaturel. Dans ce passage, en somme, Gell fait du pouvoir de fascination un critère discriminant non pas entre domaine artistique et domaine strictement technique (mine, piège), mais au sein même du domaine artistique, entre art et artisanat<sup>12</sup>. Ainsi justifie-t-il implicitement la hiérarchisation statutaire classique voulant qu’une statuette de divination africaine ait sa place plutôt dans un musée d’ethnographie qu’au Pavillon des Sessions du Louvre.

Dans la thèse de l’enchantement, nous paraît problématique l’identification des propriétés des objets responsables du blocage cognitif empêchant le spectateur de se représenter la série de gestes techniques dont ils furent le produit. S’il suffit que les objets actualisent l’excellence du savoir-faire *et/ou* l’imagination brillante de leur concepteur (Gell 1992), alors il faut admettre que le pouvoir de fascination n’est pas le propre de l’art. Appréhendé intellectuellement, un piège à animal peut captiver (Gell 1999b). Il en va de même d’une mine antipersonnel, mais aussi de la roue, du téléphone, de l’avion et de la plupart des inventions humaines qui ne matérialisent pas moins d’intentionnalités complexes que *La Dentellière*

11. Comme l’observe Robert Layton (2005 : 45), « si les soldats de Pol Pot s’étaient contentés d’enterrer des images de Pol Pot plutôt que des mines, il n’y aurait pas eu autant de Cambodgiens aux vies ruinées à cause de membres arrachés ».

12. Voir aussi Bolton (2001 : 100).

ou qu'une nasse à anguilles et constituent autant de « miracles techniques ». Comment un homme, des hommes, ont-ils pu inventer de tels objets ? L'habileté technique et l'imagination de Gutenberg ou des frères Lumière ne le cèdent en rien à celles de Rodin ou d'Ingres. Et parce qu'il n'y a aucune raison de se restreindre aux objets<sup>13</sup>, les productions immatérielles de Shakespeare, Mozart, Freud, Einstein ou Gell sont tout autant susceptibles de fasciner que celles d'un peintre ou d'un sculpteur. Les ethnologues connaissent bien la propension des hommes à s'émerveiller de leurs propres inventions et à s'effacer devant elles en leur attribuant une origine mythique ou divine. À titre personnel, c'est cette conception de la fascination qu'on défendra. Et l'on pourrait dire de la dimension de l'enchantement ce que Jean-Marie Schaeffer écrit de la dimension esthétique, à savoir qu'elle ne consiste pas en des propriétés objectales mais en une attitude mentale spécifique face au réel (1996, 2004).

Que se passe-t-il maintenant si on adopte un point de vue plus restrictif en considérant que les objets fascinants attestent excellence technique *et* imagination brillante tout en présentant des propriétés visuelles particulières (Gell 1998 : 68) ? Certes les pièges à animaux et les mines anti-personnel se trouvent exclus, mais le sont aussi, du même coup, les *ready-made* et une grande partie des créations artistiques contemporaines. L'urinoir de Duchamp, que Gell évoquait en 1992 en tant qu'illustration de la force d'enchantement de l'art, ne peut plus fasciner dès lors que ce pouvoir est lié à des propriétés strictement perceptives. Comme le note Whitney Davis, si le *Carré noir* de Malevich défia l'entendement lors de sa première exposition, ce ne fut ni pour sa complexité formelle ni pour la virtuosité technique mobilisée, mais parce que les spectateurs ne pouvaient le rattacher à aucune tradition artistique (2007 : 211).

Autrement dit, Gell oscille entre deux conceptions de l'enchantement – l'une l'associant à des propriétés visuelles et l'autre pas –, dont aucune ne permet de rendre compte *à la fois* des œuvres de Duchamp, de celles de Vermeer, *et* de ce qui les sépare d'une mine anti-personnel. Il en va donc de sa thèse de l'enchantement comme de sa théorie générale : elle ne concerne pas spécifiquement l'art dont s'occupe l'anthropologie de l'art ; celui qui exclut les mines mais inclut aussi bien les statuettes de divination africaines à l'aspect quelconque que les œuvres d'artistes contemporains. Précisément, cela explique la réticence des spécialistes de ce domaine à juger sa théorie convaincante *en tant que théorie anthropologique de l'art*.

13. Gell reconnaît d'ailleurs que les arts verbaux et musicaux ne sont pas séparables des arts visuels et qu'il les écarte uniquement par souci de simplification (1998 : 13).

De plus, en étendant la notion d'art au point de la rendre (potentiellement) coextensive à tout ce qui existe, et donc superflue, Gell la vide de sens sans bénéfique heuristique. Il aurait donc gagné à s'en affranchir en se contentant de présenter sa théorie comme une réflexion sur les formes d'agentivité. Si tel avait été le cas, toutefois, on peut douter que cette théorie eût produit le même effet « artistique » sur ses lecteurs.

Qu'en est-il, à présent, de l'originalité et de la pertinence de la thèse de l'enchantement au regard des exemples ethnographiques sur lesquels elle s'appuie et que Gell puise exclusivement dans le monde mélanésien ? Proues de pirogue et boucliers feraient office d'« armes psychologiques » ; tirant leur efficacité de leur aspect déroutant ou effrayant, *indépendamment de leurs propriétés esthétiques et sémantiques*, ils permettraient d'intimider, de démoraliser et, par suite, de vaincre partenaires d'échanges et ennemis.

Ce que Gell écrit des boucliers de Nouvelle-Guinée se limite à les présenter sommairement comme le support de motifs terrifiants qui, à la manière de « faux miroirs », renverraient aux adversaires le reflet prétendu de leur propre effroi. Rien n'est dit de la forme de ces motifs si ce n'est qu'« ils semblent avoir été composés dans un état de terreur » et que, « soumis à leur fascination, nous sommes obligés de partager les émotions qu'ils objectivent » (1998 : 31). Bien que Gell ne mentionne aucune source bibliographique sur le sujet, des données ethnographiques substantielles existent qui méritent considération.

Ainsi, vingt-cinq ans avant la parution d'*Art and Agency*, Cherry Lowman proposait une interprétation des boucliers des Maring qui, déjà axée sur leurs effets cognitifs et psychologiques, anticipait de manière frappante la position théorique de Gell. Préalablement à tout combat, indique-t-elle, les parties adverses exhibent leurs armes et leurs parures corporelles avec force cris et gestes de menace. En s'inspirant de l'éthologie, elle assimile ces pratiques à des *persuasion displays* permettant aux groupes en présence de jauger leurs forces respectives. Ces comportements d'intimidation jouent sur ce qui apparaît, au sens propre, comme une « extension de la personne » : surmontés de plumes et ornés de motifs à effets optiques qui accentuent leur volume, les boucliers amplifient la taille et la masse apparentes des guerriers. Selon Lowman, le sens des dessins géométriques censés représenter des éléments de l'environnement naturel n'entre pour rien dans le pouvoir prêté à ces armes. « La finalité des motifs des boucliers n'est pas de communiquer à l'ennemi un message symbolique spécifique », écrit-elle, mais de générer chez lui un sentiment de peur (1973 : 26).

Chez les Waghi, note Michael O'Hanlon, l'apparence éclatante des boucliers s'entend comme un reflet de la condition morale irréprochable des combattants qui les portent. L'aspect effrayant de ces armes, propre à repousser les opposants, s'évalue à l'aune de leur degré de brillance et non de leurs éléments graphiques (1995 : 476-477). Pour autant, il serait prématuré d'en conclure que la signification des motifs n'est d'aucune pertinence dans l'impression que les boucliers sont destinés à produire en Nouvelle-Guinée. D'après Paul Sillitoe, ceux des Wola doivent parfois leur caractère menaçant au sens attribué à leurs dessins anthropomorphes : la figuration d'organes génitaux se veut une insulte ; la disposition inversée des couleurs indique la détermination farouche d'un guerrier à venger le meurtre d'un proche (1980 : 495-496). C'est dire que la dimension sémantique de ces objets participe de leurs effets à distance et qu'il n'y avait donc pas lieu, pour Gell, de l'exclure de sa thèse de l'enchantement. « Dans bien des cas », observe Morphy (2009 : 14), « la composante sémantique de l'art est partie intégrante de sa façon d'agir dans le monde ».

Le cas des proues de pirogue incite, lui, à réhabiliter cette dimension du beau que Gell écarte en affirmant que « l'esthétique mélanésienne est une question d'efficacité, de capacité à parvenir à ses fins, non de beauté » (1998 : 94). De la beauté, pourtant, tous les ethnographes des îles Trobriand (Malinowski 1922 ; Weiner 1976 ; Munn 1986 ; Scoditti 1989 ; Campbell 2002) s'accordent à faire une valeur endogène essentielle. Elle s'entend comme un pouvoir de séduction irrésistible, indissociable de maintes entreprises humaines et toujours obtenu avec le recours à la magie. Elle joue un rôle crucial dans les échanges inter-insulaires souvent conceptualisés sur le mode d'une rencontre sexuelle. Rivalisent de beauté non seulement les sculptures des proues repeintes à neuf, mais aussi les guirlandes de coquillages accrochées aux pirogues, les parures corporelles rutilantes des équipages, ainsi que les bracelets et colliers au cœur des transactions. D'après les Trobriandais, *tous* ces éléments relèvent d'un dispositif général de persuasion (incluant aussi cadeaux et talents oratoires) qui vise à éblouir les partenaires d'échanges, à les subjuguier pour les amener à se défaire de leurs biens précieux (Campbell 2002).

Selon Shirley Campbell, sur l'enquête de laquelle s'appuie Gell, les proues de pirogue *passent pour* la première chose que les groupes visités aperçoivent à l'arrivée de la flottille (*Ibid.* : 130). La même auteure, cependant, indique que leurs partenaires d'échanges ne vont jamais accueillir les équipages sur la plage mais restent au village ou dans les jardins. Les membres de ces équipages ne les rejoignent qu'après avoir parachevé leur beauté en se frottant le corps d'onctions parfumées magiquement

traitées pour accroître leur puissance de séduction (*Ibid.* : 165-166). Dans ce contexte d'interactions fortement ritualisées où l'apparition des pirogues sur le rivage ne donne pas lieu à déplacement et ne semble pas retenir l'attention, la nature de leur impact visuel est sujette à caution. On conçoit que la flottille, même vue de loin, revête un aspect impressionnant. En revanche, on imagine mal comment les motifs spiralés des proues seraient capables de produire à distance les effets optiques que Gell leur suppose – si tant est qu'ils aient conservé leur éclat au terme d'une traversée en haute mer (Bowden 2004 : 312). Rappelons que c'est l'instabilité visuelle suscitée par les volutes inversées qui, mise au compte par les spectateurs d'un pouvoir magique supérieur, les démoraliserait et les amènerait à céder plus facilement leurs biens si convoités. Par ailleurs, il se trouve que les Trobriandais reproduisent des spirales de ce type sur des objets, spatules ou gourdes à chaux, n'ayant pas vocation à agir sur le moral d'autrui. En bref, aucune donnée ethnographique ne justifie ni ne conforte l'interprétation de Gell qui se focalise sur les hypothétiques effets d'illusion des seules proues de pirogue et évacue les autres aspects des stratégies rituelles de séduction (relevant surtout, à notre sens, de formes de réassurance psychologique) par refus de reconnaître la pertinence de la dimension du beau.

Gell, qui réduit l'esthétique à la beauté et l'associe au désintéressement, ne peut concevoir que le beau soit efficace et constitue en soi un pouvoir. Dès 1967 pourtant, Anthony Forge (son directeur de thèse) l'avait constaté, lui qui montra aussi que les Mélanésiens tenaient la beauté de leurs créations pour une manifestation du surnaturel, l'actualisation d'une « capacité supérieure à celle dévolue à de simples humains » (1979 : 284). Autrement dit, Forge voyait dans la beauté ce que Gell voit dans la virtuosité technique : l'expression d'un talent humain dépassant l'entendement et perçu comme la marque du transcendant. De fait, dans cette région du monde, la vue de maints artefacts rituels voués à présentifier des instances surnaturelles produit une émotion dont l'exceptionnelle intensité donne à penser le divin, présent dans la dimension même du beau. Ces objets visent à exalter les sens et à susciter l'admiration du public. Les magies de beauté accompagnant leur fabrication, le contraste et le flamboiement de leurs couleurs, la mise en scène de leur soudaine apparition, les correspondances recherchées avec leur environnement sonore, visuel et olfactif, les appréciations critiques sur leur qualité, les exégèses des artisans, les réactions affectives des spectateurs : tout témoigne de l'importance attachée à la quête du beau conçu comme un opérateur d'efficacité. Le saisissement qui s'empare du spectateur consacre cette efficacité. Intrusive, déstabilisante, vécue sur le mode de l'emprise, l'expérience esthétique

constitue un tel assujettissement de la personne qu'elle s'assimile parfois à une agression, un préjudice appelant réparation. Dans certaines communautés, le responsable du rituel se doit en effet de dédommager matériellement tous ceux qui lui font part de leur admiration pour la beauté des masques, effigies, chants ou danses. En Mélanésie, le spectateur ne paie pas pour voir, il est indemnisé quand ce qu'il a vu l'a ému au point de menacer son autonomie mentale (Jeudy-Ballini 1999).

Beauté et efficacité, rarement distinguées dans la terminologie vernaculaire, entretiennent un rapport de solidarité absolue. Outre le rituel, elles informent des domaines aussi divers que les activités horticoles ou les conceptions du corps. La beauté chatoyante des végétaux ornementaux plantés sur les terres cultivées conditionne et atteste la fertilité du sol. Ainsi un essart n'est fertile que pour autant qu'il est beau et n'est beau que pour autant qu'il est fertile. De la même façon, la beauté physique d'une personne révèle, authentifie et potentialise sa vitalité ou ses qualités morales. Ce qui plaît aux sens, à la vue mais aussi à l'ouïe ou à l'odorat – un chant, un parfum –, agit sur le corps en favorisant croissance et santé. À l'inverse, tout ce qui amoindrit une personne à l'instar d'une maladie, d'un échec ou d'une transgression trouve sa transcription dans un enlaidissement qu'aucune parure ne peut atténuer (Jeudy-Ballini 2004).

En excluant la dimension du beau, Gell néglige donc des données nécessaires à la compréhension des cultures locales. D'abord, il passe à côté de ce qu'il admet pourtant constituer un bon objet anthropologique. En effet, alors qu'il invite les ethnologues à manifester « une indifférence absolue envers la valeur esthétique des œuvres d'art, tant du point de vue des indigènes que de celui de l'esthétisme universel » (1992 : 42), il reconnaît en passant que « l'anthropologie de l'art [peut être l'étude de] la mobilisation des principes esthétiques (ou de ce qui leur ressemble) dans les interactions sociales » (1998 : 4). Ensuite, et paradoxalement, il se prive une fois de plus d'un argument qui aurait pu servir sa thèse de l'art comme enchantement – du moins dans les cas ethnographiques où elle s'applique. De fait, la beauté des effigies rituelles fonctionne comme une « arme psychologique », au même titre que la laideur de certains masques destinés à effrayer les non-initiés, ou que le caractère inquiétant des motifs peints sur les boucliers visant à faire fuir les ennemis. À chaque fois, il s'agit d'impressionner, de déstabiliser les spectateurs. Notons qu'on admet facilement que des objets tribaux soient intentionnellement laids pour susciter la peur, mais pas qu'ils soient intentionnellement beaux pour susciter l'émotion, une longue tradition de pensée suspectant le beau de n'être qu'une valeur occidentale.



Renouveler la manière anthropologique de penser l'art en étendant virtuellement sa définition théorique à tout objet indépendamment de sa nature intrinsèque : cette proposition de Gell revêt un caractère indiscutablement duchampien. Gell entend faire avec la mine antipersonnel ce que Duchamp a fait avec l'urinoir : donner statut artistique à un objet trivial, « génériquement marqué comme exclu du domaine de l'art », et abolir « la prétendue spécificité ontologique de l'œuvre d'art » (Schaeffer 1996 : 32). L'un et l'autre subvertissent les valeurs esthétiques et sémantiques jusqu'à attachées à l'art. Si Gell s'inscrit dans le domaine de la théorie anthropologique et non dans celui de la pratique artistique, il se plaît toutefois à concevoir son œuvre intellectuelle comme une œuvre d'art ; une œuvre fondatrice devant marquer la césure entre un avant et un après de l'anthropologie de l'art, tout comme il y eut un avant et un après Duchamp dans la réflexion sur la définition de l'art.

Au regard de son ambition de révolutionner la conception de l'art et d'en élaborer la première théorie anthropologique digne de ce nom, Gell nous semble avoir échoué. *Art and Agency*, qui constitue surtout une théorie de l'agentivité, ne parvient pas à se démarquer des conceptions communes de l'art – comme objet de fascination ou expression de virtuosité, par exemple. Gell ne parvient pas davantage à se dégager de ce dilemme philosophique qu'évoquait Schaeffer à propos de la définition de l'objet esthétique : « soit restreindre la notion d'œuvre d'art de manière à pouvoir en exclure les "œuvres" qui sont perceptuellement indiscernables de simples artefacts "utilitaires", soit au contraire l'étendre jusqu'à y inclure tous les artefacts » (2004 : 27). En revanche, son aspiration à surprendre et à captiver son lectorat a montré son efficacité. Les erreurs, imprécisions, glissements de sens, contradictions et raccourcis de son argumentation lui confèrent ce caractère d'opacité et d'« indéchiffrabilité cognitive » (1998 : 85) que l'auteur aime tant associer à l'art et à sa puissance d'enchantement. « Sur un ton délibérément provocateur, à la mesure du culte qui lui est rendu, nous voulons suggérer que, loin d'être le revers un peu faible d'un texte puissant, incapable d'empêcher ses nombreuses qualités de lui assurer un succès mérité, ces erreurs sont la cause principale de la fascination qu'il a exercée, et qu'il continue à exercer ». Cette appréciation d'Antoine Hennion et de Bruno Latour (1996 : 235) sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », le fameux texte de Walter Benjamin, nous la reprenons à notre compte pour les écrits de Gell, tout comme nous aurions pu emprunter d'ailleurs le titre de leur article critique : « Comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... »



Théorie de l'enchantement ou enchantement de la théorie ? Plutôt que de se laisser prendre au piège de la fascination à la lecture d'*Art and Agency* (Gell 1998), il conviendrait donc de se méfier d'une thèse trop simplificatrice et trop éloignée de l'ethnographie pour rendre justice à l'art et à la pluralité de ses dimensions. Tout l'art de l'anthropologie, nous semble-t-il, devrait précisément consister à les penser ensemble au lieu de chercher à les opposer. Postulons que l'art peut tout à la fois communiquer, émouvoir, éblouir, faire réfléchir et agir.

*École des hautes études en sciences sociales  
Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris  
brigitte.derlon@college-de-france.fr*

*Centre national de la recherche scientifique  
Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris  
m.jeudy-ballini@college-de-france.fr*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : art – anthropologie de l'art/*art of anthropology* – agentivité/*agency* – théorie de l'enchantement/*theory of enchantment* – esthétique/*aesthetic* – beau/*beauty* – art mélanésien/*melanesian art* – Alfred Gell – Marcel Duchamp.

#### BIBLIOGRAPHIE

Alpers, Svetlana

1976 « Describe or Narrate ? A Problem in Realistic Representation », *New Literary History* 8 (1) : 15-41.

Bolton, Lissant

2001 « What Makes Singo Different : North Vanuatu Textiles and the Theory of Captivation », in Christopher Pinney & Nicolas Thomas, eds, *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford-New York, Berg : 97-115.

Bowden, Ross

2004 « A Critique of Alfred Gell on Art and Agency », *Oceania* 74 : 309-327.

Campbell, Shirley F.

2001 « The Captivating Agency of Art : Many Ways of Seeing », in Christopher Pinney & Nicholas Thomas, eds, *Beyond*

*Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford-New York, Berg : 117-134.

2002 *The Art of Kula*. Oxford-New York, Berg.

Danto, Arthur

1989 [1981] *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris, Le Seuil.

Davis, Whitney

2007 « Abducting the Agency of Art », in Robin Osborne & Jeremy Tanner, eds, *Art's Agency and Art History*. Oxford, Wiley-Blackwell : 199-219.

Derlon, Brigitte

2007 « Des "fétiches à clous" au *Grand Verre* de Duchamp : une nouvelle théorie anthropologique de l'art », *Le Débat* 147 : 126-135.

**Forge, Anthony**

2006 [1967] « The Abelam Artist », in Howard Morphy & Morgan Perkins, eds, *The Anthropology of Art. A Reader*. Malden-Oxford, Blackwell : 109-121.

1979 « The Problem of Meaning in Art », in Sydney M. Mead, ed., *Exploring the Visual Art of Oceania. Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*. Honolulu, University Press of Hawaii : 278-286.

**Freedberg, David**

1998 [1989] *Le Pouvoir des images*. Paris, G. Monfort (« Imago mundi »).

**Fried, Michael**

1990 [1980] *Esthétique et origines de la peinture moderne*, 1. *La Place du spectateur*. Paris, Gallimard (« NRF essais »).

**Gell, Alfred**

1992 « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », in Jeremy Coote & Anthony Shelton, eds, *Anthropology, Art, and Aesthetic*. Oxford, Clarendon Press / New York, Oxford University Press : 40-63.

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.

1999a « Introduction : Notes on Seminar Culture and Some Other Influences », in *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Ed. by Eric Hirsch. London-New Brunswick, The Athlone Press (« London School of Economics Monographs on Social Anthropology » 67) : 1-28.

1999b « Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps », in *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Ed. by Eric Hirsch. London, The Athlone Press (« London School of Economics Monographs on Social Anthropology » 67) : 187-214. [1<sup>re</sup> éd. : *The Journal of Material Culture*, 1996, 1 (1) : 15-38.]

**Ginzburg, Carlo**

2001 *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des histoires »).

**Gombrich, Ernst**

1979 *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford, Phaidon.

1996 [1960] *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris, Gallimard.

**Hennion, Antoine & Bruno Latour**

1996 « L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou Comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Cahiers de médiologie* 1 : 235-241.

**Hirsch, Eric et al.**

1997 « Obituary », *Anthropology Today* 13 (2) : 21-24.

**Jeudy-Ballini, Monique**

1999 « «Dédommager le désir» : le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée) », *Terrain* 32 : 5-20.

2004 « Parures et signification dans l'imaginaire mélanésien : une perspective comparatiste », in Danièle Allières, ed., *Mode. Des parures aux marques de luxe*. Paris, Economica : 12-26.

**Justin, Henri**

2009 *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »).

**Layton, Robert**

2003 « Art and Agency : A Reassessment », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 9 (3) n. s. : 447-464.

2005 « Structure and Agency in Art », in Michèle Coquet, Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini, *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*. Paris, A. Biro-Éd. de la Maison des sciences de l'homme : 29-46.

**Lowman, Cherry**

1973 *Displays of Power. Art and War Among the Marings of New Guinea*. New York, Museum of Primitive Art (« Studies n° 6 »).

**Malinowski, Bronislaw**

1922 *The Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London, Routledge & Kegan Paul.

**Morphy, Howard**

2009 « Art as a Mode of Action : Some Problems with Gell's Art and Agency », *Journal of Material Culture* 14 (1) : 5-27.

**Morphy, Howard & Morgan Perkins**

2006 « Introduction. The Anthropology of Art : A Reflection on its History and Contemporary Practice », in Howard Morphy & Morgan Perkins, eds, *The Anthropology of Art. A Reader*. Malden-Oxford, Blackwell : 1-32.

**Munn, Nancy D.**

1986 *The Fame of Gawa. A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.

**O'Hanlon, Michael**

1995 « Modernity and the "Graphicalization" of Meaning : New Guinea Highland Shield Design in Historical Perspective », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 3 (1) : 469-493.

**Osborne, Robin & Jeremy Tanner**

2007 « Introduction : Art and Agency and Art History », in Robin Osborne & Jeremy Tanner, eds, *Art's Agency and Art History*. Oxford, Wiley-Blackwell : 1-27.

**Piles, Roger de**

1708 *Cours de peinture par principes*. Paris, J. Estienne.

**Pinney, Christopher & Nicolas Thomas, eds**

2001 *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford-New York, Berg.

**Rampley, Matthew**

2005 « Art History and Cultural Difference : Alfred Gell's Anthropology of Art », *Art History* 28 (4) : 524-551.

**Schaeffer, Jean-Marie**

1996 *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard (« NRF essais »).

2004 « Objets esthétiques ? », *L'Homme* 170 : *Espèces d'objets* : 25-46.

**Scoditti, Giancarlo M. G.**

1989 *Kitawa. A Linguistic and Aesthetic Analysis of Visual Art in Melanesia*. Berlin-New York, Mouton de Gruyter.

**Sillitoe, Paul**

1980 « The Art of War : Wola Shield Designs », *Man* 15 n. s. : 483-501.

**Thomas, Nicholas**

1998 « Foreword », in Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford-New York, Clarendon Press : VII-XIII.

**Weiner, Annette B.**

1976 *Women of Value, Men of Renown. New Perspectives in Trobriand Exchange*. Austin, University of Texas Press.