

# L'art comme technologie de l'enchantedement

L'anthropologue Alfred Gell a élaboré une grammaire de la « captivation » artistique. Un étonnant périple, des tatouages maoris à Vermeer et Marcel Duchamp

L'art des populations d'Afrique, d'Océanie ou d'Amérique a fasciné ses spectateurs occidentaux et continuera sans doute de le faire pendant longtemps. « Ebloui » conviendrait d'ailleurs mieux, tant l'admiration se mêle souvent, à ce propos, d'un certain aveuglement. Qu'on le dise « primitif » ou « premier », l'art « anthropologique », comme préfère l'appeler Alfred Gell (1945-1997), est communément marginalisé. Artefact folklorique et coutumier pour les uns, épure d'une esthétique originelle et sauvage pour les autres, il peine à sortir des ghettos dans lesquels le regard colonial l'a enfermé, quand bien même ceux-ci seraient de magnifiques musées.

L'anthropologue britannique s'en amuse presque, lui qui ambitionne de fonder une « anthropologie de l'art » qui s'applique aussi bien aux tatouages traditionnels des îles Marquises qu'à la genèse du *Grand Verre* de Marcel Duchamp (1913-1925). « L'art des

cultures non occidentales, avance en effet Gell, n'est pas essentiellement différent du nôtre : lui aussi est produit par des artistes qui ont une personnalité, du talent et une certaine imagination, et ils méritent le même traitement que les artistes occidentaux, au lieu d'être per-

**L'Art et ses agents**  
**Une théorie anthropologique**  
(*Art and Agency*)  
d'Alfred Gell

Traduit de l'anglais par Sophie et Olivier Renaut, Les Presses du réel, « Fabula », 328 p., 26 €.

çus comme des enfants sauvages « poussés par l'instinct » qui expriment spontanément leurs besoins primitifs, ou encore comme des figures serviles d'une esthétique « tribale » figée. »

La plus-value du regard anthropologique sur l'art n'est donc pas, chez Gell, à chercher dans les objets saisis par ce regard. Elle se trouve dans le regard lui-même,

plus soucieux de saisir les structures sociales environnant les phénomènes culturels que d'interpréter ceux-ci comme s'ils étaient de pures formes ou des textes, comme aime à le penser parfois l'anthropologie culturelle. Ce faisant, c'est aussi contre le jugement esthétique qu'écrit Gell. La « beauté » est un concept daté et situé, dont l'utilité est faible pour définir ce qui fait une œuvre d'art. Il exclut en effet d'emblée tout un pan de la production artistique, notamment toute la production des arts décoratifs traditionnels – souvent le fait des femmes, note incidemment Gell.

Il s'agit donc de peupler ce que l'anthropologue appelle les « réseaux de l'art », dans lesquels entrent producteurs et récepteurs de l'œuvre, mais aussi mécènes, modèles ou musées. Dans ces réseaux, l'œuvre elle-même, loin d'être un simple réceptacle de significations, agit comme une personne, impressionne celui qui la reçoit, « involue » au gré de l'entrée dans son réseau de nouveaux « agents » cherchant à influer sur elle. Les pages que Gell consacre aux fétiches congolais, dans lesquels des supplicants plantent des clous, illustrent magistralement cette approche. Le fétiche à clous est aujourd'hui exposé dans les musées, où il continue d'ailleurs à captiver son public. Il est un « indice » manifestant les intentions ou l'« agentivité » (*agency*) de tous ceux qui sont entrés, à un moment ou à un autre, dans son réseau.

## Pièges à penser

L'œuvre d'art, saisie par Gell, est donc semblable aux totems doués de pouvoirs magiques qu'étudie l'anthropologie classique. C'est un « *objet disséminé* » dans lequel nous voyons finalement l'empreinte de tous les agents qui y ont investi une intention artistique. L'art ? Rien d'autre qu'une « *technologie de l'enchantedement* », une entreprise de « capti-



Fétiche à clous Nkisi Nkonde, Congo, début du XX<sup>e</sup> siècle. MBA RENNES / DIST. RMN / PATRICK MERRET

vation » sans fin. La suffragette Mary Richardson en savait quelque chose, elle qui lacéra en 1914, avec un couteau de cuisine, la *Vénus à son miroir*, de Velazquez, conservée par la National Gallery de Londres. Elle investissait ainsi le réseau de cette œuvre et la dotait d'une nouvelle intentionnalité (qu'elle ne manqua d'ailleurs pas de figer en la photographiant, avant que les restaurateurs du musée n'interviennent à leur tour sur cette toile palimpseste pour lui redonner une forme plus conforme à leur propre intention).

L'art est bon à penser (et à agir), pas à contempler, aurait finalement pu dire Gell en plagiant Claude Lévi-Strauss, qui fait figure d'inspirateur de ce livre. « *La sociabilité et les opérations cognitives ne font qu'un* », avance en effet, provocateur, celui qui consacre de longues pages à décrire l'art déco-

ratif des Maoris, les motifs des tatouages et les parcours des danseurs mélanesiens, ou encore le labyrinthe crétois comme autant de pièges à penser. La « *résistance cognitive* » des artefacts que nous nommons « œuvres d'art » est la meilleure mesure de leur probabilité de durer, nous rappelle Gell : « *On ne possède jamais complètement un objet décoré, on ne cesse de se l'approprier.* »

Il n'échappera à aucun lecteur de *L'Art et ses agents* que le livre qu'il tient entre ses mains est un objet singulier. Paru en 1998, peu de temps après la mort de son auteur, *Art and Agency* a déjà acquis une place importante dans le débat anthropologique anglo-saxon, où il a suscité nombre de commentaires. Pourtant, composé de chapitres disparates dans leur longueur comme dans leur degré d'élaboration, alternant des

criptions minutieuses et formalisme théorique élaboré, le livre n'est pas d'un abord facile. Il découragea d'ailleurs pendant dix ans le monde de l'édition francophone et l'on ne peut que se féliciter qu'il soit revenu à un petit éditeur, Les Presses du réel, de lui donner forme en français, avec l'élégance sobre et rigoureuse qui caractérise, chez cet éditeur, les livres de la collection « *Fabula* » dirigée par Alexandre Laumonier.

Gell a disséminé dans ce livre, comme dans l'autre ouvrage qu'il réussit à terminer avant de mourir, *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams* (1999), un peu de sa « personne ». Comme l'ognon de Peer Gynt, le personnage d'Ibsen que Gell se plaît à citer, elle se révèle par pelures successives à celui qui entreprend de la découvrir. ■

## Extrait

« L'Art et ses agents », p. 84-85

« Ainsi, en tant que destinataire de *La Dentellièr*e de Vermeer, je peux toujours envisager la possibilité que ce soit moi, et non Vermeer, qui ai réalisé le tableau – certes pas dans ce monde-ci mais dans un « monde possible » où j'aurais été un meilleur peintre que je ne le suis aujourd'hui. Mais en même temps, je suis parfaitement conscient du caractère contrefactuel de ce monde possible : même si je sais (en théorie) comment mélanger des pigments, et même si j'ai un certain coup de crayon, je sais que je ne