

êtres humains de se comprendre entre eux au moyen d'une « théorie de l'esprit » innée, ce qui est généralement considéré comme le fondement du social. L'auteur de cet article fait un accueil enthousiaste à cette manière de voir l'art, tout en regrettant que Gell n'ait pas poussé plus loin les implications de sa théorie cognitive.

terrain

Mots clés : *art, intentionnalité, théorie de l'esprit* revue d'ethnologie de l'Europe

ABSTRACT

A theory of art: On Alfred Gell's *Art and Agency*

This review focuses on the cognitive implications of Alfred Gell's book, *Art and Agency*. From the start, Gell refuses the concept of aesthetics and suggests that we see art as a form of social communication. Accordingly, artworks stimulate the imagination through the many types of intentionality that have gone into producing them; and they themselves become imagined sources of intentionality. Gell's theory of art is anchored in recent developments in cognitive psychology having to do with the human ability to understand others. An innate «theory of mind» is widely assumed to be the basis for this intercomprehension and for life in society. While enthusiastically embracing this way of seeing art, this review article regrets that Gell did not delve deeper into the implications of his cognitive theory.

Keywords : *aesthetics, cognitive studies, intentionality, theory of mind*

TABLE DES MATIÈRES

Contre l'esthétique

Art et intentionnalité

Ancrer l'art dans une théorie de la connaissance

Aller plus loin

TEXTE INTÉGRAL

Traduit de l'anglais par Christine Langlois

Dans un nouveau livre, récemment publié en Grande-Bretagne, l'anthropologue anglais Alfred Gell propose une approche de l'art révolutionnaire. La base de sa théorie est que, plutôt que de penser à l'art en termes de beauté, nous devrions y penser en termes des différentes *agencies* ou intentionnalités qui se rencontrent dans un objet d'art, que celles-ci soient imaginaires ou réelles. Dans cet article, je souhaite à la fois présenter certains aspects clés de son argumentation et suggérer comment elle peut être renforcée et élargie en développant l'approche même utilisée par Gell.

Contre l'esthétique

Le problème, pour lui, est qu'une approche esthétique des objets d'art est

inapplicable aux cultures non occidentales et que, pour être vraiment anthropologique, une théorie, si elle prétend expliquer un phénomène universel, doit pouvoir s'appliquer au monde entier. Bien sûr, il a été discuté sans fin de ce qui est, ou n'est pas, de l'art, et il est devenu maintenant évident que l'art est impossible à définir, même si une notion, qui ressemble quelque peu à celle que s'en fait le monde occidental contemporain, existe en dehors de ce contexte culturel spécifique. Toutefois, cela ne pose pas de problème à Gell, puisqu'il recherche une théorie qui puisse s'appliquer à tous les objets qui, à diverses époques et en différents lieux, ont été qualifiés d'artistiques par les érudits, ainsi qu'à beaucoup d'autres que personne ne désignerait normalement ainsi. Manifestement, une théorie qui ne repose pas sur la notion d'esthétique est un défi à l'utilité du terme lui-même en tant qu'outil d'analyse. Aussi, en un certain sens, la théorie de Gell ne concerne pas l'« art » en tant que tel, elle veut embrasser beaucoup plus large. Elle explique néanmoins, entre autres choses, pourquoi les objets désignés à un certain moment, par une personne spécifique, comme artistiques fascinent. Il est donc à la recherche d'une théorie qui puisse prendre en compte aussi bien le *David* de Michel-Ange que les sculptures de la proue d'un canoë trobriandais impliqué dans un échange *kula*, ou la forme élaborée du pilier central d'une maison.

Pour Gell toutefois, bien qu'il soit intéressant jusqu'à un certain point de discuter avec un Européen de ce qui rend belles les sculptures florentines, il serait malvenu de parler avec un Mélanésien de la « beauté » de la proue d'un canoë, même s'il est évident qu'il ne s'agit pas seulement d'un objet utilitaire. Ces proues sont destinées à démontrer tout à la fois la capacité de leur propriétaire à commander, sa richesse, son pouvoir sur son entourage, sa générosité agressive, la bravoure et le savoir-faire du sculpteur ; elles doivent illustrer enfin le fait que les proues sont des objets magiques qui luttent contre les vagues... Toutes choses, prises ensemble, qu'il serait dangereusement trompeur de traduire par le terme de « beauté ». Bien sûr, cela ne signifie pas qu'un Trobriandais n'émet pas de jugement quant à la plus ou moins grande qualité des sculptures, mais ces jugements ne sont pas formulés en termes de beauté et les considérer comme des commentaires sur l'esthétique, ce qu'il est si facile de faire hors du contexte, revient tout simplement à les dénaturer, à les falsifier.

Sa critique est beaucoup plus fondamentale que l'argument habituel selon

lequel l'« art » ne peut être vraiment défini qu'en termes de marché, celui-ci ne s'étant développé que depuis la Renaissance, et seulement en Europe. Gell s'attaque à la pertinence même du critère de beauté. Il va donc au-delà des approches plus traditionnelles de l'art et des controverses usuelles des anthropologues concernant l'art ethnographique. Ces querelles sont menées par deux camps bien définis. Dans l'un, on trouve principalement des conservateurs de musée et des marchands, mais aussi quelques anthropologues qui veulent que l'on apprécie les objets des cultures non occidentales selon des critères universels de beauté. Cette attitude implique que, pour les apprécier, celui qui les regarde n'a besoin de rien savoir des gens qui ont produit ces objets. Dans le camp opposé est rassemblée la majorité des anthropologues qui soutient que, pour que le spectateur puisse se faire une opinion sur l'esthétique, il a besoin de connaître le contexte des objets et de comprendre les critères de beauté de ceux qui les ont produits. Pour Gell, même cette dernière position a ses limites et ne fait que travestir les habituelles idées sur l'art en posant une question non pertinente : « Qu'est-ce qui est beau pour les X ou les Y ? »

Gell soutient donc que l'esthétique ne saurait être la base d'une théorie *générale* applicable aux objets d'art. Une telle théorie doit fonctionner dans tous les cas et a besoin, pour cela, d'être ancrée dans les traits qui caractérisent les membres de l'espèce Homo sapiens. Pourquoi, depuis les temps les plus reculés, les hommes ont-ils produit des objets qui nous semblent artistiques et que nous considérons, ici et maintenant, comme « beaux », demande Gell ? Non parce qu'ils recherchaient la beauté (de quelque sorte qu'elle soit), des tas de gens ne s'intéressant pas à cette idée. Néanmoins, il est clair que des objets non utilitaires nous ont toujours fascinés et possèdent un pouvoir certain. Comment l'expliquer ?

Art et intentionnalité

La réponse de Gell est la suivante : ce qui a été appelé objet d'art, et bien d'autres qu'on ne penserait pas forcément à désigner sous ce vocable, possède une force ou un pouvoir de fascination parce que nous considérons ces objets comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont, à différents degrés, fabriqués ou utilisés. Ainsi *La Joconde* nous permet-elle d'appréhender tout à la fois l'intention du peintre de produire un bel objet qui impressionnera des personnes spécifiques, celle de la femme elle-même de séduire ou de se moquer, celle de cette femme d'être représentée comme séductrice ou

moqueuse, l'acceptation ou le refus par l'artiste d'illustrer l'humeur que le modèle veut voir représentée, l'intention du mécène de commander l'objet afin, peut-être, de montrer sa fortune et/ou la beauté des femmes sur lesquelles il exerce son pouvoir, et/ou son amour, l'intention de l'Etat français de démontrer le pouvoir et la richesse qui lui permettent de s'emparer, d'exposer et de préserver, au moyen de remarquables et scientifiques mesures de conservation et de sécurité, un objet si désirable. Tous ces esprits dont on imagine les désirs sont, consciemment et inconsciemment, évoqués quand on prend connaissance du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, objet dénué en lui-même de croyances et de désirs. Là se trouve, pour Gell, la source de son pouvoir.

Pour lui, dans tous les objets d'art se rencontrent divers réseaux d'intentionnalité qui diffèrent considérablement selon les cas, ce qui explique qu'ils peuvent avoir fort peu en commun. Ainsi, le faisceau d'intentionnalités liées à la proue trobriandaise ne ressemble que très peu à celui formé autour de *Mona Lisa*. L'intention de l'artiste de réussir à causer de la peur et de la stupéfaction, celle du chef qui a commandé de la réaliser et de l'exhiber, celle, également, de l'équipage qui dans le même temps terrorise et séduit les partenaires de l'échange, l'intention enfin de l'arbre, vu comme une force vivante, toutes ont accompagné la fabrication de l'objet de bois ; s'y ajoute l'intentionnalité des esprits convoqués lors de la réalisation, qui, de quelque manière, sont toujours présents, luttant contre les intentions meurtrières de la mer et contre ceux qui résistent à l'échange.

Si de nombreuses intentionnalités se rencontrent dans un même objet, cela ne signifie pas pour autant qu'elles le fassent au même moment. Gell donne l'exemple des fameux fétiches à clous du Congo. Il s'agissait de statuettes utilisées pour les serments, dont on pensait que, lorsque quelqu'un y enfonçait un clou, le fétiche lui infligerait la même douleur s'il mentait, ou qu'il blesserait d'autres personnes au moyen de ce que Frazer a appelé de la magie par sympathie. Elles étaient fabriquées après un sacrifice indispensable, création qui impliquait manifestement des réseaux d'intentionnalités supposées fort éloignées, par exemple, d'une peinture classique. Plus encore, leur processus de fabrication ne prenait pas fin avec leur sculpture. Gell avance que chaque nouveau clou ajoutait de nouvelles intentionnalités, poursuivant ainsi la création de l'œuvre d'art. Les œuvres d'art sont donc prises dans un processus de création continu. Une création qui peut même se poursuivre avec leur destruction, comme dans le cas des

sculptures funéraires qui sont destinées à se décomposer, remplissant ainsi leur rôle de libération de l'âme de la personne pour l'enterrement de laquelle elles furent réalisées.

On peut utiliser l'exemple du fétiche à clous pour expliquer une autre facette de sa théorie. Le faisceau d'intentionnalités qui gît, si l'on peut dire, derrière la production de l'objet n'est qu'un aspect. Gell soutient qu'elles dotent celui-ci d'une intentionnalité quasi humaine. En effet, ceux qui voient la figurine s'imaginent qu'elle peut agir sur eux ; ils la perçoivent comme ayant une volonté propre, qui lui permet de les protéger ou de leur faire du mal. Le fétiche devient donc un maillon de la chaîne qui relie les membres d'une société.

On pourrait penser que, pour Gell, déposer un objet dans un musée, qu'il s'agisse d'une statuette à clous ou de *Mona Lisa*, ajouterait une intentionnalité ultime, dernier élément de la chaîne, l'intention de mettre un point d'arrêt à d'autres accroissements, terminant par là même la vie artistique de l'œuvre. Dans le cas des sculptures funéraires, la muséification impliquerait, comme l'a plaidé Susan Küchler, une négation de leur nature même. Toutefois, Gell soutient, suivant le critique d'art Freedberg, que ce n'est pas toujours le cas. Il donne l'exemple de la fameuse *Vénus* de Vélasquez, conservée au British Museum, qui fut lacérée par une suffragette au ^{xix}^e siècle. Gell y voit une prolongation de la vie de l'objet d'art, puisqu'une nouvelle intentionnalité a ainsi été ajoutée à la chaîne déjà longue de toutes celles qui l'avaient précédée.

Ancrer l'art dans une théorie de la connaissance

Le remplacement de l'esthétique par l'intentionnalité de l'agent dans la théorie de Gell a des implications beaucoup plus nombreuses qu'on ne pourrait le croire à première vue. Il ne cherche pas seulement une base plus large qui pourrait lui permettre d'englober des choses aussi diverses que les fétiches africains et les tableaux de Rembrandt. Le but de Gell est de déplacer le socle épistémologique même de l'étude de l'art. Il l'indique lorsqu'il dit qu'il est à la recherche d'une théorie vraiment anthropologique. Ce qui signifie deux choses : la première, et la plus importante, est qu'il veut expliquer l'art et ce qui lui est associé en termes de traits qui caractérisent tous les membres de l'espèce *Homo sapiens sapiens* ; la seconde est que cette théorie repose sur la manière dont les êtres humains se

comprennent entre eux, et sont donc capables de vivre en société, ce qui pour lui, comme pour la plupart des anthropologues, constitue leur caractéristique la plus fondamentale.

Gell emploie le mot *agency*, qui semble être, dans le texte, un synonyme d'intentionnalité pour un large éventail de choses et, au fur et à mesure du livre, ce terme prend plusieurs sens qui ne sont pas toujours totalement compatibles entre eux. Toutefois, le cœur de son argument est suffisamment clair pour me guider dans ce qui va suivre. Ce qui est significatif dans la notion d'intentionnalité n'est pas tant la capacité des êtres humains à organiser leur conduite en relation avec leurs croyances et leurs désirs que leur habilité à comprendre et à contrôler les croyances et les désirs des autres afin de se conduire de manière appropriée envers eux. Tous les psychologues cognitifs s'accordent à reconnaître comme un des traits les plus essentiels, voire le plus fondamental, du comportement humain cette capacité à attribuer aux autres individus des croyances et des désirs, qui nous permet de les comprendre ainsi que les messages qu'ils veulent nous transmettre, que ceux-ci soient ou non linguistiques. Car ces messages ne peuvent avoir du sens que si, comme l'a montré il y a déjà longtemps le philosophe Austin, on sait ce que l'interlocuteur a l'intention de faire avec le son qu'il produit.

La théorie de l'art de Gell est cognitive, comme il le souligne à plusieurs reprises, parce qu'il voit l'art comme un à-côté, ou une excroissance, non nécessaire mais fréquente, de la capacité cognitive universelle des êtres humains. Son travail s'inscrit ainsi dans le corpus croissant des connaissances que nous possédons sur l'esprit humain. Selon cette théorie, tous les humains normaux ont, et doivent avoir, une faculté extrêmement développée qui leur permet d'imaginer ce qui se passe dans l'esprit des autres. Cette faculté est employée en permanence et à une vitesse telle que nous en sommes inconscients. Cette extraordinaire capacité est également utilisée à des fins secondaires, non utilitaires, par exemple lorsqu'en racontant des histoires nous représentons des animaux ou des machines à vapeur comme s'ils étaient humains. Ces usages secondaires sont nombreux et l'art, selon Gell, en fait partie. Ainsi, d'un point de vue méthodologique, son argument prend la même forme que le fameux argument de Lévi-Strauss sur le totémisme. Lévi-Strauss commence par passer en revue différentes définitions du totémisme et remarque que non seulement elles sont toutes différentes, mais qu'il n'y a pas de raison particulière d'en choisir une plutôt qu'une autre. Après tout, le

totémisme n'est rien d'autre que ce que les divers auteurs mettent sous ce terme. Il serait toutefois injuste de dire qu'ils parlaient de quelque chose qui n'existait pas, ne serait-ce que parce qu'on trouve dans le monde entier des phénomènes similaires et que ce fait demande une explication. Celle de Lévi-Strauss est que tous ces phénomènes sont des manifestations non universelles d'une caractéristique humaine universelle : le besoin de classer. Ce besoin explique la récurrence de phénomènes du type totémisme, il en explique également beaucoup d'autres que personne n'aurait pensé ranger sous cette étiquette. Il a donc expliqué ce qu'est le totémisme, tout en niant la validité du terme en tant qu'outil d'analyse.

Pour des raisons semblables, Gell veut expliquer des phénomènes du type artistique sans perdre de temps à définir l'art en tant que tel. Il veut faire éclater la catégorie art en quelque chose de plus large fondé sur notre connaissance scientifique des êtres humains. Cela va sûrement irriter, étant donné l'humeur antiscientifique actuelle de l'anthropologie, et la tendance de certains artistes à voir leur savoir-faire comme transcendant les limitations humaines. Dans une publication précédente, il se décrit comme un philistin méthodologique pour montrer qu'il refuse de ranger l'art à part, de le mettre sur un piédestal. Au contraire, il le considère comme une technologie parmi d'autres dont la plupart sont tout à fait ordinaires.

En fait, les choses ne sont pas aussi simples que cet ouvrage le laisse paraître. Gell voit la capacité des hommes à reconnaître l'intentionnalité de leurs semblables comme une explication de phénomènes baptisés art de deux manières différentes qu'il ne distingue pas clairement. La première, déjà abordée ci-dessus, montre que nous voyons dans un objet d'art toute une série d'intentionnalités qui ont soit accompagné la fabrication de l'objet, soit trouvé leur origine dans ce qu'il représente, qu'il s'agisse d'un saint ou d'un mécène. En ce cas, l'objet d'art sert en quelque sorte de relais matériel entre des personnes, de même que l'écrit est un relais matériel entre deux personnes qui veulent communiquer, bien que l'art établisse un réseau de relations beaucoup plus nombreuses et complexes que la relation qui unit l'écrivain à son lecteur.

La seconde façon dont la capacité humaine à lire les esprits est impliquée dans l'art est beaucoup plus problématique, bien qu'il s'agisse en fait d'une question classique en anthropologie. Il s'agit de la manière dont les êtres humains

attribuent un esprit à des entités qui en sont dépourvues. C'est le phénomène que Tylor a appelé animisme, où les pierres, les arbres ou les montagnes, etc., sont traités en partie comme des humains. Le concept d'animisme fut utilisé par la suite par Piaget, qui y vit une caractéristique des enfants dont l'esprit n'a pas encore atteint un niveau suffisant de discrimination pour réaliser, par exemple, que les moteurs de voiture ou les pierres n'ont pas d'esprit.

Gell ne suit pas Piaget, car il ne voit rien d'enfantin ni d'immature dans le phénomène de l'animisme, qui, pour lui, est typique des phénomènes religieux qu'il appelle ici du terme traditionnellement dérogatoire « idolâtrie », terme qu'il utilise sans jugement de valeur. Il entend par là l'attribution d'intentionnalité et de pouvoir à des objets, souvent représentatifs, tels que des statuettes d'ancêtres, ou parfois de simples objets naturels réputés être habités par un esprit ou une autre entité semblable. Les objets d'art sont toujours, pour Gell, plus ou moins objets d'idolâtrie en ce qu'on leur attribue une intentionnalité de quelque espèce. L'objet devient alors beaucoup plus qu'un simple relais dans le réseau des relations sociales, il en est un acteur lui-même.

Pour expliquer cela, Gell prend à plusieurs reprises l'exemple des poupées. La raison en est simple : les poupées sont des artefacts auxquels les enfants attribuent des intentionnalités dont ils sont eux-mêmes la source, cela quel que soit le sérieux avec lequel ils le font. Pour lui, les objets d'art sont en tout point semblables. Cela le conduit à une première suggestion, étonnante mais très éclairante : nous devrions considérer le *David* de Michel-Ange, chef-d'œuvre de la statuaire, comme une grande poupée pour adultes. Car, au-delà des multiples intentionnalités que nous voyons au travers de la statue, nous sommes aussi conscients de son pouvoir propre. Ce genre de chose est, bien sûr, beaucoup plus clair dans des cas plus habituels d'idolâtrie où, comme dans de nombreuses formes d'hindouisme, le pouvoir de l'image, à l'encontre de ce qui se passe dans les religions sémitiques, n'est pas un problème théologique. L'art est donc, pour Gell, une sorte d'idolâtrie et, qu'elle soit douce ou forte, il s'agit de fétichisme ou d'anthropomorphisme, de l'attribution de caractères humains à des espèces ou à des choses qui ne le sont pas.

Aller plus loin

Ce qui attire dans la théorie sur l'art de Gell, c'est qu'elle remplace

l'introuvable et mystérieuse notion de l'esthétique par l'intentionnalité, c'est-à-dire par quelque chose d'ancré dans l'esprit et le cerveau. Comme il le démontre, cette intentionnalité de l'agent peut être multiple et cette notion peut s'appliquer à toutes sortes de relations. Cela fait sa force mais peut également se révéler une faiblesse, exacerbée par le flou avec lequel le mot est utilisé dans le livre.

A vrai dire, Gell utilise le terme anglais *agency*, difficilement traduisible en français, qui évoque la philosophie morale et n'a pas grand-chose à faire ici. Même si nous nous limitons au mot intentionnalité, qu'il emploie également, son sens n'est pas totalement clair. Ce terme a une longue histoire en philosophie et Gell y fait allusion en citant, à plusieurs reprises, des philosophes, en particulier des phénoménologues comme Husserl et Merleau-Ponty. Toutefois, pour ceux-ci, le mot concerne la vieille question des rapports entre la pensée et le monde extérieur. Ce qui n'est pas vraiment le propos de Gell, et il aurait sans doute été plus clair de ne pas mentionner de tels auteurs et d'avoir simplement parlé d'intention plutôt que d'intentionnalité. Car ce qui le préoccupe réellement, c'est la représentation de la relation entre les croyances et les désirs des autres et, à un certain point, la manière dont nous nous représentons ce qui nous fait agir. Les philosophes, les psychologues et les spécialistes des sciences cognitives se réfèrent généralement à ce phénomène en utilisant l'expression « psychologie naïve » ou celle de « théorie de l'esprit implicite ». Et comme, pour fourbir ses arguments, Gell utilise le travail de gens tels que Dennett, Boyer ou Sperber, il est clair que c'est bien à de telles notions qu'il se rattache et non au sens philosophique du mot intentionnalité.

Le problème n'est pas simplement terminologique. Cette imprécision signifie qu'on glisse sur de nombreux points. A lire le texte, il semble souvent qu'il n'y ait pas de difficulté à reconnaître des intentionnalités, mais telle n'est pas la réalité, et cela soulève plusieurs questions. Selon quelle théorie attribue-t-on des croyances aux autres ? Quelles croyances sont sélectionnées ? Comment se représente-t-on les désirs des autres et cela a-t-il un rapport avec leurs désirs réels ? Comment se représente-t-on la relation entre leurs croyances et leurs désirs ? Nous savons que ces questions sont déjà très complexes lorsqu'il s'agit de deux interlocuteurs qui se font face, comme le reconnaît lui-même l'un des plus fervents supporters de cette approche (Dennett 1987). Elles le sont encore plus lorsqu'on y ajoute un médiateur, ici l'objet d'art. Ces interrogations ne sont pas

seulement pertinentes parce qu'elles montrent que nous devons aller beaucoup plus loin que la seule désignation de l'intentionnalité comme explication ultime. Elles soulèvent un point essentiel en rapport avec le sujet du livre.

Quelle différence cela fait-il que l'intentionnalité soit représentée par un objet d'art plutôt que par une personne ? Beaucoup des questions soulevées par les sciences cognitives concernent l'exactitude et la spécificité de l'interprétation des croyances et des désirs des autres. Elles s'intéressent donc à la manière dont ces connaissances sont stockées et organisées dans le cerveau et aux implications de cette organisation pour la nature même et la possibilité de la communication. Mais si notre représentation des artefacts externes devient aussi une sorte d'enveloppe pour des représentations d'intentionnalités humaines ou quasi humaines, nous pouvons nous poser la question suivante : à quel point cet enveloppe modifie-t-elle la nature même de son contenu ? Un tel changement, peut-être fondamental, pourrait consister soit en une diminution, soit en un ajout d'ambiguïtés ou de différents types de représentations qui seraient alors productives. Ou, pour dire les choses plus simplement, les objets sont bien des indices d'intentionnalité pour ceux qui les voient ainsi, mais n'expriment-ils pas l'intentionnalité d'une manière toute différente de celle des êtres vivants ?

Cette question fondamentale pour notre compréhension des objets d'art en amène une autre. La diversité de nature des différents objets qui agissent comme indices des intentionnalités humaines a-t-elle des implications sur la manière dont ces dernières peuvent être interprétées ? L'ouvrage évoque à la fois les objets figuratifs et ceux qui ne le sont pas, comme les motifs décoratifs géométriques, et les voit tous également comme un répertoire d'intentionnalités. Toutefois, il est certain que la distillation des intentionnalités varie selon les objets utilisés. L'exploration de cette diversité se révélerait, à mon avis, extrêmement fructueuse.

L'ouvrage gagnerait également à être plus clair sur une autre question. Car, même si nous prenons le terme intentionnalité au sens restrictif d'interprétation de l'intention humaine, comme il me semble que le fait Gell, cela laisse plusieurs points dans l'ombre. En psychologie cognitive, il y a deux théories rivales sur la manière dont l'enfant apprend à deviner les croyances et les désirs des autres, connaissance qui lui est indispensable pour interpréter les actions de ces êtres extérieurs et se coordonner avec eux. Une théorie laisse entendre que l'enfant se

projette dans les autres et qu'ainsi, par une sorte d'introspection imaginaire, il comprend l'intentionnalité de son vis-à-vis. La seconde, sur laquelle Gell semble se fonder, et qui est explicitement adoptée par beaucoup d'auteurs, tels que Carey et Boyer, cités et approuvés par Gell, est que les êtres humains possèdent une capacité innée de comprendre les intentionnalités des autres esprits. Capacité qui, rapidement, devient de plus en plus sophistiquée au fur et à mesure que l'enfant grandit. En d'autres termes, disent de tels auteurs, de même que les philosophes ont des théories explicites de l'esprit, nous avons tous une « théorie de l'esprit » implicite qui nous permet non seulement de lire les esprits des autres mais aussi de lire leur lecture de notre propre esprit, et ainsi de suite... jusqu'à un surprenant degré de complexité. Ces deux théories auraient des implications assez différentes sur la manière dont l'intentionnalité peut se lire dans des objets. Et il est sans doute dommage que Gell adopte un de ces points de vue, au détriment de l'autre, sans être suffisamment averti qu'il fait ainsi un choix très controversé. Un tel choix aurait nécessité d'être justifié, et ses implications sur la théorie mise en avant dans ce livre auraient eu besoin d'être soigneusement examinées.

Cela s'applique tout particulièrement à l'analyse par Gell de l'« idolâtrie » et de l'anthropomorphisme, c'est-à-dire à l'attribution d'une volonté quasi humaine aux objets. Comme on l'a déjà souligné plus haut, c'est une partie centrale et particulièrement fascinante du livre, essentielle pour comprendre le pouvoir émotif des objets. Gell colle ici de près à l'analyse de Boyer, qui se rattache lui-même étroitement à la théorie selon laquelle tous les êtres humains possèdent des croyances innées leur permettant de faire la distinction entre les êtres humains et les autres espèces ontologiques. Ce qui implique que considérer une statue comme ayant des croyances et des désirs est, inévitablement, une sorte de croyance tenue par celui qui la possède pour « paradoxale ».

Il en va de même pour l'enfant qui joue avec des poupées. Toutefois, la vérité est que nous ne savons pas vraiment ce qu'il en est des enfants, ou des adultes, qui jouent à la poupée. Il y a de nouvelles avancées dans de récents travaux, mais elles ne sont pas suffisantes pour avérer une position que Gell présente comme irréfutable. Il y a un certain nombre de possibilités qui incluent celle selon laquelle le joueur passe constamment d'une acceptation à un refus de considérer la poupée comme un être doué d'intentions.

Ces quelques remarques critiques n'ont pas pour but de diminuer la valeur de ce livre. Celui-ci constitue une spectaculaire avancée vers une compréhension de la force et de la fascination qu'exercent sur nous les objets classés comme artistiques. L'ouvrage contient également de nombreuses et prometteuses analyses et suggestions que nous n'avons pas eu la place de prendre en compte dans les limites de cet article. Toutefois, en raison de l'originalité et de l'ambition de la théorie présentée, le livre d'Alfred Gell doit être considéré comme une ouverture vers des recherches nouvelles et stimulantes, fondées en même temps sur les suggestions qu'il présente et sur les critiques qu'il suscite.

BIBLIOGRAPHIE

Astuti R., 1994. « Invisible objects: mortuary rituals among the Vezo of western Madagascar » in *Res*, n° 25, pp. 111-122.

Austin J.L., 1962. *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.

Boyer P., 1996. « What makes anthropomorphism natural : intuitive ontology and cultural representations », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n° 2, pp. 83-97.

1997. *La religion comme phénomène naturel*, Paris, Bayard.

Carey S., 1985. *Conceptual Change in Childhood*, Cambridge, Mass, MIT Press.

Davies M. & T. Stone, 1995. « Introduction », *Folk Psychology*, Oxford, Blackwell, pp. 1-44.

Dennett D., 1987. *The Intentional Stance*, Cambridge (Mass., EU), MIT Press.

Freedberg D., 1989. *The Power of Images*, Chicago, Chicago University Press.

Gell A., 1998. *Art and Agency : an Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.

Küchler S., 1985. « Malangan : Art and memory in Melanesian society », *Man*, n° 22-2, pp. 238-255.

Lévi-Strauss Cl., 1962. *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

1991. *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France.

Searle R.S., 1983. *Intentionality*, Cambridge, Cambridge University Press.

Sperber D., 1997. *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.

Tylor E.B., 1871. *Primitive Culture*, London, John Murray.

POUR CITER CET ARTICLE

Référence papier

Bloch M., 1999, « Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'*Art and Agency* d'Alfred Gell », *Terrain*, n° 32, pp. 119-128.

Référence électronique

Maurice Bloch, « Une nouvelle théorie de l'art », *Terrain*, numero-32 - *Le beau* (mars 1999), [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index2757.html>. Consulté le 16 février 2009.

revues.org

-- Publications --

-
-
-
-
-
-
-

Calenda
In-extenso
Hypothèses
La Lettre
LEO, le blog
CLEO