







Gell Alfred : L'art et ses agents – Une théorie anthropologique, 14 x 22,5 cm (broché), 356 pages, 123 ill. n&b), ISBN : 978-2-84066-252-5, 26 €
(Dijon - Les presses du réel 2009)

Compte rendu par Jan Willem Noldus
(Jan-Willem.Noldus@wanadoo.fr)

Nombre de mots : 1992 mots

Publié en ligne le 2009-12-14

Citation: Histara les comptes rendus (ISSN 2100-0700).

Lien: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=766>

[Lien pour commander ce livre](#)

Ce livre, paru en 1998 sous le titre *Art and agency*, peut être considéré comme le testament d'Alfred Gell, anthropologue anglais de Cambridge. Il est l'aboutissement d'une vie passée sur le terrain en Inde et en Polynésie, mais surtout consacrée à la réflexion sur de grands thèmes comme le corps, le temps et, justement, l'activité artistique de l'homme. Cette somme de pensées approfondies dépasse, et de loin, le domaine strict de l'art comme on le conçoit dans la pratique de l'histoire de l'art classique. Le but de Gell est de donner à l'étude de l'art sa place au sein des sciences sociales dans leur ensemble. En cela, il souhaite élargir son champ de recherches au-delà des pistes données par des sociologues comme Bourdieu. L'apport de Claude Lévi-Strauss est toujours pris en compte, mais enrichi de tout l'héritage de l'anthropologie anglaise et américaine. Toutefois, puisque l'Homme (et son interprétation du monde) est au centre de la réflexion d'Alfred Gell, il ne fait pas l'économie de grandes explorations dans la philosophie du XX^e siècle, notamment Wittgenstein et Husserl (qui est bizarrement absent de la bibliographie et de l'index, malgré sa place importante dans le livre).

Pour les lecteurs parfaitement au courant de la phénoménologie et de la sémiologie, beaucoup d'idées doivent être connues. Cependant, il faut prendre en compte que Gell écrit dans un contexte où le positivisme logique informe (encore ?) une grande partie de l'activité académique, et plus spécifiquement le courant fonctionnaliste en anthropologie, par le biais du comportementalisme radical (« behaviourisme »). Pour opérer un changement de perspective et créer des ouvertures vers d'autres paradigmes épistémologiques, il a donc besoin de démontrer les limites des modèles positivistes – ce qu'il fait avec beaucoup d'efficacité, sans pourtant oublier d'apprécier à sa juste valeur ce que les sciences sociales doivent au positivisme. Il ne dénonce jamais, mais montre en quoi d'autres idées peuvent donner un « plus ».

L'idée fondatrice de l'ouvrage est la thèse que l'esthétique dans son acception traditionnelle ne fournit pas de base suffisante pour l'étude de l'activité artistique de l'être humain. Le concept d' « Art » ne s'applique pas dans des cultures non occidentales, ou en tout cas pas de la même manière que dans la pensée européenne depuis la Renaissance. Dans beaucoup de sociétés, l' « Art » est simplement la production – selon un ensemble de règles convenues – d'artefacts, c'est-à-dire d'objets de formes et d'utilisations fort variées. Le savoir-faire du producteur et la beauté de l'artefact (consistant en sa conformité aux règles de production) peuvent être admirés. Mais jamais l'objet ne sera mis à part ou considéré pour sa seule « Beauté ». Même en Occident, les objets de dévotion ne tirent pas leur « utilité » pour les croyants de leur aspect esthétique. L'on ne peut pas non plus toujours considérer des ornements sur des objets utilitaires comme des simples « décorations » ou « enjolivures ». Gell montre de manière convaincante que les entrelacs celtiques, tout comme des motifs labyrinthiques dans des tatouages indiens, ont une fonction apotropaïque, car ils sont censés mettre en déroute des démons...

Peut-être que dans beaucoup d' « œuvres d'art » occidentales créées depuis plusieurs siècles, la « Beauté » est le critère prédominant. Mais cela ne peut faire d'elle la base de l'étude de l'activité artistique (entendue comme la production d'artefacts) des humains dans le monde entier et à des époques différentes. Gell argumente que pour établir une vraie anthropologie de l'art, il faut se fonder sur le principe de l' « intentionnalité ». Ce terme husserlien est à prendre dans son sens phénoménologique qui inclut la dimension psychologique, mais aussi les dimensions politiques, sociales, religieuses, bref : mentales. Dans la manière dont un humain se comprend au sein d'un monde, toutes ses expériences, son caractère, mais aussi ce qu'il a appris, sont intégrés. La structure mentale est un mélange inextricable d'éléments conscients et inconscients.

Alfred Gell n'aime pas l'idée d'un inconscient collectif, mais dans ses explications il fait souvent référence à des ensembles de pensées, de règles de toute sorte, de conventions qui constituent une culture ou une société et qui sont partagés par ceux qui y vivent sans qu'ils s'en rendent compte à tout moment. Ce qui l'intéresse du point de vue des sciences sociales, ce sont les interactions au sein d'un groupe (quel qu'il soit) et les principes qui les gouvernent. Ces principes sont les « intentions ». Les intentions forment la trame de la réalité vécue, le dessous tel quel invisible. Mais les interactions, directes ou indirectes (par le moyen d'un artefact, par exemple) en sont autant d'expressions observables.

Il est évidemment impossible de découvrir par l'analyse d'une interaction (ou plusieurs) la totalité des intentions des acteurs qui de toute façon ne réalisent dans une interaction particulière jamais qu'une partie de leurs intentions. Même si, par une méthode analytique très efficace (qui devrait emprunter à de multiples disciplines et restera sans doute utopique), on pouvait déceler un maximum d'intentions, faire une « carte » de l'intentionnalité d'une personne, cela n'aurait aucun sens, puisque l'intentionnalité évolue dans le temps, même à très courte échéance. Chaque expérience, chaque interaction la modifie. Une personne et son esprit/structure mentale ne sont pas les mêmes d'un instant à l'autre.

Cependant, par la comparaison entre des séries d'interactions semblables, par l'analyse de documents de nature différente, par l'interrogation des différents acteurs, par une longue expérience réfléchie et sans doute aussi par une dose d'intuition, on peut arriver à l'établissement d'un lien plausible entre une interaction et une intention (ou plusieurs). L'existence de ce lien ne pourra probablement jamais être confirmée avec une certitude absolue, mais il faut considérer aussi qu'ici on n'est pas dans le domaine des mathématiques. Le fait d'avoir l'explication la plus plausible et la plus cohérente possible dans les circonstances données devrait suffire même aux chercheurs exigeants. Gell utilise un terme logique pour qualifier l'établissement de ce lien plausible entre un phénomène et sa source : « abduction ». (« Je vois de la fumée, il doit donc y avoir un feu quelque part » est une abduction ; ce n'est pas une déduction puisque la conclusion n'est pas contenue dans la prémisse). C'est le philosophe américain Charles S. Peirce qui a forgé ce mot, et qui a donné aussi un sens spécifique au terme « Indice » que Gell utilise beaucoup dans ce livre. L'indice est ce qui permet de

discerner une ou plusieurs intentions (éventuellement après des vérifications), comme la fumée permet de conclure à l'existence d'un feu. Dans le cadre de cet ouvrage, l'indice est la plupart du temps un artefact, ou ce que nous appellerions d'habitude une œuvre d'art.

L'indice fait partie d'un réseau de relations ou interactions. Les éléments de ce réseau peuvent être l'artiste, l'artefact, le public, celui qui a passé commande, le modèle (appelé « prototype ») ... Au passage, l'on peut signaler l'utilisation malheureuse de l'expression « mécène » quand Gell parle de la personne qui a commandé l'artefact (mais le français n'a pas un terme pour la désigner proprement). Cette personne comme l'artiste chargent l'objet d'intentions, le transformant ainsi en indice ; le public visé (parfois identique à celui qui était à l'origine de la commande) partage au moins une partie de ces intentions, devenant ainsi sensible à ce que l'indice peut signifier.

Un résumé ne peut donner une idée fiable de la précision des analyses des rapports possibles entre les différents acteurs de ce réseau, dont Gell donne une présentation complète, mais schématique. Il distingue, entre les agents, ceux qui transmettent des intentions, et des patients qui reçoivent ces intentions. L'indice chargé d'intentions devient un agent aussi, puisqu'il les transmet au public. Ici une critique de l'approche de Gell est peut-être à sa place. Le public ne peut pas simplement être considéré comme patient, car il charge l'artefact d'intentions aussi. On pourrait même dire que l'artefact n'existe vraiment pour le public que quand celui-ci y met « du sien », qu'il fasse partie du même contexte social ou culturel que l'artiste ou non. En dernière instance, l'artefact est indice aussi des intentions du public. Pour compléter l'approche de Gell, l'on pourrait penser à l'apport méthodologique de Michael Baxandall et d'Arnold Preziosi. Quoi qu'il en soit, c'est par la présence d'intentions de toute sorte que l'indice devient agent. La faculté d'agir sur le public est appelée *agency*, ou en français un peu barbare « agentivité ». Autrement dit, c'est le « pouvoir des images » dont parle David Freedberg dans son livre du même titre datant de 1989. Cette référence est importante pour Gell qui développe dans cette optique la notion d'idolâtrie. Pour lui, l'être humain est toujours enclin à être idolâtre à cause de la tension entre l'intentionnalité et l'agentivité. Il se demande même si le regard « esthétique » n'est pas une façon de conjurer le pouvoir des images-idoles, de les rendre inoffensives ou presque...

Un problème particulier auquel toute personne s'occupant de l'activité artistique est confronté est celui du style. En bon universitaire anglais, Alfred Gell renvoie ici à Richard Wollheim, mais se rend tout de suite compte que l'approche de ce dernier n'a qu'une applicabilité restreinte pour l'anthropologie. Dans les sciences sociales, c'est le groupe qui est au cœur des préoccupations et non pas l'individu. Or, Wollheim n'aborde la question du style que par l'analyse de la production d'artistes individuels. C'est-à-dire que pour lui un style est distinctif d'un artiste particulier, et ne peut être considéré comme une propriété d'un groupe, une époque ou une société. Puisque c'est en anthropologue que Gell veut traiter la problématique, il se voit obligé de changer sa perspective.

Concrètement, il va analyser un corpus de motifs utilisés dans des tatouages et dans la décoration d'objets utilitaires produits dans les Marquises. Pour ce faire, il s'intéresse aux principes formels qui président à leur création et à leur modification (symétrie, translation, rotation, décomposition). Parce qu'il refuse la perspective évolutionniste ou souvent simplement historique, c'est peut-être ici que Gell est le plus structuraliste. Cependant, il ne laisse pas de côté les mythes qui donnent tout leur sens à ces motifs. Ses analyses sont riches et précises et peuvent interpeller aussi le lecteur non-spécialiste. Mais une question se pose : Gell n'oublie-t-il pas complètement la notion de style comme distinctif pour se concentrer exclusivement sur les règles conventionnelles de production d'artefacts ? En absence de comparaison avec la production d'artefacts semblables dans d'autres cultures, il n'est pas clair en quoi l'analyse de ces tatouages, de parures ou de massues nous conduit à une meilleure compréhension de la spécificité de la production artistique marquisienne. La symétrie, la rotation, la translation, etc. sont des principes formels que l'on trouve dans beaucoup de cultures. Les motifs eux-mêmes renvoient peut-être aux mythes

fondateurs qui sont particuliers aux Marquisiens. Toutefois, ceci regarde plus l'iconographie dans son acception habituelle que l'analyse stylistique.

Il y a certainement des rapprochements à faire entre les transformations de mythes et les modifications de principes compositionnels qui déterminent la production artistique. Mais dans cette tension entre forme et fond, on atteint peut-être, et malheureusement, les limites de l'anthropologie actuelle, structuraliste, fonctionnaliste, même quand elle est ouverte sur une approche phénoménologique. Gell a pourtant approfondi la réflexion sur la dimension temporelle en anthropologie. À l'instar de Husserl, il montre comment notre perception des événements change selon notre perspective, selon le point temporel où nous nous situons : aujourd'hui nous ne voyons pas hier de la même façon que nous voyions hier quand c'était le présent, et nous voyons avant-hier à travers notre perception d'hier mais partant d'aujourd'hui. Aujourd'hui contient encore quelque chose d'hier (est une « rétention » d'hier dans notre perception), comme hier se projetait déjà vers ce qui était encore le lendemain (c'est une « protension » dans notre perception). Cette approche phénoménologique est de grande importance pour comprendre les relations temporelles entre indices dans l'intentionnalité de celui qui les perçoit, ou dans une terminologie plus habituelle mais regrettamment vague : pour comprendre les rapports d' « influence » entre des œuvres.

Il est dommage qu'Alfred Gell n'ait pas eu le temps d'intégrer dans ses réflexions un regard historique à proprement parler. Il se serait méfié de connotations évolutionnistes, mais tout de même ce regard lui aurait peut-être permis de donner une place encore plus importante dans son « système » à la production artistique de l'Europe ou à apprécier davantage les changements dans les sociétés traditionnelles et leur impact sur l'activité artistique (ou « symbolique » selon Clifford Geertz).

Pourtant, tel qu'il est, *L'art et ses agents* est un livre plus qu'utile. C'est vrai que beaucoup d'idées ne sont pas absolument révolutionnaires, mais elles sont présentées ici sous une lumière originale, dans une cohérence convaincante et avec une grande pénétration philosophique. Alfred Gell ouvre des pistes en matière d'épistémologie et de méthodologie qui seront autant de défis pour tous ceux qui s'intéressent à l'art comme une activité de l'humanité dans son ensemble. Voir un anthropologue s'occuper de Velázquez, Marcel Duchamp ou des Vierges ouvrantes du XV^e siècle est aussi rafraîchissant que de voir des historiens d'art sollicités à se pencher sur des poteaux de maisons maories. Cet ouvrage n'offre pas un système fini et à appliquer tel quel, mais par la richesse de ses références, la lucidité de ses analyses et la profondeur de ses réflexions, il invite - sans jamais forcer - à repenser un certain nombre de présupposés encore trop peu mis en cause dans l'histoire de l'art traditionnelle.