

LE DAVID DE MICHEL ANGE EST- IL UNE "POUPEE POUR ADULTES"?
note de lecture:ART AND AGENCY D'ALFRED GELL(1).



« L'art des cultures non occidentales 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 perçus comme des enfants sauvages «poussés par l'instinct» qui exprimeraient spontanément leurs besoins primitifs, ou encore comme

des figures serviles d'une esthétique «tribale» figée." **ALFRED GELL.ART AND AGENCY**

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 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



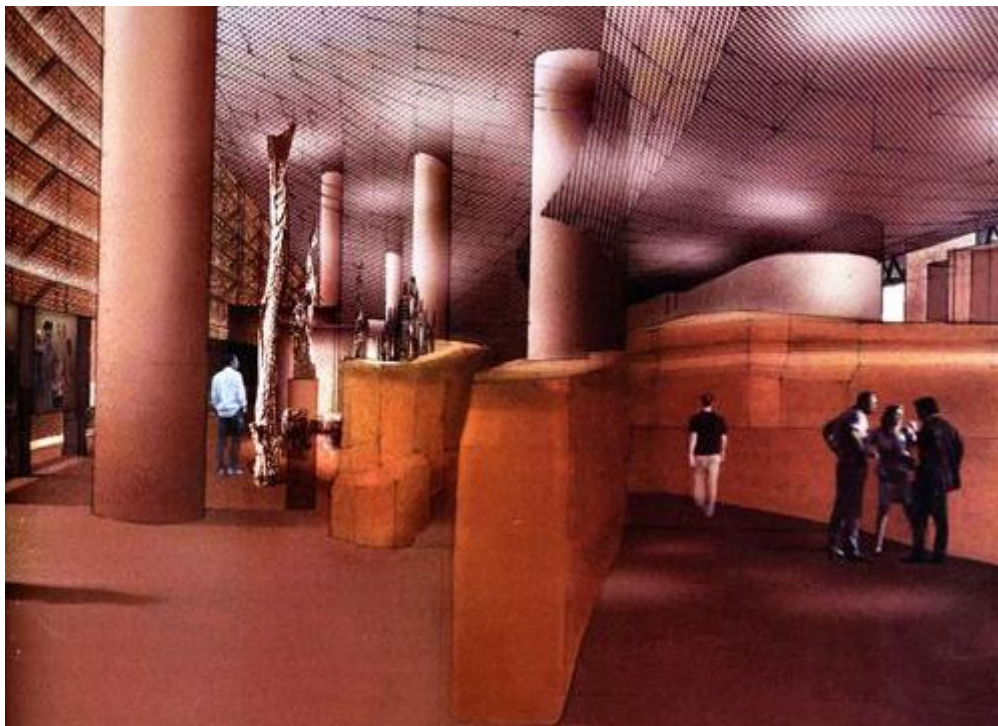
dans lesquels le regard colonial l'a enfermé, quand bien même ceux-ci seraient de magnifiques musées.

A ce propos, le débat ranimé à l'occasion du PAVILLON DES SESSIONS ou de la création du MUSEE DU QUAI BRANLY s'est il éteint ? Comment concevoir les « arts premiers ? Peut on porter sur les objets exposés un jugement purement esthétique alors que leurs concepteurs ne pensaient pas réaliser des œuvres d'art, mais plutôt des objets sacrés, utiles à leurs communautés ?.Peut-on alors les rendre profanes, les sortir de leur contexte culturel et leur imposer dans nos musées une valeur esthétique ? Cette

démarche ne reviendrait-elle pas à rendre le client occidental roi et à dénigrer totalement le statut de l'artisan africain ?



Dès lors, comment faire cohabiter cette valeur esthétique avec la valeur sacrée et utile, comment faire cohabiter le regard du public sur ces pièces et le regard de leurs créateurs et communautés d'origine, comment faire cohabiter un statut d'artisan en Afrique avec un statut d'artiste anonyme en Occident ? Faut-il exposer ces pièces en tant que patrimoine des Beaux-arts et les nommer arts « premiers » ou en tant que patrimoine scientifique au sein d'expositions ethnographiques ? Et ne pourrait-on pas harmoniser ces différentes conceptions?



Ce débat n'est d'ailleurs pas celui des seuls « arts premiers » : s'il y a des objets utilitaires ou simplement perceptifs qu'on peut décrire ou définir, y aurait-il des objets « esthétiques » possédant un ensemble de propriétés objectales spécifiques quoique « surnuméraires » par rapport aux autres. Toute approche bute sur un dilemme : 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, dans le cas contraire et en cas d'échec, c'est l'objet d'art qui se perdrait dans la totalité des artefacts.

A. Danto a montré que pour les objets que nous nommons œuvres d'art toute tentative de définition pose problème : il est non seulement concevable mais historiquement avéré que, de deux objets indiscernables sur le plan de la perception, l'un peut être catégorisé comme une œuvre d'art et l'autre non (Danto 1989). De la pelle à neige de Duchamp jusqu'aux boîtes Brillo d'Andy Warhol, nos musées regorgent d'œuvres perceptuellement indiscernables de simples artefacts.

[CF MES ARTICLES : LES ARTS PREMIERS EXISTENT-ILS ?](#)

Pourquoi ne pas quitter l'approche purement esthétique et ses imbroglios, pour chercher des réponses dans l'anthropologie ? Peut-on édifier une anthropologie de l'art, comme on le fait pour l'échange ou la parenté ?



Malheureusement l'anthropologie est restée longtemps (et reste encore) tributaire de ce JACK GOODY a appelé « LE GRAND PARTAGE », la frontière entre les peuples qui vivaient dans l'histoire (la notre) et ceux qui n'en avaient pas (ainsi les africains seraient demeurés en dehors de l'histoire a-t-on dit encore récemment !)

Le XIXe siècle, qui vit aussi apparaître les premières études savantes sur l'art primitif, n'échappa point à cette ambiguïté. La science de l'époque était l'évolutionnisme. L'anthropologie, l'ethnologie considèrent les tribus d'Afrique et d'Océanie comme les témoins du passé. On ne se pencha donc sur leurs fabrications – même si on les trouvait laides – qu'à titre de clés pour comprendre l'origine de l'art. Ainsi en 1861, l'architecte allemand Gottfried Semper ouvre ainsi le dossier en publiant une étude sur les origines décoratives des arts primitifs. Selon lui, c'est aux techniques (comme la vannerie ou le tissage) et à leurs contraintes que l'on doit l'origine de l'art, ornemental donc dans ses premières manifestations. Simplificatrice, cette théorie avait cependant pour elle qu'elle invitait à une étude des motifs et des styles indépendamment de comme représentations.



Dans le même temps, la collecte des « objets exotiques » ne cessait de croître. Des explications concurrentes à celle de G. Semper, jugée impropre à rendre compte de la statuaire africaine ou d'autres arts plastiques, virent le jour parmi les spécialistes impliqués dans la constitution des musées d'ethnographie naissants. Charles Read aux Etats-Unis, Henry Balfour en Angleterre défendaient la thèse d'une antériorité de la représentation figurée. Les styles décoratifs provenaient de sa « dégénérescence » : selon eux, la stylisation des

arts « sauvages » était due à la simplification de motifs au départ inspirés par la nature.



Au tournant du XXe siècle, l'image publique des arts primitifs change. Parmi les peintres, les admirateurs de la plastique exotique se manifestent : Paul Gauguin, Maurice de Vlaminck, Emil Nolde, et bientôt Henri Matisse reprennent des motifs africains et océaniques. Le « primitivisme » en peinture se déploiera en plusieurs vagues successives, influençant profondément le devenir des beaux-arts occidentaux. Les arts tribaux trouvent une place comme objet de collection, et servent d'instrument de contestation des derniers restes de l'académisme. Du côté savant, les idées changent aussi. Le débat sur l'origine de l'art s'éteint : en raison de la prise en compte des arts préhistoriques, qui sont autant figuratifs que géométriques. Mais aussi, sans doute, parce que les usages de l'ethnographie changent : les musées s'organisent en « aires culturelles » et les spécialistes parlent de « styles régionaux » dont on étudie la diffusion.

L'étape la plus marquante pour l'étude des arts exotiques est signalée par l'œuvre de l'ethnologue américain Franz Boas. Dans son traité *L'Art primitif* (1927), F. Boas se penche en effet sur des questions de style. Il montre qu'il peut exister une pluralité de styles dans une même culture. Il s'intéresse au problème des formes : comment elles sont produites, comment elles doivent être lues. Spécialiste des arts amérindiens de la côte Nord-Ouest, F. Boas étudie la manière dont leurs tracés sont générés par des règles subtiles de symétrie, de projection, de répétition.

A mesure qu'avance le siècle, donc, le regard des anthropologues sur l'art que l'on n'appelle déjà plus « primitif » s'enrichit : l'art tribal



n'est pas un balbutiement, c'est un produit intellectualisé, porté par de longues traditions, chargé de significations religieuses, magiques ou politiques. A-t-il une destination esthétique ? Même si des voix s'élèvent déjà (celle de Guillaume Apollinaire, entre autres) pour que l'on place des statues africaines au Louvre, les scientifiques, eux, n'y

tiennent pas, voire considèrent qu'il s'agit d'un détournement d'intention.

Il faut dire pourtant que l'intérêt des anthropologues reste encore sélectif : l'étude des sociétés et des hommes passe pour plus urgente que celle des choses. Lorsqu'ils se soucient d'art, c'est souvent pour en examiner le contexte social. Cela est vrai par exemple, des années 1940 à 1960, où le climat intellectuel est au fonctionnalisme, bientôt remplacé ou absorbé par le structuralisme. Des objets exotiques, ce sont les fonctions et les symboles qui les intéressent, plutôt que leur aspect. Les comparaisons interculturelles du beau et de l'art étant problématiques, leurs efforts documentaires s'exercent souvent à l'inverse des attentes du collectionneur ou du curateur d'exposition.



La rencontre va pourtant devenir possible en raison de l'évolution même de l'histoire de l'art :

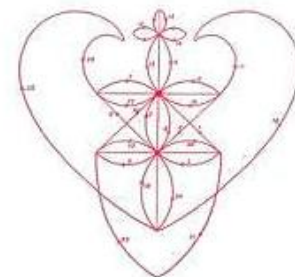
L'Iconologie, créée par Abby WARBURG ET par ERWIN PANOFSKY (mais l'on pourrait citer aussi l'œuvre inclassable DE WALTER BENJAMIN) marque l'ouverture de l'histoire de l'art à l'interprétation des données culturelles qui entourent l'exécution des œuvres. L'Iconologie n'est pas seulement une histoire des formes et du jugement de goût, mais une science des représentations, qui puise dans la sémiotique visuelle et dans d'autres matériaux culturels. C'est un terrain où les ethnographes peuvent s'entendre avec les historiens de l'art : en mettant entre parenthèses les critères classiques de l'art en Occident (le beau contemplatif, l'unicité de l'œuvre, son originalité, sa durabilité, sa valeur marchande, etc.). L'Iconologie ouvrait la porte à d'autres classes d'œuvres. Ainsi, bien des objets conservés dans les musées ethnographiques n'ont pas été conçus

comme uniques, ni même destinés à durer plus que le temps d'un rite. C'est le cas des *malangan* océaniques (sculptures funéraires), ou de certains masques africains ou océaniques : cela n'empêche pas qu'ils soient fabriqués avec soin, selon un certain code visuel, répondent à des intentions particulières du créateur ou de ses commanditaires, et soient porteurs d'effets .

L'anthropologie de l'art a donc été encouragée par l'ensemble des travaux qui, dans la lignée de l'Iconologie, ont mis en évidence les dynamiques sociologiques, psychologiques, communicationnelles de l'histoire de l'art occidentale.

Dans ce contexte, il faut se féliciter de la parution récente en français AUX PRESSES DU REEL de l'ouvrage posthume et révolutionnaire D'ALFRED GELL : ART AND AGENCY qui date pourtant de 1998. L'auteur y développe une théorie (ce n'est pas une bible mais un riche objet de débat) à vocation universelle : il s'agit moins de relativiser le système occidental de l'esthétique que de se rendre sensible aux mécanismes universels de « l'intentionnalité » ou « agentivité », (traduction difficile du terme agency) à l'œuvre . Cette théorie déplace doublement les termes de l'esthétique occidentale (dont le concept de style) car il s'agit non seulement d'abolir les frontières théoriques entre l'art «eth-

Alfred Gell
L'art et ses agents,
une théorie anthropologique



Publibio
Les presses du réel

nographique» des musées et celui, bien vivant, qui est produit et circule dans les sociétés, **mais aussi de trouver la trame cognitive commune** à La Joconde , aux proues de navires mélanésiens, aux ignames décorés de Nouvelle-Guinée ainsi qu'aux ready-made de Duchamp en passant par le David de Michel Ange, les fétiches à clous voire les poupées de l'enfance. En somme l'objectif de Gell est de produire pour l'art ce que Marcel Mauss ou Claude Lévi-Strauss ont théorisé pour les systèmes de l'échange ou de la parenté. Gell va ainsi construire une combinatoire propre à l'objet d'art et mettant en jeu quatre éléments en jeu l'indice (l'objet lui-même), l'artiste, le destinataire et le prototype(ce que représente l'objet) . Le « **réseau de l'art** » va alors désigner l'ensemble des relations qui font qu'un objet d'art est reconnu comme tel par les différents acteurs sociaux. (la confrontation avec la TRANSFIGURATION DU BANAL D'ARTHUR DANTO serait ici fructueuse).



« Mon intention n'est pas de me démarquer de mes collègues qui ont appliqué la théorie de l'art aux objets exotiques; je souhaite au contraire perpétuer la tradition, mais de manière originale. Les théories anthropologiques existantes ne portent pas sur l'art, elles traitent des relations de parenté, de l'économie de subsistance, du genre ou encore de la religion. Mon objectif est donc de construire une théorie sur l'art qui soit anthropologique, précisément parce qu'elle ressemble à ces théories qu'on considère comme de la

véritable anthropologie...

« Comme je l'ai dit ailleurs je suis loin d'être convaincu que toute culture présente dans son système symbolique une dimension comparable à notre «esthétique». Je crois que la tendance à considérer l'art d'autres cultures d'un point de vue esthétique nous renseigne davantage sur notre idéologie et sur notre vénération presque religieuse des objets d'art, comme s'il s'agissait de talismans, que sur ces autres cultures »...

« J'ai déjà formulé l'hypothèse selon laquelle les «propriétés esthétiques» ne peuvent être extraites, d'un point de vue anthropologique, des processus sociaux qui règlent l'usage des objets aspirant à être des «objets d'art» dans des contextes sociaux précis. Je doute par exemple qu'un guerrier sur le champ de bataille porte un regard « esthétique » sur le motif du bouclier de son adversaire ; et pourtant ce motif est disposé de telle façon que le guerrier le voie et en ait peur. Le bouclier est indiscutablement une œuvre d'art qui intéresse l'anthropologue, mais ses propriétés esthétiques (de notre point de vue) ne sont absolument pas pertinentes pour en saisir le sens anthropologique. Car d'un point de vue anthropologique, ce bouclier n'est pas «beau», il est destiné à faire peur. Les innombrables traces de réactions sociales et émotionnelles devant les artefacts (peur, désir, respect, fascination, etc.) qui se manifestent dans les structures de la vie sociale ne peuvent se réduire à des sentiments esthétiques, à moins de faire des réactions proprement esthétiques des phénomènes tellement englobants qu'ils n'auraient tout simplement plus de sens. La conséquence de l'« esthétisation » de la théorie de la réaction consiste à mettre dans la mesure du possible les réactions de l'Autre ethnographique et les nôtres sur le même plan. En réalité, on ne peut jamais vraiment savoir parmi les réactions suscitées par les innombrables artefacts existants celles qui sont « esthétiques » et celles qui ne le sont pas.... »





« S'il fallait attribuer à l'anthropologie un objet en propre, ce serait les «relations sociales», c'est-à-dire les relations entre les acteurs de systèmes sociaux variés. Je sais bien que pour de nombreux anthropologues, dans le sillage de Boas et de Kroeber, Priée y compris, l'objet de l'anthropologie est la «culture». Le problème, c'est qu'on ne comprend ce qu'est une culture qu'en observant et en consignant un comportement culturel dans un cadre bien défini, c'est-à-dire la manière dont les individus se rapportent aux «autres » au sein des interactions sociales. La culture n'existe pas en dehors des manifestations dans les interactions sociales, et cela se vérifie même lorsqu'on demande à quelqu'un de lui parler de sa culture - c'est dans ce cas qu'on peut parler d'interaction entre l'anthropologue qui fait son enquête et son informateur (que la question doit laisser perplexe). »

ALFRED GELL ART AND AGENCY.

Avec un humour et un goût du paradoxe, qui renverse nos traditions culturelles, l'auteur s'attaque à la pertinence du critère de beauté et aux jugements esthétiques qui tendent à révéler une « vénération quasi-religieuse » des objets. La « beauté » est un concept daté et situé, dont l'utilité est faible pour définir ce qui fait une œuvre d'art. (elle exclut en effet d'emblée tout un pan de la production artistique,



notamment toute la production des arts décoratifs traditionnels). 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. 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 ».

De même, il conçoit l'art comme un système d'action destiné à changer le monde plutôt qu'à être le support de propositions symboliques. L'art ne relèverait pas non plus d'une codification visuelle ou matérialisée d'éléments de signification ou de communication. Alfred Gell rejette ainsi la sémiologie et conteste la définition, héritée par cette dernière de la linguistique saussurienne, de l'œuvre comme signe.

"Au lieu de parler de communication symbolique, je mettrai l'accent sur les concepts d'agentivité [agency], d'intention de causalité, d'effet [result], et



de transformation Je considère l'art comme un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire. L'analyse de l'art en termes d'« action » est intrinsèquement plus anthropologique que l'analyse sémiotique, parce qu'elle se préoccupe du rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux, et ne fait pas « comme si » les objets étaient des textes."

Surtout A. GELL rapproche les attitudes, que nous avons face aux objets d'art, des systèmes de causalité propres à la sorcellerie pour situer son étude dans une conception d'ensemble de l'idolâtrie (la revanche des fétiches à clous en quelque sorte): **L'objet d'art, dans toute culture, a un certain pouvoir de fascination, de captivation** qu'on ne peut comprendre justement qu'en saisissant l'ensemble des interactions sociales qui président à son émergence. Il n'est plus alors, seulement le résultat d'actions mais compris comme étant capables de contrôler le spectateur, de jouer lui-même un rôle actif dans les relations sociales. Il exerce un pouvoir religieux, politique, et nous fait penser et agir de certaines façons. Entrée dans les « réseaux de l'art » (où se côtoient producteurs et récepteurs de l'œuvre, mais aussi



mécènes, modèles ou musées), 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 influencer sur elle. . 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. nous devrions considérer le David de Michel-Ange, chef-d'œuvre de la statuaire, comme une grande poupée pour adultes. L'art est donc, pour Gell, une sorte d'idolâtrie ; il s'agit encore de

fétichisme ou d'anthropomorphisme, de l'attribution de caractères humains à des espèces ou à des choses qui ne le sont pas.

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 », de tous ceux qui sont entrés, à un moment ou à un autre, dans son réseau. Comme le bracelet ou le collier mélanésien, qui entre dans le circuit d'échange (kula) produit de la valeur ajoutée au gré des multiples dons et contre-dons, l'objet d'art s'enrichit au gré de relations complexes idolâtres. La kula d'un objet « premier » et sa valeur ajoutée ne résident-elles pas, si l'on voulait un exemple probant, dans le pédigrée qu'il tire de sa possession par divers collectionneurs.

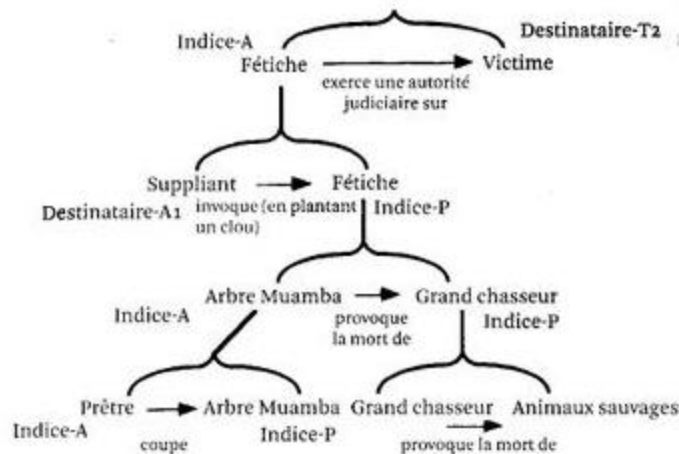


Fig. 4.4/2. Le fétiche comme indice cumulant plusieurs agentivités, et

"L'«autre» qui est directement en jeu dans une relation sociale n'a pas besoin d'être un «être humain». Toute ma démonstration repose sur cette absence de nécessité. L'agentivité sociale peut être exercée sur un objet mais aussi par un objet (ou aussi par un animal). Pour des raisons empiriques aussi bien que théoriques, il faut que le concept d'agentivité sociale ait cette extension. Que les personnes entretiennent avec des «objets» des relations sociales est un fait avéré et indéniable. Regardez cette petite fille avec sa poupée. Elle l'aime. Sa poupée est, dit-elle, sa meilleure amie. Jetterait-elle sa poupée par-dessus bord pour sauver de la noyade le grand frère qui la tyrannise? Certainement pas. L'exemple peut sembler trivial, et on dira que les types de relations que les petites filles entretiennent avec leur poupée sont loin d'être



représentatives du comportement social humain. Mais l'exemple n'est pas trivial du tout; c'est l'exemple même de ce que l'anthropologie de l'art se propose d'analyser. Si nous le considérons comme trivial, c'est simplement parce que nous ne supportons pas, nous qui admirons le David de Michel-Ange, d'être comparés à cette petite fille qui entoure sa poupée d'affection. **Mais qu'est-ce que le David, sinon une grande poupée pour adultes ?** Je ne dis pas cela pour dévaloriser David, mais pour réévaluer les poupées des petites filles, qui sont après tout des objets dignes de réflexion. Elles sont indubitablement des êtres sociaux, des « membres de la famille », pour un temps au moins.

Des poupées aux idoles il n'y a qu'un pas, et des idoles aux sculptures de Michel-Ange, un autre pas est vite franchi. Mais je ne veux pas non plus réduire les relations sociales entre les personnes et les objets à ces types de relations où l'objet représente un être humain,

comme c'est le cas de la poupée. L'idée en jeu ici est bien plus large. L'agentivité sociale peut s'introduire dans des objets ou émaner d'eux, d'une infinité de manières.... Quand je regarde ce tableau, (il s'agit d'un Vermeer) les bras m'en tombent d'admiration, et je m'avoue vaincu. Mais cette impression de défaite n'aura pas été vaine: en reconstruisant mentalement la manière dont Vermeer a fait advenir ce



tableau, je parviens malgré tout, et dans la mesure de mes capacités, à comprendre la prouesse technique et l'imagination qui transparaît dans l'œuvre finie, avant de m'arrêter, perdu, incapable de suivre Vermeer plus avant dans le dédale de son agentivité artistique. Je suis Vermeer jusqu'à un certain point, et je peux me reconnaître dans sa technique artistique ; je vois le tableau comme s'il était le résultat de mon engagement physique dans le monde et de ses effets sur les matériaux qu'utilisent les peintres. Mais lorsque j'atteins les limites de la comparaison, lorsque je ne peux plus identifier l'agentivité de Vermeer à la mienne, c'est comme si je me trouvais suspendu entre deux mondes : le monde ordinaire dans lequel je vis, où les choses ont une explication rationnelle et une origine connue, et le monde dont le tableau donne une esquisse, qui résiste à toute

tentative d'explication. Entre ces deux mondes, je suis confronté à un paradoxe logique ; je dois reconnaître que le tableau de Vermeer fait partie de « mon » monde, car il est bien là, il est physiquement devant moi, et en même temps il ne peut en faire partie car je ne connais ce monde que parce que j'agis en lui; et je ne parviens pas à retrouver le lien nécessaire entre l'expérience de mon agentivité et l'agentivité, celle de Vermeer, qui est à l'origine de ce tableau.....

Voici en quoi consiste la captivation, et c'est elle qui constitue l'agentivité artistique primordiale. Il n'est pas difficile de trouver des exemples de captivation dans d'autres contextes que celui des œuvres de musée. Dans une étude précédente J'ai montré comment les proues des pirogues trobriandaises servaient d'armes psychologiques dans les échanges maritimes kula .



Richement sculptées et peintes, ces proues sont les premières choses que voient les partenaires commerciaux des Trobriandais lorsque leur flotte accoste, avant d'entamer les négociations .ces magnifiques proues sculptées visent à intimider leurs rivaux pour décourager leurs ambitions dans les échanges ou pour qu'ils soient facilement amadoués par les Trobriandais. Ni les Trobriandais, ni leurs partenaires d'échange ne rangent ces proues dans la catégorie des «objets d'art»; l'efficacité de ces proues vient selon eux d'une sorte de pouvoir magique. Une proue de navire est l'indice d'une agentivité artistique supérieure, et elle décourage l'autre parti parce qu'on ne parvient pas à

reconstruire mentalement le processus qui préside à leur avènement, comme je ne parviens pas à le faire non plus pour un Vermeer.



Mais il y a d'autres interprétations possibles du paradoxe de l'incommensurabilité du pouvoir de création. L'agentivité artistique à l'œuvre ici est de nature magique : l'artiste a assimilé toute une tradition et des substances magiques qui lui ont accordé le don de la sculpture. La magie, chez les Trobriandais comme partout ailleurs, n'est pas «normale», quand bien même elle est présente dans la vie de tous les jours pour toute sorte d'usages. Le monde des Trobriandais est exactement le même que le nôtre et nous agissons selon les mêmes catégories conceptuelles, du moins pour ce

qui concerne les phénomènes ordinaires de causes et d'effets. Il en va tout autrement avec la magie : la magie produit des effets « extraordinaires » qui ne correspondent pas à la perception « normale » que l'agent a de lui-même, de la manière dont son âme est incarnée, de son agentivité et de sa façon de s'inscrire dans le monde. Ainsi, lorsque les Trobriandais disent que leurs proues réussissent à décourager les adversaires grâce à leur pouvoir « magique », ils traduisent l'expérience de la captivation dans le langage de la causalité magique • nous avons tendance à employer le même langage pour décrire les sensations « étranges » que les chefs-d'œuvre de l'art occidental produisent sur ses spectateurs..." **ALFRED GELL ART AND AGENCY**

A SUIVRE

Rédigé en juillet 2009 dans : ALFRED GELL, ANTHROPOLOGIE, ART, ARTS PREMIERS, BEAUTE AGISSANTE, FETICHE, METHODE INDICIAIRE.