

ANTHROPEN

Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain

ANTHROPOLOGIE DE L'ART

Durand, Marie

Université de Strasbourg

Date de publication : 2025-06-07

DOI : <https://doi.org/10.47854/a36t1776>

[Voir d'autres entrées dans le dictionnaire](#)

L'« art » est un objet de recherche dont la place variable dans l'histoire de l'anthropologie constitue un révélateur des transformations épistémologiques de la discipline, de ses tensions internes et de ses dynamiques de continuités ou de ruptures. Après une période de relative mise au second plan dans la première moitié du XX^e siècle, son retour en grâce progressif à partir des années 1960 se fait caisse de résonance des « tournants » critiques de l'anthropologie contemporaine et de ses ouvertures thématiques. L'approche typologique et substantiviste des premiers temps cède ainsi la place à des recherches privilégiant les dimensions relationnelles, processuelles, et les efficacités sociales des pratiques artistiques et des expériences esthétiques. Ces recherches ouvrent aujourd'hui sur l'analyse anthropologique des circulations globalisées des artistes, des œuvres et de pratiques esthétiques pluralisées intégrant la musique, la danse et les arts de la parole, aussi bien que les arts visuels (Aterianus Owanga, Gaulier et Navarro 2022 ; Fillitz et van der Grijp 2018) ; nous nous concentrerons sur ces derniers dans la suite de cette notice. D'autre part, les rapports de pouvoir que les mouvements des œuvres, des pratiques et des artistes produisent et reflètent, ainsi que les héritages, les appartenances sociales et les identifications personnelles et collectives qu'ils soutiennent, sont au centre de travaux plus globaux sur les performances (Wulff 2023) qui, pour certains, se positionnent en jouant des perspectives permises par une double pratique des arts et de l'anthropologie (Ferme 2021).

En association étroite avec la pensée humaniste sur les productions matérielles et techniques qui se développe en Europe à partir du XV^e siècle, pour laquelle les cabinets de curiosité puis les musées font figure à la fois de dispositifs de travail et de vitrines (Pomian 1987), l'intérêt pour les productions artistiques se déploie d'abord en lien avec la recherche des traits spécifiques de l'humanité. Du latin *ars*, *artis*, le terme fait ainsi référence aux connaissances techniques, à l'habileté et au métier des producteurs, avant de connaître un décalage qui le voit progressivement qualifier non plus le processus, mais une partie restreinte de ses résultats. Ceux-ci

ISSN : 2561-5807, Anthropen, Université Laval, 2021. Ceci est un texte en libre accès diffusé sous la licence CC-BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citer cette entrée : Durand, Marie, 2025, « Anthropologie de l'art », *Anthropen*.
<https://doi.org/10.47854/a36t1776>

s'incarnent principalement pour le sens commun de la fin du XIX^e siècle dans les « beaux-arts ». À la même époque, l'anthropologie évolutionniste, qui se développe dans le sillage de la théorie de la sélection naturelle proposée par Charles Darwin (1859, 1871), se construit en étroite relation avec les collections muséales, en particulier celles rassemblées dans les territoires colonisés. Les objets qui en sont rapportés, ainsi que leurs sociétés d'origine, sont ordonnés selon leurs supposés degrés de développement sur une échelle de l'évolution plaçant à son extrémité la plus « civilisée » l'homme euro-américain. Les origines de l'art apparaissent dans ce cadre comme une question centrale pour explorer les origines humaines, les productions artistiques étant jugées particulièrement à même de retracer les évolutions de l'esprit humain (Pitt-Rivers 1975 [1906] ; Haddon 1895). Les anthropologues, en dialogue avec l'histoire de l'art naissante, prennent alors position de part et d'autre d'une ligne de fracture théorique séparant figuration naturaliste et stylisation ornementale. Les tenants d'une origine « technique » des pratiques artistiques affirment l'antériorité des motifs géométriques – issus des pratiques fondatrices du tressage des murs des premières « huttes primitives » et du textile (Semper 1860). D'autres soutiennent au contraire la primauté de l'imitation de la nature, garante d'une communication efficace entre les individus, et dont la « dégénérescence » produirait les arts devenus simplement décoratifs (Riegl 1893).

Au tournant du XX^e siècle aux États-Unis, l'anthropologue Franz Boas s'oppose à ces classifications typologiques des objets, issues des sciences naturelles, que proposaient les anthropologues évolutionnistes tout en discutant des rapports entre la forme et le sens des productions artistiques. Selon lui, la forme des objets beaux être similaire, elle ne justifie pas à elle seule les liens de causalité qui étaient postulés par ces chercheurs afin de retracer l'évolution humaine. Il lui semblait en revanche nécessaire de replacer géographiquement les groupes et leurs productions dans des contextes ethnologiques et historiques particuliers afin de faire apparaître les connexions existantes entre eux. Des cohérences organiques peuvent alors être définies lorsque se laissent voir des ensembles de traits formels et stabilisés au cours du temps. Pour Boas, les « styles » ainsi définis sont donc directement issus de la maîtrise technique, qui, par le biais de sa répétition, produit des idéaux formels (Boas 1927).

Dans la première moitié du XX^e siècle, l'expérience de terrain s'impose comme la méthode scientifique à la fois nécessaire et distinctive pour travailler sur les cultures (aux États-Unis) ou les sociétés (en Grande-Bretagne). Les approches anthropologiques fonctionnalistes, en rupture avec leurs prédécesseurs pour qui les productions matérielles et artistiques avaient constitué des objets de recherche centraux, font largement passer ces derniers au second plan derrière les problématiques de compréhension des mentalités, des représentations et des croyances religieuses, des pratiques magiques ainsi que de l'organisation systémique des institutions sociales, politiques ou économiques. Toutefois, alors que s'installent, dans les premières décennies du siècle, la reconnaissance des œuvres sculpturales et picturales extra-européennes parmi les artistes des avant-gardes et les collectionneurs « occidentaux » (Rubin 1985), certains anthropologues continuent de se pencher sur les productions artistiques. Raymond Firth (1936) interroge par exemple les fonctions spécifiques des pratiques artistiques dans les sociétés de

Nouvelle-Guinée et analyse les statuts sociaux des créateurs à l'aune des délimitations européennes entre art et artisanat. En France, les expositions du musée d'ethnographie du Trocadéro, puis à partir de 1937 du Musée de l'Homme, contribuent à la diffusion des arts d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie, en privilégiant les expressions esthétiques qui se rapprochent des beaux-arts occidentaux : sculptures, masques (dont n'ont été collectés que les parties sculptées), éléments d'architecture ou peintures sont mis à l'honneur et catégorisés comme « art primitif ».

Après la Seconde Guerre mondiale, dans le creuset du structuralisme naissant, l'art et la culture matérielle connaissent un regain d'intérêt chez les anthropologues. Lévi-Strauss applique ainsi la méthode structurale à la compréhension des motifs dédoublés dans les arts d'Asie et d'Amérique. Il se positionne en rupture avec les études diffusionnistes de l'art précédentes, qu'il juge peu convaincantes et « abusives », mais reprend le « dossier » des connexions entre l'Asie et l'Amérique pour chercher les similarités dans les structures logiques qui seraient au fondement de la pensée de sociétés telles que celles de la côte nord-ouest du Canada, de l'Amazonie, de la Nouvelle-Zélande et de la Chine. Analysant les rapports entre éléments plastiques et éléments graphiques représentatifs des productions artistiques des groupes étudiés, il construit une argumentation fondée sur des jeux d'oppositions qui le conduit à caractériser la structure sociale et les conceptions cosmogoniques de ceux-ci. Les doubles représentations seraient ainsi étroitement associées à des sociétés hiérarchisées et fondées sur le prestige où l'on retrouve « l'adhérence stricte de l'acteur à son rôle, et du rang social aux mythes, au culte et au pedigree » (Lévi-Strauss 1958 : 292). L'approche structurale inspire aussi des propositions analytiques d'histoire de l'art tournées vers l'analyse logique des structures formelles de l'art européen (voir par exemple Schefer 1969 ; Damisch 1972) prolongeant ainsi une porosité épistémologique et académique entre l'anthropologie de l'art et l'histoire de l'art dont les origines sont perceptibles dès la fin du XIX^e siècle (voir aussi par exemple Warburg 2003 ; Didi-Huberman 2002 ; Belting 2004).

Parmi les autres héritages de ce moment structuraliste, l'appréhension des productions artistiques comme des systèmes de communication aura, en anthropologie de l'art, une fécondité particulière. Elle décale en effet le regard sur les processus de leur fabrication et de leur « mise en scène » ou monstration afin de mieux en comprendre la puissance symbolique, et notamment ce que l'art produit dans les contextes rituels (Turner 1969 ; Bateson 1972). Anthony Forge, élève de Raymond Firth à la London School of Economics, travaille entre 1958 et 1963 en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Ses essais sur l'art récemment rassemblés dans le volume *Style and meaning: Essays on the anthropology of art* (Clark et Thomas 2017 ; Forge 1973) interrogent à partir du cas Abelam la manière dont les formes produisent du sens de manière non verbale. En se concentrant tantôt sur les matières utilisées, tantôt sur les réseaux relationnels mobilisés pour la production des œuvres, tantôt sur la transmission des compétences visuelles aux enfants, Forge élargit les perspectives analytiques des études anthropologiques de l'art en réinsérant les objets et leurs sens dans les contextes sociaux qui les font advenir. Rétrospectivement, il ouvrirait là les bases d'une interrogation sur les effets sociaux et les capacités d'action des œuvres qui se développeront par la suite, mais à partir d'une généalogie de réflexions fondées

sur un paradigme de l'image plutôt que du texte (voir Munn 1986 ; Gell 1992, 1998 ; Küchler 2002).

Dans le sillage des décolonisations et de l'anthropologie matérialiste marxiste de l'après-guerre, un autre élargissement voit les travaux d'anthropologie de l'art s'intéresser aux circulations globales des objets produits dans les sociétés extra-occidentales, de même qu'aux pratiques et productions touristiques et populaires restées jusque-là en deçà des intérêts des chercheurs. Nelson Graburn (1976) évoque ainsi les transformations des arts « ethniques » et la manière dont les productions touristiques contribuent à la fabrication d'appartenances locales différenciées, tandis que leurs commercialisations internationales fabriquent une modernité partagée. Malgré une approche qui reste ancrée dans une vision « traditionaliste » des arts et du changement culturel – perçu comme « destructeur » des pratiques anciennes –, il propose une perspective nouvelle sur les transformations contemporaines des pratiques artistiques, la multiplicité des statuts possibles des objets et leurs circulations commerciales. Cette question de la transformation des valeurs des objets et de leur marchandisation a été ensuite théorisée par Appadurai (1986) dans son ouvrage *The Social Lives of Things: Commodities in Cultural Perspectives*. Igor Kopytoff (1986) y décrit comment une même chose peut passer au cours de sa « vie sociale » du statut de marchandise à celui de possession inaliénable et inversement, par le biais de processus de marchandisation ou de personnalisation. Au tournant des années 1990, l'anthropologie de l'art ne se contente donc plus de regarder vers les mondes extra-occidentaux mais questionne la circulation des œuvres sur une scène globalisée, où pratiques artistiques et expressions culturelles touristiques et populaires se croisent et s'influencent (Steiner 1994 ; Marcus et Myers 1995). Les dimensions politiques et identitaires de ces circulations sont théorisées dans les années 1980 sous l'angle contestable de « l'invention de la tradition » (Hobsbawm et Ranger 1983 ; voir Wittersheim 1999 pour une critique). En revanche, elles sont revendiquées par les artistes issus des pays et groupes (ex-)colonisés qui affirment des regards critiques sur les inégalités et rapports de domination persistants dans les « mondes de l'art » (Becker 1988) ainsi que sur les héritages artistiques qu'ils et elles souhaitent mobiliser. Dans les années 1990, les analyses postcoloniales qui rendent compte de ces dynamiques créatives au cours du temps (voir par exemple Thomas et Losche 1999 ; Phillips et Steiner 1999 ; Morphy 2007) invitent à interroger les productions artistiques pour ce qu'elles disent des enjeux des politiques de représentation et des rapports à l'histoire et aux territoires habités. Elles dialoguent également avec un ensemble de recherches portant plus généralement sur la question des esthétiques vernaculaires et de leurs fonctionnements sociaux dans les espaces occidentaux comme anciennement colonisés (Layton 1991 ; Coote et Shelton 1992 ; voir aussi Coquet, Derlon et Jeudy-Ballini 2005).

À la fin de la décennie, dans un opus posthume largement discuté (Pinney et Thomas 2001 ; Layton 2003 ; Osborne et Tanner 2007 ; Derlon et Jeudy-Ballini 2010 ; Chua et Elliott 2013 ; Küchler et Carroll 2021), l'anthropologue Alfred Gell développe une théorie anthropologique de l'art qui se veut en rupture avec les précédents paradigmes. Dans *Art and Agency* (1998) la catégorie d'« art » est étendue par Gell afin d'englober l'ensemble des productions matérielles humaines constituées comme des « systèmes d'actions produits pour changer le monde, plutôt que pour encoder

des propositions symboliques à son propos » (1998 : 7). Il analyse les œuvres comme étant les indices de faisceaux d'intentionnalités convergeant en un « nexus d'art » (*art nexus*) : intentionnalités de leurs producteurs, des « prototypes » qui les inspirent, et de ceux qui les contemplent et en font usage. Ce caractère indiciel leur confère une puissance d'action particulière que Gell nomme *agency* (agentivité), concept devenu depuis incontournable pour l'anthropologie de l'art et plus largement de la culture matérielle. À l'issue de sa première partie centrée sur le fonctionnement des productions artistiques, l'ouvrage ouvre sur les notions de cognition, d'objets distribués, de personnes distribuées et de créativité. Objets comme personnes apparaissent ainsi comme des fragments distribués dans le temps et l'espace de l'ensemble des relations qui les constituent, et en tant que tels, ils forment les nœuds à la fois matériels, intellectuels et sociaux de nouvelles créativités. Renouvelant l'ambition théorique généraliste d'Alfred Gell, l'anthropologue Philippe Descola s'attache enfin à comprendre le fonctionnement des images selon les schèmes de pensée qui en organisent l'émergence. Sa théorie, dont l'ouvrage *Les formes du visible* (2021) rend compte, est centrée sur les processus de figuration par lesquelles les images sont produites et ancrées dans le concept d'*agency* de Gell. Cependant il affirme en parallèle l'importance des fonctions iconiques des œuvres et revalorise ainsi l'approche sémiotique trop rapidement évacuée selon lui par l'anthropologue britannique :

Figurer, c'est [...] faire apparaître une représentation doublement signifiante : comme une icône rendant visible de façon ostensive quelque chose de ce dont elle tient lieu – parfois simplement sa propriété d'exister – et comme un indice qui rend présente et active pour des spectateurs l'agence du prototype et des intentionnalités de toute nature dont ce signe est l'effet.
(Descola 2021 : 30)

Les images constituent ainsi des « indicateurs » des modes logiques selon lesquels les groupes humains fabriquent leurs mondes, notamment des continuités et discontinuités qu'ils dessinent entre les éléments et entités qui les composent. Elles apparaissent finalement comme des éléments caractéristiques des quatre ontologies structurantes des sociétés humaines, déjà formulées par l'auteur dans l'ouvrage *Par-delà nature et culture* (2005) : l'animisme, l'analogisme, le naturalisme et le totémisme.

Parallèlement, à partir du milieu des années 1990, Daniel Fabre (2009, 2014a, 2014b) avait ouvert un ensemble d'enquêtes sur « l'autre de l'art », interrogeant successivement pour l'Europe les catégories d'art populaire, d'art des enfants ou d'art des fous et leurs effets sociaux et symboliques. Ces travaux sur les catégorisations participent d'un mouvement général qui déplace alors les regards des œuvres elles-mêmes vers, d'une part, les expériences de création, et d'autre part, les processus de réception et de production de leurs valeurs. Au-delà de l'idée d'un travail artistique individuel et idéalisé comme acte unique, les dynamiques collaboratives et sociales de la production artistique ont ainsi été mises en lumière, révélant la complexité de la production des subjectivités artistiques dans des mondes professionnels où il est nécessaire de naviguer entre pratiques ordinaires et visibilité ponctuelle (Becker, Faulkner et Kirshenblatt-Gimblett 2006 ; Buscatto 2008). À l'autre bout du spectre, la réception des œuvres questionne les dynamiques du marché de l'art (Graw 2009) comme celles plus intimes des choix et goûts des collectionneurs ou spectateurs, ainsi

que des émotions esthétiques et de leurs effets individuels et sociaux, éléments d'ailleurs partagés aussi par les artistes (Fine 2004). Les composantes attentionnelles, affectives et hédoniques de l'expérience esthétique sont ainsi scrutées par Jean-Marie Schaeffer (2015) qui montre comment ces aspects cognitifs sont liés aux pouvoirs émotionnels et transformationnels particuliers des relations esthétiques au monde. C'est également la force des émotions et des imaginaires liés aux objets qui sont analysés par Brigitte Derlon et Monique Judy-Ballini (2008) dans leur étude sur les collectionneurs d'« art primitif » afin de comprendre leurs relations esthétiques aux ensembles qu'ils chérissent et manipulent comme des « quasi-personnes » (Derlon et Judy-Ballini 2008 : 201). C'est encore la puissante agentivité, tant des processus de création collectifs que des émotions esthétiques, qui est mobilisée par les études centrées sur le militantisme artistique (Serafini 2018). Enfin, les croisements entre émotions et politique sont également déployés dans le cadre d'une interrogation plus générale sur les institutions culturelles et dans des ethnographies portant plus généralement sur les désirs sociétaux de pérennité et les politiques patrimoniales (Fabre et Iuso 2009 ; Bortolotto 2011 ; Fabre 2013 ; Tornatore 2019). Elles participent de questions politiques essentielles réinvesties aujourd'hui à différents niveaux par les pays anciennement colonisés, les communautés autochtones et les artistes contemporains, dans le cadre de demandes de restitutions ainsi que de retours et de collaborations qui questionnent à juste titre les propriétés des œuvres et la souveraineté sur les discours qui leur sont associés, ainsi que leurs devenir (Cousin, Doquet, Galitzine-Loumpet et Houénoudé 2025).

Depuis les objets issus des communautés colonisées aux pratiques artistiques contemporaines globalisées, populaires ou inscrites dans les « mondes de l'art », et jusqu'aux politiques de leur institutionnalisation, les objets de recherche considérés par une anthropologie aujourd'hui dite « des arts » plutôt que « de l'art » se sont donc progressivement diversifiés tout en accompagnant les soubresauts épistémologiques de la discipline (Morphy et Perkins 2006). Son dialogue interdisciplinaire, notamment avec l'histoire de l'art, mais également la sociologie et la philosophie de l'art ainsi qu'avec les artistes mêmes, ouvre sur des approches critiques situées, qui jouent des multiples dialogues entre l'anthropologie et les expressions culturelles contemporaines (Schneider et Wright 2013 ; Schneider 2017). Ces regards croisés, dans leur ensemble, considèrent les questions fondamentales de décolonisation des regards et des théories, de restitution des œuvres ayant fait l'objet d'appropriations coloniales, ou encore d'authenticité à partir des points de vue et des épistémologies locales. Souvent collaboratives, les recherches actuelles les plus récentes nourrissent ainsi une anthropologie plus politique et décentrée des formes de savoirs occidentaux mobilisés par le passé de manière trop univoques dans les manières d'appréhender les dimensions esthétiques des productions humaines.

Références

Appadurai, Arjun (dir.), 1986, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

Aterianus-Owanga, Alice, Armelle Gaulier et Cécile Navarro, 2022, « Introduction. Mondes de l'art translocaux, mobilités, routes et conventions », *Ethnologie française* 52 (2) : 245-260, <https://shs.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2022-2-page-245?lang=fr>

Bateson, Gregory, 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, Northvale (N.J.) et Londres, Jason Aronson Inc.

Becker, Howard, 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

Becker, Howard, Robert Faulkner et Barbara Kirschenblatt-Gimblet (dir.), 2006, *Art from Start to Finish*, Chicago, University of Chicago Press.

Belting, Hans, 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

Boas, Franz, 1927, *Primitive Art*, Oslo, H. Aschehoug & Co. ; Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Bortolotto, Chiara, 2011, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Maison des sciences de l'Homme.

Buscatto, Marie, 2008, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française* 38 (1) : 5-13, <https://shs.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-5?lang=fr>

Chua, Liana et Mark Elliott (dir.), 2013, *Distributed Objects, Meaning and Mattering after Alfred Gell*, New York et Oxford, Bergahn Books.

Clark, Alison et Nicholas Thomas (dir.), 2017, *Style and Meaning: Essays on the Anthropology of Art*, Leyde, Sidestone Press.

Coote, Jeremy et Anthony Shelton (dir.), 1992, *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press.

Coquet, Michèle, Brigitte Derlon et Monique Judy-Ballini (dir.), 2005, *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en Art*, Paris, Adam Biro-MSH.

Saskia Cousin, Anne Doquet, Alexandra Galitzine-Loumpet et Didier Houénoué (dir.), 2025, *Paris, la restitution à l'heure du retour. Regards croisés sur les biens culturels africains*, Paris, La documentation française.

Damisch, Hubert, 1972, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil.

Darwin, Charles, 1859, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection: or, The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres, John Murray.

Darwin, Charles, 1871, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Londres, John Murray.

Derlon, Brigitte et Monique Jeudy-Ballini, 2008, *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard.

Derlon, Brigitte et Monique Jeudy-Ballini, 2010, « L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme* (193) : 167-184, <https://shs.cairn.info/revue-l-homme-2010-1-page-167?lang=fr>

Descola, Philippe, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

Descola, Philippe, 2021, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Le Seuil.

Didi-Huberman, Georges, 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.

Fabre, Daniel, 2009, « "C'est de l'art !" » : le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva* (9) : 4-37, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1343>

Fabre, Daniel (dir.), 2013, *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la MSH.

Fabre, Daniel, 2014a, « La pérennité », in Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 83-104.

Fabre, Daniel, 2014b, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe.

Fabre, Daniel et Anna Iuso, 2009. *Les monuments sont habités*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.

Ferme, Marianne C., 2021, « Anthro-artists: Anthropologists as makers and creatives », *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 11(3) : 1060-1064, <https://doi.org/10.1086/718325>

Fine, Gary Alan, 2004, *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press.

Fillitz, Thomas et Paul van der Grijp (dir.), 2018, *An Anthropology of Contemporary Art*, Londres, New York, Routledge.

Firth, Raymond, 1936, *Art and Life in New Guinea*, New York, The studio Limited.

Forge, Anthony, 1973, *Primitive Art and Society*, Londres et Oxford, Oxford University Press et Ely House.

Gell, Alfred, 1992, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in Jeremy Coote et Anthony Shelton (dir.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press : 40-63.

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

Graburn, Nelson (dir.), 1976, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press.

Graw, Isabelle, 2010, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, Berlin, Sternberg Press.

Haddon, Alfred Cort, 1985, *Evolution in Art*, Londres, W. Scott.

Hobsbawm, Eric et Terence Ranger (dir.), 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

Küchler, Susanne, 2002, *Malanggan: Art, Memory and Sacrifice*, Oxford, Berg.

Küchler, Susanne et Timothy Carroll, 2021, *A Return to the Object: Alfred Gell, Art, and Social Theory*, Londres, Routledge.

Kopytoff, Igor, 1986, « The cultural biography of things: commoditization as process », in Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press : 64-91.

Layton, Robert, 1991, *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.

Layton, Robert, 2003, « Art and agency: A reassessment », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 9(3) : 447-463, <https://doi.org/10.1111/1467-9655.00158>

Lévi-Strauss, Claude, 1958, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris.

Marcus, George et Fred Myers (dir.), 1995, *The Traffic in Culture: Reconfiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.

Morphy, Howard, 2007, *Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories*, Londres, Routledge.

Morphy, Howard et Morgan Perkins (dir.), 2006, *The Anthropology of Art: A Reader*, Oxford, Malden (MA) et Carlton (Victoria), Blackwell Publishing.

Munn, Nancy, 1986, *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

Phillips, Ruth et Christopher Steiner (dir.), 1999, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, University of California Press.

Pinney, Christopher et Nicholas Thomas, 2001, *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, Oxford, Berg.

Pitt-Rivers, Augustus Henry Lane Fox, 1975 [1906], « On the evolution of culture », in *The Evolution of Culture and Other Essays*, Oxford, Clarendon Press : 20-44.

Pomian, Krzysztof, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux – Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard.

Riegl, Alois, 1893, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Siemens.

Rubin, William (dir.), 1984. *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art.

Osborne, Robin et Jeremy Tanner, 2007, *Art’s Agency and Art History*, Londres, Blackwell Publishing Ltd.

Schaeffer, Jean-Marie, 2015, *L’expérience esthétique*, Paris, Gallimard.

Schefer, Jean-Louis, 1969, *Scénographie d’un tableau*, Paris, Le Seuil.

Schneider, Arnd, 2017, *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, Londres, Bloomsbury.

Schneider, Arnd et Christopher Wright (dir.), 2013, *Anthropology and Art Practice*, Londres, Bloomsbury.

Semper, Gottfried, 1860, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, tome I, Francfort, Verlag für Kunst und Wissenschaft.

Serafini, Paula, 2018, *Performance Action: The Politics of Art Activism*, Londres, Routledge.

Steiner, Christopher, 1994, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.

Thomas, Nicholas et Diane Losche (dir.), 1999, *Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, Cambridge, Cambridge University Press.

Tornatore, Jean-Louis (dir.), 2019, *Le patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’Homme.

Turner, Victor Witter, 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press.

Warburg, Aby, 2003, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula.

Wittersheim, Eric, 1999, « Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la Renaissance mélanésienne », *L'Homme* (151) : 181-205, https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1999_num_39_151_453625

Wulff, Helena, 2023, « Performance and aesthetics: Experiencing expressive events and visual arts », in Lauren Miller et David Syring (dir.), *The Routledge Companion to the Anthropology of Performance*, Londres et New York, Routledge.