

**Le fétiche « indécidable » à l'oeuvre : Benoît Pype et Kapwani
Kiwanga**
**The “Undecidable” Fetish at Work: Benoît Pype and Kapwani
Kiwanga**

Fanny Curtat

Number 113, Spring–Summer 2016

Fétiches
Fetishes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81850ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Curtat, F. (2016). Le fétiche « indécidable » à l'oeuvre : Benoît Pype et Kapwani
Kiwanga / The “Undecidable” Fetish at Work: Benoît Pype and Kapwani
Kiwanga. *Espace*, (113), 36–43.



Le fétiche « indécidable » à l'œuvre : Benoît Pype et Kapwani Kiwanga

Fanny Curtat

L'objet-fétiche jouit, de nos jours, d'une certaine popularité au sein de l'art actuel, alimentant ainsi une tendance à l'occulte dont il semble se faire l'ambassadeur. Sorte d'OVNI dans le ciel de notre contemporanéité artistique, l'objet-fétiche détonne et questionne par sa simple présence. D'autant plus que ledit objet, porteur en lui-même d'une ambivalence – à la fois objet-*fait* et objet-*féé*, dirait Bruno Latour¹ –, se complexifie au sein de l'art actuel. Dépassant la moquerie iconoclaste ou la critique ironique, certains artistes, à l'instar de Benoît Pype et Kapwani Kiwanga, suscitent effectivement le doute quant à leurs intentions : se pourrait-il qu'ils croient au pouvoir de leur objet ? Prenant à rebours l'idée voulant que l'art contemporain évacue toute croyance sentie, ces œuvres instaurent une relation irrésolue entre le croire et le sens critique tout en soulevant une ambiguïté au niveau de l'objet : leurs œuvres relèvent-elles de l'art ou de l'artéfact ? Comment percevoir et interpréter la présence de cet objet-fétiche, entre le croire et le non-croire, mais également entre l'ethnographique et l'artistique ?

The “Undecidable” Fetish at Work: Benoît Pype and Kapwani Kiwanga

The fetish-object has gained in popularity in contemporary art, thus fuelling an inclination for the occult for which seems to have become the ambassador. As a kind of UFO in the sky of our artistic contemporaneity, the fetish-object contrasts and challenges us through its mere presence. All the more so because the object in question, which conveys ambivalence—at once a *fact object* and a *fairy object*, to borrow from Bruno Latour¹—is becoming more complex in contemporary art. Going beyond iconoclastic mockery or ironic critique, some artists, such as Benoît Pype and Kapwani Kiwanga, effectively raise doubts about their intentions: could it be that they believe in the power of their object? Going against the idea that contemporary art has gotten rid of any heartfelt belief, these works introduce an unresolved relationship between belief and critical thinking, all while triggering ambiguity at the level of the object: are these works rooted in art or artefact? How is the presence of the fetish-object to be perceived and interpreted, through belief or non-belief, but also as ethnography or as art?

Kapwani Kiwanga, *Maji Maji*, 2014.
Vue de l'exposition/Exhibition view.
Galeries Nationales du Jeu de
paume, Paris. Photo : Avec
l'aimable permission de/Courtesy
of Galerie Jérôme Poggi.

Jacques Rancière seems to provide an initial response with his concept of the “undecidable;” the idea that the critical force of the work resides in a practice of thresholds in which art is both one thing and its contrary.² This does indeed appear to offer a means of explaining the ambivalent dynamics of the fetish-object. And this is all the more so because the undecidable seems to echo the duplicity of the fetish, which is already evident in its dual etymology *feitico* (artificial) and *fatum* (fate, fairy).³ Through a short analysis of Benoît Pype’s series *Chutes libres* (2013) and Kapwani Kiwanga’s exhibition *Maji Maji* (2014), we will consider how the undecidable fetish-object partakes of contemporary art issues and enables an epistemological reassessment of art history.

Benoît Pype: Fetish Dust

Presented in the shape of tiny, one-centimetre high abstract tin sculptures, Benoît Pype’s series *Chutes libres* evokes the molybdomancy divination practice: a drop of molten metal is released over water in which it is almost instantaneously fixed as it takes on a multitude of random shapes from which an informed observer can read the future. This divination technique, like those related to it—ceromancy that uses wax, ooscopy that uses egg whites and so on—make it possible to access the spatio-temporal continuum thanks to the synchronicity between the microscopic forms of our unconscious and the macroscopic forms of the cosmos,⁴ or through the interventions of *Djinns* (genies), or through a cosmic force—*nyama* in the Mande region, *mana* in Polynesia.

Does Pype believe or not believe in molybdomancy? Going against the well-worn iconoclastic reflex of contemporary art, his approach is not burdened by a critical or ironic dimension in regard to this ancient practice, quite the contrary, it is carried out with a certain deference. At the same time, nobody can state that the artist really claims to foretell the future of his fellow humans. Thus, in September 2013, when Benoît Pype invited performers to predict the visitors’ future through the observation of metallic drops in *Chutes libres*, the fantasy of the approach paralleled the seriousness of this age-old technique. In opening a space between the nihilist void and belief in a cosmic force, the work simply does not side one way or the other. The two possibilities coexist as undecidable possibilities that fill the space of our non-knowledge. Rather than taking away from the work’s fetish character, this undecidability reinforces it. In fact, in several traditions, the fetish (just like the cosmic force that animates it) is a “floating signifier [that] serves both to designate a secret and mysterious force and to fill a logical void, in a way, making it possible to assert *at once* the presence and absence of God [...]”⁵ Far more than the assertion of a divine presence, this work points above all to the irreducibility of belief, arising there where it is least expected.

This first form of the undecidable, both the presence and absence of invisible forces, suggests a second one. Through this direct and frank appropriation of molybdomancy, Pype presents an art object (often associated, even mixed, with the aesthetic object) indissociable from a cultural or ethnographic object. In fact, nothing distinguishes Pype’s work from an artefact, from a molybdomancy shard taken as a sample by an ethnologist. In other words, Pype presents us *at once* with a fact-object and a fairy-object. Bruno Latour uses these terms in order to distinguish the position of the Moderns (the Portuguese) from that of the “Others”

who are excluded from modernity (the “Negroes” of the Guinea region) in regard to fetishes. In following with his symmetric anthropology, Latour observes that where the Portuguese see an opposition between the fairy-object and the fact-object—“You can no longer state that you made your fetishes and that they are real divinities, *you have to choose* [...]”⁶—the “Negroes” see none. The first form of the undecidable at work in *Chutes libres* leads to a similar position: between the fairy-object and fact-object; there is no choice to be made. In thus presenting what Latour calls a “factish” in contemporary art, Pype seems to push the undecidable even further: between the art object and the ethnographic object, there is no choice to be made.

Pype’s work is made up of nothing but thresholds. Through its direct appropriation of molybdomancy, *Chutes libres* evolves between belief and non-belief. Through the simplicity of its exhibition mode, it stands between ethnography and art. The fetish-object/artwork infiltrates these categories. Moreover, this idea is also present in the scale of the work: *Chutes libres* is no more no less than a series of one-centimetre tall metallic residue, unruly fetish dust taking reason by storm.

Kapwani Kiwanga: Fetish Trace

Kapwani Kiwanga’s *Maji Maji* project is based on the narrative of the Maji Maji war (1905–1907): an uprising against the German colonial presence in East Africa. According to history, a spirit medium, named Kinjiketile, initiated this rebellion by persuading the combatants that sacred water, called maji, would protect them by transforming the German bullets into water. Despite the failure of the insurrection—75,000 are estimated to have died—it remains a founding event of Tanzania’s national independence.⁷

The connection of *Maji Maji* to the fetish-object is subtler than with *Chutes libres*. Unlike Pype’s work, in this case, it is not possible to directly experience the object-fetish, because it is effectively presented through photographs of Maji Maji amulets borrowed from ethnological museums and reproduced on transparencies or projected on the walls. Instead of being placed on a pedestal, these amulets (fetishes with protective properties) blend in with the rest of the installation and become an exhibition within an exhibition. Photographs and projected images—of amulets as well as anthropological objects or dinosaur bones—are found alongside a miscellaneous sample of archives (real or fictional) placed on a storage shelf, like the ones typically found in the vaults of ethnological museums.

In the case of Kiwanga, the undecidable is not found on the level of his own beliefs, but rather on the level of beliefs held in the Maji Maji conflict. The fairy-object (the amulets, but also the bewitched water (*maji*)) is undecidable on the level of its effectiveness: its non-power resulting in the death of thousands on the one hand, and its power to rouse a people to insurrection on the other. The power of the fetish is not completely denied: “The object that was nothing *does do* something;”⁸ and in making these amulets part of the installation, Kiwanga makes them into pieces of the Maji Maji puzzle. In this particular case, the irreducibility of belief is, once again, shown to be indissociable from this both historical and mythical narrative.

Jacques Rancière semble fournir un élément de réponse à travers son concept de l'« indécidable »; cette idée voulant que la force critique de l'œuvre se trouve dans une pratique des seuils faisant de l'art à la fois une chose et son contraire². Ne peut-on voir là de quoi expliquer la dynamique ambivalente de l'objet-fétiche? D'autant plus que l'indécidable semble faire écho à la duplicité du fétiche, visible déjà dans son étymologie prise entre *fetiço* (artificiel) et *fatum* (destin, fée)³. C'est à travers une brève analyse de la série *Chutes libres* (2013) de Benoît Pype et de l'exposition *Maji Maji* (2014) de Kapwani Kiwanga qu'il sera analysé comment l'objet-fétiche indécidable participe aux enjeux actuels de l'art et permet une remise en question épistémologique de l'histoire de l'art.

Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013.
Étain, série de sculptures/Tin,
series of sculptures, 1 x 3 cm.
Photo : Marine Veilleux.

Benoît Pype : poussière de fétiche

Prenant la forme de minuscules sculptures abstraites en étain d'un centimètre de haut, la série *Chutes libres* de Benoît Pype évoque la pratique divinatoire de la molybdomancie : une goutte de métal en fusion est lâchée au-dessus d'un volume d'eau dans lequel elle se fige presque instantanément en adoptant une multitude de formes aléatoires à partir desquelles un observateur averti pourrait lire l'avenir. Cette technique divinatoire, comme celles qui lui sont apparentées – la kéromancie qui utilise la cire, l'ooscopie qui utilise du blanc d'œuf, etc. –, permettrait d'accéder au continuum spatio-temporel soit grâce à une synchronicité entre les formes microscopiques de notre inconscient et les formes macroscopiques du cosmos⁴, soit à travers l'aide de *Djinns* (sorte de génies) ou encore grâce à une force cosmique – *nyama* dans l'aire mandée, *mana* pour la Polynésie.





Pype croit-il ou non à la molybdomancie ? Prenant le contrepied du vieux réflexe iconoclaste de l'art contemporain, sa démarche est délestée de toute dimension critique ou ironique envers cette technique ancestrale plutôt mise en œuvre avec une certaine déférence. En même temps, personne ne peut affirmer que l'artiste prétend réellement prédire l'avenir de son prochain. Ainsi, lorsque Benoît Pype a invité, en septembre 2013, des performeurs à prédire le destin des visiteurs par l'observation des gouttes métalliques de *Chutes libres*, la fantaisie de la démarche côtoyait le sérieux de la technique séculaire. En ouvrant un espace entre le vide nihiliste et la croyance en une force cosmique, l'œuvre ne tranche tout simplement pas. Les deux possibilités coexistent sous forme de possibles indécidables emplissant l'espace de notre non-savoir. Cette indécidabilité n'éloigne pas l'œuvre de son caractère fétiche, mais au contraire le renforce. En effet, dans plusieurs traditions, le fétiche (tout comme la force cosmique qui l'anime) est un : « signifiant flottant [qui] sert à la fois à désigner une force secrète et mystérieuse et à combler un vide logique, en permettant, en quelque sorte, d'affirmer à la fois la présence et l'absence du Dieu [...] »⁵ Et bien plus que l'affirmation d'une présence divine, cette œuvre pointe surtout vers l'irréductibilité du croire, surgissant là où on ne l'attend pas.

Cette première forme d'indécidable, à la fois présence et absence de forces invisibles, en suggère une deuxième. Par cette appropriation directe et sans fard de la molybdomancie, Pype présente un objet artistique (souvent associé, voire confondu, avec l'objet esthétique) indissociable d'un objet culturel ou ethnographique. En effet, rien ne distingue l'œuvre de Pype d'un artefact, éclat de molybdomancie échantillonné par l'ethnologue. Autrement dit, Pype nous présente à la fois un objet-fée et un objet-fait. Ces termes, Bruno Latour les emploie afin de distinguer la position des Modernes (les Portugais de celle de ces « Autres » exclus de la modernité (les « Nègres » de la côte guinéenne), à propos des fétiches. Dans sa volonté d'anthropologie symétrique, Latour constate ainsi que là où les Portugais voient une opposition entre l'objet-fée et l'objet-fait – « Vous ne pouvez pas à la fois dire que vous avez fabriqué vos fétiches et qu'ils sont de vraies divinités, il vous faut choisir [...] »⁶ – les « Nègres » n'en voient aucune. La première forme d'indécidable à l'œuvre, dans *Chutes libres*, nous amène à une position similaire : entre l'objet-fée et l'objet-fait, il n'y a pas à choisir. En nous présentant ainsi ce que Latour appelle un « faitiche » au sein de l'art actuel, Pype semble alors pousser l'indécidable encore plus loin : entre l'objet artistique et l'objet ethnologique, il n'y aurait pas à choisir.

L'œuvre de Pype n'est ainsi faite que de seuils. Par son appropriation directe de la molybdomancie, *Chutes libres* se développe entre le croire et le non-croire. Par la simplicité de son mode d'exposition, elle se situe entre l'ethnographique et l'artistique. L'objet-fétiche/œuvre d'art s'infiltré entre ces catégories. Cette idée se retrouve d'ailleurs dans l'échelle de l'œuvre : *Chutes libres* n'est ni plus ni moins qu'une série de scories d'un centimètre de haut, une poussière de fétiche indomptable prenant d'assaut la raison.

Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013.
Étain, série de sculptures/Tin,
series of sculptures, 1 x 3 cm.
Photo : Marine Veilleux.

Kapwani Kiwanga : trace de fétiche

Maji Maji, le projet éponyme de Kapwani Kiwanga, prend appui sur le récit de la guerre Maji Maji (1905-1907) : soulèvement de l'Afrique-Orientale allemande contre la présence coloniale. L'histoire raconte qu'un médium spirite, nommé Kinjiketile, aurait été l'instigateur de cette rébellion en persuadant les combattants qu'une eau sacrée, appelée maji, les protégerait en transformant les balles allemandes en eau. Malgré l'échec de l'insurrection – le nombre de victimes est estimé à 75 000 –, elle demeure un évènement fondateur de l'indépendance de la nation tanzanienne⁷.

Le rapport de *Maji Maji* à l'objet-fétiche est plus subtil qu'avec *Chutes libres*. Contrairement à l'œuvre de Pype, il n'est pas possible de faire l'expérience directe de l'objet-fétiche puisque celui-ci se trouve effectivement sous forme de photographies d'amulettes Maji Maji empruntées à des musées ethnologiques puis reproduites sur transparents ou projetées sur les murs. Plutôt que d'être posées sur un socle, ces amulettes (fétiches aux vertus protectrices) se confondent avec le reste de l'installation prenant la forme d'une exposition dans une exposition. Photogrammes et projections d'images – d'amulettes autant que d'objets anthropologiques ou d'os de dinosaures – côtoient ainsi un échantillonnage hétéroclite d'archives (réelles ou fictives) posées sur une étagère de rangement telles celles qu'on retrouve dans les voûtes de musées ethnologiques.

Dans le cas de Kiwanga, l'indécidable ne se trouve pas au niveau de ses propres croyances, mais plutôt au niveau de la place qu'occupait la croyance dans le conflit Maji Maji. L'objet-fée (à la fois les amulettes, mais également l'eau ensorcelée (*maji*)) est indécidable au niveau de son efficacité : son non-pouvoir résultant en des milliers de morts d'un côté, le pouvoir de galvaniser une population jusqu'à l'insurrection de l'autre. Le pouvoir du fétiche n'est donc pas complètement nié : « L'objet qui n'était rien *fait bien* quelque chose⁸ » ; et en intégrant ces amulettes dans l'installation, Kiwanga en fait des morceaux du puzzle Maji Maji. Dans ce cas-ci, l'irréductibilité du croire se présente à nouveau, indissociable de ce récit à la fois historique et mythique.

Toutefois, comme dans le cas de Pype, une deuxième forme d'indécidable se présente à travers la manière dont sont présentés les objets-fétiches et les choix muséographiques de Kiwanga. La muséification du fétiche est ici indécidable : *Maji Maji* se trouve quelque part entre les codes de représentation de l'ethnologie et ceux de l'art. Le type de photographie des objets fétiches et ethnologiques en est l'exemple : ceux-ci sont montrés seuls (parfois même étiquetés) sur fond neutre ou manipulés à l'aide de gants bleus par un conservateur (*Fragments of a Repository*, 2014). Kiwanga pousse ensuite ce geste de manipulation muséale à l'extrême grâce à une série de photogrammes (*Forms of Absence*, 2014) où l'artiste, gantée de bleu, fait mine de tenir un objet pourtant inexistant. Ces gants, dont on est censé oblitérer la dimension utilitaire, prennent le premier plan. Le geste ethnologique du conservateur n'est alors plus innocent, il encadre l'objet, le montre. Au même titre que le socle en sculpture, les mains de l'ethnologue semblent couper l'objet de son contexte, le déraciner. Le geste du conservateur conditionne. En présentant à la fois ces gants bleus tenant du vide et les mains du conservateur

However, as in Pye's case, the second form of the undecidable appears through the way in which the object-fetishes are displayed and Kiwanga's exhibition design choices. The museum presentation of the fetish is undecidable in this instance: *Maji Maji* is situated somewhere between the representational codes of ethnology and those of art. The type of photography depicting the fetish and ethnological objects is an example of this: these are shown alone (sometimes even labelled) on a neutral background or handled with the help of a curator's blue gloves (*Fragments of a Repository*, 2014). Kiwanga then pushes the gesture of the museum handling to its extreme in a series of photograms (*Forms of Absence*, 2014) in which the artist, who is wearing blue gloves, pretends to be holding an object, though it is in fact inexistent. These gloves, the utilitarian dimension of which we are supposed to eradicate, become the central focus. Thus, the curator's ethnological gesture is no longer innocent, it frames the object and shows it. Much like the pedestal in sculpture, the ethnologist's hands seem to cut the object from its context, uproot it. The curator's gesture conditions this. In presenting both the blue gloves holding nothing and the curator holding objects, Kiwanga seems to be creating a kind of undecidable between artistic and ethnological gestures: artistic subjectivity tinting ethnology's scientific objectivity.

Once again, the artist seems to ask that no choice be made between the ethnological and art exhibition. There where Pye presented a dust speck of an object, Kiwanga presents its traces. The object is no longer before us, though it is nevertheless effective. Resisting categorisation, the fetish infiltrates the contemporary art museum and the social sciences.

What Can Be Deduced from the Undecidable Cultural/Art Object?

In Pye's work as in Kiwanga's, the artwork establishes a strong parallel with the fetish by adopting its duplicity. The fetish-object/artwork is thus primarily undecidable through integrating a fairy part in the facts and in pointing to the irreducibility of belief, which persists through traces and dust specks. This first form of the undecidable leads to another: the "undecidably" fetish object hence appears somewhere between the ethnological and the artistic. In both cases, it seems that the works asks to not be assigned to either one of these fields. This withdrawal—the spearhead of the undecidable—then becomes a simple consequence: a going beyond aesthetic and ethnological categories. As Jean-Marie Schaeffer reminds us, the aesthetic object and the ethnographic object cannot be compared in terms of function, nor can they be categorized as ontological objects: "There is no aesthetic 'object': there are simply objects of all kinds [...] that can or can not be aesthetically

endowed."⁹ To go beyond this tendency to categorize objects (aesthetic objects versus ethnological objects) allows for two things, both of which Pye and Kiwanga illustrate. In choosing to be neither solely aesthetic nor solely artistic, *Chutes libres* makes it possible to not isolate the fetish outside of the aesthetic in favour of the ethnological, because the fetish and the aesthetic are both rooted in a relationship to others and to the world. With Kiwanga, this undecidable connection between the ethnographic and artistic appears to exonerate aesthetics from the decontextualization and defunctionalization of artefacts: the issue of the fetish's museum presentation is thus not a concern of aesthetics since it essentially relates to the aftermath of European expansionist and imperialist policies.¹⁰ In both cases, the viewer is confronted with a threshold effect: the undecidable of the fetish-object/artwork.

The object is hence irremediably more than an object. The fetish-object/artwork transcends its materiality to question our relationship to the world, our relationship to Others and, essentially, our relationship to art. Using pre-established categories, it disturbs and redraws the boundaries of knowledge, beginning with the epistemological limits of art history. As it is said in the Jo cult of the Baninko (Mali) region: "There is nothing in things, but all things are not without content."¹¹

Translated by Bernard Schütze

1. Bruno Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods* (Durham North Carolina: Duke University Press, 2004), 12.
2. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, Coll. La philosophie en effet, 2004), 65-84.
3. Bruno Latour, op. cit., 21-22.
4. Jean Servier, *Les techniques de l'Invisible* (Monaco: Éditions du Rocher, Coll. La pierre philosophale, 1994), 145. (Translation mine)
5. Jean-Paul Colleyn, "L'alliance, le dieu, l'objet," in *L'Homme*, Online (April/June 2004), no. 170, 68, <http://www.jstor.org/stable/40590212>. Accessed on January 20, 2016. (Translation mine).
6. Bruno Latour, op. cit., 21.
7. Erika Nimis (2014), "*Maji-Maji* de Kapwani Kiwanga: la relecture intime d'un chapitre de la lutte anticoloniale en Tanzanie," *Africultures*, Online, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12339>.
8. Bruno Latour, op. cit., 28.
9. Jean-Marie Schaeffer (2004), "Objets esthétiques ?", *L'Homme*, online (April/June), no. 170, 36, <http://www.jstor.org/stable/40590210>. (Translation mine)
10. Jean-Marie Schaeffer, op. cit., 34.
11. Salia Malé, *Le culte jo en pays Baninko (Mali): objets et rites initiatiques*, cited by Jean-Paul Colleyn, op. cit. (1995), 61. (Translation mine)

Fanny Curtat completed a M.A. in Art History (with distinction) at Université du Québec à Montréal in 2012. She is currently carrying out research, at the same university, in the context of a doctorate funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Her research focuses on the presence and perception of various forms of the sacred in contemporary art. Through a theoretical and philosophical approach to artworks, she explores the pertinence and contemporary renewal of this primal sacredness.

tenant des objets, Kiwanga semble créer une sorte d'indécidable entre les gestes artistiques et ethnologiques, la subjectivité artistique teintant l'objectivité scientifique de l'ethnologie.

Une fois de plus, entre l'exposition ethnologique et l'exposition artistique, l'artiste semble demander de ne pas choisir. Là où Pype présentait une poussière d'objet, Kiwanga nous en présente les traces. L'objet n'est plus devant nous et pourtant il agit quand même. Le fétiche infiltre le musée d'art contemporain et les sciences humaines, résistant à la catégorisation.

Que déduire de cet indécidable objet culturel/artistique ?

Chez Pype comme chez Kiwanga, l'œuvre d'art établit un parallèle fort avec le fétiche en adoptant sa duplicité. L'objet-fétiche / œuvre d'art est donc premièrement indécidable en intégrant une part de fée dans les faits et en pointant vers l'irréductibilité du croire, qui persiste à coup de traces et de poussières. Cette première forme d'indécidable en appelle alors à une seconde : l'objet, « indécidablement » fétiche, se trouve alors quelque part entre l'ethnologique et l'artistique. Dans les deux cas, les œuvres semblent nous demander de ne pas les assigner à l'un ou l'autre de ces domaines. Ce retrait, fer de lance de l'indécidable, a alors une conséquence simple : le dépassement des catégories esthétique et ethnologique. Ainsi que le rappelle Jean-Marie Schaeffer, l'objet esthétique et l'objet ethnographique ne se comparent pas en terme de fonction, mais ne se catégorisent pas non plus en terme d'objets ontologiques : « Il n'y a pas d' "objet" esthétique : il y a des objets tout court et de toutes sortes [...] qui peuvent être ou ne pas être investis esthétiquement⁹ ». Dépasser cette tendance à la catégorisation en terme d'objets (objet esthétique versus objet ethnologique) permet deux choses, illustrées l'une et l'autre par Pype et Kiwanga. *Chutes libres*, en ne choisissant pas d'être uniquement esthétique ou uniquement artistique, permet de ne pas isoler le fétiche en dehors de l'esthétique au profit de l'ethnologique, car fétiche et esthétique relèvent tous deux de la relation aux autres ainsi que de la relation au monde. Du côté de Kiwanga, ce rapport indécidable entre ethnographique et artistique paraît exonérer l'esthétique de la décontextualisation et de la défonctionnalisation des artefacts ; la problématique de la muséification des fétiches ne relevant ainsi pas de l'esthétique mais essentiellement des relents de la politique expansionniste et impérialiste européenne¹⁰. Dans les deux cas, le spectateur sera confronté à un effet de seuil : l'indécidable de l'objet-fétiche/œuvre d'art.

L'objet est alors irrémédiablement plus qu'un objet. L'objet-fétiche / œuvre d'art transcende sa matérialité pour questionner notre relation au monde, notre relation aux Autres et, essentiellement, notre relation à l'art. Se jouant des catégories préétablies, il perturbe et redessine les contours du savoir, à commencer par les limites épistémologiques de l'histoire de l'art. Pour reprendre le chant du culte Jo des pays Baninko (Mali) : « Il n'y a rien dans les choses, mais toutes les choses ne sont pas sans contenu¹¹ ».

1. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches : suivi de Iconoclash*, Paris, La découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2009, p. 17
2. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 65-84.
3. Bruno Latour, *op. cit.*, p. 21-22.
4. Jean Servier, *Les techniques de l'Invisible*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « La pierre philosophale », 1994, p. 145.
5. Jean-Paul Colleyn, « L'alliance, le dieu, l'objet », *L'Homme*, n° 170, avril/juin 2004, p. 68. En ligne. <http://www.jstor.org/stable/40590212>. Consulté le 20 janvier 2016.
6. Bruno Latour, *op. cit.*, p. 21.
7. Erika Nimis, « *Maji-Maji* de Kapwani Kiwanga : la lecture intime d'un chapitre de la lutte anticoloniale en Tanzanie », *Africultures*, En ligne. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12339>, 2014.
8. Bruno Latour, *op. cit.*, p. 31.
9. Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, avril/juin, n° 170, 2004, p. 36, <http://www.jstor.org/stable/40590210>.
10. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 34.
11. Salia Malé, *Le culte jo en pays Baninko (Mali) : objets et rites initiatiques*, cité par Jean-Paul Colleyn, *op. cit.*, 1995, p. 61.

Fanny Curtat a complété une maîtrise en histoire de l'art (obtenue avec mention d'excellence) à l'Université du Québec à Montréal en 2012. Elle poursuit actuellement ses recherches, dans cette même université, dans le cadre d'un doctorat soutenu par du financement de la part du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Ses recherches se concentrent sur la présence et la perception du sacré, sous diverses formes, dans l'art actuel. À travers une approche théorique et philosophique des œuvres d'art, elle explore la pertinence et l'actualisation de cette sacralité sauvage.