

Le fétiche, un objet énigmatique The Fetish, an Enigmatic Object

Dominique Berthet

Number 113, Spring–Summer 2016

Fétiches
Fetishes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81847ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Berthet, D. (2016). Le fétiche, un objet énigmatique / The Fetish, an Enigmatic Object. *Espace*, (113), 8–17.



Le fétiche, un objet énigmatique

Dominique Berthet

Le mot « fétiche » est lié à l'histoire coloniale puisqu'il désigne les objets de culte des populations d'Afrique durant la colonisation de ce continent. Il vient du portugais *feitiço* qui signifie « artificiel » et par extension « sort », « sortilège ». Lorsque les navigateurs portugais longeant la côte ouest de l'Afrique, au XV^e siècle, pénètrent au Sénégal (1443), en Guinée (1450), en Sierra Léone (1460), au Gabon et en Angola (1483), ils nomment *feitiço* les objets liés au culte animiste de ces populations. Ce terme est lui-même dérivé du latin *facticius*, qui signifie « fabriqué », « artificiel », « factice », « non naturel ».

The Fetish, an Enigmatic Object

The word "fetish" is connected to the history of colonialism since it refers to the cult objects of various peoples of Africa during colonial times. The word comes from the Portuguese *feitiço*, which means "artificial" and, by extension, "charm" and "sorcery." As the Portuguese explorers travelled along Africa's West Coast in the 15th century, landing in Senegal (1443), Guinea (1450), Sierra Leone (1460), Gabon and Angola (1483), they called *feitiço* any objects associated with the animist cult of the populations. This term derives from the Latin *facticius*, which means "made by art," "artificial," "factitious," "unnatural."

Pascale Monnin, *Eustache ou l'éloge de la complexité* (détail), 2010-2014. Mobile en céramique, os, fer, perles / Mobile made of ceramic, bone, iron, beads, 3 x 2 x 1 m. Exposition/Exhibition *Re-voir Haïti*, Grand Palais, Paris, 2015. Photo : Gill Kitley.



Ce mot a pris d'emblée une connotation péjorative, dans la mesure où il désigne un objet de culte lié à des croyances jugées suspectes par ces navigateurs catholiques. Dans le contexte du culte animiste, ils sont considérés comme le support ou l'incarnation de puissances suprahumaines et, en conséquence, doués de pouvoirs magiques. Les missionnaires, quant à eux, ne virent en eux que des idoles maléfiques et diaboliques.

Par extension, le fétiche désigne un objet culturel auquel sont attribuées des propriétés surnaturelles bénéfiques pour son possesseur. On attribue à cet objet des pouvoirs extraordinaires, une influence bienveillante et une capacité à conjurer le mauvais sort. On lui voue, par conséquent, une admiration ou du moins du respect. Plus largement encore, le fétiche désigne tout objet auquel on attribue la propriété de porter bonheur.

Ces objets ne concernent d'ailleurs pas que les populations et les croyances africaines. Une exposition qui s'est tenue au musée du quai Branly, en 2012, intitulée *Les maîtres du désordre*, montre au contraire que ces objets, dans un contexte magico-rituel, concernent aujourd'hui encore de nombreuses cultures en Océanie, en Amérique, en Sibérie ou en Afrique. Le chaman, figure centrale dans cette exposition, que Bertrand Hell qualifie de « maître du désordre » dans son livre éponyme¹ et qui a donné le titre à cette exposition dont il était conseiller scientifique, par ses gestes, ses chants, ses rituels, les sacrifices, à l'aide d'objets, tente « de prévenir ou de réparer les désordres, de protéger la communauté du malheur² ».

Notre propos, ici, ne consiste pas à nous interroger sur l'efficacité de ces objets, mais sur leur capacité à nous intriguer, voire à nous fasciner. Quelle relation insolite et intime l'homme entretient-il avec les fétiches ? Comment s'explique leur attractivité ?

Parmi les artistes et les écrivains qui se sont intéressés à ces objets, mentionnons André Breton et ses amis qui ont porté sur les arts dits primitifs, et en particulier l'art océanien et celui des Indiens des Amériques (Alaska, Canada, États-Unis, Amérique du Sud), un regard informé. Ils suivaient les recherches anthropologiques et ethnographiques, en particulier celles de James-George Frazer et de Lucien Lévy-Bruhl, et ils lisaient les livres et les articles consacrés aux « arts primitifs » comme ceux de Paul Guillaume et de Georges Hardy.

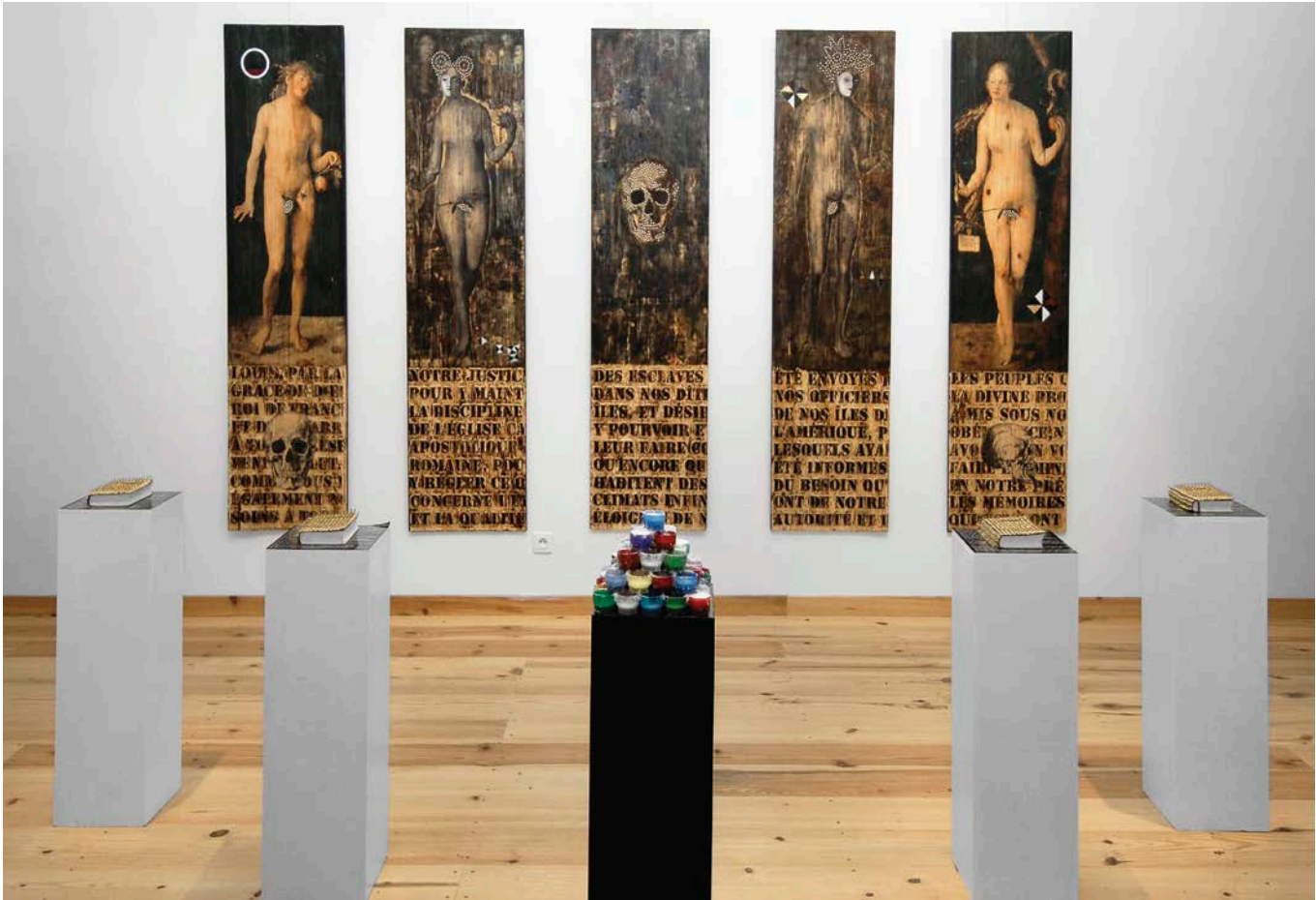
La passion des surréalistes pour ces objets trouve son explication dans la philosophie même du Surréalisme³. Ce mouvement est une gigantesque entreprise de subversion vis-à-vis de tout ce que la culture occidentale a créé et continue de produire. Le Surréalisme rejette l'ordre établi, ses valeurs, son esthétique. Breton attendait de la « toute-puissance du rêve » « la résolution des principaux problèmes de la vie⁴ ». Or les surréalistes, se référant aux recherches des ethnologues, pensaient que c'est dans les sociétés dites primitives que ce potentiel est le plus présent, au point d'imprégner tout le tissu social et de faire disparaître le fossé qui sépare l'art de la vie.

L'homme qualifié de « primitif » est présenté par André Breton dans « Main première » comme un être qui donne libre cours à ses affects⁵. Il n'est pas considéré comme un être naïf ou ignorant, mais comme un



Pascale Monnin, *Eustache ou l'éloge de la complexité*, 2010-2014. Mobile en céramique, os, fer, perles, tissus/ Mobile made of ceramic, bone, iron, beads, fabric, 1,5 x 2 x 1 m. Exposition/Exhibition : *Il Retro del Manifesto*, Villa Médicis, 2013. Photo : Passagers des Vents.

Serge Hélonon, *Da-Stature*, 2007. Technique mixte et collage sur assemblage de bois, matière toilée, clous/Mixed mediums and collage, combining wood, canvas, nails, 170 x 69 cm. Photo : Roland Michaud.



Bruno Pédurand, *L'Héritage de Cham*, 2008.
 Décalcomanie, huile, clous sur bois et matériaux
 divers/Transfer, oil, nails and various materials on
 wood. Chaque panneau/each panel: 200 x 50 cm.
 Photo : Dino Seigespan.

From the outset, this word took on negative connotations, in the sense that it designated cult objects related to beliefs that the Catholic navigators found suspect. Animism considered these objects to be inhabited by or the incarnation of superhuman forces and, consequently, endowed with magical powers. The missionaries, however, only saw them as evil and diabolical idols.

By extension, the fetish designates a cultural object whose supernatural properties are beneficial to those who possess it. The object has extraordinary power, a benign effect, and the ability to ward off evil spells. As a result, the object is admired or at least respected. Even more generally, the fetish designates any object that is a good luck charm.

Although these objects have been thought to concern only African peoples and beliefs, the exhibition *Les maîtres du désordre* (*Masters of Chaos*), presented at the Musée du quai Branly in 2012, shows that in the context of magic rituals today these objects are still used by many cultures in Oceania, the Americas, Siberia, and Africa. In his book *Les maîtres du désordre*,¹ from which the exhibition draws its title, Bertrand Hell describes the shaman as a “master of chaos.” The shaman, the exhibition’s central figure and scientific advisor, attempts through gestures, chants, rituals, sacrifices and the use of objects “to prevent chaos and restore order, to protect the community against evil forces.”²

The aim of this essay is not to examine the effectiveness of these objects, but to analyze their ability to intrigue or even fascinate us. What is the unusual and private relationship that people have with fetish objects? How does one explain the compelling nature of these objects?

Among the artists and writers who have been interested in these objects, we should mention André Breton and his cohorts, who were concerned with the so-called primitive arts, particularly Oceanic art and the Native American art of Alaska, Canada, USA, South America. They kept up with anthropological and ethnographic research, particularly that of James-George Frazer and Lucien Lévy-Bruhl, and they read books and articles written about “primitive art,” such as those of Paul Guillaume and Georges Hardy among others.

The Surrealists’ passion for these objects is explained in the philosophy of Surrealism itself.³ This movement was an enormous undertaking to subvert all that Western culture had created and continued to produce. Surrealism rejected the establishment, its values and its aesthetics. Breton expected that the “omnipotence of dreams” would “solve the main problems in life.”⁴ So the Surrealists,



André Eugène, *Military Glory*, 2010.
Métal, pneus, crâne, tissu et objets trouvés/
Metal, tires, skull, fabric and found objects,
182 cm (H). Photo : Leah Gordon.

individu empreint de craintes et d'angoisses, semblable donc à tous les hommes, avec une particularité essentielle : il est détenteur d'un secret, d'une richesse perdue par l'homme occidental. En ce sens, il est considéré comme plus éclairé. Breton lui prête une aptitude à répondre aux questions fondamentales que l'homme se pose. Pour lui, ces sociétés qui avaient échappé à la contamination du christianisme et du rationalisme offraient le spectacle de l'homme qu'il appelait de ses vœux, vivant en harmonie avec la nature, dans une union spirituelle avec les éléments. Ces peuples témoignent de la possibilité d'une autre vie. Breton aspirait à recréer ces modes d'expérience et à retrouver ces pouvoirs perdus. C'est d'ailleurs ce qu'il écrit, en 1936, à l'occasion de l'*Exposition surréaliste d'objets*. Il y distingue nettement les objets qu'il appelle objets-dieux de tous les objets trouvés, modifiés et perturbés, présentés dans cette exposition: objets-dieux, écrit-il, « dont nous jalousons très particulièrement le pouvoir créateur, que nous tenons pour dépositaires, en art, de la grâce que nous voudrions reconquérir⁶ ». Récemment, en 2013-2014, le Centre Pompidou consacrait d'ailleurs une exposition au « Surréalisme et l'objet⁷ », montrant ainsi la place essentielle donnée par les artistes à l'objet décontextualisé, transfiguré, transmué.

Plus tard, durant son exil américain, André Breton, en août 1945, traversa les réserves Navajo, Zuñi, Apache et Hopi en Arizona et au Nouveau-Mexique. Pénétrant dans les villages, il observe dans leur contexte les poupées et les masques qu'il admire de longue date. Le poète achète dans les villages des poupées Kachina et quelques dessins zuñis, mais pas de masques. Les Indiens hopi et zuñi sont farouchement hostiles au fait que des Blancs possèdent ces objets qui représentent les esprits des ancêtres défunts, des divinités, des animaux.

André Breton voyait dans l'organisation sociale des Hopis une alternative au capitalisme comme au communisme dévoyé de l'Union Soviétique, un contrepoids à l'aliénation des sociétés occidentales. Leurs croyances, selon lui, renvoyaient à des interrogations essentielles auxquelles l'homme occidental était devenu étranger. On retrouve l'attraction qu'exercent sur Breton les peuples qui sont parvenus à se soustraire au diktats du catholicisme et du rationalisme, et qui témoignent de la possibilité d'une autre vie. Dans un entretien accordé à Jean Duché, en octobre 1946, après avoir expliqué à son interlocuteur la signification des motifs peints sur l'une des poupées Kachina (qui symbolisait la déesse du maïs), il déclare : « L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale. [...] C'est la plastique de race rouge, tout particulièrement, qui nous permet d'accéder aujourd'hui à un nouveau système de connaissance et de relations⁸ ».

André Breton fut également très marqué par les cérémonies vaudou auxquelles il assista lorsqu'il séjourna en Haïti en décembre 1945. Une récente exposition, *Haïti, deux siècles de créations artistiques*, qui s'est tenue au Grand Palais, à Paris, de novembre 2014 à février 2015, a montré la prégnance du vaudou dans l'art contemporain haïtien. De même, la 4^e Ghetto Biennale de Port-au-Prince, qui s'est tenue en décembre 2015, ayant pour titre « Kreyòl, Vodou et Lakou – formes de résistance » en témoigne également. La force des rites et des croyances est très visible dans les traditions populaires, mais aussi dans la création plastique contemporaine. L'imaginaire vaudou demeure, aujourd'hui encore, une thématique majeure de l'art contemporain en Haïti au travers de réalisations extrêmement diversifiées. Les artistes contemporains tentent d'échapper à l'approche indigéniste, aux représentations stéréotypées en jouant sur l'appropriation, le détournement, l'interprétation, parfois en ayant recours aux nouvelles technologies, autant de procédés qui leur permettent de brouiller les pistes. Carlo A. Célius, dans un récent article sur « La nouvelle scène artistique d'Haïti⁹ », fait référence à ce sujet à quelques œuvres comme *Desounen*, sculpture en métal de Patrick Vilaire, *Kwa Bawon*, vidéo-installation de Maksuens Denis, *Le cercle de Fresa*, performance de Baraba Prézeau Stephenson, *La déesse des astres*, sculpture monumentale de quatre mètres en tôles découpées de Lionel St-Eloi ou encore *Eustache ou l'éloge de la complexité*, mobile de Pascale Monnin. Ces quelques exemples témoignent de la diversité des pratiques, des démarches, des médiums, des réalisations, montrant ainsi que la création plastique d'Haïti ne se réduit pas qu'à l'art naïf. En dépit des difficultés économiques, les artistes haïtiens font preuve d'une grande pugnacité pour créer dans ce contexte et faire leur place dans le marché de l'art contemporain international.



Ghéto Jean Baptiste, *Lakou a tombe*, 2015. Performance (4^e édition de la Ghetto Biennale/Performance (4th edition of Ghetto Biennale, Port-au-Prince). Photo : Lazaros.

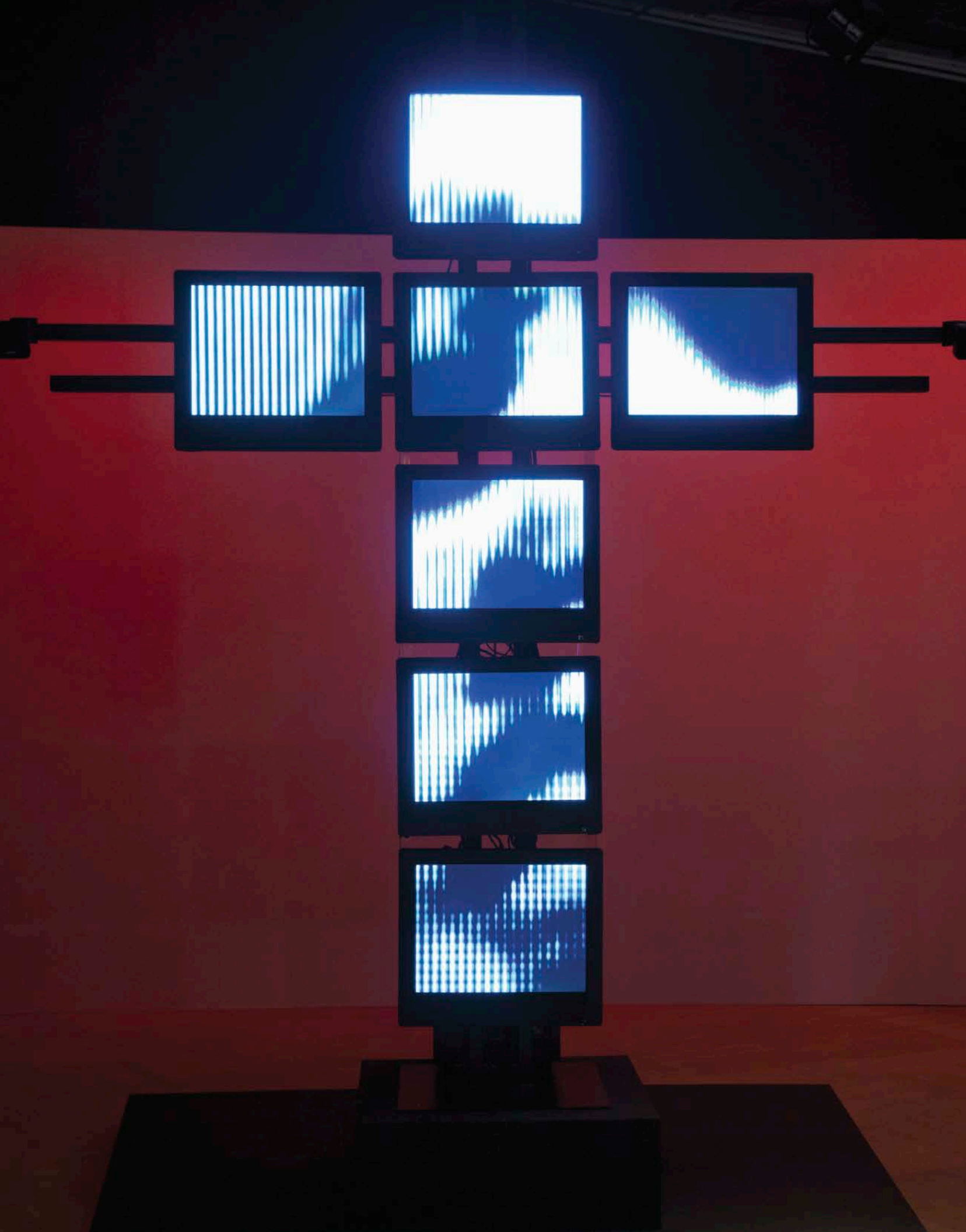
Maksaens Denis, *Kwa Bawon*, 2004. Sept écrans de télévision montés sur une structure en métal et en bois, vidéo de Maksaes Denis et bande sonore de Laurent Lettré/Seven television screens mounted on a structure made of metal and wood, video by Maksaes Denis and soundtrack by Laurent Lettré, 254 cm (H). Exposition/Exhibition: *Haiti in Extremis*, Musée de la civilisation, Québec, 2013-2014. Photo : Jessy Bernier - Perspective Photo. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

basing themselves on ethnographic research, believed that this potential was much more present in so-called primitive societies, to the point that it permeated the social fabric and eliminated the gap between art and life.

In "Main première" (First Hand), Breton describes "primitive" peoples as beings able to give free rein to their feelings.⁵ They are not naive or ignorant, but rather individuals marked by fear and anxiety, therefore similar to all people, but for one essential characteristic: they bear a secret, a richness that Westerners have lost. In this sense, they are considered to be more enlightened. Breton believed that they have the ability to answer life's fundamental questions. For him, societies that Christianity and rationalism have not contaminated offer a glimpse of people who follow their desires, living in harmony with nature and in spiritual union with the elements. These people showed that another kind of life is possible. Breton aspired to recreate these modes of living and rediscover these lost powers. He wrote about this in 1936, for the *Surrealist Exhibition of Objects*. Here, he made a distinction between what he called "divine objects" and found, altered, and ready-made objects, writing that divine objects "are the custodians of a creative power in art, which we covet and wish to reclaim."⁶ More recently, in 2013–2014, the Centre Pompidou presented an exhibition on *Surrealism and the Object*,⁷ highlighting the essential role that artists give to the decontextualized, transformed and transmuted object.

In August 1945, while in exile in the USA, Breton travelled through Navajo, Zuni, Apache and Hopi reservations in Arizona and New Mexico. Wandering through villages, he finally saw the figures and masks he had long admired in their own contexts. The poet purchased kachina dolls and Zuni drawings from the villages, but no masks. Hopi and Zuni people are adamantly opposed to Whites possessing these objects, which represent the spirits of their ancestors, divinities and animals.

In the societal structure of the Hopi people, Breton saw an alternative to capitalism and the corrupted communism of the Soviet Union, a counterbalance to the alienation of Western societies. According to him, the Hopi beliefs speak of fundamental issues to which Westerners have become blind. These people who have managed not to be contaminated by Catholicism and rationalism fascinated Breton, and showed that another kind of life is possible. In an interview with Jean Duché in October 1946, Breton explained the significance of the motifs painted on a kachina doll (symbol of the corn goddess) and declared that "in the 20th century, the only way that the European artist can cope with the desiccation of the sources of inspiration caused by rationalism and utilitarianism is by reconnecting with the so-called primitive viewpoint, a synthesis



of sensory perception and mental representation. [...] The arts of the red races, in particular, are what today can give us access to a new system of knowledge and relations.”⁸

In December 1945, during a visit to Haiti, Breton also saw voodoo ceremonies that made a great impact on him. A recent exhibition, *Haiti, Two Centuries of Artistic Creation*, presented at the Grand Palais in Paris, from November 2014 to February 2015, showed the significance of voodoo in contemporary Haitian art. This was also the case for the 4th Ghetto Biennale, *Kreyòl, Voodoo and the Lakou: Forms of Resistance*, held in Port-au-Prince in December 2015. The power of rites and beliefs is clearly visible in folk traditions, but also in contemporary art. The voodoo imaginary remains, still today, a major theme in the highly diverse work of contemporary Haitian art. Contemporary artists attempt to eschew an indigenous approach and stereotypical representations through appropriation, transformation, interpretation, sometimes using new technologies and any other processes that enable them to cloud the issue. In a recent article on “The New Art Scene in Haiti,”⁹ Carlo A. Célius discusses this in reference to works such as, Patrick Vilaire’s metal sculpture *Desounen*, Maksaens Denis’ video-installation *Kwa Bawon*, Baraba Prézeau Stephenson’s performance *Le cercle de Fresa*, Lionel St-Éloi’s monumental four-metre sheet-iron sculpture *La déesse des astres* and Pascale Monnin’s mobile *Eustache ou l'éloge de la complexité*. These few examples illustrate the diversity of practices, approaches, mediums and productions, thus showing that Haitian art cannot be reduced to naïve art. Despite economic difficulties, Haitian artists demonstrate a fierce determination to create in this context and stake out their place in the international contemporary art market.

In the French West Indies, several contemporary artists are creating work that makes sometimes critical, sometimes obvious or oblique references to the sacred. Without explicitly referring to cult objects, their works can appear similar to objects associated with the practices and beliefs of Africa and the Caribbean, once deemed mysterious and disturbing. One of these artists is Serge Hénélon, who makes assemblages out of pieces of wood, fabric, metal and other materials that he paints, and which he collectively calls “Expression-Bidonville.”¹⁰ His works look like objects made for quimbois (a magic-religious practice); objects he encountered in his childhood in Martinique and during the twenty-five years he has lived in Africa. Another artist, Bruno Pédurand, questions the status of the image. He critically appropriates European art history in order to examine the complex relationship that the French West Indies have with Western art. He draws his references from religious painting to denounce the instrumental role that Catholicism has played in the justification and support

of slavery.¹¹ In many respects, Serge Goudin-Thébia reminds one of a shaman. Open to the poetics of place, he engages in a dialogue with nature, from which he collects elements for his creations. His work has a strong mystical dimension. He makes assemblages out of materials gathered from nature: bamboo, dried leaves, bones, pieces of wood, roots, fibres, feathers, bark, termite mounds, rocks, corals, seashells, sea urchins, animal shells and so on.¹²

The reference to Caribbean artists is even more significant due to the fact that the Caribbean islands were the point of arrival for the slaves who had survived the transatlantic crossing. For the entire period of slavery, at least in the French West Indies, those deported from Africa were prohibited from practicing their religions, worshipping their divinities, and possessing any objects associated with their beliefs. The masters or church representatives systematically destroyed any statuette or figurine that slaves made, as they considered it a fetish or an idol. The prohibition was powerful and the punishment extreme, yet a form of resistance developed through the centuries, giving rise to syncretic rituals, some of which are still practiced today in Brazil, Haiti and Cuba. The fetish objects used in these rituals and still referenced in the work of certain artists continue to challenge, disturb and, as the case may be, alarm or fascinate.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre* (Paris: Flammarion, 1999).
2. Jean de Loisy, “Les arts du désordre” in *Les maîtres du désordre* (Paris: Musée du quai Branly / RMN, 2012), 14. (Our translation.)
3. See Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme* (Paris: Flammarion, 1977 [1955]).
4. These two formulations are from José Pierre, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*. Exh. Cat. of exhibition organized by Artcurial (May/August 1986) (Paris: E.P.I. Filippacchi / Artcurial, 1986), 125. (Our translation.)
5. André Breton, “Main première” in *Perspective cavalière* (Paris: Gallimard, 1970 [1962]).
6. André Breton, “Exposition surréaliste d'objets” in *Le Surréalisme et la peinture* (Paris: Gallimard, 1965), 283. (Our translation.)
7. *Surrealism and the Object*, October 30, 2013 – March 3, 2014, Centre Georges Pompidou, Paris, exhibition curator Didier Ottinger.
8. André Breton, Interview with Jean Duché in *Entretiens* (Paris: Gallimard, 1969 [1952]), 248. (Our translation.)
9. Carlo A. Célius, “La nouvelle scène artistique d’Haïti” in *Recherches en Esthétique* 20 (2015): 137-147.
10. See Dominique Berthet, “lieux de peinture” in *Serge Hénélon* (Paris: HC Éditions, 2006).
11. See Dominique Berthet, “L’art dans sa dimension sociale: Bruno Pédurand” in *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique* (Paris: L’Harmattan, 2012).
12. See *ibid.*, “Faire œuvre avec le lieu: Serge Goudin-Thébia.”

Dominique Berthet teaches aesthetics and art criticism at the University of the French West Indies and Guiana. He is the founder and director of the Centre d’Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP), the founder and editor of the journal *Recherches en Esthétique*, a member of the multidisciplinary laboratory CRILLASH (Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines, University of the French West Indies and Guiana), and a researcher for the Institut ACTE / Arts, Créations, Théories, Esthétiques (UMR 8218 / Université Paris I Panthéon-Sorbonne / CNRS). Also an art critic and curator, he has published *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique* (L’Harmattan, 2012), *Pour une critique d’art engagée* (L’Harmattan, 2013) and *Fragments d’un discours esthétique. Interviews with Marc Jimenez* (Klincksieck, 2014).

Pour ce qui est des Antilles françaises, plusieurs artistes contemporains développent un travail dans lequel la référence au sacré, référence parfois critique, est évidente ou d'autres fois plus allusive. Sans être dans une référence explicite aux objets de cultes, leurs œuvres peuvent sembler s'apparenter aux objets jugés énigmatiques et inquiétants relevant de pratiques et de croyances issues d'Afrique et de la Caraïbe. Parmi ces artistes, citons Serge Hénélon avec ses assemblages de morceaux de bois, de tissus, de matières, de métal, qu'il recouvre de peinture, auxquels il donne le nom générique d'« Expression-Bidonville¹⁰ ». Ses œuvres prennent l'aspect d'objets fabriqués pour le quimbois (pratique magico-religieuse); objets qu'il a côtoyés durant son enfance en Martinique et au cours des 25 ans qu'il a vécus en Afrique. Bruno Pédurand remet en question le statut de l'image. Il s'approprie de manière critique l'histoire de l'art européen afin d'interroger la relation complexe que les Antilles françaises entretiennent avec l'art occidental. Il puise ses références dans la peinture religieuse pour dénoncer le rôle déterminant joué par la religion catholique dans la justification et le soutien apportés à l'esclavage¹¹. Serge Goudin-Thébia, à bien des égards, fait penser à un chaman. Réceptif à la poésie du lieu, il dialogue avec la nature dans laquelle il prélève les éléments de sa création. Son travail possède une forte dimension mystique. Ses réalisations sont faites d'assemblages d'éléments naturels collectés dans la nature : bambous, feuilles séchées, os, morceaux de bois, racines, fibres, plumes, écorces, termitières, roches, coraux, coquillages, oursins, carapace d'animaux, etc.¹².

Cette référence aux artistes caribéens est d'autant plus significative que ces îles ont été le point d'arrivée des esclaves qui ont survécu à la traversée transatlantique. Pendant toute la durée de l'esclavage, du moins pour ce qui est des Antilles françaises, ces déportés d'Afrique ont été dans l'impossibilité de pratiquer leurs cultes, de vénérer leurs divinités et de posséder le moindre objet en lien avec leurs croyances. Toute statuette ou figurine confectionnée par l'esclave était en effet systématiquement détruite par le maître ou le représentant de l'église qui la considérait comme un fétiche ou comme une idole. L'interdit fut puissant, les châtiments extrêmes, mais une forme de résistance a pu se mettre en place au cours des siècles, donnant lieu à des rituels synchrétiques tels que ceux que l'on peut voir aujourd'hui encore au Brésil, en Haïti ou à Cuba. Les fétiches qui accompagnent ces rituels et auxquels certains artistes font encore allusion dans leurs œuvres, quant à eux, ne cessent d'interpeller, de troubler et, selon le cas, inquiètent ou fascinent.

1. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999, 392 p.
2. Jean de Loisy, « Les arts du désordre », *Les maîtres du désordre*, Paris, Musée du quai Branly / RMN, 2012, p. 14.
3. Voir Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme Paris*, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1955], 234 p.
4. Ces deux formules sont de José Pierre, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, catalogue de l'exposition organisée par Artcurial (mai/août 1986), Paris, E.P.I. Fillipacchi / Artcurial, 1986, p. 125.
5. André Breton, « Main première », *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970 [1962].
6. André Breton, « Exposition surréaliste d'objets », *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 283.
7. « Le Surréalisme et l'objet », Centre Georges Pompidou Paris, commissaire de l'exposition : Didier Ottinger. 30 octobre 2013 – 3 mars 2014.
8. André Breton, entrevue de Jean Duché, *Le Littéraire*, 5 octobre 1946, dans *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969 [1952], p. 248.
9. Dans *Recherches en Esthétique*, n° 20, « Créations artistiques », Fort-de-France, 2015, p. 137-147.
10. Voir Dominique Berthet, *Serge Hénélon, « lieux de peinture »*, Paris, HC Éditions, 2006, 192 p.
11. Voir Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, « L'art dans sa dimension sociale : Bruno Pédurand », Paris, L'Harmattan, 2012, 210 p.
12. Voir Ibid., « Faire œuvre avec le lieu : Serge Goudin-Thébia ».

Professeur, **Dominique Berthet** enseigne l'esthétique et la critique d'art à l'Université des Antilles. Fondateur et responsable du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP), il est aussi fondateur et directeur de la revue *Recherches en Esthétique*. Membre du laboratoire pluridisciplinaire CRILLASH (Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines, Université des Antilles), il est également chercheur associé à l'Institut ACTE / Arts, Créations, Théories, Esthétiques (UMR 8218 / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS). Critique d'art et commissaire d'expositions, il a, entre autres, publié *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique. Esthétique de la rencontre 1* (L'Harmattan, 2012); *Pour une critique d'art engagée* (L'Harmattan, 2013) et *Fragments d'un discours esthétique. Entretiens avec Marc Jimenez* (Klincksieck, 2014).