

Emprunter sans remettre Borrowing Without Giving Back

Sylvette Babin

Numéro 97, automne 2019

Appropriation
Appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91452ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Babin, S. (2019). Emprunter sans remettre / Borrowing Without Giving Back. *esse arts + opinions*, (97), 6–9.

Emprunter sans remettre

Sylvette Babin

L'appropriation culturelle a lieu parce qu'un trait, une pratique, un objet culturels sont repris dans un geste qui les décontextualise au lieu de les complexifier, qui les simplifie au lieu de les enrichir ; c'est un geste de pouvoir, finalement. Stéphane Martelly, p. 59

L'art d'appropriation, quant à lui, ne cherche point à effacer les rapports de pouvoir, mais au contraire à les mettre en exergue. Jean-Philippe Uzel, p. 13

Dans le champ de l'art contemporain, les premières manifestations de l'appropriation artistique remontent aux années 1960-1970 et au travail d'Elaine Sturtevant, qui dresse la table pour les artistes qui s'intéressent aux questions d'autorat et de propriété intellectuelle. Totalement assumés, mais sans pour autant être dépourvus de conséquences juridiques, ces gestes d'appropriation s'inscrivent généralement dans une réflexion critique sur le monde de l'art. À l'opposé, l'appropriation culturelle fait référence à la récupération des codes culturels, à des fins marchandes par exemple, ou aux gestes d'artistes qui souhaitent rendre hommage à une culture, mais sans percevoir ou reconnaître l'appropriation qui en découle. Juxtaposer ici ces deux notions vise à mettre en lumière ce qui les distingue.

L'abondance des débats sur l'appropriation culturelle a eu pour effet de susciter d'importantes questions sur des sujets aussi vastes que l'autonomie de l'art, la responsabilité de l'artiste, la liberté d'expression et la censure. Ces réflexions sont essentielles dans une société dont les valeurs fondamentales sont en constante transformation. Toutefois, les discours polarisés qui ont émergé de ces débats ont occulté les mécanismes de l'appropriation culturelle et nous ont conduits à en banaliser les conséquences. Comme le souligne Jean-Philippe Uzel, « [l'u]ne des stratégies les plus courantes pour désamorcer la charge politique de l'appropriation culturelle est d'en changer radicalement le sens en lui donnant une connotation positive. Elle devient alors synonyme d'«échange culturel» et se présente comme un principe de fermentation de la création artistique ». En parallèle d'une telle conception romantique et décontextualisée de l'art, plusieurs détracteurs de la critique de l'appropriation culturelle clament l'émergence d'une censure victimaire. Or, les discours qui cherchent à discréditer les revendications des communautés sous-représentées contribuent non seulement à nier la discrimination et les rapports de pouvoir existants, mais également à les reproduire en dépossédant ces communautés de leur droit à l'indignation et de leur pouvoir d'action – en d'autres termes, en les privant de leur agentivité.

Stéphane Martelly nous rappelle à juste titre « [qu'il] faut être dans une position de pouvoir pour exercer la censure [...] Alors, renverser le sens même de la censure pour dire que ce sont les voix minoritaires ou dominées qui l'exercent, et le dire paradoxalement sur toutes les tribunes, c'est un geste puissant de déni ».

Ils sont nombreux en effet à prendre la parole dans les médias, les revues spécialisées ou les publications de maisons d'édition reconnues, tantôt pour défendre la liberté d'expression, tantôt pour dénoncer la rectitude politique ou l'apparition d'un nouvel ordre moral. Si la liberté d'expression artistique doit, de toute évidence, être préservée des dérapages liés à une lecture simpliste des œuvres ou à l'application sans nuances d'une idéologie motivée par l'empathie, le glissement des propos sur sa présumée disparition a de quoi surprendre. L'idée voulant que les artistes ne puissent plus aborder des sujets délicats ou polémiques semble souvent basée sur des hypothèses dystopiques telles que l'avènement d'un art contrôlé par la morale ou une gauche militante, la disparition de l'autonomie de l'art ou encore la fin de l'art transgressif. Est-il nécessaire de rappeler que la critique n'est pas censée être un bâillon, mais bien une invitation à nous interroger sur le sens et la portée de nos actions et sur notre relation au monde ?

De nombreuses incompréhensions persistent parmi les cas les plus médiatisés d'appropriation culturelle, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'appropriation de cultures immatérielles, de la mémoire collective et de la manière de les partager. Caroline Nepton Hotte, l'une des signataires de la lettre ouverte sur la pièce *Kanata*, reprend la parole pour faire la genèse de cette polémique qui a été largement dépouillée de son contexte. La critique du groupe s'inscrit en effet dans l'importante démarche de décolonisation et de « réappropriation culturelle » (*biskaabiiyang*, ou « re-création de l'épanouissement culturel et politique du passé ») des Premières Nations. Même si cette réappropriation peut et doit se faire avec l'ensemble des citoyen.ne.s, comme le souligne l'auteure, elle doit d'abord être modulée par des voix autochtones.

Cesser de parler à la place de l'autre est probablement le fondement d'une réflexion critique sur l'appropriation culturelle et la décolonisation. Et le fait d'en débattre « entre nous », c'est-à-dire entre personnes qui ont le privilège d'accéder aux principales plateformes de discussion, met de l'avant une autre réalité qui concerne l'accès à la visibilité, aux lieux de diffusion, à la représentation et au financement. Dans le champ de l'art, cela force également à reconnaître l'existence d'un cadre esthétique défini par la culture occidentale, sur lequel les artistes issu.e.s d'autres cultures doivent (encore) se mouler. Eddy Firmin nomme *intimation culturelle* « [cet] ordre, tacite ou non, de se mettre en conformité avec les canons culturels édictés par un groupe en position d'autorité ». C'est aussi ce cadre esthétique qui nous a menés à prendre ce qui nous convient d'une culture et à délaissé le reste, à choisir une histoire, mais rarement les personnes les mieux placées pour la raconter. C'est encore ce même cadre qui contribue à formater le discours lorsque, pour justifier le geste d'appropriation, on remplace le terme par celui d'« emprunt ». On oublie toutefois que pour qu'un emprunt en soit un, il faut qu'il y ait un retour à la personne qui prête.

Les questionnements éthiques soulevés par les cas d'appropriation culturelle jettent sur l'art d'appropriation un halo de méfiance, d'où l'importance d'amorcer une analyse qui permettra de mieux comprendre l'ensemble des formes d'appropriation et d'en cerner les différents contextes. Certains exemples abordés dans ce dossier s'inscrivent dans des réflexions sur les effets de l'avènement du numérique et de l'intelligence artificielle à l'heure où la circulation massive des images et la création d'œuvres produites par des machines participent

à la confusion entourant le statut d'auteur. La question juridique du droit d'auteur est d'ailleurs une notion qui s'interprète de différentes façons, jusqu'à légitimer parfois des abus. Le cas de l'architecte mexicain Luis Ramiro Barragán Morfín – la fondation suisse qui le représente s'est en quelque sorte approprié son œuvre – en fait foi. On s'attarde également à l'appropriation des espaces (ou à l'expropriation comme vol du droit à la propriété, notamment dans les situations de développement urbain) et à la pratique du détournement du point de vue de son potentiel à redonner aux citoyen.ne.s ce qui leur a été pris. C'est ici, peut-être, que l'on peut doter l'appropriation d'une connotation positive.

Les différents litiges issus de l'appropriation provoquent évidemment des remises en question, des mouvements de retrait et parfois même des situations qui semblent injustes. Mais en définitive, la question de la responsabilité s'impose. Dans l'appropriation artistique, elle tient surtout au fait d'assumer les conséquences de ses choix (les poursuites juridiques, notamment). Mais dans le cas plus controversé et très sensible de l'appropriation culturelle, la responsabilité prend un tout autre sens. En définir les contours reste un défi à relever. Pour certains, la responsabilité de l'artiste implique de ne plus ignorer le contexte social et politique dans lequel s'inscrit une œuvre. Pour d'autres, c'est de maintenir sa position et défendre coûte que coûte l'autonomie de l'art. Dans tous les cas, s'il est vrai que l'art n'émerge pas nécessairement dans la paix et le consensus, il faut néanmoins espérer qu'il ne devienne pas l'expression d'un repli sur soi. L'ouverture au dialogue demeure, en définitive, le meilleur exemple de responsabilité artistique et citoyenne. ●

Borrowing Without Giving Back

Sylvette Babin

Cultural appropriation takes place because a cultural trait, practice, or object is used in a way that decontextualizes instead of complexifying it, that simplifies instead of enriching it; ultimately, it's an act of power. Stéphane Martelly, p. 63

Appropriation art, for its part, seeks not to erase relations of power but to underline them.

Jean-Philippe Uzel, p. 17

The first instances of artistic appropriation in contemporary art go back to the 1960s and 1970s and the work of Elaine Sturtevant, who set the scene for artists interested in questions of authorship and intellectual property. Fully embraced, though not without legal consequences, these acts of appropriation are generally part of thinking critically about the art world. In contrast, cultural appropriation refers to the takeover of cultural codes, for commercial profit for example, or to the gestures of artists who intend to pay homage to a culture yet do not realize or recognize the resulting appropriation. By juxtaposing these two notions here, we wish to reveal what sets them apart.

The frequent debates on cultural appropriation have raised important questions on a wide variety of subjects such as the autonomy of art, the responsibility of the artist, freedom of expression, and censorship. These considerations are crucial in a society whose fundamental values are constantly transforming. However, the polarized discourses that have come out of these debates have glossed over the mechanisms of cultural appropriation and have led us to trivialize the consequences. As Jean-Philippe Uzel points out, “one of the most common strategies for defusing the political charge of cultural appropriation is to radically shift the meaning by giving it a positive connotation. It then becomes a synonym for ‘cultural exchange’ and is presented as a principle of artistic creation and ferment.” In parallel with such a romanticized and decontextualized conception of art, many opponents to the criticism of cultural appropriation claim the emergence of a victim-led censorship. Yet any discourse that seeks to discredit the claims of underrepresented communities contributes not only to denying the discrimination and existing power relationships, but also to reproducing them by divesting these communities of their right to express their outrage and of their power to act—in other words, it deprives them of their agency.

Stéphane Martelly rightly reminds us that “you have to be in a position of power to exercise censorship ... So, reversing the very meaning of censorship to say that minority or dominated voices are the ones exercising it—and to say this, paradoxically, from every platform—is a powerful gesture of denial.” Many have in fact spoken out in the media, magazines, and publications by well-established publishing houses both to defend the freedom of expression and to denounce political correctness or the rise of a new moral order. Although

artistic freedom of expression should clearly be safeguarded from the slip-ups associated with a simplistic reading of artworks or the application, without any nuance, of an ideology motivated by empathy, the slippery remarks on its alleged disappearance are surprising. The idea that artists can no longer tackle delicate or controversial subjects often seems to be based on dystopic theories such as the advent of an art controlled by morality or the militant left, the disappearance of art's autonomy, or even the end of transgressive art. Must we point out that criticism is not meant to be a gag order, but rather an invitation to examine the meaning and scope of our actions and our relationship to others?

Many misunderstandings persist among the most high-profile cases of cultural appropriation, particularly when they involve the appropriation of collective memory, intangible cultures, and ways of sharing such cultures. Caroline Nepton Hotte, one of the signatories of the open letter on *Kanata*, resumes the debate to discuss the background of this controversy, which has been by and large stripped of its context. The group's criticism builds on the important process of decolonization and "cultural reappropriation" (*biskaabiiyang*, or "re-creating the cultural and political flourishing of the past") of First Nations. Hotte emphasizes that although this reappropriation can and should be made by all citizens, it should first be inflected by Indigenous voices.

Ceasing to speak for the Other is likely a good place to start in thinking critically about cultural appropriation and decolonization. The idea of debating "among us," that is among people who have privileged access to the main discussion forums, underlines another reality that involves access to visibility, dissemination venues, representation, and funding. In the art milieu, this also forces us to recognize the existence of an aesthetic framework defined by Western culture, to which artists from other cultures must (still) conform. Eddy Firmin calls "the directive, whether tacit or otherwise, to conform with the cultural canons prescribed by a group in a position of authority" the *cultural imperative*. This aesthetic framework has also led us to take what we please from a culture and neglect the rest, to choose a story, but rarely the people who are in the best position to tell it. This same framework also contributes to shaping the discourse when, in order to justify an act of appropriation, we replace the term with "borrowing." Yet, we forget that for something to truly be borrowed, the person from which it is borrowed needs to receive something in return.

The ethical questions raised by cases of cultural appropriation cast a veil of mistrust on appropriation art, hence the importance of starting an analysis to better understand all forms of appropriation and identify different contexts. Certain examples examined in this issue consider the impact of the advent of digital technology and artificial intelligence at a time when the mass circulation of images and the creation of works made by machines lead to a confusion on the status of the author. The legal question of copyright is a notion that is interpreted in different ways and sometimes even used to legitimate misuse. A case in point is that of Mexican architect Luis Ramiro Barragán Morfín, as the Swiss foundation representing him has appropriated his work in a way. The issue also looks at the appropriation of spaces (or at expropriation as the theft of property rights, particularly in cases of urban development), and at the practice of misappropriation from the perspective of its potential to give back to citizens that which was

taken from them. Perhaps in these cases, we can give appropriation a positive connotation.

The various legal disputes arisen from appropriation clearly lead to a calling into question or a withdrawing, and sometimes even to situations that seem unfair. Yet ultimately, the question of responsibility is what stands out. In appropriation art, this primarily involves facing the consequences (particularly, legal action) of one's choices. However, in the more controversial and highly sensitive cases of cultural appropriation, responsibility has a completely different meaning. Defining the scope of this meaning is a challenge that still remains. For some, the artist's responsibility means no longer ignoring the social and political context around a work. For others, it means embracing their position and defending the autonomy of art at all costs. Yet in all cases, while it is true that art does not necessarily come out of peace and consensus, we must nevertheless hope that it doesn't become the expression of self-absorption. Being open to dialogue ultimately remains the best example of artistic and civic responsibility.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**