

## of the North. L'appropriation culturelle et la romance du « copyleft »

Bruno Cornellier

Numéro 321, automne 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89408ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cornellier, B. (2018). Compte rendu de [of the North. L'appropriation culturelle et la romance du « copyleft »]. *Liberté*, (321), 69–70.

# of the North. L'appropriation culturelle et la romance du « copyleft »

BRUNO CORNELLIER

**E**n mars 2016, dans la controverse entourant les projections de *of the North* de Dominic Gagnon, un collègue montréalais m'interpelle sur les médias sociaux afin d'exprimer ses réserves à propos d'une lettre ouverte de la National Indigenous Media Arts Coalition (NIMAC) que j'avais partagée sur Facebook. La lettre de la NIMAC manifestait sa solidarité envers les cinéastes et autres membres des communautés inuit qui condamnaient le film. La NIMAC affirmait que les lois sur le droit d'auteur n'avaient pas préséance « sur les protocoles et lois autochtones relativement au consentement et à la permission » (ma traduction). Pour la NIMAC, « le droit à l'autodétermination et à la survie culturelle » s'exprime, entre autres façons, dans le refus des communautés à accorder un accès libre et sans condition à leur propriété intellectuelle.

*of the North* est le produit d'un processus d'« extraction » d'images vidéo du Nord et des Inuit, glanées par Gagnon sur le web, puis exploitées comme « ressources » (ou « capital esthétique ») au service d'institutions et de pratiques filmiques, festivalières et cinéphiliques non autochtones, bénéficiaires (et parfois complices) d'un processus historique ininterrompu de colonisation ainsi que d'appropriation de la culture et des territoires autochtones. Cette controverse constitue un cas d'espèce, alors qu'un front commun de cinéastes, de cinéphiles, de critiques et d'institutions festivalières non autochtones firent de ce film le symbole d'une lutte pour la défense d'un espace public de dialogue « libre », démocratique et citoyen, sans égard au fait que l'accès privilégié à (et le contrôle de) cet espace public par les membres du groupe dominant a pour conditions de possibilité la poursuite contemporaine du colonialisme d'occupation (ou de peuplement) qui assoit cet espace de

« liberté » *par-dessus* des territoires (et des rationalités politiques) autochtones.

Ma défense du concept d'autodétermination – dans la sphère filmique et médiatique autochtone, la chercheuse Seneca Michelle Raheja dirait « souveraineté visuelle » –, autorisant les communautés inuit à restreindre l'accès à la représentation, irrita les dispositions humanistes de mon collègue. Celui-ci suggérait que les cinéastes et militants inuit (et leurs alliés), cherchant à faire obstacle à la distribution du film, risquaient de se rendre complices d'une « logique commerciale, une logique de propriétaire (contrôle, prix et profit), une logique comptable ». La résistance active contre la violence représentationnelle et l'extraction ethnographique de l'indigénéité comme capital symbolique en contexte colonial était alors imaginée (et produite) par mon interlocuteur comme acte antidémocratique, voire comme l'équivalent de certaines violences capitalistes : l'interruption mercantile d'une culture libre, en flux, accessible à tous, comprise par un certain allant-de-soi libéral comme condition de base pour l'innovation artistique et pour l'enrichissement ininterrompu d'une communauté multivocale, certes, mais d'une communauté d'abord et avant tout « humaine ».

Cette posture n'est pas unique. La question de l'accès libre et absolu à la culture (à toute culture) sature moult interventions publiques et médiatiques en faveur du film, de son auteur et des institutions festivalières et muséales (des Rencontres internationales du documentaire de Montréal jusqu'au Museum of the Moving Image, à New York) qui ont sélectionné et projeté le film.

Une question semble dès lors incontournable afin de ramener l'épineuse question de l'appropriation culturelle (c'est-à-dire de l'exploitation des

signifiants d'une altérité culturelle comme capital symbolique, sans égard à la hiérarchie de pouvoir qui anime ce soi-disant « échange ») du côté des réflexions sur l'éthique représentationnelle et sur la responsabilité (« *accountability* », dit-on en anglais), plutôt que du côté des tactiques d'évitement ancrées dans l'instrumentalisation de la « liberté d'expression » : quelles définitions des termes/concepts « liberté » et « droits » sous-tendent la notion d'auteur si chère à une cinéphilie européenne qui, encore aujourd'hui, sature la culture filmique québécoise et ses institutions ? Y a-t-il des modes alternatifs de création artistique permettant de penser l'art et la communauté au-delà de conceptions individualistes et élitistes de l'« Artiste » (avec un grand A) comme siège d'une originalité pure, comme incarnation de la « liberté » (et de la souveraineté) dans sa forme absolue ?

Paradoxalement, c'est via la mouvance « copyleft » et sa critique du droit d'auteur – la « logique commerciale » ou « de propriétaire » du *copyright* – que l'on cherche souvent (même si c'est indirectement) à ré-autoriser l'auteur (et la culture cinéphilique fondée sur l'auteurisme) et à proposer un antidote aux soi-disant assauts de ce que le nationalisme québécois et le républicanisme français appellent l'irrationalité « identitariste » ou « communautariste » des groupes racisés et autochtones. Le vocabulaire résistant de la mouvance copyleft se voit ici bêtement transformé en arme rhétorique servant plutôt à protéger l'intégrité d'une culture cinéphilique liée à certaines institutions de légitimation et d'autorisation culturelles et politiques, sans considérer la « colonialité » des espaces qu'elles occupent : Montréal, le Québec, l'État et la loi.

La mouvance copyleft (qui prit son envol dans les années 1980) favorise un modèle de production articulé à l'idée de

la «commune». Copyleft est né parallèlement à l'émergence du logiciel libre en informatique, offrant aux *hackers* et aux communautés *tech* une licence leur permettant de modifier et de faire circuler librement des logiciels développés de façon collaborative, et ce, afin de limiter le contrôle des entreprises (telles Microsoft) sur des technologies de l'information perçues comme essentielles à la citoyenneté démocratique contemporaine. Copyleft applique également ces principes à la production artistique, au profit des *remixers*, *culture jammers*, et autres artistes/militants dont la production dépend des technologies numériques et du «libre accès» à un large répertoire de textes culturels et médiatiques.

Or, copyleft constitue le prolongement (plutôt que le rejet) du type «d'auteurisme» à l'origine du droit d'auteur (*copyright*). La théoricienne Martha Woodmansee rattache l'émergence du *copyright* durant la période romantique, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la naissance du concept européen d'auteur dans sa forme moderne: l'auteur comme individu (le génie romantique) qui, inspiré par Dieu ou par les Muses, devient le siège de «forces indépendantes», voire souveraines. En découle une notion de l'auteur exalté dans son originalité et son individualité, émancipé des contraintes de la tradition et des conventions sociales. L'auteur comme propriétaire de son œuvre prend ainsi forme, en phase avec la lente consécration de l'individu en tant que sujet constituant du (et de la) politique.

Bien que la mouvance copyleft semble rejeter une telle conception individualiste de l'artiste au profit de modes de production collaboratifs basés sur l'échange, son discours demeure le plus souvent lié au même idéal eurocentrique de l'artiste romantique, dont le processus créatif est rompu par l'hégémonie des conglomerats médiatiques contrôlant le droit d'auteur ou, dans le cas de la controverse *of the North*, par la soi-disant «censure» exercée par les irrationalités antidémocratiques des Inuit et de leurs alliés. En d'autres termes, la notion d'auteur articulée à l'idée du génie romantique (l'esprit libre, à contre-courant,

émancipé des diktats imposés par la tradition, la convention, le marché, la loi: l'incarnation absolue de l'individu comme siège de souveraineté) semble exiger – sans quoi il perd sa «liberté» – une «commune culturelle» (ou numérique) qui, toujours, s'ouvre à lui: une *terra nullius* remplie des trésors culturels d'une humanité pensée comme totalité abstraite, universelle, romantique.

Ironiquement, si la mouvance copyleft est instrumentalisée pour justifier et protéger cette «liberté», c'est néanmoins dans la loi (garantie par l'État colonial et sa rationalité politique) que Gagnon cherche à entériner sa pratique: «[Mon]  *mashup* de vidéos publics [...] ne contrevient à aucune règle de conduite ni loi», se plaît-il à répéter, *ad nauseam*.

La suprématie d'un tel entendement de l'auteur/artiste permet d'expliquer en partie les postures défensives et réactionnaires (l'effet de panique, en somme) qui satura de larges pans de la culture filmique montréalaise durant la controverse *of the North*. Gagnon et son film ne seraient que les symptômes d'un «mal» beaucoup plus existentiel: la mort de l'auteur romantique européen dès l'instant où les colonisés lui refusent l'«accès libre» à ce qui lui reviendrait «de droit»: l'indigénéité (et ses territoires) en tant que ressource esthétique et capital symbolique, depuis Thomas Edison, Robert Flaherty et John Ford, jusqu'à Gilles Carle et Dominic Gagnon.

Selon la juriste Kathy Bowrey, les principes du copyleft peuvent en principe offrir aux artistes autochtones des approches alternatives aux lois sur la propriété intellectuelle, mais à la condition que le vocabulaire copyleft s'émancipe du type de totalisation humaniste imaginant l'individu comme abstraction citoyenne déracinée, déracialisée et décontextualisée, cette notion hégémonique de l'individu comme «force indépendante» libérée de toute forme de responsabilité devant la communauté ou le contexte de pouvoir racial/colonial au sein duquel s'inscrit sa pratique. Pour Bowrey, les protocoles autochtones d'accès à la culture – le consentement et la participation des sujets et des communautés à la production et au processus

décisionnel, avant, pendant et après un tournage – constituent des pratiques contre-hégémoniques déployées en l'absence de pouvoirs institutionnels et politiques concrets; ces protocoles partagent avec la mouvance copyleft certains aspects informels ne se réclamant pas du respect de «lois» dans le sens rigoriste et positiviste (étatique) du terme, mais demandant plutôt l'adhésion à des processus d'échanges, de consentement et de partage articulés à des principes beaucoup plus flexibles: la *relation de confiance* et la *responsabilité*.

En somme, les principes du copyleft rejoignent les protocoles autochtones en tant que principes flexibles d'échange et de partage hétéroclites et mouvants, constamment renégociés par (et dans) la communauté et profondément ancrés dans la reconnaissance des rapports de pouvoir qui favorisent et «autorisent» certaines pratiques et certaines subjectivités au sein de contextes précis (plutôt qu'universels). L'«Artiste» et son œuvre ne sont plus la fin ultime de l'«Art»; l'art sert plutôt la réalité (et la communauté) politique et culturelle au sein de laquelle il se déploie de manière active et participative.

Une occasion se présente afin de «libérer» l'art d'un concept eurocentrique et romantique d'auteur (et d'autorité) qui – si l'on en croit une certaine cinéphilie montréalaise prête à mourir sur l'autel de la «liberté» – ne sera «libre» que si l'on consent avec impunité à l'artiste un «accès libre» aux fantaisies coloniales d'une *terra nullius* digitale «ouverte à tous», à l'image des territoires autochtones volés et de leurs ressources. Plutôt que de faire du cinéma lui-même (ou de l'auteurisme cinéphilique) l'objet de notre engagement politique et militant, ne serait-il pas plutôt temps de mettre le cinéma au service de la réalité politique (et dé-coloniale) qu'il projette? (L)

♦ **Bruno Cornellier** enseigne les études culturelles à l'Université de Winnipeg. Il est l'auteur de *La « chose indienne ». Cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada* (Nota Bene, 2015).