

WALTER MOSER  
Université d'Ottawa

## Le recyclage culturel : une fin de partie ?

### Cultural recycling: an end game?

**ABSTRACT:** This essay examines how and under what conditions “recycling” can be analogically transferred from the discourses of ecology and technical recovery of material resources to the analysis of cultural objects and processes. In this transfer it acquires the status of an epistemic metaphor and can be used as a cognitive tool in cultural analysis. To obtain more conceptual precision for the analysis of processes of cultural appropriation, a necessary differentiation between recycling and reusing of cultural material is proposed. Further on, five metaphors widely used to figure cultural appropriations are analyzed: construction with bricks and stones, property offences, chemical mixture, anthropophagy, plutonism. In the conclusion, the massive presence of recycling in contemporary culture is interpreted not as a historical end game, but rather as a challenge to our traditional framework for historical thinking in cultural history.

**KEYWORDS:** Culture recycling, cultural reuse, cultural appropriation, cultural analysis, cultural history, epistemic metaphors

## Introduction

«Recycler», «recyclage» sont aujourd’hui des vocables courants qui circulent discursivement, non seulement entre différentes langues, mais aussi entre différents types de discours. Leur usage est attesté en premier lieu dans le domaine économique-écologique, d’où il s’étend vers d’autres domaines par des transferts plus ou moins analogiques : du recyclage de la force de travail d’un ouvrier jusqu’au recyclage de déchets culturels. Dans ce travail, j’ai l’intention de me concentrer sur le transfert métaphorique de «recyclage» vers le domaine artistique et, dans un sens plus large, vers la production culturelle.

Partons d’un slogan qui a cours depuis quelques années déjà, surtout en Amérique du Nord : «Reuse – Reduce – Recycle!». Ce slogan comporte en fait une trilogie écologique, puisqu’il contient trois commandements de nature écologique. Ses formes du verbe sont à lire comme des impératifs, ce qui confère une teinte éthique aux trois énoncés contenus dans le slogan. Mais surtout, il contient des prémisses qu’il s’agit d’explicitier ici dès le départ, puisqu’elles s’avéreront importantes pour les processus de transferts discursifs et de métaphorisation qui seront analysés ici.

Le slogan présuppose en fait que nous nous trouvons dans un système fermé, avec des ressources limitées. Ces ressources seraient données dès le commencement et détermineraient de la sorte le futur potentiel du système. La durée de vie du système serait ainsi limitée et dépendrait largement de l’intensité et de la vitesse avec lesquelles ces ressources seront utilisées. C’est ainsi que l’impératif *reduce* – sous-entendu «réduis l’usage des ressources» – devient un commandement qui vise la longévité du système : moins on utilise, dépense, consomme, plus la durée de vie du système sera longue. Cette prémisse implique aussi que, dès le début, nous sommes pris dans une logique de système qui est une fin de partie. Samuel Beckett, qui a exploré une telle logique dans sa pièce *Fin de partie*, la formule ainsi : «[...] la fin est dans le commencement et pourtant on continue»<sup>1</sup>. La question que je soulève dans ce qui suit est la suivante : en transférant analogiquement le recyclage dans le domaine culturel, transfère-t-on automatiquement cette logique du système fermé et à ressources limitées et, par là, celle de la fin de partie ?

---

<sup>1</sup> S. Beckett, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p. 91.

## Réutiliser et recycler : deux logiques de l'appropriation

« Recyclage culturel » – si nous voulons conférer un statut moindrement conceptuel à cette expression, qui, au départ, n'a de valeur que métaphorique, il est nécessaire de la différencier par rapport à d'autres concepts. Je propose ici une telle différenciation en élaborant deux logiques distinctes de l'appropriation culturelle appuyées sur les deux impératifs *Reuse!* et *Recycle!* rencontrés dans notre slogan. Bien établies, ces deux logiques devraient nous mettre en mesure de faire du travail cognitif lors de l'analyse d'objets et de processus concrets dans le domaine culturel. Je procéderai de manière schématique, en raccourcissant bien des chaînes argumentatives, afin d'arriver rapidement à la partie principale de cet essai, qui proposera l'analyse de plusieurs métaphores de l'appropriation culturelle.

### 1. Reuse! – une logique de la réutilisation

Dans le domaine artistique, le modèle paradigmatique de la réutilisation est le collage cubiste, et plus généralement encore, la technique de montage telle que pratiquée par diverses avant-gardes. Les instruments techniques sont les ciseaux et la colle<sup>2</sup>. Il s'agit d'un processus de création artistique basée largement sur la réutilisation de matériaux préexistants, qui ont, à leur tour, déjà un statut culturel, c'est-à-dire qui sont des artefacts. Ces matériaux sont soit donnés dans leur intégrité en tant qu'objets, soit traités en tant que tels – qu'on pense au travail avec des « objets trouvés » – ou alors ils sont prélevés de complexes d'objets plus vastes. Ce qui importe c'est que les matériaux existent déjà avant le début du processus de création.

Sur le plan conceptuel et cognitif, on peut préciser le modèle de la réutilisation culturelle comme se déroulant en trois temps :

#### PREMIER TEMPS

Le processus commence par l'obtention des matériaux nécessaires. Revenant figurativement au cas du collage artistique, ce premier moment est marqué par le recours aux ciseaux. On découpe, on extrait, on prélève. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une opération qui consiste à extraire une partie matérielle d'un objet existant comme un tout. Cette fragmentation active d'un tout comporte un moment de violence. Il est important de reconnaître que,

---

<sup>2</sup> Ce qui est repris, transféré et remédié dans l'univers informatique, par *cut and paste* dans les instructions pour traitement de textes.

par cette opération, la partie extraite subit une décontextualisation ; elle est arrachée au chronotope auquel elle appartenait auparavant, elle est enlevée de son socle historique.

Un bon exemple pour illustrer ce premier moment, c'est la technique des *Cut Ups* de William S. Burroughs qui commence par découper un texte donné en petits morceaux. Dans un autre domaine, j'ai été moi-même témoin des résultats d'une extraction de matériaux culturels quand je me suis trouvé, à MoGao en Chine, devant les trous béants laissés par le prélèvement de morceaux de peinture rupestre bouddhiste. Les morceaux manquants avaient été prélevés par des musées européens pour être réutilisés dans leurs collections permanentes.

#### DEUXIÈME TEMPS

Suit le moment d'un transfert du matériau ainsi prélevé. Il s'agit là d'un déplacement concret et matériel des matériaux ainsi obtenus, et ceci selon divers paramètres : d'un lieu à un autre, d'un moment historique à un autre, d'un système culturel à un autre. Le matériau franchit de la sorte une distance qui peut être de nature spatiale ou/et temporelle, mais aussi sociale, culturelle, etc. Souvent, ces matériaux font une station intermédiaire dans un endroit qui, selon leur nature et taille, peut être un tiroir, un fichier, un grenier, un cabinet de curiosités privé, ou encore un musée. C'est-à-dire que, avant même leur réutilisation, ces matériaux peuvent être entreposés, archivés, exposés pour un temps indéterminé<sup>3</sup>.

#### TROISIÈME TEMPS

Finalement, le matériau est réinséré dans un nouveau contexte. Qu'il s'agisse d'un objet trouvé, d'un fragment matériel ou textuel, il subit un processus de recontextualisation. Pour revenir à la figure du collage, c'est ici que la colle entre en action. Comme lors de l'extraction, ce moment de réinsertion ne va pas sans une certaine violence, car les matériaux ainsi manipulés ne s'insèrent pas sans tension ou résistance dans un nouveau contexte. Ou encore ce nouveau contexte – souvent sous la forme d'acteurs humains – se défend contre ce nouvel objet, perçu comme étranger, et peut aller jusqu'à le rejeter.

Tout au long de ce processus en trois pas, qui, vu du lieu de réinsertion, est aussi un processus d'appropriation, s'active une dynamique agonistique qui peut prendre des formes politiques. La réutilisation ne se déroule pas libre de conflits, elle peut susciter des agressions intenses.

<sup>3</sup> À titre d'exemple : l'immense collection de déchets de toutes sortes de l'artiste Dieter Roth, dont fait état le numéro spécial de la revue *Du*, dans son cahier 6, juin 1993.

En vue de donner à «réutilisation» un statut cognitif, il faut penser d'importantes implications conceptuelles. Ainsi s'agit-il toujours de traitement d'objets, souvent matériellement concrets. Un objet donné – un tout ou un fragment – est manipulé par un opérateur. Cela présuppose une nette distinction entre sujet (opérateur, manipulateur) et objet (manipulé, traité). Du côté de l'objet, le concept de réutilisation implique une certaine intégrité matérielle, ce qui confère aux objets une identité qui les rend reconnaissables à travers tout le processus. En fait, pour qu'il y ait réutilisation, la reconnaissance des matériaux entre le premier et le troisième pas de l'opération ne doit pas seulement être possible, mais nécessaire. Ainsi, un des éléments constitutifs de ce processus est la possibilité d'une *anagnoresis* esthétique, ce qui peut se manifester pour le récepteur en fin de parcours par un effet de déjà-vu.

Du côté du sujet, il faut pouvoir présupposer une certaine autonomie d'action de l'opérateur-manipulateur. Elle se concrétise comme un pouvoir de disposer des objets, car, dans une certaine mesure, c'est le sujet lui-même qui constitue les objets. C'est surtout le cas, quand un artiste ou autre créateur culturel extrait des fragments d'un tout et, par ses manipulations, détermine leur configuration et dispose de leur futur sort.

Voici quelques exemples de réutilisation culturelle : tout d'abord, l'exemple paradigmatique déjà mentionné de la technique de collage. Ensuite, la technique du montage cinématographique avant les technologies numériques, quand des pellicules étaient coupées et collées, comme le montre la célèbre expérimentation de Vertov qui, réutilisant la même image dans différents montages, obtint des effets contextuels les plus divers. Les premiers photomonteurs – comme John Heartfield par exemple – travaillaient également avec ciseaux et colle, avec des coupes nettes et des marges claires, et peu de retouches. Un autre domaine important de la réutilisation est celui de la citation textuelle traditionnelle qu'on peut bien retracer, car elle est identifiable grâce à des marques typographiques<sup>4</sup>.

Je tiens à illustrer le concept encore avec un exemple qui ne relève pas du champ artistique, mais qui peut être qualifié, au sens le plus large du terme, de culturel et qui tombe certainement sous le commandement *Reuse!* du slogan mentionné plus haut : la réutilisation d'une bouteille de Coca-Cola. Mettons

---

<sup>4</sup> C'est le cas du paradigme de la citation que Hermann Meyer traite dans *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969. Il en est autrement des citations qui se transforment en une espèce d'intertextualité généralisée, sans marques claires entre texte citant et texte cité. Cf. M. Kilgour, *From Communion to Cannibalism: an Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton University Press, 1990.

que la bouteille ait bien rempli sa première fonction comme contenant d'une populaire boisson gazeuse. Elle est maintenant vide et traîne par là. Nous pouvons désormais la réutiliser de diverses manières : pour conserver toutes sortes de liquides, en tant que vase de fleurs, comme cendrier, comme bougeoir, comme appui, etc. Toutes ces réutilisations ont en commun d'éloigner la bouteille de sa fonction première, mais, en échange, elles lui donnent en quelque sorte une seconde vie pratique en la refunctionalisant. Cette même bouteille peut aussi être intégrée dans une collection de bouteilles, ou même trouver une place dans un musée en tant qu'objet de culte et de culture, ce qui lui confère le statut d'objet muséal et pourrait entraîner une augmentation de sa valeur<sup>5</sup>.

Les réutilisations possibles d'une bouteille de Coca-Cola sont multiples et variées, mais elles ont toutes plusieurs choses en commun. Tout d'abord, dans tous les cas, la bouteille – ou du moins d'importants fragments – reste intacte. L'objet manipulé de la sorte reste donc identifiable et peut facilement être identifié. Ensuite, et ceci grâce à cette intégrité et donc identité matérielle, l'objet peut entrer dans une mémoire culturelle et contribuer à la soutenir. Ceci nonobstant, il peut se produire une tension entre fonction première et secondaire qui, selon le cas, peut se doubler d'une distance ironique. Ainsi, dans le domaine textuel, le *Passagen-Werk* de Walter Benjamin réutilise des fragments textuels de manière différée dans le temps ; sous son regard historique, et sous l'effet d'une radicale recontextualisation, ils se chargent d'histoire.

## 2. Recycle! – une logique du recyclage<sup>6</sup>

Avec cet autre impératif écologique, nous entrons dans une logique de la transformation permanente. Aujourd'hui, dans notre société, on peut considérer sa variante technologique comme l'exemple paradigmatique du recyclage : le traitement numérique de texte, image et son sur un même support technique. Les instruments sont les ordinateurs de toutes sortes, capables de traiter un maximum de données en un minimum de temps. Dans ce contexte, « traiter » se situe plus près du recyclage que de la réutilisation<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet la question de destruction et création de valeur dans le livre de M. Thompson, *Rubbish Theory, Destruction and Creation of Value*, Oxford : Oxford University Press, 1979.

<sup>6</sup> Je me permets de renvoyer à un de mes travaux antérieurs à ce sujet : « Le recyclage culturel », [in:] D. Claude, S. Mariniello et W. Moser (dir.), *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal : Éditions Balzac, 1996, pp. 23–53.

<sup>7</sup> Un indice : l'augmentation presque épidémique des cas de plagiat, et les efforts importants pour lutter contre le plagiat.

Les implications conceptuelles qui résultent du transfert de « recyclage » dans le domaine culturel sont multiples et diversifiées. Elles sont toutefois toujours de nature radicale, puisque penser le processus de recyclage culturel adresse un véritable défi à notre arsenal conceptuel traditionnel qui nous permet de penser la réutilisation. Nous entrons ici dans une logique du flux permanent. Ce processus peut bien avoir un commencement dans chacun de ses cycles, puisque les objets à être recyclés sont à leur tour issus d'un processus de production ou de récupération en un temps et lieu déterminés, mais il n'a pas d'origine<sup>8</sup>, étant donné qu'il a toujours déjà commencé. Cela veut dire que les objets en question peuvent, à leur tour, déjà être issus d'une opération de recyclage.

Il y a lieu d'introduire ici une distinction afin d'éviter l'impression que le recyclage ne puisse se produire que sous un régime de technologie très récent. Il faut, tout au contraire, distinguer en principe entre un recyclage de type technico-artificiel et un recyclage de type organico-naturel. La variante biologique a toujours existé ; elle nous est familière dans le quotidien dans des processus de fermentation, de pourriture et de décomposition par lesquels la nature se régénère et que nous avons en partie appris à maîtriser dans la gestion de notre environnement.

Revenant au traitement numérique de données, il faut relever deux aspects. D'abord le traitement proprement dit a lieu en-dessous du seuil de perception de notre appareil sensoriel. À ce niveau, la technologie est basée sur un principe de discontinuité puisque la quantité de données est décomposée et traduite en une suite de décisions de type oui/non, ou 0/1. Toutefois, ceci ne nous empêche point, au contact sensoriel avec la machine, de percevoir le *output* de la machine – souvent sous la forme d'objets élaborés de réalité virtuelle – comme des processus continus. On constate donc, de façon paradoxale, que la technologie la plus discontinue produit des effets de perception les plus continus. Ensuite, cette technologie soumet tous les objets traités à une dématérialisation maximale. Tout à l'opposé du recyclage littéral du métal ou du verre, par exemple, où il y va de la récupération de la matière première, il s'agit ici d'un procédé technique qui dématérialise les objets dans la boîte noire électronique pour ensuite, dans l'interface avec la machine, les laisser à nouveau agir très matériellement sur nos organes sensoriels.

Reprenons le travail sur le recyclage en tant que concept applicable à des processus culturels. Il est important de reconnaître que, tout à l'opposé de

---

<sup>8</sup> Cf. la différence qu'Edward Said établit entre *beginning* et *origin* dans *Beginnings. Intentions and Method*, New York : Basic Books, 1975, p. 6.

«réutilisation», nous ne pouvons plus présupposer une claire distinction entre sujet et objet. Si toutefois, on part quand même d'une telle distinction, surgissent des difficultés qu'il faut sérieusement prendre en considération. Du côté de l'objet, les contours s'estompent. La délimitation des objets devient difficile à déterminer morphologiquement. La reconnaissance des objets s'avère difficile puisqu'ils ont tendance à se dissoudre dans le processus de leur transformation. Ces difficultés sont encore intensifiées par la dématérialisation des objets dans la technologie électronique, et plus généralement par la manipulation technique des objets en-dessous du seuil de perception humaine<sup>9</sup>. Grâce à l'efficacité de cette manipulabilité du non-perceptible, la technologie acquiert une composante presque magique.

Du côté du sujet, nous avons à faire à un opérateur qui ne peut plus réclamer une pleine autonomie, puisque sa maîtrise sur les processus de recyclage est restreinte. Le sujet n'est plus en mesure de manipuler les objets directement et sans réserves. C'est qu'une nouvelle instance entre en jeu, dont il faut tenir compte : la technique, la machine et aussi le média. Cette instance non-anthropomorphe joue un rôle important dans le processus et peut avoir un impact décisif sur son déroulement, elle devient souvent dernière instance pour décider si le processus est exécutable ou non. Voici une formulation qui peut rendre compte de l'influence de ce nouveau facteur : le sujet humain doit céder une partie de sa *agency* à la machine. En d'autres mots, le dispositif technique ne peut plus être confiné à un rôle purement instrumental – comme c'est le cas des ciseaux pour le collage. Il fait désormais constitutivement partie du processus de recyclage.

Le défi que le recyclage adresse à notre appareil conceptuel peut entraîner des conséquences importantes. Il peut, entre autres, entraîner une sorte d'implosion de couples conceptuels qui ont longtemps assuré le fonctionnement de nos concepts dans le domaine esthétique. Il y va, par exemple, des distinctions entre original et copie, production et reproduction, processus primaire et secondaire, mais aussi matérialité et immatérialité.

Les exemples de recyclage culturel abondent aujourd'hui surtout dans le domaine du traitement numérique de matériaux culturels sous forme de texte, image et son. Cela concerne le montage numérique de films, mais aussi le *sampling* en musique. En production textuelle, il s'agit du passage d'un type de citation traditionnelle vers une intertextualité généralisée. Étant donné

---

<sup>9</sup> Dans ce sens, Jean-François Lyotard a contribué au travail de re-conceptualisation qui s'impose en proposant le terme «les immatériaux» (dans *Parachute* 1984, n° 36; cf. aussi É. Théofilakis [dir.], *Modernes et après? Les immatériaux*, Paris: Éditions Autrement, 1985).

ces nouvelles possibilités technologiques et médiologiques, il y aurait lieu de réécrire l'essai de Walter Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » afin d'y inclure les avancements technologiques depuis 1935, date de sa première version. C'est que le passage d'une technologie analogico-mécanique, traitée par Benjamin, à une technologie électronico-numérique représente une condition importante pour l'augmentation quantitative et la transformation qualitative du recyclage par rapport à la réutilisation culturelle.

Afin de préciser le concept de recyclage, surtout au passage de son application industrielle et économique vers une application esthétique-culturelle, je reprends l'exemple de la bouteille de Coca-Cola vidée de son contenu originel. Cette fois-ci elle ne sera pas réutilisée, mais recyclée. L'intention fonctionnelle qui préside cette fois-ci au processus ne consiste pas à faire un nouvel usage de la bouteille, mais bien de collectionner un grand nombre de ces bouteilles en vue d'en récupérer la matière première – ici le verre. Et ceci avec l'objectif d'introduire le verre ainsi récupéré dans un nouveau cycle de production permettant de produire, à nouveau, des bouteilles ou encore d'autres objets en verre. Dans ce processus la provenance originelle du verre n'est pas importante. Il pourrait à son tour déjà avoir été recyclé préalablement, même provenir de bouteilles de Pepsi-Cola.

Ce qui importe, par contre, dans ce processus, c'est que la bouteille en tant qu'objet d'une culture industrielle, mais pas sa matérialité de verre doit être détruite. La bouteille en tant que telle ne doit plus être identifiable, ce qui annule la possibilité de la reconnaître. Cela se produit aujourd'hui dans un processus se déroulant en plusieurs étapes organisées industriellement. Il faut laver et nettoyer les bouteilles, ensuite les casser et broyer, finalement un apport d'énergie calorifique les réduit à un magma liquide de verre<sup>10</sup>.

Or, une bouteille de Coca-Cola n'est pas qu'un morceau de verre, mais aussi un objet culturel. Toutefois, dans le processus de son recyclage, tous les aspects appartenant à l'histoire culturelle – tels qu'étiquettes collées dessus, inscriptions, mais aussi la forme et le design – doivent disparaître. Non seulement ne sont-ils pas importants dans la récupération de la matière première, mais ils peuvent même devenir des facteurs négatifs dans la mesure où ils peuvent diminuer le degré de pureté, et par là la qualité de la matière première recyclée<sup>11</sup>. Cela veut dire que, dans le processus technico-matériel de recyclage,

---

<sup>10</sup> Comme nous le verrons au sujet de la métaphore platonique, cette homogénéisation liquide du verre dans une masse ignifiée a des connotations mythiques.

<sup>11</sup> En allemand on parle de *Sekundär-Rohstoff*. Un autre exemple: la difficulté d'enlever l'encre, et par là toutes les inscriptions sur le papier à recycler.

la trace culturelle des objets doit être effacée. L'objet n'est donc plus disponible pour un travail d'identification historique<sup>12</sup>; il est sorti de la mémoire culturelle.

En conclusion de ce travail de différenciation conceptuelle on constate que le recyclage est le processus le plus radical des deux. À l'extrême, c'est-à-dire si on ne considère que sa version technico-économique, il ramène la mémoire culturelle au degré zéro et rend de la sorte impossible le travail historique de l'identification et de la reconnaissance des objets. Qu'en est-il du recyclage culturel : cette radicalité du processus est-elle transférable au domaine culturel ? Cette question doit être précisée dans la mesure où elle présuppose la possibilité de séparer les domaines techno-économique et culturel, même de les opposer. En réalité, cette dichotomie conceptuelle n'est pensable que comme la dynamique d'un franchissement permanent de la frontière entre les deux domaines sémantiques et pratiques. On peut toutefois la tracer heuristiquement ce qui lui confère une valeur cognitive, puisqu'elle peut nous aider à penser la spécificité du processus de recyclage dans la culture.

La réponse est donc : non, on ne saurait transférer ce concept analogiquement sans réserves. Dans les processus culturels de reproduction, de reprise, d'appropriation, mais aussi de la transformation permanente, le travail de la mémoire et de l'histoire ne se ramène jamais à zéro. Ce degré zéro représente plutôt une valeur limite qui n'est toutefois jamais atteinte, mais dont la possibilité déclenche dans le débat culturel des réactions fortes et des émotions intenses. Il y va en fait d'enjeux importants. Mentionnons, à titre d'exemple, le *lamento* assez répandu sur la culture contemporaine qui serait frappée d'amnésie<sup>13</sup>. Encore plus grave est le constat d'un affaiblissement, voire d'une perte historique<sup>14</sup>. D'une manière plus générale, il se manifeste la crainte d'une stagnation qui nous ramènerait à la logique de la fin de partie, et qui va jusqu'à évoquer des visions apocalyptiques pour la culture. S'y ajoute, pour aggraver le diagnostic culturel, l'indignation remontant à l'École de Francfort sur la banalisation et sur la commercialisation qui annonceraient un déclin culturel général.

<sup>12</sup> Ce travail reste toutefois toujours possible en-dessous du seuil de perception humaine, par exemple pour un chimiste.

<sup>13</sup> Il en est fait état, entre autres, dans le livre d'Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York : Routledge, 1995).

<sup>14</sup> Dans son livre *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham : Duke University Press, 1991), Fredric Jameson parle de *dehistoricization* et d'une *society bereft of historicity*.

### Quelques métaphores pour figurer l'appropriation culturelle

Dans la perspective du lieu ou système d'accueil, tant la réutilisation que le recyclage apparaissent comme des processus d'appropriation. Dans ce qui suit, je m'intéresse à la figuration de tels processus. Après avoir introduit une différenciation conceptuelle qui pourra nous aider à analyser les pratiques d'appropriation. Mais il est tout aussi intéressant et révélateur d'analyser – en quelque sorte à un second niveau d'observation – les manières de figurer discursivement de telles pratiques. Je me concentrerai ici plus particulièrement sur cinq métaphores qui ont eu, et qui ont encore cours pour rendre compte des procédés de reprise dans le domaine culturel.

L'analyse de telles métaphores peut nous montrer comment les processus d'appropriation sont traités sémantiquement dans des discours qui portent sur eux, et comment ils sont intégrés dans des systèmes de concepts et de valeurs. En même temps, il faudra considérer leur dimension pragmatique en se demandant comment ces métaphores sont utilisées dans des situations concrètes. L'examen de telles métaphores peut être considéré comme une tâche partielle de l'histoire des concepts et, plus généralement, de l'histoire culturelle. La métaphore s'avère être une singularité discursive particulièrement intéressante, puisqu'elle est de nature fondamentalement relationnelle. C'est qu'elle établit toujours des liens actifs entre différents champs sémantiques. Ces mises en relation sont souvent analogiques et conflictuelles à la fois et font toujours aussi résonner des connotations qui activent des liens associatifs additionnels entre les champs en question.

Rappelons que, même si je me suis engagé dans le travail de donner au processus de recyclage un statut conceptuel, le recyclage ne perd jamais son statut métaphorique quand on le transfère dans le domaine culturel. Il devient ce que j'appelle une figure épistémique. J'y ajouterai maintenant cinq autres métaphores, choisies en vertu de leur diversité et de l'importance de leurs usages culturels. Il s'agit des métaphores de la brique, du mélange chimique, du délit de propriété, de l'anthropophagisme et du plutonisme.

#### 1. Reconstruire : pierre et brique

Cette métaphore relève du domaine de l'architecture et de la construction. Elle a ceci d'évident qu'elle renvoie à une expérience quotidienne qui consiste à récupérer d'un bâtiment en voie de tomber en ruine ou d'être démolit les briques originaires et de les réutiliser pour une nouvelle construction. Une

image forte qui s'impose dans ce contexte est la figure iconique des *Trümmerfrauen*, les femmes allemandes qui ramassaient des briques après les dévastations de la Seconde Guerre mondiale : elles récupéraient ces briques des amas de décombres afin de les rendre disponibles pour la reconstruction.

Le sémantisme de cette métaphore postule qu'on peut extraire d'un tout complexe – figuré ici comme un artefact architectural – les éléments matériels de base ou unités minimales pour les utiliser dans une nouvelle construction. Cette opération de re-construction présuppose la destruction de l'artefact original. Elle n'est pas à confondre, toutefois, avec la reconversion architectonique qui assigne à un bâtiment existant une nouvelle fonction moyennant des réaménagements mineurs. Dans la mesure où les unités minimales en question restent intactes dans le processus, cette métaphore reproduit la conceptualité de la réutilisation.

Au cœur de cette métaphore nous trouvons le fait qu'un artefact complexe peut être décomposé en des unités minimales discrètes, qui gardent leur intégrité matérielle de même que leur potentiel fonctionnel, mais restent neutres par rapport à la fonction, l'identité et le sens de la construction d'où elles proviennent ainsi que de celle où elles seront réutilisées. Cela veut dire que les briques ou pierres provenant d'un bâtiment païen, par exemple d'un amphithéâtre romain, peuvent très bien se retrouver dans les murs d'une église chrétienne et, suite à une destruction révolutionnaire de celle-ci, servir à bâtir les structures administratives d'un État laïque. Cette métaphore implique de la sorte une relation sujet-objet bien définie. La brique, en tant qu'objet de construction, se comporte de manière passive, elle n'a pas de *agency* propre. Le sujet humain, par contre, est le concepteur et l'acteur de la construction. Il s'approprie toute la *agency* et garde une autonomie maximale face aux éléments de construction, qui ne sont que matériaux pour lui.

Historiquement parlant, cette métaphore a surtout cours au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle contribue à repenser radicalement le processus de création artistique selon lequel, désormais, l'artiste ne crée plus *ex nihilo*, copiant de la sorte l'acte d'une création divine, mais il « construit », il « monte » une œuvre en se servant d'éléments prédonnés. Son activité s'autorise d'un éthos moderne de la faisabilité. Il se légitime dans le rôle démiurgique d'un monteur qui fabrique un monde nouveau. Les rôles d'artiste et de *homo faber* coïncident dans les figures techniques du constructeur et de l'ingénieur. Le créateur s'adoue d'une fierté de « faiseur » qui valorise surtout le geste de construire. Les briques nécessaires pour réaliser ce geste ne sont que des matériaux indispensables qu'il peut s'approprier d'un répertoire quelconque.

Cette métaphore eut un franc succès parmi les constructivistes russes. À la même époque, on la trouve aussi dans le discours sur le montage cinématographique. John Heartfield, pour sa part, utilise des « briques » de toutes sortes et provenances pour ses montages photographiques. À l'époque où il collabore avec Raoul Hausmann il adjoint à sa signature, à la place du *pinxit* (a peint) traditionnel, un *mont.* pour dire « a monté ».

Les limites pour l'application de cette métaphore sont déterminées par le fait qu'elle penche fortement vers le paradigme de la réutilisation. Il en résulte deux particularités : d'une part, l'accent est mis sur la figure et fonction du sujet qui est celle de l'artiste-constructeur; d'autre part, la « brique » comme matériau de base reste identique à elle-même. Cette récupérabilité illimitée de l'unité minimale en fait un matériau sans mémoire. Selon cette logique les différentes réutilisations ne laisseraient pas de trace mémorielle sur la brique. C'est ainsi que les processus de re-construction figurés par cette métaphore apparaissent comme réversibles, puisque l'unité de base ne se transforme pas et peut de ce fait être détachée et réinsérée de multiples fois sans subir d'altération, c'est-à-dire sans que l'histoire qu'elle subit ne s'inscrive en elle et devienne lisible<sup>15</sup>.

## 2. Le mélange chimique

Il s'agit d'une métaphore très répandue, qui a encore cours aujourd'hui, bien que la notion de « mélange chimique » ait cessé de faire partie du discours scientifique de la chimie. Dans ses usages plus anciens, elle peut se charger de connotations alchimistes.

Le sémantisme de cette métaphore postule au départ l'existence d'au moins deux substances ou principes (terminologie ancienne), ou éléments (terminologie d'après Antoine Lavoisier) soient donnés. Ces éléments doivent être de nature différente, sinon opposée. Il en résulte une forte tension entre eux, c'est-à-dire un potentiel de réaction chimique. En mettant ces deux éléments en contact, une réaction se déclenche qui peut atteindre la violence d'une explosion.

L'usage de cette métaphore pour penser et décrire le processus de création artistique insiste sur le fait que, dans le mélange chimique, c'est-à-dire par la réaction chimique, une troisième substance se crée à partir de deux éléments

---

<sup>15</sup> C'est ce qui est impliqué, presque idéologiquement, dans le sémantisme et dans l'usage qui est fait de cette métaphore. Ceci ne correspond certainement pas aux réalités historiques et empiriques. Au sens non-figuré, les briques ont en fait leur propre histoire, ayant un lieu d'origine précis, se différenciant par les matériaux et techniques de production qui s'inscrivent en elles comme des traces de mémoire.

simples. Cette nouvelle substance est qualitativement différente des deux éléments. Cette métaphore offre donc un modèle pour penser l'émergence de quelque chose de nouveau et d'inconnu à partir de deux matériaux connus. On y reconnaît aussi le désir alchimiste de créer un métal précieux moyennant le mélange de substances moins précieuses.

Dans l'histoire de la poésie, cette métaphore fut surtout utilisée par les premiers romantiques allemands pour représenter la création poétique. Ils transféraient de la sorte la théorie du mélange chimique de l'époque sur la poétologie<sup>16</sup>. Ils avaient ainsi recours à un modèle analogique qui, grâce aux travaux scientifiquement innovateurs du chimiste français Lavoisier, était politiquement connoté comme révolutionnaire dans la perspective allemande<sup>17</sup>. Dans ce contexte Friedrich Schlegel, dans son fragment de l'*Athenäum* n° 426, va jusqu'à parler de la France comme d'une nation chimique.

Dans leur usage de la métaphore, les romantiques allemands précisaient que le mélange n'opérait pas une fusion des éléments qui y entraient. Novalis insistait sur le fait que le mélange réunissait (*vereinen*), mais ne fondait (*verschmelzen*) pas les éléments qui, de ce fait, gardaient leur identité qualitative. La fusion aurait signifié la perte du potentiel dynamique d'un système de différences, c'est-à-dire un pas vers une homogénéisation avec un effet entropique. C'est dans la métaphore du plutonisme que nous allons retrouver cette implication. Dans le mélange en tant que théorie de la création, les éléments d'origine doivent garder leur originalité. D'ailleurs selon la logique de l'analogon chimique, ils sont récupérables tels quels et peuvent être réutilisés pour une nouvelle réaction chimique, respectivement pour un nouvel acte de création, sous d'autres conditions. C'est ainsi que le système ne perd pas ses différences internes et conserve donc son propre potentiel de création.

<sup>16</sup> Un exemple : pour décrire la complexité du genre romanesque, Novalis utilise l'expression de *Mischgedicht* (poème-mélange).

<sup>17</sup> Même si, en 1790, leur référence chimique ne correspondait déjà plus à l'avancement de cette discipline scientifique. Voir à ce sujet le travail de P. Kapitza, *Die frühromantische Theorie der Mischung*, München: Hueber, 1968. Un autre exemple d'analogie chimique se trouve dans *Les affinités électives*, roman que Goethe publia en 1809 (Cf. J. Adler, «Goethe's use of chemical theory in his "Elective Affinities"» [in:] A. Cunningham et N. Jardine (dir.), *Romanticism and the Sciences*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 263-279). Ce ne sont pas nécessairement les concepts scientifiques les plus récents qui obtiennent la plus grande productivité dans le domaine de l'art (Cf. à ce sujet W. Lepenies, «Hommes de sciences et écrivains. Les fonctions conservatoires de la littérature», *Information sur les Sciences Sociales* 1979, XVIII: 1, pp. 45-58 et M. H. Nicolson, *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the «New Science» upon Seventeenth-Century Poetry*, New York: Columbia University Press, 1965).

Le modèle chimique comporte donc à la fois une logique énergétique (différence – tension – explosion – création d’un nouveau troisième à partir de deux éléments prédonnés) et une logique combinatoire. Selon cette dernière, on pourrait produire un nombre presque infini de combinaisons, i.e. mélanges, en partant d’un nombre limité d’éléments. L’artiste est celui qui, en mélangeant, met en contact ce qui était resté séparé et crée ainsi du nouveau. Comme dans la métaphore des briques, l’artiste en tant que sujet qui manipule des unités minimales s’attribue un rôle très actif. Par contre, l’élément chimique n’est pas que matériau passif, puisqu’il comporte son propre potentiel de réaction. Mis en contact avec d’autres éléments, la réaction créatrice s’auto-engendre. Ce fut le cas du *Witz* (trait d’esprit) romantique, tout comme de l’image surréaliste.

L’usage de cette métaphore pour penser des processus artistiques et culturels atteint ses limites parce qu’elle propose un modèle qui, pensé comme une combinatoire, n’a pas d’histoire. Comme des briques d’un bâtiment, les éléments peuvent être extraits d’un mélange chimique et réutilisés tels quels. Ils peuvent donc récupérer leur intégrité comme éléments, ce qui voudrait dire que le processus de création ne laisserait pas de traces sur le matériau élémentaire, les éléments n’ayant pas de mémoire de leur combinaisons passées. Les processus dans lesquels ils ont été engagés ne laissent pas de traces mémorielles, ce qui les rend non-reconnaissables et non-retraçables. En tant que processus chimiques, ils sont réversibles et n’ont pas d’histoire. Cet aspect particulier (amnésie, ahistoricité) rapproche la métaphore chimique, qui suit par ailleurs – comme celle des briques – la logique de la réutilisation, de la conceptualité du recyclage.

### 3. Le délit de propriété

Cette métaphore est parmi les plus populaires. Elle peut être utilisée de manière très vague, mais aussi avec des implications juridiques très précises. Dans ce dernier cas, elle tend à perdre son statut de figure et être réduite à son sens littéral.

Elle est prélevée d’un champ sémantique où il y va de droits de propriété et de délits contre ces droits, c’est-à-dire d’un champ qui, actif dans le langage de tous les jours, est très étendu, mais qui dans le discours juridique et dans la pratique judiciaire est réglementé avec précision. La notion d’appropriation elle-même relève du domaine des droits de propriété, où, appliqué au monde des arts, il y va des droits sur la propriété intellectuelle, des droits d’auteur et

des droits de reproduction (*copyright*). C'est dans ce domaine juridique qu'on enquête sur les délits contre ces droits et qu'on punit les délinquants.

Le sémantisme de cette métaphore couvre le champ de la propriété, de la possession et de l'appropriation illégale. Appliqué concrètement au domaine culturel, si un texte, et plus généralement une œuvre d'art, ou un objet de valeur culturelle, est attribué à son auteur comme sa propriété exclusive, l'appropriation ou l'utilisation illégale de cet objet par une autre personne peut être considérée comme un délit de propriété. Selon la perception de la gravité de ce délit on parlera alors d'un emprunt, d'un vol<sup>18</sup>, d'un acte de dérober, d'un pillage, d'un acte de piraterie, etc. Ce complexe métaphorique joue donc avec beaucoup de variantes, et peut comporter une dimension de « violence », par exemple quand la métaphore se réalise avec les vocables de pirater<sup>19</sup>, piller, dérober. Le plagiat constitue aujourd'hui un des états des choses juridiquement les mieux définis dans ce domaine ; il se réfère aux cas où quelqu'un s'approprie sciemment un produit culturel dont il n'est pas le propriétaire, en vue d'en tirer un bénéfice.

Conceptuellement, le fonctionnement de cette métaphore postule la description précise d'un objet culturel, l'identification du propriétaire ayant droit, ainsi que la distinction entre les usages légal et illégal de ce même objet. Il en résulte que la logique juridique a tendance à traiter l'acte d'appropriation illégale comme une réutilisation, puisqu'elle a pour objectif de déterminer avec précision propriétaire ou voleur (le sujet) et le *corpus delicti* (l'objet).

En Amérique du Nord, un nouveau développement dans cette problématique peut être observé. Dans le contexte d'une campagne de rectitude politique (*political correctness*), la question du délit culturel de propriété s'est déplacée du domaine individuel au domaine collectif. Ceci a provoqué une discussion abondante sur « l'appropriation culturelle »<sup>20</sup> qui se poursuit avec des implications éthiques et avec des propositions pour un juste règlement de la propriété culturelle collective. Un exemple : « l'homme blanc » – ce sujet collectif se trouve dans ce contexte notoirement dans le rôle du délinquant – a-t-il le droit de faire des films sur les « peaux rouges », ou bien, en tant que club sportif (p.ex. les

<sup>18</sup> Voir, par exemple, L. Hutcheon, « Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts », *English Studies in Canada* 1986, XII: 2, pp. 229-239.

<sup>19</sup> Voir, par exemple, J. Franco, « Historia de quién? La pirateria postmoderna? », *Revista de crítica literaria latinoamericana* 1991, XVIII: 33, pp. 11-20. En français on parle de « piratage » pour désigner l'acte de copier illégalement un programme informatique. En Allemagne, le parti politique des « pirates » milite, entre autres, pour l'abandon des droits d'auteur.

<sup>20</sup> Voir à ce sujet mon étude « L'appropriation culturelle », *Discours social/Social Discourse* 1995, 7: 1-2, pp. 83-105; en allemand: « Kulturelle Aneignung. Eine kulturpolitische Debatte in Kanada », *Weimarer Beiträge* 1995, 41: 3, pp. 325-354.

*Red Sox* de Chicago ou les *Indians* de Cleveland) de s'approprier des symboles amérindiens, sans obtenir une permission auprès de la communauté ayant droit, ou sans payer un dédommagement adéquat au propriétaire collectif pour ces biens culturels?

Historiquement parlant, l'origine de cette métaphore remonte à l'époque où l'on a commencé à attribuer légalement des objets culturels à des propriétaires et à régler économiquement le droit de leur reproduction. Elle se trouve ainsi reliée à l'histoire moderne des droits d'auteur et du *copyright*, qui ne virent le jour qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais elle n'en a pas, pour autant, perdu de son actualité, surtout depuis que les technologies de la reproduction (de la photocopie jusqu'au traitement numérique de données) se sont perfectionnées et devenues faciles d'accès pour tout le monde.

Parmi les exemples illustrant la métaphore du délit de propriété culturelle sont à mentionner tous les cas de plagiat, littéraires et autres, du roman *The White Hotel* de D. M. Thomas, qui a suscité un débat animé dans le *Times Literary Supplement*<sup>21</sup>, jusqu'à Kathy Acker qui a fait du plagiat une pose provocatrice, si ce n'est une véritable esthétique. Il y a aussi le cas célèbre que Georges Maurevert a inventé dans son livre *L'affaire du grand plagiat*<sup>22</sup>.

Cette métaphore, aussi, a ses limites. Elle fonctionne bien surtout pour représenter des processus d'appropriation qui tombent sous le régime épistémique de la réutilisation. C'est que les systèmes juridique et judiciaire ne peuvent fonctionner qu'à condition d'avoir affaire à des objets, des opérations et des personnes identifiables et bien délimitées qui leur permettent de prendre des décisions sous la forme de jugements. Cela présuppose des définitions claires de sujet et d'objet<sup>23</sup>. Les cas de plagiat<sup>24</sup>, par exemple, doivent être démontrés avec précision, sinon l'accusation s'avère être un coup dans l'eau.

Dès que nous passons dans le régime épistémique du recyclage, où la délimitation sujet-objet est difficile à établir, où la *agency* technique de la machine donne du fil à retordre au système juridique et où, en conséquence, l'attribution de responsabilités d'un délit de propriété s'avère délicate, la logique métaphorique du délit de propriété culturelle ne fonctionne plus guère. Formulé autrement : face aux technologies qui ne facilitent pas seulement le recyclage mais

<sup>21</sup> Mars et avril 1982.

<sup>22</sup> G. Maurevert, *L'affaire du grand plagiat*, Amiens : Malfère, 1924.

<sup>23</sup> Pour le *sampling* musical, par exemple, on a établi la norme et limite quantitative minimale d'une mesure comme seuil juridiquement pertinent.

<sup>24</sup> Pour le plagiat en tant que délit de propriété, voir le livre de M. Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris : Gallimard, 1985 (réédité en 2011).

en font presque une norme, le législateur et les juristes tendent à avoir toujours quelques longueurs de retard par rapport aux progrès techniques et ont de la difficulté à les rattraper avec un cadre juridique adéquat. Cette métaphore pointe donc vers une importante réalité de l'appropriation culturelle qu'est sa condition juridico-économique.

Finalement, mentionnons que, selon cette logique métaphorique, l'acte de la ré-appropriation n'est réversible que dans une mesure restreinte, car on peut bien être puni pour un délit et payer un dédommagement pour les pertes causées, mais il est impossible d'effacer le délit et de rétablir un état antérieur.

#### 4. Anthropophagisme<sup>25</sup>

Et voici une métaphore qui fonctionne bien différemment par rapport aux trois précédentes car son modèle est basé sur un sémantisme se référant à des processus biologiques. Plus exactement encore, il s'agit d'une métaphore du métabolisme. Elle a une double genèse qui renvoie, d'une part, à l'anthropologie, où l'anthropophagie en tant que cannibalisme est traitée comme une problématique culturelle sérieuse. D'autre part, et c'est surtout le cas des modernistes brésiliens, elle reprend des éléments des récits de voyage européens – depuis Hans Staden et Jean de Léry – qui représentaient les « sauvages d'Amérique », surtout les Tupinambas du Brésil, comme des cannibales. Dans ce double contexte, la métaphore est intrinsèquement liée à l'histoire du colonialisme<sup>26</sup>.

La structure sémantique de l'anthropophagisme est particulièrement intéressante, car son analyse révèle qu'il s'agit d'une des métaphores les plus radicales pour représenter des processus d'appropriation culturelle. L'acte anthropophagique, si on le prend au sens littéral, peut s'analyser comme une séquence narrative en quatre moments :

##### 1. La mise à mort

Dès ce premier moment, la métaphore contient un maximum de violence, étant donné qu'elle implique le passage narratif de la vie à la mort de l'être qui sera l'objet anthropophagique. Dès cette première phase, il est évident que le processus figuré par elle s'avère irréversible.

<sup>25</sup> Cf. à ce sujet mon étude « L'Anthropophagie du Sud au Nord », [in:] Z. Bernd et M. Peterson (dir.), *Possibilités de recherches comparatistes entre le Brésil et le Québec*, Montréal: Éditions Balzac, 1992, pp. 113-151.

<sup>26</sup> Thèse étoffée dans le livre de F. Lestringant, *Le cannibale, grandeur et décadence*, Paris: Perrin, 1994.

## 2. L'incorporation

Dans la deuxième phase de l'acte anthropophagique s'opère le passage catégoriel de l'extérieur vers l'intérieur. Un corps qui se trouvait à l'extérieur de mon corps est intégré/introduit dans mon corps, et ceci par incorporation. L'extérieur devient intérieur, ce qui abolit la différence entre extérieur et intérieur.

## 3. La digestion, l'assimilation

La troisième phase n'est pas moins importante du fait que, dans la figuration d'un processus de digestion, elle abolit la différence catégoriale entre l'étranger et le propre. Le corps étranger est intégré dans le métabolisme du propre et assimilé de la sorte. Il en résulte qu'il n'y a plus que du propre.

## 4. La production

Dans cette phase finale, le corps propre, ayant acquis force et énergie par incorporation et assimilation, dispose désormais de la capacité de produire à son tour, de créer sa propre culture. Cette quatrième phase fait intégralement partie du sémantisme de la métaphore, mais elle n'est pas toujours activée lors de son usage. Toutefois, elle est importante pour les modernistes brésiliens, puisque cette métaphore leur sert à représenter de manière provocatrice le processus de décolonisation culturelle. Ce processus doit être poussé jusqu'à habilitier l'artiste brésilien à créer un produit culturel propre destiné à l'exportation<sup>27</sup>.

La particularité de cette métaphore réside dans la radicalité qui s'exprime d'une part dans la violence de la mise à mort et d'autre part dans l'abolition de l'extérieur et de l'étranger par leur réduction à la catégorie du propre intérieur. En principe, dans son résultat final, il n'y aurait plus que du propre homogène et une énergie propre issue de la transsubstantiation<sup>28</sup> du corps étranger approprié de manière violente. Les implications sémantiques de cette métaphore convergent vers un état d'extrême d'homogénéité. Le processus ainsi figuré est radicalement irréversible, car, même si l'ingurgité s'avère indigeste et doit être vomé, la mise à mort ne saurait être révoquée, contrairement à l'histoire de Jonas dans la baleine, où il y a incorporation, mais pas de mise à mort ni assimilation.

L'anthropophagisme de même que le cannibalisme<sup>29</sup> sont souvent utilisés de manière figuré dans les débats sur l'appropriation culturelle, surtout dans

<sup>27</sup> C'est ce qui amena Oswald de Andrade, l'auteur du manifeste anthropophage de 1928, à postuler dès son manifeste *Poesia pau Brasil* de 1924 que la poésie est (comme) le bois précieux qui était un des plus importants produits d'exportation du Brésil.

<sup>28</sup> Cette transsubstantiation fait partie tant du cannibalisme symbolico-rituel de l'eucharistie chrétienne que du repas funèbre de la fratrie dans *Totem et tabou* de Freud.

<sup>29</sup> Pour différencier ces deux termes, certains auteurs limitent l'usage de « cannibalisme » – souvent avec une explication étymologique (de l'espagnol *canibal*, dérivé de *caribe*, Caraïbe) – aux

la discussion sur l'esthétique post-moderne<sup>30</sup>. Mais l'usage le plus connu et aussi le plus élaboré de cette métaphore remonte historiquement au mouvement moderniste brésilien où il prend sens dans le contexte d'un processus de décolonisation culturelle. C'est dans ce contexte qu'il faut situer le geste provocateur du *Manifesto antropófago* qu'Oswald de Andrade publia en 1928 dans sa *Revista de Antropofagia*. Un des aspects de cette provocation consistait à menacer de réduire la métaphore à son sens littéral. En plus du sémantisme de la métaphore, il faut considérer la valeur pragmatique, voire politique, de cet usage historique. Elle est due à une inversion de la situation d'énonciation, qui fait en sorte que le sujet brésilien assume l'identité cannibale qui lui avait été imposée comme objet dans les discours des colonisateurs européens, dont les ethnographes. Cette inversion investit le cannibale moderne d'une force culturelle et elle a pour effet, entre autres choses, de dénoncer avec beaucoup d'ironie les pratiques figurativement cannibales de la colonisation. Ceci étant dit, les modernistes brésiliens n'assument pas toujours la radicalité sémantique de cette métaphore, dans la mesure où ils proposent un anthropophagisme – combiné dans des pratiques discursives plus récentes avec les notions de métissage et d'hybridité – qui aboutirait à une situation d'hétérogénéité culturelle.

Plus encore que d'autres métaphores, celle-ci a ses limites. Elles sont dues au fait que son discours d'origine se situe dans le domaine physiologique où il comporte en principe la séquence tuer – avaler – digérer. S'appuyant sur un processus d'assimilation naturelle, il exprime, transféré au domaine culturel, une appropriation totale. Cette métaphore représente donc le cas rare où un processus naturel du monde organique devient le modèle pour représenter des processus de recyclage culturel, qui mènent, théoriquement, jusqu'à l'abolition totale de l'extérieur et de l'étranger, et induit d'importantes différences catégorielles à implorer. La métaphore anthropophagique est ainsi basée sur un sémantisme qui se situe à l'opposé des métaphores du métissage et de l'hybridité. Selon ces deux dernières métaphores, la différence entre deux identités culturelles serait préservée après un processus d'appropriation par mélange, ce qui maintient la tension de l'hétérogène. Selon la distinction conceptuelle introduite au début de ce texte, la métaphore de l'anthropophagisme appartient entièrement à la logique du recyclage, puisque l'objet matériel de l'appropriation est assimilé sans restes dans le corps propre du sujet cannibale.

---

cas où « l'homme blanc » décrit les cultures « barbares » des « sauvages » ; « anthropophagisme » serait alors un terme plus général et plus neutre.

<sup>30</sup> Fredric Jameson (*op. cit.*), par exemple, parle d'un cannibalisme culturel qu'il valorise négativement.

## 5. Plutonisme

Le plutonisme est une métaphore bien plus rare que les quatres autres déjà examinées ici. Je la mentionne ici parce qu'elle a des implications analogues à l'anthropophagisme, et qu'un de ses usages principaux se situe également dans un texte latinoaméricain.

Son champ discursif d'origine est la géologie, dans son stade pré-scientifique<sup>31</sup> du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est aussi chargée de connotations mythologiques. Pluton est le dieu païen du monde inférieur, il est ainsi relié à l'enfer chrétien et donc associé à des flammes et du feu. Deux théories de la formation de la Terre s'opposaient dans la géologie du XVIII<sup>e</sup> siècle, que Buffon désignait encore par « l'histoire de la terre ». Le neptunisme attribue à l'eau toute la force active qui aurait façonné la surface de la terre, son représentant le plus célèbre étant Abraham Gottlob Werner à l'Académie des Mines de Freiberg. À l'opposé, le plutonisme fait du feu le *primus agens*, son représentant le plus célèbre étant Buffon.

Dans sa structure sémantique, la métaphore plutoniste signifie qu'on explique les processus d'appropriation comme par l'action du feu. On présuppose l'existence d'une puissante source d'énergie calorique – chez Buffon, il s'agit originairement du soleil – qui est capable de faire fondre tout ce qui est solide et, analogiquement transféré au domaine culturel, de re-transformer tout ce qui serait culturellement différent ou étranger en une espèce de magma originaire homogène<sup>32</sup>.

Appliqué à la figuration de processus d'appropriation culturelle, le plutonisme ressemble à l'anthropophagisme, mais sur la base d'un sémantisme totalement différent. Dans les deux cas une force puissante est responsable d'une assimilation totale. Ici c'est la chaleur qui opère la destruction de tout ce qui est différent en le ramenant à un état homogène de feu liquide. Cette énergie calorique est attribuée à la position du sujet appropriant. Après le processus de fusion, ce sujet plutonique est en position de former de nouvelles – ses propres – formes culturelles à partir de la masse indifférenciée.

L'histoire de l'usage de cette métaphore fait ressortir l'auteur cubain José Lezama Lima qui y a eu recours de manière décisive dans son essai de 1957

---

<sup>31</sup> Selon la terminologie de Gaston Bachelard (*La formation de l'esprit scientifique*, Paris: Vrin, 1972).

<sup>32</sup> Cela rappelle le processus de recyclage du verre, dont il a été question plus haut: là aussi l'apport d'une énergie calorique provoque la fusion de la masse des fragments solides et les ramène à l'état d'un magma ignifié.

«La curiosidad barroca». Il y présente le baroque américain comme une *contra-conquista* culturelle. C'est dans cette inversion d'une relation de force militaire, et plus particulièrement coloniale, que la métaphore plutoniste apparaît et prend son sens politique – analogue au geste stratégique des modernistes brésiliens. Elle participe d'une espèce de *power play* américain<sup>33</sup> qui consiste à attribuer à l'Amérique un maximum d'énergie plutonique. De manière très essentialiste, cette énergie est dite faire partie de l'être américain. Elle donne à la culture américaine le pouvoir de retourner la violence de la conquête et de la colonisation sur le plan culturel en faisant fondre les fragments de culture étrangère (sous-entendu les éléments de culture européenne apportés au continent américain par la conquête) et de les métamorphoser en une production propre qui fonde l'identité culturelle américaine. Dans ce sens, Lezama Lima considère le plutonisme comme un aspect constitutif du baroque américain auquel il attribue par définition «un certain plutonisme, feu originaire qui rompt les fragments et les unifie»<sup>34</sup>.

En tant que métaphore, le plutonisme rencontre dans son usage pour représenter des processus d'appropriation culturelle des limites analogues à celles de l'anthropophagisme. Prise trop à la lettre, elle mène au point mort culturel d'un recyclage total, entraînant l'implosion des différences entre culture propre et culture étrangère. En vertu de sa structure sémantique, elle prône le triomphe du propre, c'est-à-dire un acheminement de la création culturelle vers une homogénéité sans dynamique interne. Elle affirme que, grâce à son énergie plutonique, la culture propre a la force de fondre tout ce qui est étranger et de le réduire à une espèce de matière première amorphe dont elle s'approprierait pour ses propres créations. Interprétée dans un sens assez littéral, elle comporte une auto-proclamation essentialiste de l'Amérique (latine) comme le lieu doué d'un potentiel supérieur d'assimilation culturelle. Dans ce sens, elle est sémantiquement tout aussi radicale que la métaphore anthropomorphique, dont l'usage stratégique et pragmatique par les modernistes brésiliens ne comporte pas cet essentialisme.

<sup>33</sup> En principe, Lezama Lima prétend parler au nom de tout l'espace culturel américain, en réalité, de par ses exemples, il désigne en premier lieu une Amérique latine au climat tropical. Il est intéressant, dans ce contexte, qu'il ne se réfère guère à l'Amérique du Nord qui a à son tour développé une métaphore plutoniste sociale en rapport avec sa politique d'immigration : le *melting pot*, qui se différencie d'ailleurs nettement de la métaphore canadienne de la mosaïque démographique et culturelle dont le sémantisme est moins violent et penche moins radicalement du côté du recyclage.

<sup>34</sup> Cité dans la traduction française de Maria Poumier : «La curiosité baroque» [in:] J. Lezama Lima, *L'expression américaine*, Paris: L'Harmattan, 2001, p. 52.

Toutefois, son usage par Lezama Lima donne aussi lieu à une lecture pragmatique si on l'intègre dans l'économie globale de son texte. C'est que cette métaphore, appartenant sans réserve à la logique du recyclage, coexiste dans l'essai en question avec des éléments figuratifs qui pointent dans le sens opposé. Le banquet littéraire, par exemple, que Lezama Lima met en scène dans le même texte, est composé de fragments textuels bien identifiables et d'origines diverses. Cette pratique obéit entièrement au régime conceptuel de la réutilisation et résiste donc à toute énergie plutoniste. Dans « La curiosité baroque », Lezama Lima travaille avec les deux modèles d'appropriation culturelle. Par leur mise en œuvre simultanée et contradictoire, il organise une tension productive dans son texte qui ne laisse advenir aucun ordre hiérarchique entre les deux.

### Le recyclage culturel : une fin de partie ?

Que se passe-t-il, toutefois, si les pratiques et le régime conceptuel du recyclage prennent le dessus ? Si, comme c'est surtout le cas dans la culture post-moderne, et plus particulièrement sous les plus récentes conditions technologiques, le recyclage devient, du moins quantitativement, le type prédominant de l'appropriation culturelle ? Et s'il devient de la sorte le type prédominant de toute production culturelle, car, justement sous son régime, la différence entre production et reproduction s'avère de plus en plus difficile à maintenir ?

Ne nous reste-t-il, dans ce cas, qu'à nous abandonner à un pessimisme historique qui lirait les symptômes culturels de notre modernité tardive comme ceux d'une fin du monde et nous verrait conséquemment engagés dans une fin de partie ? En fait, les diagnostics d'une fin de l'histoire se sont multipliés ces derniers temps, surtout en rapport avec la fin du millénaire 2000, et il est certain que les multiples formes contemporaines du recyclage culturels y sont pour quelque chose. Certains croient y reconnaître une fin entropique du processus historique qui nous condamnerait à de l'impuissance historique. Ou encore, on reconnaît dans le recyclage culturel la configuration de l'éternel retour, on l'interprète comme « toujours la même histoire »<sup>35</sup>, comme une mauvaise répétition sans différence ni gain. Ce pessimisme historique est assez répandu aujourd'hui, même s'il n'aboutit pas toujours à des visions apocalyptiques de la fin du monde. Pour le concrétiser un peu, voici l'amorce d'une symptoma-

---

<sup>35</sup> Selon la formule *seinesgleichen geschicht*, que Robert Musil (dans la traduction Philippe de Jaccottet) a choisie comme titre pour la première partie de son roman *L'homme sans qualités*.

tologie qui s'articule en différentes sortes d'incapacité d'assumer le processus historique et de le faire avancer :

#### 1. L'incapacité de faire le deuil

Il s'agit là en quelque sorte de la traduction psychique de la stagnation historique. En partant de Sigmund Freud (*Trauer und Melancholie*), qui voyait dans le travail du deuil une forme de sain dépassement des énergies qui nous attachent à des objets perdus dans le passé, on interprète la répétition recyclante, le *replay*, le *remake* des objets culturels du passé comme une incapacité psychique qui débouche sur la pathologie de la mélancholie.

#### 2. L'incapacité de prendre une distance critique

Dans sa répétition, le matériau recyclé ne serait plus soumis à un examen critique ; le processus serait dépourvu de distance ironique. Aucune distance critique n'est obtenue par rapport à ce qui nous entoure ou a été. Une telle distance nous permettrait d'atteindre une conscience et connaissance supérieures qui nous feraient avancer dans le bon sens de l'histoire. Transposé dans le domaine du sujet – individuel ou collectif – cela se solderait par une incapacité d'émancipation et d'apprentissage historique.

#### 3. L'incapacité du surpassement

Comme la répétition recyclante ne se solde pas par un gain cognitif, et ne ferait que rejouer toujours la même chose, aucun progrès n'est possible dans le sens d'un surpassement de positions passées qui, à la lumière de la critique, s'avéreraient insuffisantes, voire fausses.

#### 4. L'incapacité de la remémoration

Sous la condition du recyclage culturel, le travail mémoriel deviendrait déficient sinon impossible, puisque la trace mémorielle des objets et des événements s'effacerait. Sous cet angle, le recyclage apparaît comme une impossibilisation systématique du travail mémoriel qu'il faudrait faire pour avancer historiquement. Ce serait un oubli actif et délibéré.

En cumulant l'effet de ces quatre symptômes, on pourrait, dans une métaphore psychanalytique, parler d'un vaste processus de refoulement historique.

Pour conclure, je tiens à lever ma voix contre ce type de pessimisme historique répandu, et à mon avis faussement alimenté par l'évidence du recyclage culturel. D'abord, même si la modernité est en train de produire une conscience d'époque tardive, cela ne veut point dire que nous nous trouvons dans une

situation de fin du monde. Contre cette attitude, je mobiliserai une structure argumentative d'histoire culturelle analogue à celle qu'Alois Riegl, historien de l'art autrichien, a développé au début du XX<sup>e</sup> siècle pour une meilleure compréhension de l'industrie culturelle de l'époque romaine tardive<sup>36</sup>. Selon lui, la phase tardive d'une époque n'est pas que négativité culturelle en forme de déclin, perte et déchéance. Cette phase développe aussi sa propre logique de production culturelle qui comporte une forte composante de production secondaire. Tant la logique de la réutilisation que celle du recyclage sont comprises dans la catégorie de la production secondaire. La particularité de notre phase tardive de la modernité au début du XXI<sup>e</sup> siècle consiste dans une intensification du recyclage culturel, en partie technologiquement conditionnée, qui fait reculer le régime de la réutilisation.

Je ne suis pas d'avis que cette particularité doive être rejetée et combattue, parce qu'elle lance un défi à notre appareil conceptuel traditionnel. Bien au contraire, ce défi devrait être relevé comme la tâche de penser, d'analyser et de comprendre de nouvelles formes de production culturelle. Pour ce faire, je donnerai à considérer, plus en détail ceci :

1. Le système écologique fermé et à ressources limitées qui court à son épuisement ne devrait pas être pris trop littéralement comme un analogon du système culturel qui, même à partir de matériaux prédonnés, crée toujours du nouveau sens dans le processus historique. Dans une métaphore thermodynamique, le premier serait entropique, le second néguentropique.

2. Dans un système culturel, la trace mémorielle ne s'efface jamais totalement, même pas en cas de recyclage culturel, bien que ses empreintes concrètes soient en train de se transformer. Il fait partie de notre tâche en analyse culturelle d'examiner de nouvelles formes d'interactions entre matériau, récipient et interprète en matières de souvenir et mémoire culturels.

3. Il est vrai que les processus de recyclage semblent impliquer une espèce de « mise à zéro » du processus historique. Cela ne devrait toutefois pas signifier pour nous seulement la crise, voire la perte d'une pensée de l'histoire qui nous est familière, mais être perçu comme la chance de penser une autre histoire, ou de penser l'histoire autrement, c'est-à-dire dans des catégories autres que celles héritées de la modernité.

---

<sup>36</sup> *Die spätromische Kulturindustrie*, édition posthume de 1923, Wien: Österreichische Staatsdruckerei.

4. Face à l'émergence de nouvelles pratiques culturelles une réaction de résistance, qui consiste à défendre notre appareil conceptuel traditionnel contre les évidences empiriques, est insuffisante. Une attitude cognitivement plus productive consiste à relever le défi et à interroger la conceptualité qui nous est familière (surtout celle de la théorie moderne de l'histoire) et de nous disposer de la sorte à apprendre à penser la différence du nouveau.

Dans ce sens, je ne crois pas que le recyclage culturel massif dans la culture contemporaine s'inscrive dans une logique de fin de partie. Il révèle plutôt l'insuffisance de notre appareil conceptuel coutumier et nous charge de développer des catégories de pensée plus adéquates.