

Les animaux intertextuels : Dmitri Prigov et la voie de la citation

MIKHAÏL IAMPOLSKI

Dmitri Alexandrovitch Prigov nous a laissé une foule de « textes » différents (poèmes, romans, art graphique, performances, etc.), dans lesquels la citation joue un rôle central. On trouve dans son œuvre beaucoup de citations classiques et de pastiches de caractère parodique. Il me semble cependant que l'aspect le plus intéressant de l'intertextualité chez Prigov se situe sur un autre plan. Prigov a développé une poétique originale dans ses univers artistiques, qui supposent une stratégie bien définie tant du point de vue du comportement que de l'activité créatrice. L'artiste était part entière de ces univers et, en conséquence, il les reproduisait constamment et nécessairement dans son travail. Il ne s'agissait pas tant de citer quelques lignes que de citer tout le complexe artistique auquel appartenaient les textes. Une telle approche du fonds citationnel suppose une réévaluation du rapport que l'auteur entretenait avec l'intertexte. Et en tant que composante de l'univers qu'il cite, l'auteur lui-même est dans le même temps citeur et cité. Il peut devenir une citation de l'univers qui intéresse Prigov.

Mais dans une telle perspective, l'auteur cesse d'être un sujet responsable du geste citationnel, une conscience qui renvoie à des textes et une culture qui lui sont connus ; il devient lui-même citation. L'univers artistique comme totalité est cité dans tout son comportement, qui cesse d'être le libre comportement d'un artiste

doué de volonté. L'artiste, transformé en citation vivante, est condamné à se soumettre aux règles de l'univers auquel il appartient. Dans une large mesure, il perd son autonomie d'auteur.

1. La bête-génie

Une pratique si inhabituelle de la citation engendre une anthropologie elle aussi inhabituelle. La longue série de ce qu'on a appelé des « portraits », où une foule de personnalités de la culture et les amis de l'auteur sont représentés sous la forme de monstres bizarres, toujours entourés des mêmes attributs, occupe une place particulière dans la production plastique de Prigov. Ce dernier nous a laissé des explications sur ce projet qui l'a occupé durant de longues années (et qu'il appelait son « bestiaire¹ »), où il était entre autres dit :

Dans mes dessins, j'ai fait le portrait de personnages tout à fait concrets, des personnages historiques connus, des personnalités de la culture, ou tout simplement celui de mes amis ou même d'hommes qui brûlaient de se trouver dans cette glorieuse série. Il ne s'agit pas bien sûr de portraits offensants, mais, pour ainsi dire, de portraits métaphysiques et célestes, de la représentation originelle d'un personnage doué d'un assortiment d'éléments qui lui donnent la possibilité, par la suite, dans la réalité, d'apparaître sous toutes les hypostases humaines ou animales possibles (on remarquera que les personnages sont des androgynes, c'est-à-dire des créatures qui, selon la mythologie grecque, laquelle présente des analogies avec d'autres mythes et croyances anciennes, possèdent un ensemble d'attributs masculins et

1. Prigov a caractérisé le style « bestiaire » de la façon suivante : « Le style des bestiaires est apparu dès les temps les plus reculés. Sans doute au moment des premières expériences visuelles de l'humanité. L'un d'entre eux, la peinture rupestre, représente la créature humaine avec des ailes et une tête d'animal (qu'on peut interpréter comme un chamane ou un sorcier avec un masque et les ailes d'un animal totémique rituel). [...] À la différence du surréalisme, qui articule de façon arbitraire (en accord avec la logique des rêves) des éléments de nature différente, humaine, animale et même mécanique, le style des bestiaires s'en tient à un système strict qui combine éléments zoomorphiques et anthropomorphiques d'après une articulation rigoureuse (l'unité de l'univers humain et animal étant assurée par cette structure articulatoire) ». D. A. Prigov, *Pro Zverej i pro čaši* [Des Bêtes et des calices], Archives Prigov. J'exprime ici toute ma reconnaissance à Nadejda Bourova, la veuve de Prigov, qui a aimablement mis à ma disposition les archives de ce dernier.

féminins qui ne sont pas encore répartis dans des organismes différents)².

Qu'est-ce qui a poussé Prigov dans ses portraits à substituer à la ressemblance extérieure des images « célestes », « métaphysiques », originelles et androgynes, dans lesquelles on ne distingue ni les sexes, ni l'humain de l'animal ? Il ressort des descriptions de Prigov qu'il ne représente pas dans ses « bestiaires » l'image actuelle de telle ou telle personne, mais, en quelque sorte, son « embryon », une potentialité qui n'est pas encore passée par le creuset de l'individuation et qui n'a que des liens génétiques avec celui qui est portraituré dans le présent. En 2003, Prigov a publié aux éditions NLO un petit livre intitulé *La Galerie de portraits de D. A. P.*, dans laquelle il a inséré une multitude de « portraits métaphysiques ». Il y avait là des portraits de ses proches, comme Groys, Sorokine ou Popov, mais aussi des portraits d'hommes politiques célèbres : Gorbatchev, Eltsine, Tchernomyrdine, Poutine, etc. La plus grande part du livre est constituée par une longue interview de Prigov à Sergueï Chapoval, et à la fin de l'ouvrage se trouve un texte dont le titre apparaît en en-tête. *La Galerie de portraits de D. A. P.* comporte de petits essais consacrés aux connaissances de Prigov : Kabakov, Boulatov, Nekrassov, Groys, Rubinstein, Sorokine, Gandlevski, Popov, Krivouline, Elena Schwarz, Mikhaïl Berg. Ces essais sont sans rapport véritable avec un bestiaire métaphysique, même s'il y est parfois fait mention d'animaux.

Mais si l'on considère plus attentivement ces portraits, on y distingue quelques traits inhabituels. Ces textes ressemblent de l'extérieur à de simples descriptions des connaissances de Prigov (leur caractère, leurs actions, leurs relations, etc.). Mais en réalité, Prigov ne dessine aucun caractère humain. Il se concentre exclusivement sur les stratégies du comportement culturel. Ainsi, Prigov écrit de Kabakov dans le premier texte de sa *Galerie* : « il est l'homme le plus socialement stratégique³ ». Et tout le portrait de Kabakov consiste en une description de ces stratégies et de leurs spécificités. Prigov traite même Kabakov de génie et s'en explique aussitôt : « C'est la pureté du comportement dans les limites d'une axiomatique artistique et culturelle donnée qui définit le génie⁴ ».

2. *Ibid.*

3. Dmitrij Prigov & Sergej Šapoval, *Portretnaja galereja D. A. P.* [La Galerie de portraits de D. A. P.], M., NLO, 2003, p. 137.

4. *Ibid.*, p. 138.

Les relations entre les hommes (y compris entre l'auteur et le portraituré) sont toujours déterminées par la coïncidence ou par la divergence des stratégies culturelles comportementales. Par exemple, Prigov explique ses relations complexes avec Gandlevski de la façon suivante :

Mon activité lui est toujours restée étrangère car il la considère a) antiartistique et b) corruptrice pour la jeune génération. Il ne comprend ni les arguments, ni l'utilité de mon mode de comportement. Il est éloigné de cette culture et de cette appréhension de l'art ; il est terriblement archaïque. Il s'en remet au fantôme de Pouchkine : au cours de ses jeunes années, un poète doit boire, s'amuser, faire les quatre cents coups et se ranger une fois qu'il a mûri⁵.

La tension sans cesse grandissante entre l'auteur et Boulatov s'explique par les mêmes codes de conduite archaïques :

Il s'est mis à mener la vie traditionnelle d'un artiste vénérable : il part en Italie pour deux mois, voyage et réalise des croquis. Pour moi, de telles choses sont sorties de l'existence de l'artiste contemporain. Boulatov était un traditionnaliste dans sa vie, dans son comportement et dans ses jugements esthétiques⁶.

Prigov n'impute jamais un comportement aux particularités de la personnalité, mais toujours aux stratégies culturelles dont use cette personnalité. Le portraituré n'est jamais porteur d'une volonté autarcique, il est véritablement la citation d'un complexe historique et artistique. Il est dit d'Elena Schwarz qu'elle « exigeait qu'on ait envers elle en tant que poète une attitude respectueuse et même déférente, ce qui est parfaitement naturel dans la grande tradition de la littérature classique⁷ ». Et même les comportements affectifs ou passionnés, comme dans le cas de Gandlevski, font chez Prigov l'objet d'une explication exclusivement fondée sur les archaïsmes d'une certaine stratégie culturelle. On a ainsi l'impression que les hommes dont parle Prigov n'existent pas et qu'il n'y a que des modèles de comportement, des citations culturelles qui en cas d'adéquation créent des relations égales, mesurées mais parfaitement distanciées, et en cas d'inadéquation conduisent à des frictions et à l'hostilité. Prigov dit du « génial » Sorokine (et ceci est typique de sa part) : « Il n'embête jamais personne, il garde toujours envers chacun une attitude calme et froide, ce qui me plaît beau-

5. *Ibid.*, p. 149.

6. *Ibid.*, p. 141.

7. *Ibid.*, p. 159.

coup. Ce n'est pas du tout une froideur de façade ou de la morgue, c'est son harmonieuse qualité⁸ ». D'Elena Schwarz : « [...] nous avons noué des relations légères et égales, qui n'exigent aucune manifestation d'amour de la part de l'un envers les poésies de l'autre⁹ ». De Viktor Erofeïev : « il y avait entre nous quelque chose de commun et du point de vue comportemental, et du point de vue humain, et du point de vue esthétique. Nos stratégies culturelles sont restées les mêmes jusqu'à aujourd'hui et nous avons de quoi parler ensemble¹⁰ ». La description de Groys est tout à fait caractéristique :

On sent qu'il ne se plonge pas dans les passions humaines. De ce point de vue, c'est un demi-cadavre, ce que je respecte énormément, cette qualité est encore plus développée chez lui que chez moi. La personnalité de Boris Efimovitch m'est proche et compréhensible¹¹.

Être un « demi-cadavre » signifie être avant tout une réalité textuelle qui n'a plus rien à voir avec la spontanéité d'un comportement libre.

Plus un artiste est « génial », moins il est *humain*, et plus les affects ou le « pathos » de l'âme laissent place à des stratégies comportementales purement culturelles – plus l'artiste devient un « cadavre ». Dans l'un de ses textes, Prigov définit les artistes et les écrivains comme des « non-hommes », c'est-à-dire des créations dont l'activité n'est pas gouvernée par des impulsions « humaines » mais uniquement par des stratégies textuelles :

Ainsi, les artistes n'aiment, hélas, ni leurs lecteurs, ni leurs admirateurs. Ni leurs héros, de cette adoration qui permettrait de pénétrer dans leur monde intérieur et de verser des larmes sur leur destinée. Ils pleurent sur eux-mêmes. Ils se contentent de trouver quelques façons de parler (ou de représenter, dans le cas des artistes) et les montrent au public. Tout ceci ne va pas, bien sûr, sans quelque déguisement : Tatiana Larina aime Eugène Onéguine¹².

8. *Ibid.*, p. 149.

9. *Ibid.*, p. 159.

10. *Ibid.*, p. 152. Les difficultés avec Erofeïev n'apparaissent que lorsque ce dernier manifeste des traits proprement humains, que Prigov appelle des « faiblesses d'adolescent », c'est-à-dire de la jalousie et de l'hostilité. Le comportement affectif détruit la stratégie culturelle et rend la communication impossible.

11. *Ibid.*, p. 143.

12. D. A. Prigov, *Neljudi* [Les Non-hommes], Archives de Prigov.

Comme l'indique Prigov, le terme de « non-homme » est le meilleur moyen de mettre en relation les artistes et les littérateurs « avec l'image, l'état et l'essence de l'homme ». Dans le même texte, qui porte le titre caractéristique de *Non-hommes*, Prigov explique que l'artiste ne peut pas être un homme, étant donné « qu'il est difficile et tout simplement ridicule d'attendre et d'exiger, disons, d'un chien de garde ou d'un chien de chasse, les mœurs et le comportement d'un chien décoratif¹³ ». La mention à l'animal est ici tout à fait logique. Dans sa *Galerie de portraits*, Prigov accole la notion de « bête » à des génies à ses yeux indubitables : « Sorokine est une bête, née pour son temps¹⁴ » ; et de Kabakov : « Étant donné que les modèles comportementaux sont devenus un outil de création artistique, il est, comme aucun autre ne l'est, cette bête adaptée à l'art contemporain¹⁵ ». Je pense que c'est exactement là que se trouve la clef de la galerie de portraits et du « bestiaire », une clef qui permet de mettre les portraits graphiques métaphysiques de Prigov en relation avec ses portraits verbaux.

Le fait que chez Prigov les génies ont à voir avec les bêtes n'est bien sûr pas le fruit du hasard. Comme nous le savons, pour lui le génie se définit par la pureté du comportement dans les limites d'une axiomatique culturelle et artistique. Ceci implique de suivre certaines « règles » (l'axiomatique), c'est-à-dire de renoncer à cette liberté que Kant considérait comme constitutive de l'homme. Je rappellerai que Kant se plaignait de ce que l'humanité, apparue grâce au refus du déterminisme de la nature (il appelait cette liberté face à la nature la « majorité »), retombât à nouveau et de son plein gré dans la dépendance à une nature secondaire : « un grand nombre d'hommes, après que la nature les eut affranchis depuis longtemps d'une conduite étrangère (*naturaliter maiores*), restent cependant volontiers toute leur vie dans un état de tutelle¹⁶ ». La bête-génie selon Prigov renonce à devenir majeure et à être libre, elle se soumet consciemment à une détermination extérieure qui n'est pas comprise comme nature, mais comme culture, remplissant le rôle de la nature kantienne. Le paradoxe consiste en ce que l'artiste, homme de culture *par excellence*¹⁷, se met à vivre dans la

13. *Ibid.*

14. Dmitrij Prigov & Sergej Šapoval, *Portretnaja galereja D. A. P.*, *op. cit.*, p. 148.

15. *Ibid.*, p. 137.

16. Emmanuel Kant, *Réponse à la question « Qu'est-ce que les Lumières ? »*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 1991, p. 43.

17. En français dans le texte (*N. d. T.*).

culture comme dans une seconde nature en renonçant à devenir majeur¹⁸. La transformation en citation vivante et le refus de la liberté sont le signe le plus élevé de la liberté de l'artiste. Le surhomme (l'artiste) chez Prigov ne devient un surhomme (un génie) que lorsqu'il se transforme en « bête », mais en bête douée de réflexion sur sa propre absence de liberté.

La « pureté » du comportement (appelons-la « citationnalité ») dans un cadre donné est la propriété essentielle de l'animal. Le loup se conduira toujours comme un loup et l'oiseau comme un oiseau. On peut le dire autrement : le loup est toujours une citation du monde des loups et l'oiseau une citation du monde des oiseaux. Quant à l'homme, qui ne possède pas une nature immuable en vertu de la liberté qui lui a été donnée, c'est une créature à peine capable d'être la citation du monde des hommes. La « pureté » comportementale des animaux ne connaît pas les corps étrangers. Et ceci n'est pas uniquement lié aux instincts innés. Au début du XX^e siècle, Jakob von Uexküll, l'un des fondateurs de l'éthologie contemporaine (qui a fortement influencé un grand nombre d'esprits philosophiques, de Cassirer et Heidegger à Deleuze et Guattari) a avancé la proposition suivante : chaque animal vit dans son propre univers phénoménologique, qu'il appelle *Umwelt*. De plus, les éléments qui constituent le « monde environnant » d'un animal ne correspondent pas à l'assortiment d'éléments de l'univers d'un autre animal. Les fleurs, qui constituent un élément fondamental du monde des abeilles, n'entrent pas dans celui des chiens, pour lesquels elles n'existent tout simplement pas. Uexküll écrivait que « nous pouvons nous représenter tous les animaux qui animent autour de nous la nature – coléoptères, papillons, mouches, moustiques et libellules – comme enfermés dans une bulle translucide qui circonscrit leur espace visuel et dans laquelle est enfermé tout ce qui est visible au sujet¹⁹ ». De ce point de vue, le comportement de l'animal est entièrement déterminé par la « bulle » de son *Umwelt* et ne peut connaître la liberté. Prigov pense le monde de la culture dans les catégories d'Uexküll. Il écrit que « nous vivons dans l'environnement et les limites d'un grand nombre de totalités pré-

18. On trouve une analyse de ce type de paradoxes dans l'ouvrage de Robert Legros, *L'Idée de l'humanité*, Paris, Grasset, 1990.

19. J. V. Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1965, p. 40. Uexküll appelle les insectes des « sujets », étant donné qu'il suppose, en accord avec les théories de Kant, que l'animal, comme le sujet kantien, produit son propre monde phénoménologique.

supposées physiquement et anthropologiquement²⁰ ». L'*Umwelt* de l'animal détermine sa nature, qui à son tour définit la configuration du monde environnant. La pureté du comportement du génie, c'est la pureté du comportement de la bête dans sa « bulle ». Pour Prigov, un écrivain ou un artiste est la bête d'Uexküll. Elena Schwarz réclame du respect parce que son *Umwelt* littéraire est la « bulle » de la poésie russe classique, à l'intérieur de laquelle le vers est sacré et, en conséquence, le poète est un prophète. Quand Boulatov commence à se conduire d'après des règles qui transgressent la configuration de la « bulle » conceptuelle, il perd sa pureté de bête, etc.

Cependant, la situation culturelle contemporaine ne se contente pas de faire de l'artiste une bête et un non-humain, elle construit de façon absolument neuve toute l'anthropologie de la culture. Si l'on utilise la métaphore d'Uexküll, on peut dire que la culture contemporaine crée un nouveau type de « sphère », de « bulle », qui conduit sans retour possible à une nouvelle anthropologie artistique. Dans l'un de ses textes Prigov explique que jusqu'à nos jours la culture se fondait sur deux représentations utopiques. La première consistait en l'idée de la « communauté des fondations anthropologiques – la dernière utopie de l'humanité, née de la sensation d'une unité de cette dernière tout au long de son histoire et du postulat d'un monde simultanément multiculturel²¹ ». C'est justement dans ce monde traditionnel que se réalise la pratique de la citation traditionnelle, susceptible d'utiliser n'importe quel texte du « monde multiculturel ». La seconde représentation découle de la première ou, dans tous les cas, lui est corrélative : c'est le postulat de « l'homme créé à l'image de Dieu²² ». Ce postulat est précisément ce qui garantit la représentation de l'unité de l'homme. Cependant, la diversité des sphères culturelles est devenue ces derniers temps si importante qu'il n'est plus possible de citer tout ce qui nous tombe sous la main sans effectuer de choix, comme il n'est plus possible de rapporter ces sphères à un type anthropologique unifié et visiblement dépassé :

La culture urbaine contemporaine (et particulièrement dans les limites toujours grandissantes des mégapoles) a transformé de façon essen-

20. D. A. Prigov, *Total'nost'* [Totalité], Archives de Prigov.

21. D. A. Prigov, *My o tom, čego skazat' nel'zja* [Nous parlons de ce dont on ne peut pas parler], Archives de Prigov.

22. *Ibid.*

tielle les paramètres fondateurs de l'existence humaine, approchant de très près le problème d'une nouvelle anthropologie²³.

Cette nouvelle anthropologie nous conduit paradoxalement hors des limites de l'humain.

La comparaison entre l'activité artistique et le comportement des bêtes possède encore un aspect primordial. Bien évidemment, la bête n'est pas une créature complètement individualisée, selon la compréhension que les hommes ont de l'individuation. La bête est avant tout le représentant de sa classe et de son espèce. *Les « Textes » créés par les animaux (et par textes on peut entendre leur comportement) ne sont jamais tout à fait individuels.* Le comportement d'une mouche ne se distingue jamais radicalement du comportement d'une autre mouche. Prigov a noté à de nombreuses reprises *l'impossibilité d'une expression individuelle* de l'artiste à l'époque post-moderne. Dans une grande interview qu'il avait donnée à Irina Balabanova, il a ainsi déclaré :

Une chose me frappe : on entend tout ce qu'on veut par le terme « post-modernisme » en critique littéraire. Mais on ne comprend pas le pathos fondamental du post-modernisme, qui est la problématique de l'expression individuelle et de son impossibilité. Et selon ce critère, bien peu sont des post-modernes. En général, ce sont des auteurs qui jouent avec les textes et qui sont pleinement convaincus que l'expression individuelle continue d'exister, qu'elle a juste pris une autre forme²⁴.

L'expression individuelle disparaît pour plusieurs raisons, et entre autres parce que l'écriture des textes littéraires – à l'égal des gestes et des façons de se comporter – se fait dans la bulle-totalité de la culture. Un texte qui appartient à la tradition russe classique génère cette tradition et lui appartient plus qu'il n'appartient à son auteur. C'est la même chose (et sans doute à un degré plus important) pour le conceptualisme, etc. Aujourd'hui, les textes ne sont plus envisagés comme une expression individuelle mais comme les citations d'une totalité culturelle donnée. C'est dans ce sens précisément que l'auteur d'un texte n'est plus son créateur. Mais avec

23. Prigov écrivait : « J'appellerais nouvelles utopies les utopies de stérilisation technologique de l'homme. Leur sens consiste en ce que l'homme qui se renferme dans les nouvelles technologies et les mondes virtuels perd tout simplement sa corporéité ». Dmitrij Prigov & Sergej Šapoval, *Portretnaja galereja D. A. P., op. cit.*, p. 103.

24. Irina Balabanova, *Govorit D. A. P.* [C'est D. A. P. qui parle], M., OGI, 2001, p. 119.

cela, Prigov reconnaît aux auteurs « géniaux » l'absolue individualité de leur voix. La reconnaissance d'un style individuel a toujours été pour lui le compliment le plus élevé qu'on puisse faire à un auteur – « comme chez Rubinstein » ou « comme chez Sorokine » :

Vladimir Gueorguievitch est le seul prosateur contemporain dont on puisse dire : c'est « comme chez Sorokine ». Tous les autres, qu'ils soient bons ou mauvais, ne sont réduits qu'à une expérience. Même si l'on prend les textes d'un styliste comme Sacha Sokolov, on ne comprend pas immédiatement qui en est l'auteur. Mais on reconnaît sans coup férir l'écriture de Sorokine²⁵.

Cependant, cette *reconnaissance ne renvoie pas à l'expérience individuelle d'un auteur, mais à une certaine forme d'impersonnalité*. Finalement, le procédé le plus important chez Sorokine est la *stylisation* (dans le sens russe d'imitation d'un type de discours), à savoir la capacité à écrire en empruntant des voix étrangères et à créer à travers des pastiches et des citations – la prose classique russe, le surréalisme, etc. Sa sur-individualité n'est finalement rien d'autre que la caractéristique de l'espèce chez la bête. Mais en vertu de cette profonde détermination due à l'espèce, il est impossible de le confondre avec une autre bête ; le loup est toujours un loup, la mouche toujours une mouche. La pureté des habitudes comportementales (les citations) est équivalente à une forme contemporaine d'individualité artistique.

Il existe d'autres raisons qui rendent l'expression individuelle impossible. Kierkegaard, que Prigov avait lu attentivement, en a autrefois indiquée une. Le philosophe danois distinguait deux formes d'affect et appelait l'affect le plus profond le « pathos existentiel ». Ce peut être la foi absolue ou l'amour absolu. La particularité de cet affect consiste en ce qu'il est impossible de le comparer à un autre, car il est absolu et se situe au-delà de la comparaison. En conséquence, l'affect existentiel ne peut être exprimé par des mots. Kierkegaard appelle « esthétique » une autre forme d'affect destiné à d'autres, qui s'exprime en dehors et qui perd donc son lien direct avec l'existence de l'homme :

Le pathos esthétique s'exprime par la parole et peut, quand il est sincère, signifier que l'individu renonce à lui-même pour se perdre dans

25. Dmitrij Prigov & Sergej Šapoval, *Portretnaja galereja D. A. P.*, *op. cit.*, p. 147.

l'idée, tandis que le pathos existentiel apparaît quand l'idée se comporte d'une façon créatrice en transformant l'existence de l'individu²⁶.

Le pathos esthétique est toujours une altération du pathos existentiel. Ce n'est à proprement parler plus un affect mais sa représentation artistique. C'est d'ailleurs ainsi que Kierkegaard expliquait ses innombrables pseudonymes. Ce qu'il écrivait pour le public se séparait immédiatement de son Je et exprimait un Je artificiel, devenait le résultat d'un autre auteur, à savoir une citation :

Ce qui est écrit est donc bien de moi, mais seulement dans la mesure où je mets dans la bouche de la personnalité poétique réelle, *qui* produit, sa conception de la vie telle qu'on la perçoit par les répliques, car mon rapport à l'œuvre est encore plus relâché que celui du poète qui crée des personnages et est pourtant *lui-même l'auteur* dans la préface. Je suis en effet impersonnel ou personnellement un souffleur à la troisième personne qui a produit poétiquement des *auteurs*, lesquels sont les auteurs de leurs *préfaces* et même de leurs *noms*. Il n'y a donc pas dans les livres pseudonymes un seul mot qui soit de moi-même ; je n'ai de jugement à leur sujet que celui d'un tiers, de connaissance de leur signification qu'en tant que lecteur, pas le moindre rapport privé avec eux²⁷.

Kierkegaard postule l'impossibilité d'une expression individuelle directe et anticipe sur la conception prigovienne du post-modernisme. L'expression est toujours chez lui pénétrée par un affect esthétique, et par là même elle perd son lien avec le Moi existentiel. La place de l'auteur est toujours occupée par un Autre, un pseudonyme, et c'est pourquoi le texte est toujours une citation. On pourrait expliquer de cette façon le refus par Prigov de toute expression « directe » de l'affect qu'il trouve repoussante, par exemple, chez Erofeïev. L'affect directement exprimé est toujours pour lui soit un spectacle, soit quelque chose de profondément antiartistique.

La négation d'une quelconque possibilité d'expression individuelle semble contredire l'ontologie animale d'Uexküll. Chez ce dernier, la bête est toujours identique à elle-même, ne serait-ce que parce que la bulle de son environnement, l'*Umwelt*, est immuable²⁸.

26. Sören Kierkegaard, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », p. 327.

27. *Ibid.*, p. 523-524.

28. Heidegger décrivait l'identité de l'animal en termes de capacité (*Fähigkeit*), c'est-à-dire le caractère prédéterminé de ses actions qui ne nécessitent

L'homme se distingue de l'animal en ce qu'il ne coïncide jamais avec lui-même ; tout ce qu'il dit appartient immédiatement à un autre. Heidegger affirmait que la différence ontologique entre l'homme et l'animal vient de ce que l'animal vit dans son *environnement* naturel alors que l'homme est capable d'élargir cet environnement en le transformant en « monde ». D'où la célèbre position de Heidegger sur le fait que l'animal est « pauvre en monde » (*weltarm*). L'ouverture de l'homme au monde est décrite par Heidegger comme sa capacité à se mettre à la place (*sich versetzen*) de l'autre, d'une certaine manière même à la place d'un animal, la capacité à voir le monde par les yeux d'un autre. Cette faculté qu'Heidegger appelle *Versetzbarkeit* « consiste exactement en ce que nous sommes nous-mêmes, c'est la seule chose qui nous permet de coïncider avec les autres tout en étant dans le même temps un autre par rapport à eux²⁹ ». Et réellement le loup ne peut se mettre à la place du Je d'un autre loup, car il n'y a entre eux aucune différence. En tant qu'incarnation de son espèce, le loup ne possède ni un monde suffisamment ouvert ni une individualité suffisamment forte pour se mettre à la place d'un autre loup tout en conservant sa propre différence.

Comme c'est une bête, le génie de Prigov exprime la spécificité de sa nature par sa capacité à coïncider avec les autres sans fusionner avec eux, de parler avec la voix de l'autre tout en restant soi-même. Cette capacité ne peut en aucune manière se rapporter à l'ontologie animale. La séparation qu'effectue Heidegger entre l'auteur et sa propre personne (comme le résultat de l'impossibilité d'une expression directe) conduit à un constant dédoublement du Je auctorial entre un Je existentiel et un Je esthétique.

ni conscience, ni réflexion. Cette capacité appartient à l'animal comme une particularité qui lui est propre (*Eigen-tümlichkeit*). Cette capacité, écrit Heidegger, s'appartient à elle-même et est absorbée (*ingenommen*) par elle-même ». Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 233. [This peculiarity belongs to itself and is absorbed [*ingenommen*] by itself.] Le comportement (*Benehmen*) est à la base de cette capacité. Quant aux hommes, qui vivent dans le monde ouvert des significations, ils n'ont pas un comportement mais des conduites (*Verhaltung*) marquées par la liberté. Dans cette perspective, l'animal possède une identité plus nette, qui vient de l'absorption de la capacité par elle-même, de l'auto-absorption.

29. *Ibid.*, p. 202-203.

2. La bête-parasite

Chez Prigov nous sommes aussi face à des phénomènes de duplication qu'il décrit souvent d'après les catégories du *parasitage*. Le parasitage renvoie bien sûr à la pratique de la citation comprise au sens large. Mais chez Prigov, le parasitage sort à nouveau du cadre de l'intertextualité classique et acquiert un caractère tout à fait particulier. En se dédoublant, la voix de l'auteur vit une vie de parasite sur une autre voix. On sait quelle place occupe la notion originale de parodie dans l'œuvre de Prigov. En 2002, Prigov a publié un petit recueil intitulé *Motifs vrais (Neložnyye motivy)*, composé de neuf cycles rédigés « d'après les motifs » de neuf poètes russes. Dans l'avertissement, Prigov expliquait qu'il avait par le passé « parasité » uniquement les piliers de la littérature nationale, mais que cette fois il avait choisi, en vue d'une symbiose poétique, « les vers de poètes encore non canonisés » :

J'ai pour ainsi dire établi avec eux un contact vivant et direct, en faisant mine d'être le co-auteur, l'interpréteur, sans jamais me rabaisser devant eux (mais peut-être encore une fois par orgueil). Et bien sûr, bien sûr, je me suis collé à eux comme l'inextirpable parasite déjà mentionné et j'ai utilisé non pas leur gloire et leur image, comme c'était le cas pour les grands écrivains, mais leur pulsion créatrice, leurs trouvailles, leurs sujets concrets et leur fonctionnement littéraire, pour lesquels moi-même je n'aurais pas suffi. Je demande pardon à l'avance à tous les auteurs que j'ai utilisés de ne pas leur avoir demandé la permission de le faire et d'avoir transgressé, par mon ingérence, le tabou de la souveraineté de la personnalité artistique (ici, ma propre ouverture à toute forme d'intrusion dans mon activité pourrait me fournir une faible justification : venez, mes chers, envahissez-moi !)³⁰.

Dans le contexte de l'intertextualité, le « parasite » se conduit de façon non traditionnelle. C'est une créature dont la façon d'être est définie par les Autres, et c'est donc une créature dont l'identité ne se détermine pas tant par ses propres « capacités », pour reprendre le terme d'Heidegger, que par sa faculté de s'adapter aux capacités des autres. Le parasite ne cite pas les Autres mais il se conduit selon des règles établies par d'autres, ce qui le transforme en citation. Dans le livre de Prigov se trouve un cycle d'après les motifs de la poétesse Ioulia Kounina. Ces vers sont rédigés par Prigov du point

30. D. A. Prigov, *Neložnyye motivy* [Motifs vrais], M., Tver', ARGO-Risk Kolonna, 2002. Cité d'après le site : <http://www.vavilon.ru/texts/prigov2.html> (lien actif en juin 2013).

de vue d'une femme (ce qu'il fait souvent). Prigov qualifie son interprétation des vers de Kounina d'« attentive » et de « partielle » : « C'est une interprétation puissante. C'est-à-dire une interprétation qui la plupart du temps ne laisse que peu de chose du matériau interprété³¹ ». Et réellement le « parasitisme » des *Motifs vrais* ne s'exprime pas seulement dans le fait de s'accoler à une autre identité et dans sa déstabilisation radicale, mais aussi dans la métamorphose du parasite lui-même. Dans le cycle de Kounina, il y a une poésie tout à fait remarquable :

Nus, nous nous enroulons l'un autour de l'autre
Comme des spirales
Mais je ne te vois pas, tu es si fermement
Enroulé

Cul par-dessus tête, comme Pierre – au début
Je te distinguais
D'après ton pouls

Et puis après – d'après une raison
Compréhensible
Déjà dans mon vagin
Je te distinguais
Je t'ai découvert
Je t'ai distingué³².

Prigov joue consciemment de l'ambiguïté qui découle des premières lignes du poème, où la description de l'enfant dans le ventre de la poétesse se fait dans les termes d'un acte sexuel. Il est également évident que ce texte thématise la situation même du « parasitage ». L'embryon (et dans le même temps le phallus) dans le corps de la poétesse, c'est Prigov lui-même, enroulé et enlacé au corps de sa co-auteure involontaire. Son texte tord le corps du texte source³³ sur le régime d'une « interprétation puissante » et tord le corps du parasite en créant un monstre à deux corps. La mention d'un saint

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. Michel Serres écrivait sur la position de force du parasite : « Le producteur joue le contenu, le parasite joue la position. Celui qui joue la position battra toujours celui qui joue le contenu. Celui-ci est simple et naïf, celui-là est complexe et médiatisé. Le parasite bat toujours le producteur. [...] Celui qui joue la position joue les rapports entre sujets, il gagne donc la maîtrise des hommes. Et le maître des hommes est le maître des maîtres du monde ». Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980, p. 54-55.

Pierre renversé est ici significative. On sait que Pierre avait exprimé son désir d'être crucifié la tête en bas, car il ne se jugeait pas digne de mourir de la même mort que son Seigneur. Cette mort, représentée sur de nombreux tableaux, de Masaccio au Caravage, est en vertu même du renversement du corps une « interprétation puissante » de la mort du Christ, sa parodie (la parodie fait souvent appel à l'inversion du haut et du bas, etc.).

Au cours de cette pénétration dans un autre corps, de cet « accouplement » avec lui, le parasite ne fait plus qu'un avec l'Autre et il est impossible de les distinguer. Mais il ne devient pas l'Autre. Il y a entre le parasite et le porteur du parasite une relation de symbiose qui n'est pas une identité organique³⁴. Prigov ne se transforme jamais en Kounina. Dans sa philosophie des Sphères, qui doit probablement quelque chose aux « bulles » d'Uexküll, Peter Sloterdijk a émis l'hypothèse que chaque sphère (en quelque sorte chaque *Umwelt*) contenant un homme en contient obligatoirement deux. Chez Sloterdijk les sphères sont soumises au principe du dédoublement. Ce double peut être invisible, comme le démon de Socrate, l'âme d'un mort ou un ange gardien. De plus, le couple formé par l'ange et l'homme présente selon Sloterdijk une universalité unique, faite justement du mélange de l'espèce (comme chez la bête) et du singulier :

Du point de vue de la théologie de la cognition, beaucoup d'éléments laissent penser qu'un intellect divin ne pourrait déceler que ce type d'agrégats bi-unitaires homme-ange ; les seulement-hommes isolés seraient pour lui invisibles et échapperaient, par leur autisme singulier, à tout co-savoir. L'ange individuel est pour ainsi dire le verre optique à travers lequel l'intellect divin aperçoit l'individu. Si l'ange disparaît, l'individu intelligible s'éteint lui aussi ; dès lors, il ne pourrait plus être appréhendé et non reconnu³⁵.

Pour aller vite, Kounina doit devenir le double intelligible de Prigov, elle doit donner un fantôme d'identité au parasite frappé

34. Deleuze aurait appelé cette combinaison un agencement, qu'il a directement comparé à la symbiose : « Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose ». Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs Essais », 1996, p. 84.

35. Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, Paris, Fayard, Coll. « Pluriel », 1998, p. 472.

d'« autisme de singularité » et privé de définition : « Mais je ne te vois pas, tu es si fermement / Enroulé ». Ou encore : « au début / Je te distinguais / D'après ton pouls ». La différence du « parasite » est insaisissable, car il est en quelque sorte devenu partie d'un autre corps. Dans ses entretiens avec Irina Balabanova, Prigov avoue son hostilité envers toute forme stable d'identification³⁶. À la question de Balabanova, qui lui demande en quelle bête il se pense, il répond : « en oisoloup ». À la demande de son interlocutrice d'expliquer ce qu'il entend par là, Prigov dit :

L'aspect d'un oiseau, sans s'enfoncer au moment de la course, sans s'enfoncer dans la terre. Pas très vite, mais au-dessus de la terre. Et le loup, c'est la réticence, le flair, la capacité de réaction, s'enfuir-accourir. Voilà, c'est tout³⁷.

Pour exprimer son identité, Prigov choisit un totem inconcevable. L'élément de l'oiseau est de plus, dans ce totem, la thématization évidente de l'esquive, du mouvement entre les « sphères » et les « bulles ». Son oiseau ne marche pas sur la terre, mais il ne vole pas non plus dans le ciel. Son mouvement est avant tout défini négativement. Quant au loup, il est immédiatement relié à une stratégie de comportement culturel, à une « image créative » propre à Prigov :

- Quand je me qualifie de loup, je pense qu'il y a là une part qui renvoie véritablement à l'image mythologique désagréable de cet animal. Parce que je sais que je produis une impression antipathique sur beaucoup de gens.
- Oui ? Et à quoi le rattachez-vous ?
- À un comportement très intense, qui est pris comme une expansion³⁸.

L'« expansion » dont parle Prigov est aussi une forme de déstabilisation, une sortie hors des limites de sa propre identité.

Les animaux peuvent en principe apparaître comme une forme de stabilisation de l'identité. L'oisoloup de Prigov se situe cependant aux marges de la stabilité. Dans ce couple, le loup revoie au loup-garou (un des thèmes favoris de Prigov), qui incarne l'instabilité de l'identité. L'oisoloup appartient à la catégorie des

36. Il parle de « la peur profonde et génétique de chaque créature d'être identifiable et saisie sur place » et il relie à ceci le mimétisme de son propre comportement. Irina Balabanova, *Govorit D. A. P., op. cit.*, p. 105.

37. *Ibid.*, p. 100.

38. *Ibid.*, p. 102.

chimères (je rappellerai que la chimère classique était une combinaison de lion, de chèvre et de serpent). Genevra Bompiani a noté qu'à la différence d'autres créatures imaginaires comme le sphinx, l'hydre ou les centaures, la chimère n'a jamais été utilisée par l'héraldique, car son corps est trop instable : « elle existe toujours en relation avec quelque chose qui la nie³⁹ ».

Prigov a consacré à l'identité un texte intitulé *L'idenposture* (*Samo-identi-zvanstvo*), dans lequel l'identité et l'imposture sont des équivalents l'un de l'autre. Prigov a explicité ce mot étrange de la façon suivante :

À la différence de la combinaison de termes similaires (où l'un des termes découle logiquement de l'autre), la combinaison de termes totalement différenciés articule dans notre cas des positions directement opposées, reliées l'une à l'autre par un passage transgressif, ce qui rend difficile dans une assez grande mesure le maintien de l'impératif de l'unité de l'individu⁴⁰.

D'après Prigov, le mot lui-même reflète la dynamique ininterrompue du « passage transgressif » qui méconnaît les processus de fixation de l'identité. Il pense que les anthropologies communiste et fasciste ont été d'ultimes tentatives pour retenir la stabilité de l'identité à l'aide d'« images idéales ». Mais ces images idéales ont été inévitablement soumises à l'hybridation et ont perdu leur netteté. Prigov voit un exemple frappant de cette transgression imperceptible dans le célèbre personnage de Stierlitz dans la série télévisée de Lioznova. Stierlitz intéresse Prigov en tant qu'il se présente à la fois comme l'incarnation idéale de l'homme soviétique et du S.S. Il appartient à deux mondes culturels, il est la « citation » de deux complexes culturels radicalement différents :

Notre remarquable Stierlitz représente de façon non moins remarquable le fasciste idéal et l'homme soviétique idéal, accomplissant le passage transgressif de l'un à l'autre avec une facilité conquérante [...]. Ce héros est impossible dans des positions ontologiques d'identification solidement affirmées. Il est le précurseur d'une époque nouvelle, l'époque de la mobilité et de la manipulation. C'est un héros de transition, et c'est pourquoi plane sur lui l'amertume

39. Genevra Bompiani, « The Chimera Herself », in Michel Feher (éd.), *Fragments for a History of the Human Body*, part 1. New York, Zone, 1989, p. 389.

40. D. A. Prigov, *Samo-identi-zvanstvo* [L'Idenposture]. Archives de Prigov.

d'une incohérence tragique, ce qui lui confère d'ailleurs encore plus de charme. C'est un héros qui souffre dans un moment de choix impossible, et ce n'est pas parce qu'il n'arrive pas à choisir entre deux images également attirantes, mais parce que le geste même du choix a perdu toute sa puissance et sa solidité ontologique (nous ne parlons bien évidemment pas de l'époque où se sont affrontés ces deux grands mythes et utopies, mais de l'époque à laquelle le film a été fait)⁴¹.

L'identité dont parle Prigov est bien sûr l'identité de la bête, qui ne connaît pas le monde heideggerien ouvert du *Dasein* humain. Sa déstabilisation n'est pas uniquement le résultat de la collision de deux (ou de plusieurs) « types d'idéal », mais de la présence d'une humanité atavique chez ses représentants :

Étant donné que le socialisme et le nazisme sont issus de la culture des Lumières, ils portent en eux l'atavisme du libéralisme des Lumières et sa conception de l'individu ; c'est bien sûr pourquoi un homme né sous le socialisme-communisme ne peut être originellement un homme soviétique⁴².

Dans la pratique d'une transgression dynamique, l'humain est obligatoirement lié au pré-humain, au primitif. La destruction des identités stables dans la culture urbaine contemporaine (sur laquelle Prigov a réfléchi à maintes reprises dans de nombreux textes) crée des fantômes hybrides, qui renvoient aux racines de l'indifférenciation originelle. De cette façon, la citation à un fonds culturel donné rompt de façon inattendue avec le « texte » cité et renvoie au champ indifférencié de la proto-culture. La culture contemporaine et ses types de déstabilisation s'unissent ainsi aux formes culturelles les plus archaïques :

Elles se sont subsumées dans les croyances sur les loups-garous et d'autres. Il s'agit d'une mémoire interne, pré-humaine, inconsciente. Elle tente d'être articulée, exprimée, elle essaie de s'expliquer elle-même. Si ce n'est en concepts rationnels, elle essaie du moins d'être visualisée. [...]. Mais c'est en général une empreinte humaine très profonde, qui ne se transmet pas par la culture mais par ce qu'il y a avant la culture, et la culture tente de la saisir et de la décrire. Il y a quelque chose là-dedans. L'identification avec des aïeux d'avant la tribu. Ou c'est une mémoire génétique profonde, d'après les théories darwi-

41. *Ibid.*

42. Irina Balabanova, *Govorit D. A. P., op. cit.*, p. 35.

niennes sur une existence pré-humaine, ce qui dans la culture prend la forme de quelque chose qui dépasse l'humain⁴³.

C'est ainsi que derrière le masque type (la bête), l'humain (la personnalité) est entrelacé à ce qui vient avant l'humain pour créer une chimère tout à fait inimaginable.

Il y a chez Prigov un récit intitulé *Hitler latéral*, dans lequel on raconte entre autres la visite d'un artiste underground moscovite (son nom n'apparaît pas, mais il s'agit sans aucun doute d'Ilya Kabakov) par le fantôme de Hitler et sa suite, qui à un moment entre dans une rage folle en voyant cet artiste juif et son « art dégénéré ». La fureur conduit un « type idéal » de nazi à se transformer en monstre primitif. Prigov décrit cette métamorphose de façon à ne pas donner trop de netteté à sa nouvelle représentation de personnages que nous connaissons bien :

Leurs visages commencèrent à se métamorphoser imperceptiblement. Tout d'abord, à peine. Ils enflèrent et se figèrent instantanément dans ces nouveaux contours. Comme un processus d'expansion des crânes qui se ferait peu à peu, par stades. Sur la surface des joues et des pommettes se mirent à pousser de longs poils durs, comme des bouts de fil de fer, jusqu'à ce que tout le visage, le cou et les mains qui dépassaient des manches noires soient recouverts d'une épaisse couche hirsute aux teintes rougeâtres. Les uniformes eux-mêmes, pourtant solidement cousus, se mirent à craquer et éclatèrent en même temps de tous côtés avec une foule de bruits secs et assourdissants⁴⁴.

Après quelques hésitations, l'omniprésent Stierlitz est le dernier à s'associer à cette métamorphose de masse :

Son visage subit en un instant les mêmes opérations de transformation que celles de ses camarades. C'était répugnant et effrayant. Doulousement insupportable. Son uniforme éclata puissamment, avec un effet encore plus spectaculaire. [...]. Les bottes noires aveuglantes et les bottines laquées étincelantes se dispersèrent également dans tous les coins possibles et imaginables. En émergèrent des griffes jaunes, recourbées vers le bas, qui frappèrent le plancher avec le même bruit osseux⁴⁵.

43. *Ibid.*, p. 111.

44. D. A. Prigov, *Bokovoj Gitler* [Hitler latéral], texte en ligne sur le site http://royallib.ru/book/prigov_dmitriy/bokovoy_gitler.html (lien actif en juin 2013).

45. *Ibid.*

La métamorphose est décrite par le biais de la destruction d'objets type qui appartiennent à la culture de l'*Umwelt* : l'élégant uniforme, les bottes aveuglantes, etc. L'aspect temporel de cette transformation est d'un intérêt particulier. Ce qui est décrit ici, en partant de traits relativement individualisés, c'est un mouvement de « retour en arrière » vers la potentialité embryonnaire de l'archaïque, qui est si importante dans les portraits métaphysiques de Prigov. Ce mouvement, qui va de l'articulé vers l'amorphe et l'origine, est caractéristique de beaucoup de textes de Prigov, et en particulier de son roman *Vivez à Moscou*. Ce mouvement « en arrière » ne peut être analysé ici dans toute son envergure. Je me bornerai à indiquer quelques liens avec les animaux. À partir de l'ouvrage de Freud *Malaise dans la civilisation* (1930), la vue (à laquelle on attribuait une place centrale parmi les sens) est reliée à la position verticale du corps humain. Selon Freud, les sens les plus importants pour les animaux sont, en raison de la position de leur corps, l'odorat et le toucher. On a commencé à considérer la vue, en tant que signe anthropologique, comme « gnostique », comme un sens sublimant qui nous distingue des animaux. Le mouvement vers une autre anatomie, vers le monde du goût, du toucher et de l'odorat des bêtes, est assimilé à l'irruption dans le monde du « bas matérialisme », pour reprendre l'expression de Georges Bataille⁴⁶. Ainsi, le mouvement en arrière dans le temps est équivalent à un changement de l'*Umwelt*, de la bulle culturelle, et à une critique de l'art savant sublimé, ce qui est très important pour Prigov. L'embryonnaire est le signe de cette sphère artistique qui n'a pas encore épuisé ses potentialités dans le pur « optique ».

C'est exactement pourquoi Prigov ne lie pas la métamorphose au figuratif mais au performatif. Dans *Hitler latéral*, il décrit la métamorphose comme une action qui se déploie « dans tout l'éclat de sa performance ». Ce n'est pas un hasard, bien sûr, si cette performance effrayante a lieu dans l'atelier de Kabakov où s'organisaient souvent des installations et des performances⁴⁷. Ces deux formes

46. Voir à ce sujet Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 25.

47. Voici ce que Prigov écrivait sur l'atelier : « Parfois prenaient place ici des installations entières de dimensions impressionnantes qui occupaient tout l'espace. C'était quelque chose d'incompréhensible, une construction élaborée à partir de matériaux eux aussi incompréhensibles qui emplissait tout le volume de la salle. En vérité, ces matériaux étaient tout à fait compréhensibles, familiers et reconnaissables : des ordures, des papiers, des boîtes de conserve,

d'art, qui abolissent les frontières entre les media, créent une tension de « parasitisme » telle que l'apparition de monstres n'en est que la conséquence logique.

Chez Prigov, la scène où un monstre passe à travers un corps identifié et doté d'un nom pour le déchirer se répète plus d'une fois. Ce motif occupe une place essentielle dans *Renat et le dragon* et apparaît également dans les œuvres poétiques. L'« Avertissement » du recueil de vers intitulé *Les Démons et les Anges du texte* commence de la manière suivante :

Avez-vous senti (Ô bien sûr ! Bien sûr que vous avez senti ! Qui n'a pas senti ? Celui-là n'existe pas) comme sous la croûte fine et dure du vers, quelque chose bouillonne toujours, quelque chose qui essaie de rompre la croûte avec ses dents, gonflant son dos mamelonné et papuleux ! Ce sont les démons du texte qui tentent de sortir, et ils sortent, mais ils n'ont pour ainsi dire pas de langue sur cette surface couverte de lignes⁴⁸.

Formellement, les « interprètes » de ces « performances » ne sont pas leurs auteurs. Dans le cas de *Hitler latéral* et *Renat et le dragon*, les métamorphoses ont à voir avec les corps des personnages. Leur vrai générateur est le texte avec son instabilité, son incapacité à ménager des phases de transition claires, ses transgressions formelles. Ce n'est pas un hasard si l'espace de métamorphose des nazis dans *Hitler latéral* est celui des installations et des performances. Chaque texte de Prigov est un geste, une stratégie, qui ne génère pas que des personnages mais aussi un auteur que nous ne pouvons distinguer des personnages jusqu'à la fin. L'oisoloup auquel s'identifie Prigov est de la même famille de monstres.

Le lien entre intertextualité et performance possède encore une signification essentielle. Prigov ne comprend pas le processus de citation comme le fait de soustraire un fragment à un texte pour le transférer dans un autre texte. C'est avant tout un acte, un comportement, un geste. L'auteur cite à travers un système comportemental particulier. Cette compréhension « behaviouriste » de l'intertextualité comme performance permet de la penser dans le cadre des relations de l'homme et de l'animal, entre le *Benahmen* (habitude, façon de se comporter) et le *Verhaltung* (conduite) hei-

des couvercles, des bouts de crayon, etc. Mais tout ensemble, ça donnait on ne savait quoi. Du non-sens. Du n'importe quoi ».

48. D. A. Prigov, *Sbornik predvedomlenij k raznoobraznym veščam* [Recueil d'avertissements à diverses choses], M., Ad Marginem, 1996, p. 191.

deggeriens. Mais là où le mode de comportement devient une forme de citation, il est facile pour l'intertextualité de s'abîmer dans le monde de la primauté animale et de l'indifférenciation évolutionniste.

Université de New York

Traduit du russe par Catherine Géry