

LE CINQUIÈME POINT CARDINAL

© L'Harmattan, 2010
5-7, rue de l'École-polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-12790-6
EAN : 9782296127906

Aleksandar Petrov

LE CINQUIÈME POINT CARDINAL

Poésies

Avant-propos
Jean-Pierre Faye

Choix, traduction et préface
Milan Bunjevac

L'Harmattan

Poètes des Cinq Continents

En hommage à Geneviève Clancy qui l'a dirigée de 1995 à 2005.

La collection est actuellement dirigée par

Philippe Tancelin et Emmanuelle Moysan

La collection *Poètes des Cinq Continents* non seulement révèle les voix prometteuses de jeunes poètes mais atteste de la présence de poètes qui feront sans doute date dans la poésie francophone. Cette collection dévoile un espace d'ouverture où tant la pluralité que la qualité du traitement de la langue prennent place. Elle publie une quarantaine de titres par an.

Déjà parus

524 – Hassan WAHBI, *La Part de lumière*, 2010.

523 – Tizou PEREZ, *Accord perdu*, 2010.

522 – Lionel MAR, *Concordance des corps et des lettres*, 2010.

521 – Catherine BREMEAU, *Anna Barkova. La voix surgie des glaces*, 2010.

520 – Marie-Louise DIOUF-SALL, *L'Autre Genre*, 2010.

519 – Suzanne MERIAUX, *Secrète beauté du monde*, 2010.

518 – Chloë MALBRANCHE et Marie-Angèle PRETOT, *Abécédaire de la poésie surréaliste*, 2010.

517 – Soisik LIBERT, *Nivôse blues*, 2010.

516 – Walid AMRI, *Sols*, 2010.

515 – Eric SHIMA, *La voix des grands lacs*, 2010.

514 – Gabriele NERIMEN, *L'Orient Breton. Les contes d'une péninsule de l'Ouest vers l'Orient*, 2010.

513 – Tristan CABRAL, *Le cimetière de Sion*, 2010,

512 – Marc BARON, *Poèmes sous la lampe*, 2010.

511 – Jacques GUIGOU, *Par les fonds soulevés*, 2010.

510 – Serge VENTURINI, *Eclats d'une poétique du devenir. Journal du transvisible. Livre IV (2007-2009)*, 2010.

509 – MALIBERT, *Triptyque pour un visage*, 2010.

508 – Lek PERVIZI, *Pétale de rose*, 2010.

507 – Rainer Maria RILKE, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* (bilingue allemand-français), 2010.

506 – Bâbâ TAHER Oryân, « *Le génie du millénaire* », *Cent quatrains lyriques traduits par Mahshid Moshiri*, 2010.

LE POINT RAYON D'ALEXANDRE PETROV

Le Cinquième Point du Monde d'Alexandre Petrov atteint sa belle culmination dans ce que je voudrais nommer l'ODE À KRINKA LA MERVEILLEUSE – et de là, rayonne dans tout son langage, par la traversée du Nouveau Monde sous le regard de Belgrade et de ses flèches culturelles à l'horizon. Quel regard avant-coureur la traverse, sur la douleur des choses qui surviennent, avec l'avancée que confère la générosité du poème ?

Jean-Pierre Faye

AVEC ITHAQUE À L'ESPRIT

Si l'on essaie d'appréhender les grandes lignes de force qui régissent l'univers poétique d'Aleksandar Petrov, il est possible de discerner quatre principaux centres d'intérêt, quatre sujets de préoccupation ou, si l'on veut, quatre thématiques au sens le plus large du terme. On pourrait presque dire que, comme dans le schéma cosmographique des Anciens, cet univers est tout entier composé de quatre éléments qui, dans son cas, sont d'abord l'histoire personnelle et familiale, puis l'histoire collective ou mondiale (celle avec le grand H), ensuite l'érotisme et la sexualité, enfin, comme souvent dans la poésie moderne, la pratique d'écriture et la réflexion sur ses modes de fonctionnement. Et, de même que les quatre éléments des Anciens se trouvent difficilement à l'état pur dans la nature, ceux-ci ne se trouvent que très rarement, pratiquement jamais pourrait-on dire, à l'état pur dans le texte, mais associés, combinés, entrelacés, mélangés, mixés, confondus, de manière et dans des proportions toujours différentes.

Ainsi, sans complexe, Petrov n'hésite pas à mettre souvent en scène, sur le fond majestueux et solennel de l'Histoire, sa biographie, sa propre histoire personnelle et celle de son entourage familial, voire sa généalogie. Petrov est d'ascendance russe, ses deux parents ont émigré en Yougoslavie suite aux bouleversements qui ont secoué leur pays d'origine au début du XXème siècle. Le père, Nikolaï Ivanovitch Petrov, né à Vladikavkaz, au pied du mont Caucase, ancien officier de l'armée blanche, est mentionné dans le poème "L'équation à une inconnue" qui lui est consacré en grande partie comme probablement "Œuf, paille et cire" mais, dans les deux cas, sans référence historique explicite. Quant à la mère, Irina

Karateyev, issue d'une famille noble de Petrograd, elle apparaît à plusieurs reprises et notamment comme personnage principal du poème "Smolny" qui s'ouvre à brûle-pourpoint par un vers pour le moins inattendu :

Maman est mon lien personnel avec Lénine.

Affirmation curieuse, un brin déconcertante, non sans une légère nuance d'humour. Aussitôt justifiée cependant par le fait que "maman" et "Lénine", bien que en réalité incompatibles, ont cependant eu le même lieu pour séjour, non pas simultanément mais successivement, il est vrai. En effet, il est brièvement évoqué dans les vers suivants que la mère de l'auteur était en train de faire ses études au célèbre Institut Smolny à Petrograd au moment où la révolution éclata en Russie et le bâtiment de cet institut fut réquisitionné et devint provisoirement le siège du parti bolchevik. Il s'agirait donc, en quelque sorte, d'un curieux "lien proxémique différé". On se rendra vite compte que ce genre de lien est loin d'être isolé dans la poésie de Petrov qui est très sensible à ce qu'il conviendrait d'appeler l'esprit d'un lieu et affectionne les associations que celui-ci est susceptible de déclencher.

Parmi de nombreux exemples, on peut citer le poème "Mozart. Vivaldi. Rome." qui est entièrement bâti sur les associations voire les rêveries suscitées concomitamment par la musique et l'espace environnant. Inspiré ou seulement accompagné par les morceaux entendus, on ne sait trop, l'esprit de l'auteur vagabonde depuis des souvenirs mythologiques, en passant par des vestiges d'architecture romaine jusqu'à l'évocation des détails de l'église dans laquelle, apparemment, le concert a lieu.

Pour en revenir à "Smolny", après le début fracassant suit l'évocation de l'exil, de longues pérégrinations avant l'établissement en Serbie, adaptation à la nouvelle vie, puis la guerre à nouveau. L'information est réduite à l'essentiel, la phrase est courte, télégraphique, presque toujours non-verbale, nerveuse, percutante. Elle crée un rythme saccadé, comme pour traduire l'emballement des événements, la précipitation de l'histoire et l'impossibilité de l'arrêter. Il s'installe en même temps un étrange contraste entre l'impression d'un saisissant raccourci des péripéties dramatiques et le ton un peu détaché, sans aucun pathos, presque impassible, non sans quelques pointes d'ironie qui affluent ici et

là, comme dans l'impertinent parallèle entre la révolution et la récréation. Ton cautionné d'ailleurs par le calme apparent d'un vers qui, contrairement à la phrase, est assez long, ample, quasi étal. Et c'est uniquement dans la sourde tension créée par ce contraste que transparait toute la gravité des vicissitudes retracées.

Et à la fin un nouveau lien proxémique entre la mère de l'auteur et le père de la Révolution d'Octobre, sauf que cette deuxième et dernière "rencontre", après de longues années, a un petit goût de revanche :

... Maman est entrée chez Lénine
comme on entre dans une salle d'apparat. Comme pour une
réception

à Smolny à l'arrivée du nouveau directeur.

Elle s'est inclinée et elle est passée. Sans un mot.

Maman avait les cheveux gris. Lui, il était déjà plus jeune.

Évidemment, malgré la comparaison qui semble malicieusement tendre un piège au lecteur distrait, la mère n'est pas retournée à Smolny mais visite le mausolée de Lénine. On le comprend sans difficulté et sans ambiguïté surtout grâce à la chute du dernier vers qui est un petit chef-d'œuvre d'ironie. Car, sachant que Vladimir Ilitch Oulianov est mort en 1924 à l'âge d'un peu moins de cinquante-quatre ans et que la mère "avait les cheveux gris", la logique voudrait qu'on se contente de conclure simplement et platement qu'elle était plus âgée au moment de la visite en question que lui au moment de son décès. Or cela est manifestement tout-à-fait insuffisant et même inacceptable du fait d'un malencontreux "déjà" qui invite à une autre lecture. Devant le sarcophage du dirigeant bolchevik embaumé, la mère est vengée non seulement par le temps qui passe mais aussi par le fils qui enfonce une pointe de sarcasme supplémentaire en suggérant que le corps du défunt aurait été artificiellement "rajeuni", voire que le zèle de la propagande soviétique aurait cherché à le maintenir "éternellement jeune" conformément à l'esprit du communiqué officiel annonçant sa mort selon lequel "il n'est plus parmi nous, mais son œuvre demeure".

Les procédés le plus souvent employés sont pourtant beaucoup moins directs et saisissables. Ils sont basés, pour la plupart, sur l'exploitation de la formidable potentialité des tropes. La syllepse y

joue un rôle majeur du fait qu'elle permet à un terme, utilisé une seule fois dans un segment, d'être investi d'au moins deux voire plusieurs sens différents, généralement un tropique et l'autre pas, et cela de manière à ce que chacun de ces sens établisse avec d'autres termes du même texte son propre réseau isotopique. Une variante est offerte par sa fausse sœur jumelle, antanaclase, qui diffère de la syllepse uniquement par le fait que le même terme apparaît deux fois dans la même séquence de texte, chaque fois dans un sens différent.

Comme exemple le plus simple, élémentaire même, on peut citer un très court poème intitulé "Poésie" :

La poésie
La robe vide
Il faut la remplir
Par une bonne chair

Et la bonne chair
Par une
Au moins aussi
Bonne chair

La figure centrale est ici la syllepse bâtie sur le lemme "chair" qui, certes, apparaît trois fois, mais il s'agit bien d'une syllepse et pas d'antanaclase puisque chaque occurrence est interprétable de la même manière, c'est-à-dire à la fois au sens métaphorique et au sens propre. Cette syllepse articule deux isotopies, porteuse chacune d'un thème à priori bien différent, l'un "poétique" et l'autre "sexuel", ce dernier induit, évidemment, par une autre métaphore, celle de la "robe vide". Les deux isotopies se superposent exactement et recouvrent entièrement le texte, ce qui le rend exemplaire et aussi exceptionnel. Car le mécanisme est d'habitude bien plus complexe et même tortueux, comme dans le poème "Olga l'ardente".

Le point de départ dans ce texte est le jeu sur l'homonymie des noms propres, ici en l'occurrence sur le prénom féminin Olga qui donne lieu à une première antanaclase puisqu'on passe de la grande duchesse Olga Nikolaïevna Romanova, fille aînée du tsar Nicolas II de Russie, à Olga Nikolaïevna Petrova, la propre sœur de l'auteur. Ce passage se fait au moyen d'une sorte d'épanorthose, de ce surprenant et désinvolte "rectificatif"

... (elle) n'était pas, tout compte fait, ma sœur.
Une autre Olga est ma sœur

et avec une dose non négligeable d'humour en dépit du caractère violent et tragique de l'événement évoqué, qu'il soit authentique ou légendaire par ailleurs. Contribution supplémentaire à ce ton badin, qu'il convient de rapprocher de celui déjà observé dans "Smolny", est le non moins inattendu chiasme "ventre d'une locomotive"/"locomotive dans le ventre" (un peu à l'instar du "tigre dans votre moteur" !) où chacun des deux substantifs est utilisé comme une nouvelle antanaclase. La charnière, fournie par épanorthose entre deux isotopies qu'on serait tenté de désigner, pour aller vite, comme "historique" et "privé", fonctionne comme mise à nu d'un procédé que Aleksandar Petrov affectionne tout particulièrement et qui est tout à fait caractéristique de son alchimie poétique.

Mais le "correctif" opéré par l'épanorthose dans les vers cités ne constitue pas une rupture, bien au contraire. D'abord parce que l'isotopie "train" continue de fonctionner grâce au même champ lexical qui reste productif : "la lampe de chef de gare", "leur fils Alekseï qui était arrivé au monde avec, dans les mains, les freins de secours arrachés" (métaphore admirable d'ambiguïté car on ne sait pas trop si les freins ont fonctionné ou pas, vu le caractère agité de la mère-locomotive !). Ensuite parce que les deux isotopies "de base" se rejoignent à nouveau très vite. Tout se passe comme si la métaphore de la locomotive avait fourni la possibilité de confondre et fusionner les deux isotopies en une nouvelle isotopie synthétique : dans les propositions "la grande Olga haletait" et, plus loin, "Olga la grande martyre sifflait", ce nouveau nom propre amalgamé désigne tout à la fois la sœur, la duchesse et la locomotive.

Et ce n'est pas tout. Non seulement les deux isotopies initiales qu'on pourrait vaguement intituler "histoire familiale" et "histoire universelle" se réunissent en une seule grâce à cette métaphore où au comparant "locomotive" on assigne deux comparés bien distincts, mais de surcroît, conjugué avec une décelable allusion au *Deuxième livre des Migrations* de Miloš Crnjanski, cette même locomotive qui circule

conformément à l'indicateur des chemins de fer
de mil sept cent cinquante-six

crystallise, au moyen de l'intertexte, une nouvelle isotopie et insère un nouveau thème, celui de "migrations".

On se rend déjà compte de la maîtrise avec laquelle Petrov tire parti du jeu des isotopies diverses et l'importance que leur utilisation présente pour sa pratique littéraire. On peut aussi remarquer l'émergence de l'intertextualité et son rôle qui commence à se dessiner, également très important dans cette même pratique.

Puissant moyen d'organisation textuelle, les isotopies permettent avant tout d'assurer la cohérence du discours mais se voient très fréquemment confier d'autres fonctions, plus spécifiques et parfois même aux antipodes, du moins en apparence, de cette vocation première. Chez Petrov, elles sont, essentiellement, de deux sortes. Tout d'abord, l'introduction d'une nouvelle isotopie, parfois complètement étrangère à première vue, lui permet de conférer à tel texte donné une tonalité particulière, un effet insoupçonné. Ainsi l'emploi ponctuel de pastiches facilement reconnaissables dans certains contextes plus ou moins inattendus dessine-t-il des circuits de signification inédits.

"L'avant-garde", par exemple, est un poème qui se présente ouvertement dès le début comme paraphrase d'un texte encyclopédique, en l'occurrence l'article "Celts" du *Dictionnaire encyclopédique Brockhaus et Efron*, équivalent russe de l'*Encyclopædia Britannica*. Il en garde un aspect documentaire, presque sec, et on dirait de prime abord que c'est en effet tout simplement une relation de certains événements historiques, linéaire, directe, sans surprise, purement narrative, un brin bavarde. On ne tarde pourtant pas à s'apercevoir de la présence des ingrédients qui ne semblent pas être à leur place, de tout un réseau de fragments allogènes qui affleurent par intermittence à la surface d'un récit qu'on supposerait sans embûche. Ces intrus sont, entre autres, les variantes anciennes de certains noms propres comme Tauride ou Borée et, surtout, des caractérisations qui s'apparentent fortement aux épithètes épiques comme "l'Espagne insouciant", "le Danube à l'embouchure paradisiaque", "le Rhône riche en vignobles", "la Seine coquette", "l'Elbe bavarde" et même les plus

longues et complexes comme "le Rhin merveilleux où la donzelle d'un coup de main leurrait les somnambules jusqu'au trépas" ou " la Loire avec, dans son giron, les tournesols, ceux-là mêmes qui rendirent fou Van Gogh, certes, à une époque ultérieure". Ce type de caractérisation relève de ce qui depuis Milman Parry est convenu d'appeler style formulaire. Du coup, on a changé de registre. On bascule dans une autre dimension. L'aride exposé des faits historiques nus est devenu épopée, le document brut s'est transformé en mythe. Pourtant, il n'y a pas de basculement complet, on n'assiste pas à une transformation sans restes, bien au contraire. En effet, les éléments de style formulaire façonnent une isotopie additionnelle qui s'insinue là où on ne l'attendait pas vraiment et entre en concurrence avec celles qui sont déjà en place. Et c'est dans l'écart et la tension entre les deux que réside le véritable sens et le principal intérêt du texte. Loin de s'annihiler, elles restent opérantes toutes les deux, s'éclairent mutuellement et se modifient au contact l'une de l'autre. L'isotopie "document" n'est plus seulement documentaire, l'isotopie "épopée" n'est pas tout à fait auguste, et leur improbable cohabitation, suscitant une bonne dose d'ironie à l'égard des deux, impose un certain recul salutaire. On est obligé de prendre de la hauteur et c'est dans cette perspective que la question finale "Où sont-ils à présent ?" prend tout son sens, cet autre "Mais où sont les neiges d'antan", ironique et mélancolique à la fois, qui invite à la méditation sur le cours de l'Histoire, le temps qui passe et la mort des civilisations.

Un procédé très semblable, mais avec la visée et l'effet différents, est utilisé de façon très ponctuelle dans "Le chant du matin" qui évoque l'exécution par le régime stalinien de treize intellectuels juifs soviétiques dans la nuit du 12 août 1952, l'emblématique et la tristement célèbre Nuit des poètes assassinés :

Peretz Markish, dans le rang devant le peloton d'exécution.
L'été indien en Sibérie. Le douze août
dix-neuf cent cinquante-deux. L'aurore étend
son drap rouge. La contre-révolution de la nuit
condamnée à l'anéantissement.

Le "drap rouge" de l'aurore pourrait n'être qu'une anodine et assez banale métaphore *in praesentia* sans la suite qui, à partir du mot-clef "contre-révolution" et en s'appuyant sur "anéantissement"

sans oublier la réinterprétation rétroactive du même "drap rouge", génère une nouvelle isotopie dans laquelle on reconnaît immédiatement le pastiche irréfragable de la rhétorique stalinienne. En fait, la métaphore en question paraît toujours aussi creuse, mais cette fois-ci à l'envers. Car ce pastiche d'un langage ampoulé et figé opère une inversion des rôles entre le comparant et le comparé. Dans l'isotopie primaire qu'on pourrait, pour aller vite, appeler "nature", le drap est la métaphore de la levée du jour ou, plus exactement, du ciel à l'aube avec lequel il a pour caractéristique commune la couleur rouge. En revanche, dans l'isotopie introduite par le pastiche, qu'on peut désigner par le terme "révolution bolchévique", c'est l'aurore qui est la métaphore du drap grâce à une éclatante équation selon laquelle, la nuit étant la métaphore de contre-révolution, le jour ou la levée du jour ne peut être que la métaphore toute désignée pour la révolution qui inaugure l'avènement d'une nouvelle société et dispose d'un symbole patenté sous forme d'un morceau de tissu rouge. La métaphore éculée n'est nullement rafraîchie, tout au contraire, c'est bien en tant que telle, dans toute sa futilité et même grâce à elle, en fonctionnant à double sens, qu'elle acquiert une nouvelle force et une redoutable efficacité. Comme dans l'exemple précédent, l'effet recherché et obtenu est ironique, mais beaucoup plus violent. Dans le contexte d'atrocités des purges staliniennes, il s'agirait plutôt d'un sarcasme féroce et désespéré.

L'obtention de certains effets particuliers s'avère donc comme l'une des très intéressantes fonctions qui peuvent être dévolues à l'isotopie importée dans une zone plus ou moins circonscrite du texte. Cette isotopie, qu'on peut considérer comme allogène au départ, s'acclimate tant bien que mal et entretient avec les isotopies environnantes des rapports étroits mais reste aisément repérable. C'est la trame qui tisse avec la chaîne préalablement ourdie une étoffe au dessin peut-être chatoyant mais dont les fils entrecroisés se combinent sans se confondre. Il existe pourtant, on l'a déjà dit, une deuxième manière d'incorporer de nouvelles isotopies, importante et autrement complexe, dont Petrov se sert encore plus volontiers. C'est justement le procédé qui a été vu à l'œuvre précédemment dans "Olga l'ardente" et "Poésie" qui rend possible l'intégration inopinée et complète dans un texte d'un nouveau

thème, parfois même assez inattendu sinon déroutant. Grâce à l'emploi massif des tropes, les isotopies ne sont plus juxtaposées mais superposées et agrégées à plusieurs, le plus souvent à deux, comme dans "Poésie", ou davantage, comme dans "Olga l'ardente" où un nom renvoie à trois référents différents, chacun à l'origine d'un réseau isotopique distinct. Le texte apparaît alors comme hérissé d'aspérités, de nœuds de signifiante, de tiroirs, de chaussetrapes. Tantôt distinctes tantôt confondues, les isotopies ainsi organisées obligent la lecture soit de glisser promptement et sans rechigner malgré les surprises d'un thème à l'autre soit, par moments, confrontée à un agrégat de significations indissociables et inextricables, d'accepter cet alliage thématique et de se laisser gagner par le vertige du sens pluriel.

Il est à noter que, de ce point de vue, "Le chant du matin" se trouve exactement à mi-chemin, comme un cas de transition entre les deux procédés ou une charnière qui les relie et les articule ensemble. Car, d'une part, comme on a pu le constater, ce sont les tropes qui, là aussi, déclenchent l'incursion ponctuelle de la rhétorique stalinienne caractérisant l'isotopie "révolution bolchévique" mais, d'autre part, cette isotopie ne prend en charge aucun thème nouveau, elle se limite strictement à la production d'un effet spécifique et, subsidiairement, à renforcer même le thème principal.

Par ailleurs, on ne peut pas s'empêcher d'observer qu'il existe un étroit lien de parenté entre cette polyphonie thématique et l'intertextualité déjà rencontrée à plusieurs reprises. C'était notamment le cas avec les pastiches qu'on vient d'analyser mais aussi avec l'allusion au *Deuxième livre des Migrations* de Miloš Crnjanski précédemment repérée dans "Olga l'ardente". Certes, s'agissant du pastiche, il est rarement possible d'identifier un intertexte précis car, contrairement à la parodie, le pastiche ne renvoie pas vraiment à un texte donné pour le détourner et compromettre, mais plutôt à une phraséologie ou un style afin de le réutiliser pour ses propres besoins, comme dans "L'avant-garde", voire le tourner en dérision et, éventuellement, s'en prendre par ce biais au corpus textuel dont ce style est une caractéristique indéniable, comme dans "Le chant du matin".

Mais bien au-delà de ces exemples et d'une manière générale, il serait opportun de prêter attention aux différentes manifestations d'intertextualité dont Petrov fait un très large usage. La plus facile à repérer car la plus explicite est évidemment la citation. Petrov s'en sert très volontiers, d'habitude dans les épigraphes qu'il affectionne tout particulièrement, au point d'en proposer deux pour le poème "Marina. À Boris". Dans ces cas-là, la citation, qui établit avec le texte dans lequel elle est insérée un jeu de miroirs, est d'autant plus opérante que l'épigraphe est censée fournir au moins une des clefs importantes de lecture de ce texte, la principale de préférence.

Ainsi dans "Élégie hivernale" le premier vers fait écho à la citation de Pouchkine en exergue confirmant l'importance du thème de l'hiver annoncé déjà dans le titre, ce qui est sans doute redondant, et y ajoute celui de l'ennui, ce qui l'est peut-être autant :

"C'est l'hiver. Que ferions-nous à la campagne ?..."

Pouchkine

Hiver. Columbus. Que faire en Ohio ? Brodsky
marmonne au téléphone : Quel trou ! Quelle horreur !

Mais on sait bien que la redondance est toujours nécessaire pour lever les ambiguïtés et souvent utile pour marquer l'insistance. On n'est donc pas trop surpris s'il s'avère un peu plus tard que ces deux thèmes prépareraient en réalité celui de l'exil.

...et je boirai du vin en l'honneur d'Ovide et de Pouchkine.
Aux étudiants j'exposerai par le menu la thèse
sur le vieux lien entre la poésie et certains arts
encore interdits. Sur le bar je battrai la mesure
de l'exil à six pieds. À cause du fruit élégiaque
et succulent ce Romain fut nourri en Pont
par les glaces de la Mer Noire.
De même, le décembre de l'ode libertaire jeta mon Russe
au pied de la Tauride. Mais sur la neige chaude
il écrivit un poème d'amour au vent du sud.

La double référence aux poètes en exil et à leurs œuvres ne laisse subsister aucun doute à ce sujet tout en amenant un thème nouveau qui est l'attente d'une femme dont l'absence pourrait très bien être la véritable cause de ce spleen hivernal ressenti comme une punition et un exil.

Il convient de préciser qu'avec la référence on sort du domaine d'intertextualité dont l'aire peut être délimitée de manière relativement simple et peu sujette à discussion. Elle évoque explicitement l'intertexte mais ne le convoque pas, ne le rend pas matériellement présent et directement accessible en la reproduisant à l'identique dans une enclave spécialement aménagée à cet effet et bien balisée par les guillemets, changement de caractères ou tout autre moyen, mais en présuppose la connaissance préalable de la part du lecteur, avec tous les risques de malentendus que cela implique. Sa forme et son périmètre peuvent d'ailleurs varier considérablement.

La plus proche de la citation et la plus facile à repérer est évidemment la référence qui fournit le plus de précisions sur l'intertexte visé. Ces précisions peuvent être de natures fort différentes. Dans "Élégie hivernale" on dispose des noms des auteurs mais pas des titres, ce qui n'est pourtant nullement gênant car on a suffisamment d'autres informations pertinentes. Dans "Le poème sur le scoop" on a presque le résumé et partiellement le titre d'un poème de Brodsky. Dans "La Belgradaise" est évoqué de manière précise un poème de Sylvia Plath, avec le titre complet en prime mais sans nom de l'auteur. L'objet de la référence n'est d'ailleurs pas forcément un texte littéraire comme on a déjà pu voir avec l'exemple de "L'avant-garde", poème basé presque dans sa totalité sur un article d'encyclopédie qui est clairement identifié par le nom et le titre.

L'identification prend parfois une tournure ludique et même peut-être un peu ironique, comme dans "La paonne céleste" où Petrov s'amuse à fournir pour un détail apparemment mineur sa source d'information en citant presque en bonne et due forme la référence bibliographique d'un ouvrage de l'orientaliste français, Marie-Félicité Brosset, bien qu'il se résigne à abrégé le titre dont la longueur (*Rapport sur un voyage archéologique exécuté dans la Géorgie et dans l'Arménie en 1847-1848, sous les auspices du prince Vorontzof, lieutenant du Caucase*) a dû quand même lui paraître finalement un peu excessive. Cet exemple est d'ailleurs emblématique car le détail en question n'est pourtant pas tout à fait anodin. D'abord parce que, justement, la présence d'un détail en tant que telle permet de mieux cerner l'intertexte, ne serait-ce que