

LA MACHINE SEXTINE

RALPH MÜLLER

LA SEXTINE COMME MACHINE.
HISTOIRE DU GENRE AVEC UNE OUVERTURE
SUR LA POÉSIE CONTEMPORAINE ALLEMANDE
(OSKAR PASTIOR ET JAN WAGNER)

Qu'est-ce qu'une sextine allemande? Face à l'histoire d'un genre dont le nom en allemand («Sestine») ne cache pas l'origine romane, notamment provençale et italienne, le fait de se concentrer sur l'allemand pourrait déjà paraître discutable. L'idée d'une sextine en langue allemande devient cependant même problématique en lisant la sextine «fliegen ein-tag polyglott» d'Oskar Pastior, dont je cite le premier sixain:

voilà une sextine française-anglaise:
this is an english-german sestina:
oh eine deutsch-rumänische sestine:
iata si sextina româno-ruseasca:
äto – russko-italjanskaja sestina:
eccola una sestina italian-italiana:¹

On pourrait comprendre la double attribution «française-anglaise» aussi bien sous l'aspect linguistique que national. Cependant, elle témoigne d'une identité plutôt ambivalente, étant donné que l'attribution se trouve dans un vers purement francophone. Les deux-points

1. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 72, v. 1.

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 201-23
ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

mènent à un vers en langue anglaise, avec une nouvelle double identité linguistique ou nationale: «this is an english-german sestina:».² A chaque fois la nouvelle langue nommée dans le vers précédent est activée dans le vers suivant.

Le lectorat qui est familier des structures de la sextine pourra probablement deviner le principe non-orthodoxe de la construction de cette sextine, qui ne se fonde pas sur la répétition de mots-rimés, mais sur la répétition d'une phrase relativement plate dans six langues différentes qui sont permutées selon le modèle de la sextine.

Avant de discuter plus en détail la sextine de Pastior, je voudrais souligner en quoi ces extraits illustrent des aspects qui me semblent révélateurs des sextines en langue allemande: (1) La fascination pour la construction obstinément compliquée de sextine qui donne de fortes contraintes pour une bonne partie de la structure et même du contenu du texte. La sextine montre du «Eigensinn»,³ ce qui signifie en allemand aussi bien le «sens-propre» que l'«obstination». (2) Bien que des sextines en langue allemande aient été écrites à de nombreuses reprises au cours des siècles, comme je le montrerai par la suite, cette forme est principalement considérée comme une tradition étrangère. (3) Les nombreuses tentatives de réinterprétation du système de la sextine – dont le poème de Pastior cité plus haut est un exemple, et un exemple de Jan Wagner suivra – montrent que la forme est suffisamment connue, de sorte qu'un traitement libre de contraintes devient possible.

LES COMMENCEMENTS DE LA SEXTINE ALLEMANDE

Si l'on examine la position de la sextine dans la littérature allemande, le premier constat qui s'impose porte sur le nombre plus grand de réflexions et de recherches concernant sa forme poétique que le nombre de sextines effectivement écrites. A ma connaissance, l'étude la plus complète de la sextine sur le plan international reste jusqu'à nos jours celle de

2. Ibid., p. 72, v. 2.

3. Je reprends ici la formule de R. Zymner, *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009.

János Riesz sur la 'place de la sextine dans la critique littéraire et son histoire en tant que genre lyrique'.⁴ Cet ouvrage couvre sur 300 pages d'une part les approches théoriques de la sextine de Dante aux années 1960 et d'autre part sa pratique poétique d'Arnaut Daniel à l'époque contemporaine, portant sur les langues provençale, italienne, néolatine, espagnole, portugaise, anglaise et allemande.⁵ D'ailleurs, il n'existe aucune étude comparable traitant de la sextine en langue allemande, de sorte que la perspective comparative de Riesz confirme la perception d'une tradition plutôt étrangère de la sextine. C'est également l'une des conclusions de Riesz, qui estime que la sextine est toujours restée une forme étrangère («eine ursprünglich fremde Form»⁶) dans la littérature allemande. Mais c'est précisément avec Riesz que l'on peut montrer que cette forme poétique a pu connaître plusieurs incursions prometteuses dans la littérature allemande.

Martin Opitz (1597-1639) passe pour avoir écrit la première sextine en langue allemande. Bien que ce début puisse sembler un peu tardif par rapport aux autres littératures, il coïncide avec les activités d'un écrivain dont l'importance pour le développement de la poésie vernaculaire allemande ne peut guère être surestimée. Opitz, figure incontournable de la littérature allemande du XVII^e siècle, membre fameux des poètes de Silésie («Schlesische Dichterschule») et auteur de l'éminent livre de la *poésie allemande* (*Von der deutschen Poeterey*⁷), a eu une influence décisive sur l'établissement de la métrique accentuelle en allemand.

4. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971.

5. Par la suite, Riesz a également écrit des contributions plus petites pour des ouvrages de référence, cf. J. Riesz, *Retrogradatio Cruciata. Die Sestine: «Kunstmaschine» oder «Turbo-dichtung»?*, in K.H. Kiefer – A. Schäfer – H.-W. Schmidt-Hannisa (éds.), *Das Gedichtete behauptet sein Recht. Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, Frankfurt, Lang, 2001, pp. 69-78; J. Riesz, *Sestine*, in D. Lamping (éd.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, Körner, 2009, pp. 678-87.

6. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 7.

7. Cf. M. Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey. In welchem alle jhre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet/ vnd mit exempeln außgeführet wird*, Brieg, Breslau, Gründer, Müller, 1624 et M. Opitz, *Le livre de la poésie allemande. Traduit par Elisabeth Rothmund*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 2009.

La première sextine en langue allemande se trouve dans son œuvre *Schäfferey der Nimfe Hercinie* [*La bergerie de la nymphe Hercinie*], conçue principalement comme un récit en prose. D'après le titre, il s'agit d'un roman pastoral, à l'instar de *l'Arcadia* de Sannazaro, mais dont le contenu, comme l'a souligné Klaus Graber,⁸ s'apparente plutôt à une églogue. La préface, datée de la fin de l'année 1629, à Glatz,⁹ fournit des informations supplémentaires sur la genèse de l'ouvrage et la diégèse pour la contextualisation. Opitz dédie le texte à Hans Ulrich von Schaffgotsch, un haut officier impérial de la guerre de Trente Ans.¹⁰ Ensuite, il donne un bref aperçu du contenu de l'ouvrage: le paysage de cette bergerie est imaginé comme situé dans les montagnes, forêts et prairies réelles du territoire des Schaffgotschs en Silésie («vmb die lustigen berge/ wälder vndt wiesen so E. Gn. [= à Votre Grâce] gehörig sindt»¹¹). Il s'agit donc d'une scène pastorale géographiquement localisée aux confins de l'espace germanophone de l'époque. Cependant, on cherche en vain la concurrence des bergers (ou de personnages se faisant passer pour des bergers) pour l'affection de la bien-aimée. Ces bergers sont identiques à de réels poètes érudits («drey gelehrte Poeten»¹²) qui parlent dans la forme des bergers de la vertu, des voyages et autres («reden vnter gestalt der hirten [...] von tugendt/ von

8. Cf. K. Graber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 1974 et K. Garber, *Martin Opitz' Schäfferei von der Nympe Hercinie. Ursprung der Prosaekloge und des Schäferromans in Deutschland*, in «Daphnis», 11,3 (1982), pp. 547-603.

9. Glatz s'appelle aujourd'hui Kłodzko en Pologne. Sur la base de la dédicace, le texte est considéré comme une œuvre de commande, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 165.

10. Pour la biographie de Hans Ulrich von Schaffgotsch, un puissant seigneur protestant de Silésie au service de l'empereur catholique sous le commandement de Wallenstein, un rôle qui conduira Schaffgotsch à une irrésoluble contradiction quelques années plus tard, cf. K. Garber, *Martin Opitz' Schäfferei von der Nympe Hercinie. Ursprung der Prosaekloge und des Schäferromans in Deutschland*, in «Daphnis», 11,3 (1982), pp. 547-603, ici pp. 555-66.

11. Cf. M. Opitz, *Hercinie. Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, in *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Band IV: Die Werke von Ende 1626 bis 1630. 2. Teil*, G. Schulz-Behrend (éd.), Stuttgart, Hiersemann, pp. 508-78, 1990, p. 514.

12. Ibid., p. 514.

reisen vndt dergleichen»¹³). Le narrateur homodiégétique, qui se présente comme Opitz, les identifiera un peu plus tard dans le monde pastoral comme Bernhard Wilhelm Nübler (1598-1643), August Buchner (1591-1661), Balthasar Venator (1594-1664).¹⁴

Réduire les bergers à des déguisements pour des auteurs vivants ne compte pas parmi les caractéristiques habituelles de la poésie pastorale. Seuls les poèmes pétrarquistes épars rappellent le thème des romans pastoraux. Néanmoins, Opitz invoque pour cette pratique une série de précurseurs célèbres: Théocrite, Virgile, Némésien, Titus Calpurnius Siculus et à l'ère de la modernité Jacopo Sannazaro, Baldassarre Castiglione, Lorenzo Gambara, Sir Philip Sidney, Honoré d'Urfé et d'autres.¹⁵ Ce catalogue de noms montre la dépendance de la *Hercinie* à l'égard de plusieurs textes vernaculaires antérieurs tels que l'*Arcadia* de Sannazaro, qui a aussi inspiré la sextine d'Opitz.¹⁶

Malgré les références à des géographies et des biographies réelles, la préface ne laisse guère de doute sur le fait qu'il s'agit d'un monde fictif. Le décor de la diégèse est stylisé, planté à l'aube d'un scénario qui est décrit dans le texte comme automnal avec une atmosphère mélancolique¹⁷ où le narrateur se lamente au début sur sa solitude et la séparation d'avec l'amante avant d'être retrouvé par ses collègues poètes. Ensemble

13. Ibid., p. 514.

14. «Wie ein plötzliches vndt großes liecht [...] verwirrte mir die vnverhoffte doch gewünschte gegenwart der berühmten hirten/ vndt meiner vor diesem liebsten mitgesellen/ Nüblers/ Buchners vndt Venators/ hertze vndt sinnen», Cf. M. Opitz, *Hercinie. Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, in *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Band IV: Die Werke von Ende 1626 bis 1630. 2. Teil*, G. Schulz-Behrend (éd.), Stuttgart, Hiersemann, pp. 508-78, 1990, p. 520. Notamment August Buchner est connu à ce jour pour avoir introduit le mètre dactylique dans la littérature allemande.

15. Le catalogue des exemples poétiques fait partie intégrale de l'introduction en prose: «wie vorzeiten Theocritus/ Virgilius/ Nemesianus/ Calpurnius/ heutigen tages Sannazar/ Balthasar Castilion/ Laurentz Gambara/ Ritter Sidney/ der von Vrfé vndt andere/ gethan haben», cf. ibid., pp. 514sq.

16. Riesz considère la sextine comme une traduction de plusieurs originaux, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 165.

17. Cf. M. Opitz, *Hercinie. Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, in *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Band IV: Die Werke von Ende 1626 bis 1630. 2. Teil*, G. Schulz-Behrend (éd.), Stuttgart, Hiersemann, pp. 508-78, 1990, p. 517.

ils vont trouver la sextine gravée sur un arbre parmi d'autres inscriptions et poèmes d'esprit («vnterschiedene gedancken vndt tichtungen sinnreicher geister»¹⁸) à un endroit décrit par quelques touches comme un *locus amoenus* (petit buisson amusant, «lustiges püschlein», petit lac «kleineren see» etc.); en bref, un «lieu de grâce particulier», reconnu par les poètes comme «une auberge de la nymphe des bois, un lieu de repos des bergers, une retraite des poètes érudits, un lieu de promenade des esprits aimants». ¹⁹

Cet épisode du bosquet des poètes se situe relativement au début de ce texte. Dans leur rôle de bergers, les quatre personnages rencontreront ensuite au milieu des Monts des Géants («Riesengebirge») la nymphe Hercinie.²⁰ Son apparition dans un environnement géographiquement réaliste n'a rien de miraculeux. Elle est une compagne de voyage dans les grottes et les gorges du terroir où elle montre les sources des rivières de la région («die vrsprünge der flüße hiesiger gegend»²¹), mais elle connaît surtout les actes de la famille de Schaffgotsch. Hercinie est également en mesure de raconter que la région environnante était l'un des premiers établissements des tribus germaniques avant l'arrivée du peuple slave des Wendes.²² Cette remarque rappelle que l'espace où la première sextine en langue allemande a été créée se trouve en effet aux marges du territoire germanophone; dans la diégèse, cependant, cet espace est représenté comme étant uniquement allemand.

Dans la fiction, l'auteur de la sextine reste anonyme, comme les poètes retrouvent les paroles gravées sur un arbre parmi d'autres inscriptions. Les poètes autour d'Opitz sont pour une fois les lecteurs des poèmes, voire ses juges ou critiques. Le narrateur constate: «nous ne nous lassions pas de lire et en effet, rien ne semblait rimer mieux que le texte suivant, non

18. Cf. *ibid.*, p. 569.

19. «deßen gelegenheit/ wegen der [...] sonderlichen anmutigkeit eine herbrige der Waldnimfen/ eine rhue der herten/ eine gelehrte entweichung der Poeten/ ein spatzierplatz der liebhabenden gemüter zue sein schiene», *ibid.*, S. 569.

20. Le nom est dérivé du «Hercinische waldt», le massif montagneux Hartz, cf. *ibid.*, p. 540.

21. *Ibid.*, p. 515.

22. Cf. *ibid.*, pp. 540sq.

rimé». ²³ «Ungereimt» («non rimé») est une caractérisation habituelle pour une sextine dans la tradition germanophone. Jusqu'à nos jours, la critique allemande préfère le terme «mots de fins» («Endwort»²⁴) aux «mots rimés», parce qu'on considère qu'une répétition identique d'un mot n'est pas une rime. Dans ce qui suit, pour des raisons de simplicité, j'utiliserai néanmoins les termes «mots rimés».

La première strophe de la sextine expose un sujet lyrique s'exprimant, tourmenté par l'absence de l'aimée.

Wo ist mein auffenthalt/ mein trost vndt schönes liecht?
 Der trübe winter kömpt/ die nacht verkürzt den tag:
 Ich irre gantz betrübt vmb diesen öden waldt:
 Doch were gleich ietzt lantz/ vndt tag ohn alle nacht/
 Vndt hett' ich für den waldt die lust der gantzen welt/
 Was ist welt tag vndt lantz/ wo nicht ist meine ziehr?

La traduction en français est compliquée par le fait que l'ordre des mots en allemand est un peu plus flexible.

Où est mon repos, mon confort et ma belle lumière? L'hiver maussade arrive, la nuit raccourcit le jour; J'erre tout triste dans cette forêt désolée; Si maintenant c'était le printemps et le jour sans toute la nuit, Et pour la forêt, j'aurais le plaisir du monde, Quel est le monde jour et printemps, où mon ornement n'est pas?

[trad. R.M.]

L'absence de l'aimée est toujours un bon motif pour la répétition obsessive des mots rimés, même si les références à l'aimée sont tellement vagues qu'on pourrait facilement se décider en faveur d'une interprétation morale. Les mots rimés sont tous des substantifs, tous monosyllabiques, et forment une cadence masculine sur un accent à la fin de chaque vers, ce qui crée un style de vers quelque peu saccadé. Riesz a souligné que les mots rimés – tels que «monde» [«welt»], «ornement» res-

23. «vndt zwar schiene sich nichts besser zue reimen als die vngereimte folgende», *ibid.*, S. 569.

24. Cf. par exemple J. Riesz, *Sextine*, in D. Lamping (éd.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, Körner, 2009, pp. 678–87 p. 678.

pectivement «grâce» [«ziehr»], «lumière» [«liecht»], «forêt» [«waldt»], «jour» [«tag»] et «nuit» [«nacht»] – ne sont pas nouveaux dans la tradition de la sextine européenne.²⁵ Cependant, ils apparaissent aussi dans le contexte immédiat d'autres poèmes du récit d'Opitz.

Le sujet lyrique se trouve évidemment dans un état d'âme et de nature qui est comparable à la situation de ses lecteurs-poètes dans la diégèse, qui se trouvent également dans un monde automnal. Comme d'habitude, la sextine ne développe pas une progression narrative, correspondant bien à la forme répétitive du genre. Ce manque est particulièrement frappant dans le deuxième sizain qui développe un catalogue de comparaisons autour des mots rimés:

Ein schönes frisches quell giebt blumen jhre ziehr/
 Dem starcken adler ist nicht liebers als das liecht/
 Die süße nachtigal singt frölich auff den tag/
 Die lerche suchet korn/ die ringeltaube waldt/
 Der reiger einen teich/ die eule trübe nacht;
 Mein Lieb/ ich suche dich für allem auff der welt.

Une belle source fraîche donne aux fleurs leur ornement, Pour l'aigle fort, rien n'est plus cher que la lumière, Le doux rossignol chante gaïement le jour, L'alouette cherche le grain, le pigeon cherche la forêt, Le cerf cherche un étang, la chouette cherche une sombre nuit; Mon amour, je te cherche pour tout au monde.

[trad. R.M.]

Dans le dernier sizain, le sujet lyrique exprime l'espoir que le bannissement dans la forêt désolée «öden waldt» (v. 3) puisse bientôt prendre fin, ce qui est suivi d'une prière lyrique dans la *tornada*:

Laß wachsen/ edler waldt/ mitt dir mein trewes liecht/
 Die liebste von der welt; es schade deiner ziehr/
 O bawm/ kein heißer tag/ vndt keine kalte nacht.

25. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, pp. 163sq. Par exemple la sextine «A qualunque animale alberga in terra» (Pétrarque, Canzone III) partage les mots rimés «giorno», «selva» et «terra», et on trouvera dans la sextine «Come notturno uccel nemico al sole» dans l'*Arcadia* de San-nazaro «foschi», «sera», «sole», «terra». Cf. I. Sannazaro, *Arcadia*, Venedig, [1524], p. [84].

Laisse pousser une noble forêt avec toi, ma fidèle lumière. Le plus cher du monde; que rien ne dommage votre ornement/ O arbre, pas de jour chaud/ et pas de nuit froide.

[trad. R.M.]

Le roman de la nymphe Hercinie a connu une grande renommée en son temps et plusieurs auteurs comme Gryphius ont suivi Opitz en écrivant des sextines.²⁶ Cependant, au XVIII^e siècle déjà, les critiques suisses Breitinger et Bodmer, qui avaient préparé la première édition élaborée d'Opitz,²⁷ avaient remarqué avec regret que lui, Opitz, «reste [...] oublié».²⁸ Et en ce qui concerne la forme de la sextine, Riesz a constaté, que la sextine «avait été presque entièrement oubliée au siècle de Voltaire».²⁹

Même s'il y a eu d'autres redécouvertes de la sextine dans la littérature allemande, celles-ci ne sont guère relatives aux premiers débuts germanophones au XVII^e siècle, mais plutôt à Pétrarque, comme dans le cas d'August Wilhelm Schlegel (1767–1845, philologue, frère de Friedrich Schlegel et connu pour être amoureux de Germaine de Staël), dans ses *Cours sur les belles lettres et les arts* (*Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst*).³⁰ Il avait décrit la sextine comme une forme «si mal

26. Sur la tradition des sextines baroques de langue allemande, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971.

27. Même si la reconnaissance d'Opitz a duré longtemps, cf. B. Mahlmann-Bauer, *Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers* (1745), in «Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge», 27,1 (2017), pp. 53–68.

28. La remarque «[i]ndessen bleibt Opitz vergessen» se réfère à l'œuvre entier d'Opitz, cf. M. Opitz, *Gedichte*, in J.J. B[odmer] – J.J. B[reitinger] (éds.), Zürich, Füssli, 1745, p. 13. Cependant, la *Hercinie* est mentionné avec recommandation: «die prosaische Hercynia, die sowol wegen des lehrreichen Inhalts als der poetischen Einkleidung neben des Sanzars *Arcadia*, des *Menzini Academia Tusculana*, des *Morei Autunno Tiburtino*, gestellt werden darf», *ibid.*, pp. [4r]sq.

29. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 177.

30. Cf. A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801–1804*, in A.W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Erster Band: Vorlesungen über Ästhetik I* [1798–1803], E. Behler (éd.), Paderborn, Schöningh, 1989, pp. 179–781.

comprise et presque entièrement condamnée», bien que «unique et incomparable comme le sonnet». ³¹ Les propos d'August Wilhelm Schlegel, même s'ils ne prennent pas en compte la tradition allemande antérieure, sont caractéristiques de la conception romantique de la sextine:

Car la sextine est censée représenter l'état de rêve de l'âme [Gemüth], où certaines images, auxquelles elle s'abandonne volontiers, tourbillonnent en elle. La limitation à 6 strophes se passe de commentaires: afin que chacune des images puisse commencer la série une fois et la conclure une fois. Les 3 lignes ajoutées sont le réveil, où la réflexion laisse à nouveau passer rapidement devant elle les images dans lesquelles elle s'était perdue. ³²

[trad. R.M.]

Schlegel façonne une compréhension du genre qui considère sa forme comme particulièrement lyrique en raison de sa structure répétitive. L'idée que la sextine, par son caractère itératif, a une tendance à la répétition sans progrès s'avère forte et féconde pour la réflexion poétique jusqu'à nos jours. Pourtant, les déterminations essentialistes de la forme selon lesquelles elle tend vers un ton lyrique ou étranger à toute progression narrative ou argumentative sont assez problématiques.

LA SEXTINE CONTEMPORAINE

On ne peut pas vraiment dire que la sextine s'est implantée dans la littérature allemande à la suite des remarques de Schlegel, même si des auteurs importants se sont adonnés à cette forme comme Friedrich

31. «Wichtiger [als die Ballata] ist die in neueren Zeiten so verkannte und fast gänzlich verdamnte Sestine, wiederum so bestimmt, einzig und unvergleichbar wie das Sonett», cf. *ibid.*, p. 174.

32. Ma traduction, RM, cf. «Denn die Sestine soll den träumerischen Zustand des Gemüths darstellen, wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf und ab gaukeln. Die Beschränkung auf 6 Strophen, das spricht von selbst: damit jedes der Bilder einmal die Reihe anheben, und einmal abschließen könne. Die 3 hinzugefügten Zeilen sind das Erwachen, wo die Reflexion die Bilder, worin sie verlohren war, noch einmal rasch vor sich vorüberziehen läßt» *ibid.*, vol. II/1, p. 176.

Rückert (1788-1866)³³ et Rudolf Borchardt (1877-1945).³⁴ Il est d'autant plus frappant que de nombreuses sextines aient vu le jour depuis la fin du XX^e siècle. Les poètes Oskar Pastior et Jan Wagner, mais aussi Clemens J. Setz, ont créé un nombre considérable de sextines. Une fois encore, il s'agit d'une renaissance qui ne se réfère pas à une tradition germanophone, mais remonte à l'influence des autres littératures. Néanmoins, les signes des références aux sextines changent. Si Schlegel s'enthousiasmait encore pour l'effet onirique de la sextine et de la lyrique de Pétrarque, la fascination pour le rigorisme productif de la composition se profile vers la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle. On peut citer ici, par exemple, la sextine de Setz avec des mots rimés tels que «Diskurse», «Prozesse», «Strukturen», «Substanz», «Verfahren» [«procédure»], et «Technik»,³⁵ qui participent à l'effet d'un allemand bureaucratique presque insupportable. Même un «expert en structures» [«Ein Fachmann für Strukturen»] se perd dans les «discours partiels de la folie» [«Teildiskursen des Wahnsinns»], de sorte qu'à la fin la «Sub-Struktur» [«sous-structure»] – comme le note la dernière ligne – ne laisse que «Tanz» [«danse»] du mot «Substanz» [«substance»] – enfin un élément lyrique.

Je considère la mention de la folie («Wahnsinn») dans la sextine de Setz comme une allusion à Oskar Pastior, qui avait décrit la sextine comme un système de folie [«ein Wahnsystem»³⁶]. On trouve cette désignation dans l'œuvre la plus insolite de la nouvelle renaissance de la sextine, le recueil *Eine kleine Kunstmaschine* (1994, trad.: *Une petite machine à art*). Rappelons que le titre «Kunstmaschine» rime avec «sextine», proposant l'idée d'une forme produisant des poèmes artificiels à partir d'elle-même. Avec 34 sextines, le livre est un témoignage tangible de la productivité de cette forme.

33. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, pp. 176-88.

34. Il convient de mentionner ici également la pièce de chant expérimentale d'Ernst Krenek *Sestina*.

35. C.J. Setz, *Die Vogelstraußtrompete. Gedichte*, Berlin, Suhrkamp, 2014, pp. 17sq.

36. Cf. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 78.

L'annonce paratextuelle *Mit einem Nachwort in Fußnoten* [«Avec un épilogue en notes de bas de page»] n'est pas précise, le volume se termine d'abord par un épilogue («Das Nachwort»³⁷) suivi par «Les notes de bas de page» («Die Fußnoten»³⁸), les dernières fournissant des notes séquentielles sur les principes selon lesquels les 34 sextines ont été réalisées. Avec son «épilogue» ainsi que des notes de bas de page, Pastior participe à la riche réflexion sur la sextine en langue allemande. Une réflexion qui est toutefois imprégnée du style plus associatif que cohérent de Pastior, dont les allusions sont extrêmement difficiles à traduire.³⁹ Entre outre, la sextine est associée à un «rendre possible» («eine Möglichmachung»):

die Sestine könnte doch, ach und bitte, so etwas wie ein Analogmodell für das Zustandekommen des Gedankens beim Denken von Gedanken sein; Sigma eines sprachlich ungesättigten Herstellungsprozesses.⁴⁰

la sextine pourrait, oh et s'il vous plaît, être quelque chose comme un modèle analogique pour la réalisation de la pensée en pensant des pensées; sigma d'un processus de fabrication linguistiquement non saturé.

[trad. R.M.]

La forme fait surgir une sextine, comme une machine, qui, toutefois, échappe au contrôle de son auteur. Dans ses conférences poétiques *Das Unding an sich (Frankfurter Vorlesungen)*, Pastior compare son fonctionnement à la physique expérimentale.⁴¹ Compte tenu de son intérêt pour la

37. Cf. *ibid.*, pp. 75-82.

38. Cf. *ibid.*, pp. 83-100.

39. Pastior lui-même a pratiqué la traduction poétique, parfois même comme des projets de co-créations radicales, cf. M. Ardeleanu, *Quatre approches de la traduction dans l'oeuvre d'Oskar Pastior*, in «Recherches Germaniques», (4.5.2015), pp. 73-94 et T. Strässle, *Translation Laboratory. Oskar Pastior's Applied Translation Research*, in T. Wälchli - C. Caduff (éds.), *Artistic Research and Literatur*, Paderborn, Fink, 2019, pp. 173-84.

40. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 78.

41. Pastior cite d'abord l'écrivain et physicien Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799): «daß es eine Sprache geben mögte worin man eine Falschheit gar nicht sagen könnte, oder wo wenigstens jeder Schnitzer gegen die Wahrheit auch ein Grammatika-

productivité du schéma des sextines, on ne s'étonnera pas qu'il soit ici largement influencé par le groupe Oulipo («Ouvroir de littérature potentielle»), dont il est devenu membre en 1994, l'année de la publication de la *kleine Kunstmaschine*, et dans lequel il avait été sensibilisé à la grammaire de la sextine par l'oulipien Harry Mathews en 1991.⁴² Mais l'intérêt pour le «Eigensinn» des contraintes indique que le rapport de Pastior à la tradition de la sextine est moins développé. Il mentionne dans une note de bas de page (cette fois une véritable note de bas de page dans son essai) avec désinvolture l'étude richement documentée de János Riesz ainsi que des auteurs précédents comme Rudolf Borchardt ou Ernst Krenek.⁴³ Cependant, on observera que Pastior ignore par exemple la conception exacte de la *tornada* comme il suppose que seuls les mots rimés 1, 2 et 3 sont répétés,⁴⁴ alors que tous les mots rimés devraient être repris. Pour le reste, comme le montre l'exemple cité «fliegen eintag polyglott» au début de cet article, Pastior applique les règles de permutation de la sextine non seulement aux mots rimés, mais aussi à d'autres aspects formels comme la langue utilisée dans les vers, créant un véritable symbole pour l'histoire multi-

lischer wäre», cf. O. Pastior, *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994a, 44. Peu après, il en tire la conclusion: «daß die Sestinenform [...] selber so eine kleine Kunstmaschine sei wie die Entstehung von Gedanken beim Denken im Kopf; etwas wie ein generatives Paradigma, in dem sich die Entstehung und das Material höchst merkwürdig umarmen und weiterführen möchten»; *Experimentalphysik* also, [...]» *ibid.*, p. 46.

42. Cf. H. Mathews, *Oskar oulipotisch*, in *Oskar Pastior (text + kritik 186)*, H.L. Arnold, éd., München, edition text + kritik, pp. 47-9, 2010, pp. 48sq. et O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 79 et O. Pastior, *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994a, p. 47.

43. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, 78. Pastior ne fait donc qu'appuyer son constat que la sextine porte en elle beaucoup d'histoire de genre («Menge Gattungsgeschichte») qui s'était étalée ailleurs («die sich in Knötchen an anderer Stelle kundig ausbreitet»).

44. «Sechseinhalb Sechseiler, also $6 \times 6 + 3 = 39$ Zeilen; Versmaß und Zeilenlänge egal; aber nur sechs Identifikationsmerkmale, die traditionell dann als g a n z e Reimwörter am Zeilenende stehen und in einem bestimmten Rhythmus von Strophe zu Strophe die Position wechseln: 123456/ 615243/ 364125/ 532614/ 451362/ 246531/ 123, wobei die halbe Strophe des 'Abgesangs' auch freier wechseln kann» Cf. *ibid.*, p. 79.

lingue et plurinationale de la sextine.⁴⁵ Pour la publication dans l'*Anthologie de l'OuLiPo*,⁴⁶ il ne fallait que traduire le titre: «sextine éphémèrement polyglotte»:⁴⁷

voilà une sextine française-anglaise:
 this is an english-german sextine:
 oh eine deutsch-rumänische sestine:
 iata si sextine româno-ruseasca:
 äto – rusko-italjanskaja sextine:
 eccola una sextine italian-italiana:⁴⁸

Tandis que la plupart des sextines dans le livre suivent la règle des mots rimés, on trouve ici une autre manière d'exploiter l'«oulipotentiel» («Oulipotentia»⁴⁹) de la sextine. Tout ce qui est retenu, cette fois, n'est que le schéma de la permutation appelé *retrograda cruciata*, mais sans les mots-rimés, alors qu'on aurait pu imaginer qu'une telle disposition puisse aussi conduire à une accumulation du mot «sextine» dans la terminaison des vers. Dans chaque sizain, une nouvelle phrase est déclinée dans les langues française, anglaise, allemande, roumaine, russe et italienne. Le contenu des phrases semble être plutôt occasionnel. On pourrait trouver de telles phrases dans un guide de voyage, par exemple, de sorte que les vers ressemblent à des extraits d'une conversation triviale sans qu'il y ait un véritable échange entre les langues. Dans chaque vers il y a une double mention des langues, dont la première se réfère à la langue utilisée dans la même ligne, la deuxième se réfère à la langue de la ligne suivante (voir le tableau).

45. Cf. *ibid.*, pp. 72sq.

46. M. Bénabou – P. Fournel (éds.), *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 213sq.

47. D'ailleurs, le titre en langue française se distingue par un autre niveau de signification dû au jeu de mots «fliegen eintag» (là on entend «Eintagsfliege / l'éphémère») avec un adjectif.

48. Cf. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, pp. 72sq., vv. 1-6.

49. Cf. *ibid.*, p. 79.

	I sixain	II sixain	III sixain	IV sixain	V sixain	VI sixain	Tornada
1 v Lang.: Adj.:	Français française- anglaise	Italien italian- francese	Allemand deutsch- italienische	Russe rusko- nemezkaja	Roumain romano- ruseasca	Anglais english- romanian	Français française- anglaise
2 v Lang.: Adj.:	Anglais english- german	Français française- russe	Italien româno- frantuzeasca	Allemand deutsch- englische	Russe rusko- franzuskaja	Roumain romano- italiana	Italien sestina sestina-sestina
3 v Lang.: Adj.:	Allemand deutsch- rumänische	Russe rusko- anglijskaja	Roumain româno- frantuzeasca	Anglais english- italian	Français française- allemande	Italien italian- russe	
4 v Lang.: Adj.:	Roumain româno- ruseasca	Anglais english- romanian	Français française- anglaise	Italien italiana- francese	Allemand deutsch- italienische	Russe rusko- nemezkaja	
5 v Lang.: Adj.:	Russe rusko- italjanskaja	Roumain româno- germana	Anglais english- russian	Français française- roumaine	Italien italiana- inglese	Allemand deutsch- französische	
6 v Lang.: Adj.:	Italien italian- italiana	Allemand deutsch- deutsche	Russe rusko- russkaja	Roumain româno- româna	Anglais english- english	Français française- française	

Comme le premier vers du sixain suivant renvoie au dernier vers du précédent, ce schéma conduit à ce que l'adjectif soit doublé à la fin de chaque sixain, par exemple: «sextine italian-italiana» (v. 6) ou «deutsch-deutsche sextine» (v. 12). Dans les 36 vers, tous les binômes possibles des 6 langues sont réalisés deux fois, les combinaisons dans la *tornada* («française-anglaise» et «english-italian») sont par conséquent des répétitions supplémentaires. Ce n'est que le dernier vers qui termine par un éloge autoréférentiel de la «sestina sestina-sestina».

Plusieurs langues mentionnées dans ce poème se justifient au regard de la biographie de Pastior. L'allemand est sa langue maternelle, il a cependant grandi dans une minorité germanophone en Roumanie. Le contexte biographique attire également l'attention sur le fait que, pour Pastior, les mentions linguistiques-nationales ne sont pas naïves, puisqu'elles sont pour lui souvent associées à des souvenirs douloureux. En Roumanie, il a été impliqué plus étroitement dans un système de répression dictatorial, comme le montre la discussion sur ses activités de «collaborateur officieux» pour la Securitate roumaine.⁵⁰ Il convient également de mentionner son séjour dans un camp pénal russe dans sa jeunesse,⁵¹ qui constituera plus tard le thème du roman *La Bascule du souffle* (*Atemschaukel*)⁵² par Herta Müller. Pourtant, rien n'oblige non plus à expliquer l'ensemble du poème de manière biographique. Une telle interprétation monolithique serait contraire au programme poétique de Pastior, qui voulait s'armer contre toute forme de téléologie précisément en utilisant la sextine comme une machine poétique.⁵³ La composition nous montre six langues européennes réunies dans le poème, qui sont liées tant par une

50. Cf. la discussion et la défense par E. Wichner (éd.), *Versuchte Rekonstruktion. Die Securitate und Oskar Pastior (text + kritik Sonderband XII/12)*, München, edition text + kritik, 2012.

51. Dans le cas de cette sextine, Pastior a aussi profité du soutien du célèbre poète tchouvache Gennadji Ajgi et de sa femme Galina, cf. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 100.

52. Cf. H. Müller, *Atemschaukel. Roman*, München, Hanser, 2009.

53. Cf. O. Pastior, *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994a, p. 49: «Sextinische aufgedröselte wappnet der Gedanke (Eine kleine Kunstmaschine usw.) mich gegen jede Art von Teleologie. Hoffentlich».

histoire douloureuse que par une histoire littéraire commune. Cependant, aucune discussion ne se développe entre les langues. Par exemple, une question n'est pas suivie d'une réponse, mais la même question est simplement répétée dans une autre langue: «come stai, italian-francese sestina? / comment ça va, sextine [sic] française-russe?» (v. 7sq.). Les versions linguistiques restent quasi isolées dans les vers, la double appartenance ou citoyenneté revendiquée par les adjectifs («italian-francese» etc.) n'est comblée que superficiellement.

JAN WAGNER

Jan Wagner s'inscrit dans la tradition de la sextine dans des conditions différentes de celles d'Oskar Pastior. Alors que Pastior se situe plutôt dans le mouvement de la poésie expérimentale de la langue – ou même oulipienne –, Wagner est plutôt influencé par la renaissance des formes métriques dans le monde anglophone (où on trouve une tradition de sextines assez féconde⁵⁴). Néanmoins, on trouve également chez Wagner l'idée que la forme est une manière d'assistance dans le processus de la production, comme il l'a déclaré dans une interview:

Si on se contente de remplir des formes, qu'on s'assoie et décide d'abord: «Je vais écrire un sonnet», ce sera bien probablement un poème terrible. Les formes ne sont pas une fin en soi, mais il est important de connaître le répertoire, car à un moment donné, la forme peut être une résistance créative qui nous incite à emprunter des voies totalement nouvelles.⁵⁵

54. Cf. la contribution de Thomas Austenfeld dans ce volume, et D. Caplan, *Questions of Possibility. Contemporary Poetry and Poetic Form*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2005, p. 19.

55. «Wenn man Formen nur erfüllt, sich also hinsetzt und als Erstes entscheidet: „Ich schreibe ein Sonnet“, dann wird es höchstwahrscheinlich ein fürchtbares Gedicht. Formen sind kein Selbstzweck, aber es ist wichtig, das ganze Repertoire im Kopf zu haben, weil die Form ab einem bestimmten Punkt ein kreativer Widerstand sein kann, der einen animiert, vollkommen neue Wege zu gehen», K. Nüchtern, *Falter-Rezension: «Ich denke derzeit viel über Matratzen nach»*, in «Falter» 14 (2017), p. 4; <https://shop.falter.at/detail/9783446250758> (23.7.2021).

Wagner avait explicitement affirmé cette position en référence aux sextines:

Lorsqu'on trouve une ligne qui est si forte qu'elle peut ou doit être répétée, certaines formes s'y prêtent. Par exemple, j'ai écrit une sextine intitulée «Der Veteranengarten» («jardin des vétérans»). Elle décrit une maison à Londres où les vieux messieurs sont assis dans leurs uniformes. La façon dont les mots sont répétés correspond à la routine de ces vétérans, qui sont toujours poussés vers l'extérieur et vers l'intérieur et qui jouent aux échecs – et une sextine est au fond aussi une forme de jeu d'échecs, où on doit bouger les mots de façon intelligente comme les pièces sur le plateau.⁵⁶

Aussi pour Wagner, le schéma de la sextine semble être particulièrement productif. Dans son œuvre, on compte jusqu'à présent 9 sextines, réparties sur divers volumes de poésie entre 2001 et 2018,⁵⁷ ce qui fait de lui l'un des écrivains de sextines les plus prolifiques de l'extrême-contemporain.

On constate chez Wagner que beaucoup de ses textes développent une sorte de narration et qu'il emploie souvent l'imparfait allemand («episches Präteritum»). Ce constat est significatif dans la mesure où il contredit

56. «Wenn man eine Zeile findet, die so stark ist, dass sie wiederholt werden kann oder muss, bieten sich gewisse Formen an. Ich habe zum Beispiel eine Sestine geschrieben, die „Der Veteranengarten“ heißt. Da wird ein Heim in London beschrieben, in dem die alten Herren in ihren Uniformen sitzen. Die Art und Weise, in der hier die Worte wiederholt werden, entspricht der Routine dieser Veteranen, die immer wieder raus- und reingeschoben werden und Schach spielen – und eine Sestine ist im Grunde genommen auch eine Form von Schachspiel, wo man die Worte auf eine kluge Weise hin und her schieben muss wie die Figuren auf dem Brett» *ibid.*

57. Cf. M. Aumüller, *Matte Kämpfen. Über Jan Wagners Sestine «der veteranengarten»*, in C. Jürgensen – S. Klimek (éds.), *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster, mentis, 2017, pp. 57–74. – Il s'agit des sextines suivantes: «in den jahren vor dem champagner», cf. J. Wagner, *Probehörung im Himmel. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2001, pp. 18sq.; «der veteranengarten», cf. J. Wagner, *Guerickses Sperling. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2004, p. 22sq.; «quallen» et «augstín lópez: the art of topiary», cf. J. Wagner, *Achtzehn Pasteten. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2007, pp. 13sq. et 80sq.; «antonieta gonzalez», cf. J. Wagner, *Australien. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2010, pp. 16sq.; «anna» et «die tassen», cf. J. Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, München, Hanser, 2014, pp. 18sq. et 82sq.; «constable: wolkenstudien» et «nach dornröschen», cf. J. Wagner, *Die Live Butterfly Show. Gedichte*, München, Hanser Berlin, 2018, pp. 13sq. et 64sq.

l'observation de Riesz que les sextines sont rarement narratives.⁵⁸ Remarquable et tout simplement typique du style de Jan Wagner est, de plus, le traitement libre des mots rimés. On trouve chez lui souvent une substitution de la rime par des rimes impures et des demi-rimes, montrant un penchant vers des références phonétiques approximatives d'assonance et de consonance. Par conséquent, Wagner s'abstient également dans ses sextines de répéter exactement les mots terminant les vers.⁵⁹

La sextine «die tassen» («les tasses») a été considérée par la critique dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* comme l'un des «poèmes poétologiques les plus importants»⁶⁰ du volume *Regentonnenvariationen* [*Les variations de la citerne*]. Le fait que la poétologie soit présentée sur un petit objet supposé simple comme une tasse est un dernier trait caractéristique de la poésie de Jan Wagner.

La dédicace à Jan Kollwitz fournit un petit indice contextuel pour la compréhension de la trame du récit: Wagner avait rencontré Kollwitz, un céramiste d'art, lors d'une bourse d'artiste avec séjour à Rome. Kollwitz avait acquis une technique japonaise des céramiques au cours de ses voyages, une méthode de fabrication exigeante dans laquelle de nombreux objets ne peuvent pas résister aux températures de cuisson dans le four anagama. Le poème parle aussi d'une mission pour fabriquer une tasse: «La tâche était simple: faire une tasse / qui plaisait au vénérable maître / aimé».⁶¹ Le choix des mots rimés donne des indices sur le traitement du sujet. Les étapes de la progression narrative sont même par-

58. Riesz semble observer le renoncement à la progression narrative surtout dans la «Sestina morale», mais il y trouve un trait typiquement lyrique de ce genre, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, pp. 190sq.

59. Cf. l'analyse d'Aumüller de la sextine «Veteranengarten», M. Aumüller, *Matte Kämpfen. Über Jan Wagners Sestine »der veteranengarten«*, in C. Jürgensen – S. Klimek (éds.), *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster, mentis, 2017, pp. 57-74.

60. Cf. «wichtigsten poetologischen Gedichte[n]», C. Metz, *Jan Wagners Gedichtband: »Regentonnenvariationen« und das Vergängliche der Seife*, in «Frankfurter Allgemeiner Zeitung», (5.2.2015).

61. J. Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, München, Hanser, 2014, p. 82, vv. 1-3: «die aufgabe war einfach: eine tasse / zu töpfern, die dem ehrwürdigen meister / gefiel».

tiellement incluses dans ces mots: le sujet de la formation; la «tasse» et finalement le «bol» («schale»), le «maître» («meister») ou l'état de maturité («reif») comme voie et but de la formation. Mais aussi le retardement du développement vers la maîtrise – le fait que le maître visité écrase toutes les tasses présentées pendant des années – est contenu dans l'imparfait de «schlagen» («battre»): «schlug» respectivement «zerschlug» («casser»). Comme c'est souvent le cas dans les arts, la simplicité s'avère particulièrement difficile:

wie er auch jede weitere zerschlug
 sooft er kam, und nicht, keine pauschale
 bewertung, nie ein wort von seinem meister,
 kein zeichen. führte man ihn hinters licht,
 war er mehr narr mit jeder neuen tasse?
 warum nicht eine vase, einen armreif?

comme il [le maître] cassa tous les autres [tasses] aussi souvent qu'il venait, et pas d'évaluation globale, jamais un mot de son maître, aucun signe. s'était-il fait avoir, était-il plus stupide à chaque nouvelle tasse? pourquoi pas un vase, un bracelet?

La référence à la poésie créative n'est pas si éloignée de la référence à la poterie artistique. Par conséquent, le choix entre le bracelet, le vase ou la coupe peut également être considéré comme analogue au choix entre différentes formes littéraires. Du point de vue de la poétique de Wagner, ce n'est sans doute pas un choix accidentel. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'un strict respect de la forme. Cela se voit, par exemple, dans son choix de mots à la fin du vers, qui sont cette fois de véritables «mots rimés», étant donné que Wagner ne souscrit pas aux attentes de la répétition identique. Parmi les 41 lignes il n'existe que 26 mots rimés au sens français du terme, tandis que plusieurs mots sont élargis morphologiquement par des préfixes (par exemple «einschlug», v. 5; «überreif», v. 32), respectivement par la formation de mots composés («talglucht», v. 14). De telles procédures seraient toujours conformes à la définition d'une rime identique. Plusieurs fois, cependant, les mots sont variés par des enjambements morphologiques («reif-lich», vv. 4sq.; «zweilicht-igen», vv. 7sq.) ou par un jeu avec la consonance d'autres mots (par exemple, «chalet» au lieu de «schale», vv. 12sq.). On notera en particulier la combinaison des deux

procédés dans «maister-rine» (v. 31, «maïs-terriner») qui ironise le grand mot «meister» en l'associant à un plat simple. Dans l'œuvre de Wagner, on trouve donc un jeu avec l'accomplissement et la déviation de la forme.

Le tournant de l'intrigue se trouve d'ailleurs dans une strophe qui a été élargie par rapport aux autres sizains, ce qui montre de nouveau que Wagner s'octroie certaines libertés par rapport à la forme de la sextine: à la place où on pourrait normalement attendre le dernier sizain, on trouve en plus le complément d'un couplet:

[...] – und nichts als etwas dünne maister-
rine, manchmal, wenn auch überreif,
ein pfirsich. seine haare wurden licht
und weiß, bevor erneut ein sommer umschlug
in winter, und am gaumen jener schale
geschmack, als er zum ungezählten mal
jene in form und farbe ganz und
gar identisch aussehende tasse

dem meister gab [...] ⁶²

[...] et rien qu'un peu de terrine de maïs fine, parfois, même si elle est trop mûre, une pêche. ses cheveux sont devenus clairs et blancs, avant qu'une fois encore un été tourna en hiver, et sur le palais ce goût de fadeur, quand pour les innombrables fois où il donna cette tasse, de forme et de couleur tout à fait identique au maître.

En observant le poème de plus près, on s'aperçoit que la prolongation du dernier sizain présente un contraste intéressant avec le contenu. Le texte déclare que l'adepte a présenté pour la énième fois une tasse dont la forme et la couleur sont entièrement identiques aux autres («jene in form und farbe ganz und / gar identisch aussehende tasse»), et rappelons que la sextine est une forme poétique qui repose sur la répétition de l'identique. Cependant, la forme de ce sizain diffère évidemment des autres strophes. On pourrait dire qu'il s'agit d'un défaut, mais c'est évidemment un défaut calculé, puisque la strophe déviante raconte, dans le

62. J. Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, München, Hanser, 2014, pp. 82sq., vv. 31-38.

monde du poème, le premier succès auprès du maître, d'autant que les contours de la dernière strophe ressemblent à la forme d'une tasse avec une face inférieure effilée et deux lignes plus longues rappelant l'anse. Au sens strict, le présent poème ne répond pas rigoureusement aux caractéristiques de la sextine, mais il est encore identifiable comme tel dans plusieurs aspects de sa structure et surtout dans sa forme visuelle.

Ce qui est important en matière de forme visuelle dans ce contexte, c'est la mise en page. Les sextines manifestent – et l'exemple d'Oskar Pastior analysé ici, qui se passe de mots-rimés, le montre encore mieux – leur genre par la composition visuelle. Les poètes prouvent leur conscience de la dimension visuelle également dans la composition de l'image imprimée. Les sextines de Wagner apparaissent souvent sur des doubles pages, et c'est d'ailleurs toujours le cas chez Pastior. De cette façon, on peut appréhender la sextine «die tassen» comme une figure entière d'un seul coup d'œil en ouvrant le livre.

CONCLUSION

En prenant l'exemple de la sextine, nous avons pu observer comment deux programmes poétiques différents d'Oskar Pastior (1927–2006) et de Jan Wagner (*1971) se sont approprié la forme strophique de la sextine. La sextine n'est pas la seule forme qu'ils exploitent, et il n'est donc pas surprenant que les deux auteurs aient également utilisé d'autres formes qui imposent des contraintes fortes à l'écriture comme la villanelle ou le pantoum. Cependant, l'intérêt commun aux sextines (et aux formes poétiques strictes en générale) repose dans chaque cas sur une poétique différente: Pastior utilise la forme de la sextine comme une «machine générative» («ein 'generatives Maschinchen'») ou un «Oulipotentia»⁶³ pour une poésie expérimentale, utilisant le langage sans but argumentatif ou narratif. L'œuvre de Jan Wagner s'intéresse à la maîtrise de la pensée par les formes lyriques traditionnelles et élabore une petite narration même autour d'un objet apparemment sans importance.

63. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 79.

Compte tenu de ces différences, on peut se demander ce qui relie ces deux formes d'appropriation. Les deux poètes croient, à leur manière, que la forme peut être plus intelligente que son auteur. Wagner s'intéresse à la manière dont la forme discipline la pensée et empêche l'insouciance lyrique; Pastior recherche le potentiel de l'auto-créativité. J'y vois un intérêt pour l'«Eigensinn» d'une grammaire de poésie formelle, dont les contraintes amènent parfois des solutions surprenantes. Pour la poésie contemporaine, la fonction innovante du «programme sextine» serait dans ce cas au premier plan. En même temps, l'appropriation de la forme n'implique ni une soumission à une autorité de la forme, comme tous les deux proposent des variations des contraintes de la sextine, ni une insertion ostensible dans les exemples de la tradition germanophone ou internationale.

ABSTRACT

LIKE A SEXTINE-MACHINE. HISTORY OF THE SESTINA FROM THE PERSPECTIVE OF CONTEMPORARY GERMAN POETRY

Playing with traditional forms is supposedly not one of the typical features of contemporary poetry. However, it can be observed on the basis of the sestina how two lyricists with different poetic programs – Oskar Pastior (1927–2006) and Jan Wagner (*1971) – have assimilated this stanzaic form in their own respective ways. In view of the differences, one can ask what connects these two forms of appropriation in the first place: Pastior uses the sestina form as a «generative machinery» or an «oulipotentia» for his language-experimental poetry. Jan Wagner's work is characterised by an ongoing interest in revitalising traditional lyric forms. The lack of continuity in the genre tradition suggests that Pastior's and Wagner's revivals of the sestina are limited to an adoption of form. In their own statements, however, they emphasize an interest in the obstinacy of formal poetic programs, whose formal requirements sometimes bring about surprising solutions. For contemporary poetry, the innovatory function of the 'Sestina program' would be in the foreground in this case.

Ralph Müller
Université de Fribourg
ralph.mueller@unifr.ch

