

INTRODUCTION

Pourquoi ouvrir à nouveaux frais le dossier de la sextine? Si les raisons sont au premier chef scientifiques, elles sont aussi disciplinaires: pour l'éditeur et l'éditrice du présent volume collectif, spécialistes des traditions française et occitane du Moyen Âge et en charge de la recherche et de l'enseignement de ces langues et littératures à l'Université de Fribourg, la sextine occupe une position à la fois centrale et entièrement marginale. L'envisager comme objet de recherche nous met aux prises avec un paradoxe au sens fort puisque, d'une part, cette «hélice d'écrire»¹ est destinée à faire florès dans l'ensemble des littératures européennes sur la longue durée à partir de son invention au XII^e siècle par Arnaut Daniel – lesquelles, de surcroît, n'ont de cesse de célébrer cette origine provençale et son auteur en rendant hommage au «miglior fabbro del parlar materno»² –, et, d'autre part, la poésie d'expression française témoigne d'une absence totale ou presque de sextine avant l'Oulipo, c'est-à-dire avant les années 1960. On ne saurait évidemment oublier Pontus de Tyard, le poète de la Pléiade, qui compose deux sextines dans ses *Erreurs amoureuses* de 1549, ni le comte de Gramont, auteur d'une sextine publiée par Balzac en 1840, mais de quel poids pèsent ces poèmes au regard de l'extension quasi-continue de la sextine dans le temps et dans l'espace, en Europe et bien au-delà, du XII^e siècle à nos jours?

La longue latence de la sextine dans la poésie en français a avant tout des causes formelles, qui ont trait à l'impropriété de la langue française, de régime oxytonique, à se conformer au principe des mots-rimes. C'est ce qui

1. Pour reprendre le titre du livre-anthologie de P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire. La sextine*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

2. C'est par cette périphrase que Guido Guinizelli désigne Arnaut Daniel à Dante dans le septième cercle du *Purgatoire* (*Purg.* XXVI 117).

explique qu'on ne trouve pas de sextine en langue d'oïl au Moyen Âge, ni chez les trouvères, ni chez les Grands Rhétoriciens. En revanche, l'introduction de la rime dans la sextine à la française initiée au XVI^e siècle par Pontus de Tyard permet de pallier techniquement cette difficulté originelle.³ Le silence persistant est-il alors imputable au dédain, à l'ignorance, à un mal-entendu? Dans le beau livre-anthologie qu'il consacre à la sextine, le poète Pierre Lartigue explique cette lacune par une angoisse proprement française de ne pas être moderne, par le besoin de créer du nouveau, qui se manifeste dans le mépris de Ronsard pour les Grands Rhétoriciens, tout comme, plus tard, dans le mépris de Malherbe pour le même Ronsard – Lartigue considère comme une tradition française cette confusion entre «l'art poétique et la technique du coup d'État».⁴ Pourtant, c'est par l'intermédiaire de Dante et de Pétrarque, avec le succès que l'on sait, que la forme sextine s'est perpétuée et a été transmise (qu'un pétrarquisant tel que Ronsard se soit détourné d'une forme si bien mise à l'honneur par le *Canzoniere* a peut-être alors plutôt à voir avec sa propre langue d'expression). De fait, ni Pontus de Tyard ni le comte de Gramont ne considèrent non plus la sextine comme une forme française, mais bien plutôt italienne. Comme Carlo Pulsoni l'a bien rappelé, Tabourot des Accords évoque Pontus, dans ses *Bigarrures*, comme le premier à dévêtir la sextine de son costume italien pour l'«habiller à la française»;⁵ quant au comte de Gramont, Balzac précise à son sujet qu'il a réalisé «ce qui était possible avec la langue italienne» et qui avait «paru jusqu'ici tout à fait impossible avec la langue française».⁶ Enfin, et dans le même esprit, la traduction française en vers de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* réalisée par Charles-Albert Cingria en 1932 trouve place dans son essai sur Pétrarque, et non pas dans un texte sur la poésie française.⁷

3. Sur le fonctionnement de la forme sextine, voir ci-dessous, et, sur le développement de la sextine française, nous renvoyons à l'article de Maurizio Perugi dans le présent volume.

4. Lartigue, *L'Hélice d'écrire* cit., p. 15.

5. Estienne Tabourot, *Les Bigarrures du seigneur des Accords*, éd. et trad. F. Goyet, Genève, Droz, 1986, p. 101, cité par C. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina», 123 (2010-2011), pp. 201-17 (p. 217).

6. Honoré de Balzac, *Revue parisienne*, 1840, p. 191, cité par F. Pagani, *Potentielle et actuelle: la sextine au XX^e siècle*, in *Modernité des troubadours*, sous la direction de É. Burle-Errcade, M. Gally et F. Manzari, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2018 (*Senefiance*, 65), pp. 127-38 (p. 129).

7. Ch.-A. Cingria, *Pétrarque*, Lausanne, Payot, 1932, pp. 52-4.

Il faut attendre *La Leçon de Ribérac* de Louis Aragon en 1941 pour voir la sextine intégrer, par cooptation en quelque sorte, le giron des lettres françaises.⁸ C'est au milieu de l'enfer de la deuxième guerre mondiale qu'Aragon se souvient du poète de Ribérac, Arnaut Daniel donc, et plaide pour annexer à la culture française – au sens national, et non plus linguistique, du terme – la production des troubadours, qu'il s'agit d'envisager comme le versant Sud des lettres françaises. La démarche s'inscrit plus largement dans le cadre de son appel à la réappropriation de la culture médiévale par la poésie de la Résistance pour faire front contre le Maréchal Pétain. C'est donc sous l'effet d'une motivation politique et idéologique que la sextine ressurgit par la bande en France, auréolée de ses succès italiens, hispano-portugais, anglais, allemands, *etc.* Et l'Oulipo, quelque vingt ans plus tard, de lui ménager – sous son nouveau nom de «quenine», après que Raymond Queneau a proposé de varier les contraintes et les permutations de mots-rimes en les adaptant non plus à six, mais à un nombre *n* de strophes – une place de choix dans l'Ouvroir, tant elle paraît à l'auteur des *Cent mille milliards de poèmes*, ainsi qu'à Perec, Roubaud et leurs complices, «particulièrement potentielle».⁹

Pour revenir à la chaire de langue et littérature médiévales évoquée plus haut, on mesure donc bien à quel point la confrontation de ceux qui l'occupent avec la sextine tient, entre sa genèse provençale et ses récréations/récréations en français aux XX^e et XXI^e siècles, du grand écart. Dans le cadre d'une histoire littéraire de la sextine, seules les prémices et quelques expérimentations tardives nous sont accessibles; quant aux laboratoires dans lesquels s'éprouve et se réinvente constamment l'art poétique entre ces deux bornes chronologiques, il requiert qu'on élargisse la perspective pour prendre en compte les diverses périodes et traditions concernées par le long essor de la sextine. On ne saurait en effet s'intéresser à la sextine autrement que de façon transversale, pluridisciplinaire et comparatiste, en envisageant non seulement plusieurs littératures – même on se limitera ici aux littératures européennes et américaine –, mais aussi d'autres expressions artistiques telles que la musique, dans une diachronie qui s'étend du Moyen Âge à l'Extrême-Contemporain. De cet élargissement témoigne notamment la polyglos-

8. L. Aragon, *La Leçon de Ribérac ou l'Europe française*, in *Les Yeux d'Elsa*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1942, pp. 113–37. L'essai a paru d'abord dans la revue *Fontaine* en juin 1941, puis a été repris en appendice du recueil *Les Yeux d'Elsa*, paru en mars 1942.

9. R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1994 [1965], p. 304.

sie qui caractérise les articles réunis dans le volume, elle-même mimétique de ces sextines multilingues expérimentées par les Oulipiens.¹⁰

Ce qui caractérise la sextine est avant tout sa forme particulière et très reconnaissable. De ce point de vue, la sextine, même plus que le sonnet, illustre le parcours de l'idée de poésie depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours. Le succès des deux formes n'est évidemment pas comparable. Comme nous l'avons dit, la sextine ne peut pas compter sur une tradition continue et immense comme celle du sonnet: elle apparaît sporadiquement sur les ailes du succès de quelques auteurs particulièrement influents, puis disparaît en poursuivant son parcours karstique pour refaire surface dans un autre temps et souvent dans une nouvelle tradition et dans une langue différente.¹¹ Toutefois, la sextine, comme l'a dit Aurelio Roncaglia, naît avant le sonnet et lui survit.¹² On pourrait évidemment mettre en discussion cette affirmation de nature provocatrice,¹³ mais il est impossible de ne pas lui reconnaître un fond de vérité: contrairement au sonnet, la sextine n'a jamais été considérée une forme «classique», mais plutôt une forme enracinée dans une tradition, certes, mais novatrice dès ses origines et potentiellement toujours en évolution.

La structure de la sextine est en effet relativement simple mais audacieuse, fixe dans ses principes mais renouvelable à l'infini. Il s'agit d'une extraordinaire combinaison de contraintes (les mots-rimes, leur permutation, l'interconnexion des strophes), mais il suffit aux auteurs d'en assumer une seule, même déclinée de manière nouvelle, pour attribuer le nom de «sextine» à leur création, la rattachant ainsi à une tradition dont l'écho contribue inévitablement à son interprétation.

10. Sur la «sextine éphémèrement polyglotte» en six langues différentes (français, anglais, allemand, roumain, russe en caractères latins et italien) d'Oskar Pastior (*Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 213-4), voir S. Bédouret-Larraburu, *N-ines encore! De la sextine d'Arnaut Daniel aux n-ines oulipiennes*, in *Modernité des troubadours* cit., pp. 139-48 (p. 142) et l'article de R. Müller dans le présent volume.

11. Pagani, *Potentielle et actuelle* cit., pp. 128-9.

12. A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», 2 (1987), pp. 3-41, à la p. 3: «Nata prima del vulgatissimo sonetto, gli è prestigiosamente sopravvissuta. Oggi i poeti à la page sdegnano di scrivere sonetti. Di canzoni regolari non si parla. Ma c'è ancora chi s'impegna nella composizione di sestine».

13. Voir à ce propos la contribution de Sandrine Bédouret-Larraburu dans ce même volume.

La première sextine, celle du troubadour Arnaut Daniel, n'est qu'une réa-lisation particulière de la chanson lyrique,¹⁴ mais présente quelques caracté-ristiques qui constitueront pendant longtemps les traits définitoires de cette forme: six strophes de six vers chacune, six mots-rimes répétés dans chaque strophe mais jamais dans la même strophe et jamais dans le même ordre, ni dans la même position; les mots-rimes sont toujours bisyllabiques et paroxy-tons (la dernière syllabe est atone), il s'agit de préférence de substantifs (la seule exception chez Arnaut Daniel est le verbe *entra*) qui présentent des liens mutuels d'assonance et consonance. Le système de permutation des mots-rimes suit une règle appelée *retrogradatio cruciata*,¹⁵ qui fait en sorte que le dernier mot de chaque strophe soit repris à la fin du premier vers de la strophe suivante.

Dante, auteur de la première sextine écrite dans une langue qui n'est pas l'occitan, considère toujours la sextine comme une forme de chanson, mais apporte quelque variation à la structure d'Arnaut Daniel: dans *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, les strophes hétérométriques sont régularisées (le pre-mier vers qui correspondrait à un octosyllabe italien devient un *endecasillabo* comme les autres) et les mots-rimes sont uniquement des substantifs (mais *verde* est utilisé dans sa double fonction de substantif et d'adjectif).¹⁶ Qu'il ne s'agisse pas d'une véritable forme «fixe» est illustré par un deuxième texte de Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, qui est appelé parfois «sextine double», mais n'est en réalité ni une sextine ni une structure redoublée, puis-qu'il est constitué de strophes de douze vers fondées sur cinq mots-rimes, dont l'un est répétée six fois et deux autres deux fois à l'intérieur de chaque strophe. Surtout, Dante introduit une nouveauté essentielle qui sera déter-minante dans l'évolution de la forme: il établit une correspondance entre la forme et le sens du texte, en particulier entre les mots-rimes et le contexte de référence de la chanson, une passion tourmentée pour une femme dure et cruelle.¹⁷ Le choix de certains mots-rimes (*ombra*, *petra*, mais aussi *colli* qui

14. D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo romanzo», 18/2 (1993), pp. 207-39 (pp. 207-9).

15. Mais voir à ce propos les observations de Paolo Canettieri dans ce même volume.

16. G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 126 et 130.

17. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995 [1946], p. 149: «l'energia lessicale e la rarità dei ritmi si trasformano, a norma di "contenuto", nel tema della donna aspra, dell'amore difficile».

est associé deux fois à un verbe qui indique une clôture: *serrato, chiuso*) et le cadre hivernal, de pair avec la structure circulaire, contribuent à instaurer une sensation presque claustrophobique de fermeture et d'oppression.

Pétrarque, toujours en dialogue avec le modèle de Dante, renforce le lien des mots-rimes avec la syntaxe du vers et brise pour la première fois l'autonomie conceptuelle des strophes.¹⁸ Dans la sextine, en effet, la valeur expressive de la forme n'est pas limitée à quelques correspondances sonores, mais investit la langue en général, le lexique, la syntaxe. C'est avec Pétrarque, qui introduit dans son chansonnier neuf sextines en leur attribuant une valeur importante de structuration, que la forme sextine devient un genre indépendant de la chanson.¹⁹ De plus, avec sa sextine double *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, un texte de douze strophes qui recommence la permutation après la sixième strophe, Pétrarque montre que cette forme ne se réduit pas forcément à une circularité close, mais peut au contraire s'ouvrir à une dilatation itérative au potentiel infini.

Pour nuancer l'idée reçue de la sextine comme forme fixe et immuable, il suffira d'évoquer quelques autres exemples tirés de la tradition italienne.

Gabriele D'Annunzio, à la fin du XIX^e siècle, se détache de la tradition pétrarquiste dominante et fait entrer la sextine dans la modernité: il se libère de manière définitive de l'autonomie conceptuelle des strophes et ouvre à l'adoption de mots-rimes trisyllabiques (cinq sur six dans la sextine *Odi tu?* du poème *Suspiria de profundis*). Adolfo De Bosis, au début du XX^e siècle, dans sa *Sestina di una notte d'estate*, renonce au système de la *retrogradatio cruciata* et maintient uniquement la variation du mot-rime à la fin des strophes, avec une reprise dans le premier vers de la strophe suivante. Finalement, Franco Fortini, dans sa *Sestina a Firenze* publiée en 1959 revient au modèle de Dante, mais nous surprend en renonçant à compléter la *retrogradatio* traditionnelle dans la dernière strophe et en se servant d'un mot-rime équivoque (*sale* peut avoir trois significations différentes: 'sel', 'salles' et 'monte').²⁰

C'est peut-être à cette polyvalence, plutôt qu'à sa fixité, que la sextine doit sa fortune. Mais il faut également souligner deux caractéristiques qui ont sans doute contribué à sa diffusion et à sa perpétuation. Il y a d'un côté la

18. Frasca, *La furia della sintassi* cit., pp. 173-5 et 181.

19. C. Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 55-65. C'est d'ailleurs dans un manuscrit de la tradition de Pétrarque (Florence, Bibliothèque Laurentienne, Strozzi 178, f. 21r) que l'on retrouve pour la première fois l'appellation *sestina*.

20. Frasca, *La furia della sintassi* cit., pp. 372-9 et 385-8.

virtuosité avec sa dimension ludique et «compétitive», l'urgence de se confronter avec un modèle prestigieux et de se mettre au défi. Aucune forme poétique n'est à ce point liée à ses origines ou à un modèle précis. Le poète qui décide d'écrire une sextine le fait toujours au regard d'un auteur qui l'a précédé: pour Dante c'est Arnaut Daniel, pour Pétrarque c'est Dante.²¹ Le même Dante est le point de référence pour les poètes anglo-saxons, après la longue domination pétrarquiste. Pour les membres de l'Oulipo, c'est un retour aux origines et une redécouverte des troubadours et en particulier d'Arnaut Daniel.²² Le poète relève le défi d'un maître du passé, et cette émulation le pousse à une appropriation novatrice qui aboutit à un discours extrêmement personnel.

D'un autre côté, il y a l'idée d'une forme qui contribue à caractériser une émotion. Il peut paraître paradoxal que la seconde fortune de la sextine (surtout dans la péninsule ibérique) soit liée à un genre littéraire – le poème pastoral – apparemment aux antipodes des premières réalisations. Ce phénomène est dû au succès et à la diffusion de l'*Arcadia* de Sannazaro, qui entretient des liens importants avec Pétrarque. Ces liens sont particulièrement évidents dans l'évocation de la nature, qui réalise ce qui a été défini comme une esthétique de la mélancolie.²³ Encore une fois, les mots-rimes sont révélateurs, puisque Sannazaro, dans la sextine *Come notturno uccel nemico al sole*, récupère *sole* et *terra* de la première sextine de Pétrarque, tout en introduisant *foschi*, *sera*, *sonno* qui renversent la signification suggérée par *stelle*, *giorno*, *alba*. Dans ce cas aussi, l'écart formel n'est pas arbitraire mais est toujours en dialogue avec un modèle, pour souligner le lien indissociable entre forme et contenu.

L'expérience de l'Oulipo nous confirme cette ambivalence créatrice: si pour Michèle Audin la sextine est «moyen d'exhaustion, d'épuisement ...

21. Il suffit de penser que les six mots-rimes de la première sextine du *Canzoniere*, *A qualunque animale alberga in terra*, reprennent et renversent deux mots-rimes de la sextine de Dante *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra: petra*, qui entretient un lien ambigu avec *terra* et *selva*, et *ombra*, auquel Pétrarque oppose une série de formes liées à la lumière: *sole*, *giorno*, *stelle*, *alba*.

22. Voir par exemple J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Éditions Ramsay, 1986, en particulier à la p. 17: «L'idée de poésie comme art, comme artisanat et comme passion, comme jeu [...], idée qui fut celle de bien des poètes (ceux que je préfère) dans la tradition européenne, et tout récemment encore celle de Raymond Queneau, je l'ai faite mienne, et j'en vois l'exemple premier chez les troubadours».

23. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa* cit., pp. 206–10.

[qui] permet de faire un inventaire assez complet de ce dont il va être question»,²⁴ Raymond Queneau, le fondateur de l'Ouvroir, insiste plutôt sur le potentiel générateur d'une infinité de variations.²⁵ La représentation du système de permutation comme une spirale exprime parfaitement cette volonté de passer d'une forme close et circulaire à une forme «particulièrement potentielle» qui ouvre à une itération et à une dilatation infinies.

Il n'est pas étonnant que la sextine ait été appréciée par les membres de l'Oulipo, qui étaient souvent des poètes-mathématiciens. D'ailleurs, la forte composante mathématique donne parfois l'impression d'un formalisme exagéré. Dans la sextine, la contrainte est très visible, presque exhibée. Il s'agit d'une cage, d'une structure, d'un cadre qui sollicite la créativité littéraire. La charpente et les éléments fonctionnels qui soutiennent l'édifice poétique sont placés au premier plan au lieu d'être cachés et il est tentant d'y voir des analogies avec certaines réalisations architecturales des premières décennies d'activité de l'Oulipo, dont la plus iconique est sans doute le Centre Pompidou de Paris. En même temps, entre les mains d'un grand écrivain, la structure la plus enchevêtrée et la plus complexe se révèle à tel point maîtrisée et soumise à la création littéraire qu'elle s'harmonise parfaitement avec elle: il suffit de penser au chef d'œuvre de Georges Perec, *La vie mode d'emploi*.

L'œuvre de Perec est d'ailleurs la preuve de la dilatation de la forme-sextine bien au-delà de son contexte original, qui est la poésie lyrique. Elle s'étend à d'autres genres littéraires et à d'autres formes d'expression artistique: le roman, la musique (raison pour laquelle nous avons sollicité pour ce volume la contribution d'un musicologue), les arts figuratifs et visuels. La complémentarité des arts est bien représentée par la «sextine en image(s)», illustration d'un «roman-feuilleton» écrit par Michèle Audin, *Mai quai Conti*, qui évoque l'histoire de l'Académie des sciences pendant la Commune de Paris. Les images sont regroupées en six catégories et leur disposition dans chaque ligne est réglée par la permutation typique de la sextine. Chaque image est associée à un chapitre du récit par une référence explicite.²⁶ Cette réalisation visuelle témoigne de la polyvalence et de la versatilité de la sextine, une forme qui, nous l'avons dit, a traversé sans cesse l'histoire de la culture, souvent pour marquer des moments de forte prise de position théorique et critique, dans une tension constante entre tradition et innovation.

24. Cité par Pagani, *Potentielle et actuelle* cit., p. 136.

25. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* cit., p. 307.

26. Pagani, *Potentielle et actuelle* cit., pp. 132-6.

Les jeux d'écho et de reflet qui lient entre elles les contributions réunies dans ce volume dégagent, au-delà des effets de rupture et de discontinuité dus à la diversité des manifestations de la sextine et à leur expansion dans le temps et dans l'espace, une cohérence et une unité. Celles-ci témoignent du fait qu'on a affaire, avec la sextine, au cas assez unique d'une forme poétique dont les carcans sont assez rigides pour susciter une émulation sur la longue durée et dans de multiples expressions linguistiques, mais dont la potentialité permet d'échapper à toute limitation aux contraintes d'un genre particulier. C'est à cet égard une réflexion sur «ce qu'est la poésie» qui se construit autour de la sextine. La contrainte qu'implique le principe des mots-rimes et le concept de forme-contenu qu'il suppose signifient que le fait de conférer du sens, en poésie, passe nécessairement par la forme. Or cette *contrainte* se révèle aussi *créatrice* en ce que, dans toutes ses réalisations et dans toutes ses mutations, la permutation ouvre la sextine à la variabilité, lui permettant ainsi d'échapper à elle-même, à ses carcans rigides, et de se déployer dans des registres d'expression qui lui étaient *a priori* étrangers, qu'ils soient littéraire, musical, architectural. La sextine y fonctionne, en tant que forme et syntaxe, comme support pour ordonner la pensée, elle-même créatrice par essence, ou pour reprendre les mots d'Oskar Pastior, «pour la réalisation de la pensée en pensant des pensées».²⁷

La publication du présent volume n'aurait pas pu avoir lieu sans le soutien institutionnel et financier de l'Institut d'Études Médiévales, de l'Institut de littérature comparée, du Département de Français et de la Faculté des lettres et des sciences sociales de l'Université de Fribourg, ainsi que du Fonds national suisse de la recherche scientifique. Les compétences de Pauline Quarroz, David Moos, Martin Rohde et Lauria Sager, nous ont été précieuses, qu'ils trouvent ici l'expression de notre reconnaissance.

L.B. et M.U.

27. «für das Zustandekommen des Gedankens beim Denken von Gedanken sei», cité par Ralph Müller dans son article du présent volume.

