

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XIX · 1994

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Sextiniana

Cette note est conçue comme un bilan, au moins partiel, des travaux consacrés à la sextine, non répertoriés dans l'article de Roncaglia¹ et son complément bibliographique, et ignorés de notre contribution à l'étude du genre parue dans la présente revue².

Switten a donné une interprétation plus ou moins ésotérique de *Lo ferm voler...*, attribuant au chiffre 6 le symbolisme que lui prête la tradition pythagoricienne, à travers l'enseignement du *Timée*: «L'œuvre de platon, comme la *Genèse*, fournissait aux imaginations du XII^e siècle les moyens d'établir des liens entre la création divine et la fabrication artistique» (549). Non seulement rien ne nous dit que de tels liens aient été jamais établis délibérément par Arnaut à propos de la structure de sa chanson, mais on peut de plus se demander si la question ne se pose pas à un autre niveau, et si ce n'est pas à ce compte la poétique entière d'Arnaut qu'il conviendrait de prendre en considération, en raison de sa prédilection pour les pièces à 6 couplets, ou plus encore celle de Peirol (24 sur 28 pièces, en dehors des genres dialogués, sont dans ce cas). Indépendamment du caractère spéculatif de ses réflexions, on remarquera que, en ce qui concerne la permutation, Switten adopte l'interprétation qu'en donne Roubaud (1969: 31-2), en fait la même que celle de Gavazzeni («La permutation est le résultat d'une formule de répétition qui décrit un double mouvement de renversement et d'imbrication»), soit: ${}^6_1 {}^5_2 {}^4_3$, où les trois derniers mots-refrains sont inversés (cf. notre § 2.4.3). Switten (555) explique ainsi la constitution de la *tornada*: «si l'on regarde de près le passage de la dernière strophe à la *tor-*

¹ «L'invenzione della sestina», *Metrica* II (1981), pp. 3-41.

² «La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre», *Medioevo Romanzo* XVIII (1993), pp. 207-39 et 371-402. Sur les rapports entre *S'i' 'l' d'issi mai...* de Pétrarque et *Chanso do' ill* d'Arnaut (BdT 29, 6) évoqués au § 4.3 de cette contribution, on se reportera à l'excellente étude de M. Perugi, «L' "escondit" del Petrarca (Rime ccvi)», in *Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti* CII: III (1989-90), pp. 201-28, aux pp. 203-4. A ce sujet, le lecteur aura relevé dans notre article l'erreur qui consiste à donner pour masculines les rimes en *-ei* qui sont considérées, dans le système italien, comme désinences *piane* au même titre que les paroxytones au sens strict.

nada, on peut voir que ce passage rectifie l'inversion des trois derniers mots-rimes et propose une imbrication nouvelle, à condition que l'on parte des positions strophiques de la 6e strophe», éclairant son propos de la figure suivante dont nous explicitons entre crochets le contenu:

[ordre dans I]	VI [vers concerné]		<i>Tornada</i>	
<i>intra</i>	6		<i>ongla</i>	1 4 <i>oncle</i>
<i>ongla</i>	1	devient	<i>verga</i>	2 5 <i>arma</i>
<i>arma</i>	5		<i>cambra</i>	3 6 <i>intra</i>
<i>verga</i>	2			
<i>oncle</i>	4			
<i>cambra</i>	3			

Il ne s'agit par conséquent pas de l'inversion «des trois derniers mots-rimes» de VI que la *tornada* reprend à l'identique, conformément aux règles traditionnelles du *trobar*, et non à des règles spéciales. Switten s'appuie en fait sur la disposition relative des trois derniers mots-refrains de VI qui occupent respectivement les positions 5, 3 et 1 *dans le premier couplet*, en faisant abstraction des mots-refrains qui les séparent: on retrouve bien entendu la structure mise en évidence par Gavazzeni, car la propriété en vue n'est qu'un héritage du sixième couplet, et n'importe quel couplet montre exactement la même particularité par rapport au suivant. Qu'il s'agisse ici d'une relation entre les couplets VI et I ne doit pas nous leurrer: on sait qu'un septième couplet serait identique au premier; et cela n'apporte rien à l'intelligence de la pièce, car la propriété visée n'est qu'un effet secondaire du procédé de la circularisation, moins remarquable au demeurant que le fait de retrouver dans un même vers les mots-refrains symétriquement opposés dans le premier couplet et appariés par un jeu particulier de récurrences phoniques.

Est parue en 1987 une discussion aussi savante que divertissante sur le thème de la sextine, où l'imagination de Fo, Vecce et Vela se livre à des exercices d'autant plus réjouissants qu'ils ne prétendent pas à se faire passer pour autre chose, le talent et la science des auteurs suffisant amplement à rendre passionnant leur débat, découvrant par exemple au sein de la forme le nombre de la Bête, ou suivant au gré des évolutions de jolies danseuses la gestation de la permutation, concluant leurs heureuses réflexions sur un trio de sextines à bouts rimés... Plus téméraire le petit opuscle de Canettieri qui rapproche le fameuse permutation de l'ordre dans lequel les traités de «datologie» décrivent la répartition des chiffres sur les six faces

du dé, citant à l'appui le *Libro de los dados* d'Alphonse X: «so la ffaz del seys, el as, e so el cinco, el dos, e so el quatro el tria». Arnaut se serait ainsi joué de nous... A l'occasion d'un séminaire romain de R. Antonelli qui nous avait fait l'amabilité de nous inviter, nous avons pu montrer qu'un tel point de départ peut amener à réinterpréter également d'autres structures. Improvisons-nous troubadour, et inspirons-nous de la séquence du traité. Nous choisissons tout d'abord le sizain en prévoyant six mots-refrains. Pour construire le second couplet, nous substituerons tout naturellement le sixième au premier, le cinquième au second, le quatrième au troisième, et inversement, et on procédera ainsi de couplet en couplet. on aura donc 1-2-3-4-5-6 pour les couplets impairs, 6-5-4-3-2-1 pour les pairs. Les appariements du traité nous amèneront également à faire rimer le sixième avec le premier, le cinquième avec le second, le quatrième avec le troisième, soit le schéma rimique a b c c b a. Outre que nous tenons compte des appariements du traité, au contraire d'Arnaut, nous utilisons ainsi la série génératrice à deux niveaux, intrastrophique (la rime) et interstrophique (la permutation). Choisissons maintenant *astruc, vol, amistat, grat, col* et *aluc*, et nous reconnaissons la *canço* de Guilhem Peire de Cazals, *Ara pos vei mon ben astruc* (BdT. 227, 3), dont nous ne doutons pas au demeurant qu'elle soit génétiquement liée à la *canço* d'Arnaut³, tout autant que *S'eu fos en cort...* de Peire Vidal (cf. Billy 1993, § 2.6). L'originalité de Guilhem est de concilier la récurrence des timbres, en revenant aux classiques *coblas unissonans*, avec la permutation des mots-refrains selon le principe classique de la rétrogradation, procédé que l'on retrouve du reste dans une chanson française d'attribution incertaine, où il ne saurait être question de faire appel à la séquence du traité alphonsin⁴. On peut ainsi considérer que, sur la base du sizain d'Arnaut, Peire et Guilhem explorent des potentialités différentes offertes par les processus traditionnels de permutation, le premier avec la permutation circulaire, le second avec la rétrogradation, alors qu'Arnaut renonçait aux deux grands processus de la tradition pour en inventer un nouveau. Il est intéressant d'effectuer un rapprochement, comme le fait Frasca (118, n. 14), de *Puois ieu mi*

³ Frasca (43) y voit, abusivement à notre avis, «l'unica discendente diretta» de *Lo ferm voler...* parmi l'œuvre des troubadours.

⁴ *Amours m'a asise rente* (RS 751, Linker 34-1); *M* l'attribue à un Moine de Saint-Denis, *T* à un Chapelain de Laon; anonyme dans *C*. Pour une analyse, cf. Billy (1989: 205); il s'agit de huitains rimés en a b a b b a b a, avec 'a' féminin et 'b' masculin.

fenh... de Bertolome Zorzi⁵, l'un des imitateurs d'Arnaut, avec la *canso* de Guilhem avec laquelle elle partage le principe de la rétrogradation des mots-refrains, car la *tornada* de cette *canso* est effectivement directement inspirée de *Lo ferm voler...*: cette chanson opère ainsi un rapprochement des plus significatifs qui confirme le lien de la *canso* de Guilhem avec le prototype de la sextine.

Pulsoni a consacré un bel article au *commiato* dans les *sestine* des XIII-XIV^{es} siècles en Italie. Pour lui, Dante s'est imposé la concaténation du *commiato* en reprenant le dernier mot-refrain des couplets à la fin du premier vers, complétant les cinq places prévues par le modèle d'une manière linéaire, en reprenant dans l'ordre les cinq mots-refrains restants. Il fait ailleurs remarquer (n. 21) que les sextines de Fernando de Herrera présentent dans leur demi-strophe conclusive le même agencement des mots-refrains que la pièce n° xxx du *Canzoniere* de Pétrarque, *Giovene donna...*, dont il s'est plus spécialement inspiré dans *Un verde lauro...*; cette constance peut laisser supposer que le poète espagnol a reconnu dans cette organisation un principe rationnel dont nous nous plaignons à penser qu'il est celui que nous avons décrit dans notre article (§ 6.3): la reproduction d'un ordre déterminé des mots-rimes dans les *commiati* ne peut en effet se justifier que si cet ordre avait aux yeux de l'imitateur une pertinence formelle comparable à celle de l'ordre des mots-refrains dans les différents couplets⁶. Et c'est ainsi qu'il convient de comprendre la contrafacture que Franco Sacchetti donna de *Al poco giorno...*, et même celles des deux imitateurs anonymes de Dante⁷ qui, allant jusqu'à reprendre les six mêmes mots de leur modèle, n'en reprirent pas moins uniquement les trois mots-refrains terminaux dans le *commiato*, reproduisant ainsi l'ordre des trois mots-refrains initiaux des trois premiers couplets (*ombra, donna, erba*), ce qui était peut-être perçu par ces auteurs comme le véritable calcul de Dante, qu'ils avaient pu effectivement voir à l'œuvre dans *Amor tu vedi ben...*⁸. Ajoutons que l'on peut voir, au delà des affinités que W. von Koppenfels a pu relever entre *Giovene donna...* et

⁵ BdT. 74, 13; schéma rimique palindromique: a b b a c d d c, qui diffère de celui de Guilhem par la disparité des rimes symétriquement opposées.

⁶ Il se peut au demeurant qu'un même ordre se retrouve par l'effet du hasard, et il conviendrait évidemment d'examiner de plus près de tels cas (v. par ex. Frasca 350-1, n. 40, ou Pulsoni, à propos d'une pièce du XIV^e siècle éditée par Pantani).

⁷ *Amor mi mena tal fiata a l'ombra* et *Gran nobiltà mi par vedere a l'ombra*, dont Pulsoni (n. 15) rappelle des références, et auxquelles Frasca consacre son § 3.2.

⁸ Cf. Billy (1993), § 6.2.

*Al poco giorno...*⁹, un argument favorable de plus pour notre thèse quant à la structure du *commiato* dans ces deux pièces qui partagent, selon nous, cette fonction de relier entre eux les six couplets selon des modalités comparables. Quant à l'ordre canonique que Pétrarque établit dans sa cinquième sextine, Pulsoni la lie à la fameuse *mutatio animi* du poète. Cet ordre n'inspirera d'autres poètes qu'au cours du XV^e siècle avant de s'imposer au siècle suivant chez les poètes d'inspiration pétrarquiste, la règle se trouvant explicitement formulée dans les traités comme *L'Arte poetica* de Minturno (1564). Comme le fait remarquer Pulsoni à la fin de son article, les trois *commiati* de la sextine de Luigi Groto parue en 1587, *I peregrini augei fuggendo il ghiaccio*, poursuivent la permutation arnaldienne, en modifiant l'emplacement des niches qui accueilleront les mots-refrains (86-7). Ce faisant, Groto aura inventé une structure conclusive caudatée, qui repose sur une concentration progressive des mots-refrains au sein du vers, selon une formule que l'on peut ainsi représenter:

Premier <i>commiato</i>	Second <i>commiato</i>	Troisième <i>commiato</i>
(p ₁)p ₂	(p ₁ p ₂)p ₃	un vers rimant avec le suivant
(p ₃)p ₄	(p ₄ p ₅)p ₆	(p ₁ p ₂ p ₃ p ₄ p ₅)p ₆
(p ₅)p ₆		

Cette formule est basée sur la divisibilité de 6 ($3 \times 2 = 2 \times 3 = 1 \times 6$), où les p_i représentent les 6 places disponibles dans chaque *commiato*¹⁰. Le premier vers du dernier *commiato* a pour fonction première d'introduire et de justifier l'énumération qui peut pratiquement seule permettre la réunion des six mots en un même vers. La rime vise par contre à compenser la carence formelle de ce vers dépourvu de ces mots-refrains qui constituent précisément la charpente métrique de la sextine. Cette structure va se retrouver chez quelques imitateurs, sans reprendre pour autant nécessairement la même formule quant au placement des mots-refrains (cf. infra). Dans un appendice, Pulsoni décrit la structure du *commiato* dans les contrafactures que Franco Sacchetti et Cino Rinuccini firent sur le

⁹ «Dantes «Al poco giorno» und Petrarca's «Giovene donna»: ein Interpretation- und Vergleich zweier Sestinen», in *Deutsches Dante Jahrbuch* 44/45 (1967), pp. 150-89.

¹⁰ Les mots-refrains font, dans le dernier vers, l'objet d'une simple accumulation, asyndétique. Canettieri, Pulsoni et Scoles redonnent le texte en en commentant la structure (leur § 6.1). Lartigue (87) donne le texte des *commiati* auquel il joint toutefois un appendice de huit vers dont on aimerait connaître le rapport qu'il entretient avec la sextine.

modèle d'*Amor, tu vedi ben...* de Dante. Balbi qui consacre une étude à l'héritage formel de l'œuvre de Dante chez Rinuccini donne une réédition des deux contrafactures de ce poète qui innove en supprimant le redoublement d'une reprise dans le *commiato* de Dante, qui obéissait à des raisons indépendantes (AEDCB au lieu de AEDDCB)¹¹.

Deux nouveaux ouvrages ont été consacrés à la sextine: le livre de Frasca, dont G. Balbi a donné une excellente recension dans les *Lettere italiane* XLV, 1, 1993, pp. 150-5), et, en France, celui de Lartigue. Le travail de Frasca est essentiellement axé sur la manière dont le choix des mots-refrains et le discours se plient à la contrainte, d'Arnaut à la tradition italienne, celle-ci étant vue à travers *Al poco giorno...* et ses contrafactures, les sextines de Pétrarque, et une sélection de textes, allant de Franco Sacchetti à la poésie computationnelle de Nanni Balestrini. Frasca consacre tout son premier chapitre à réexaminer un certain nombre de compositions de troubadours que Roncaglia prenait déjà en considération dans «L'invenzione de la sestina». L'apport essentiel consiste à voir dans *Ar resplan...* de Raimbaut d'Aurenga, non pas un chaînon privilégié dans l'évolution hypothétique qui aurait amené à l'invention d'Arnaut, mais comme un produit indépendant, parallèle, d'une même recherche esthétique, témoin, si nous l'avons bien compris, d'un phylon particulier du *trobar ric* auquel se rattacheraient certaines expériences d'Elias de Fonsalada, Peire Vidal et Guilhem de Biars (p. 43). Le cas de Peire Vidal (dans *Mout m'es bon e bel*) nous semble, quant à nous, ne pas se rattacher à ce courant. *Ar resplan...* n'entretient plus alors avec *Lo ferm voler...* que des rapports plus lâches, plongeant dans «l'asservimento del ricercato meccanismo isofonico ad un eccezionale avventura semantica». Il consacre en outre, en un sorte d'intermède, quelques pages (44-50) à des artifices poétiques cultivés par les poètes siciliens et siculo-toscans.

L'ouvrage de Lartigue est le premier à être consacré en France à la question depuis le travail du comte de Gramont. Aussi ne peut-on manquer de saluer cette parution, œuvre d'un amateur chevronné de sextines, malheureusement brouillon et peu doué dans l'utilisation de sa propre langue, et de plus parfaitement ignorant des travaux des deux derniers siècles, en dehors des commentaires de Cannello, Aragon, Queneau et Cingria: le discours de J. Roubaud lui

¹¹ Il s'agissait probablement de donner un pendant métriquement isomorphe à la *sirima* (six *endecasillabi* rimant en a d d a e e). Balbi signale une irrégularité locale dans le dernier couplet de *Io sento...* (BDBBCB... au lieu de BCBBDB...).

tient lieu de missel, et c'est la production que suscite ce poète qui ouvre le recueil, comme une longue « dix-huitine » de l'auteur le clôt, là où un index eût été beaucoup mieux venu. Si la *spira mirabilis* joue un certain rôle dans l'ouvrage, à commencer par son titre emblématique, aucun hommage n'est rendu au pataphysicien Tavera¹² dont le nom est purement et simplement ignoré, lui qui donna pourtant le la au discours roubaudien. Ce qui l'intéresse semble au demeurant davantage la luxuriance de l'invention verbale que la rigueur de la forme. C'est ainsi qu'il trouve la pièce de Pons Fabre d'Uzes « beaucoup plus intéressante, à tous points de vue » que les confractures de Guilhem de San-Gregori ou de Bertolome Zorzi. L'ouvrage se veut une flânerie poétique et une anthologie de 81 textes, traduits lorsqu'ils ont été rédigés en une langue « forestière » (précédés dans 7 cas du texte original, aux infidélités philologiques près), sans parler de quelques extraits, que ce collectionneur plein de zèle a réunie au prix d'une longue et patiente quête qui l'a mené de bibliothèque nationale en bibliothèque nationale à travers l'Europe entière, plus une excursion sur le Nouveau Continent. C'est donc sur ce point qu'on pourra effectivement apprécier cet ouvrage, même s'il s'agit essentiellement de traductions et que la typographie choisie n'est pas des plus heureuses, nous donnant à lire du meilleur et du pire. Cette curiosité a ainsi amené l'auteur à faire un achat heureux à Séville, lui permettant d'ajouter une sextine plurilingue à sa collection (184), à trouver telle autre sextine dans *La Vanguardia* (223) qui le menait à voir le lendemain son auteur, Joan Brossa, grand amateur du genre, à recevoir un coup de téléphone d'un autre fan de la sextine, Francis Lalanne, vedette de la chansonnette, dont la production n'est malheureusement pas aussi éminente que son foisonnement. Toute occasion était ainsi prétexte à élargir la collection: « Je profitai d'un voyage à New York pour demander à Ron Padget s'il ne pouvait me fournir quelques sextines américaines » (229). Il arrive à Lartigue d'oublier le profil idéal de son lecteur, en lui livrant un extrait non traduit d'un traité de versification portugais de 1778, qu'il a eu la chance de trouver au marché aux puces¹³ (125). L'ouvrage est organisé principalement selon un ordre géographique, subordonné à un ordre chronologique, nous menant pour la période ancienne (jusqu'au XVII^e siècle) de l'Occitanie des Troubadours à l'Allemagne en passant par l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la France et l'Angle-

¹² Dans son fameux article de 1965, « Arnaut Daniel et la spirale », in *Subsidia Pataphysica* 1, pp. 73-8.

¹³ *Tratado de versificação portuguesa*, Lisbonne.

terre, avant de procéder d'une manière plus erratique pour l'époque moderne. L'anthologie est assortie de quelques commentaires et rêveries, conviant à l'occasion les grands noms du passé: Bembo, Sebillet, du Bellay, Crescimbeni, Sainte Palaye, Gramont, pour les citer dans l'ordre, donnant également des traductions anciennes, Pétrarque ayant constitué à ce titre une mine, ce qui est d'autant plus intéressant que ce travail de traduction n'est vraisemblablement pas pour rien dans la gestation de la sextine façon française. Lartigue cite en outre d'intéressants extraits de la correspondance entre Mallarmé et Swinburne, touchant à la sextine de ce dernier (193-6), dont il est bon de faire remarquer au passage que les errances de la permutation y sont principalement provoquées par la volonté de maintenir un schéma rimique inadapté (a b a b a b). A ce sujet, on remarquera que l'auteur commente rarement les pièces du point de vue formel, et il y aurait ici bien des observations à faire.

L'Oulipo a consacré à partir de 1975 environ, semble-t-il (16, 241), une partie de ses efforts récréatifs à la sextine. Son intérêt semble être né avec une célèbre conférence de Queneau donnée en 1964. L'un des futurs membres de l'Ouvroir, Harry Matthews, s'y intéressait trois ans plus tôt (241). Le terme de «quenine» a été inventé pour désigner non pas «toute variation sextinienne» (241), mais toute variation portant sur le nombre d'éléments en cause (cf. 243), sous réserve de remplir une condition: que le nombre d'arrangements différents soit égal au nombre de mots-refrains. L'Oulipo ignore souvent les recherches antérieures qu'il récupère après coup sous la dénomination de «plagiat par anticipation»: l'Ouvroir de Littérature Potentielle n'est pas un club d'historiens. Lartigue, qui est un sympathisant de l'Oulipo, ignore ainsi l'histoire, et parle des «terines» de J. Jouet et M. Bénabou sans faire la moindre référence à la *terzina lirica* dont la permutation concilie à la fois la formule arnaldienne et la permutation circulaire dans sa variante concaténée (1-2-3, 3-1-2, 2-3-1 etc.). Il ignore de même l'existence d'octines authentiques, qui ne présentent par conséquent pas la propriété seconde de la sextine, puisque quatre couplets suffisent à épuiser les arrangements possibles: celle du Catalan Joan de Sant Climent (1474), ou celles de Coppetta († 1553), Girardini (1578) ou Baldi († 1607). C'est pour remédier à ce «défaut», qui affecte notamment les nombres 4, 7, 8, 10, 12, 13 etc., que Roubaud (244 et 253 sq.) inventa d'autres permutations qui, pour récupérer cette propriété, sacrifie en fait celle qui fonde la permutation d'Arnaut (6-5-1-7-4-2-8-3), ce que Lartigue explique d'une manière incompréhensible

(« Pourquoi ne pas remplacer la multiplication par 2 par la multiplication par 3? »): ces structures ne fondent pas plus de quenines que les octines que nous citions, les unes et les autres ne présentant qu'une des propriétés requises selon Queneau. Le fatras oulipien livre quelques heureuses inventions, telles que la quintine transformable en sonnet de Jacques Jouet (251-3). Parmi les expériences les plus surprenantes des ères préoulipiennes, signalées par Lartigue, on relèvera la *sestina mista* de Filippo Binaschi que l'on peut décrire comme un couple de sextines ayant leurs premiers hémistiches en commun (86), ou la double sextine de Claudio Tolomei (173 sq.) qui présente la curieuse particularité d'utiliser les mêmes mots-refrains pour, d'une part, les positions impaires (*donna*), d'autre part les positions paires (*pietra*) dans l'arrangement initial, tout en leur appliquant la permutation d'Arnaut. Les strophes conclusives sont tout aussi déroutantes, avec deux sizains dont le premier reprend le seul mot-rime pair, le second le seul mot-rime impair. Cette forme est d'autant plus intéressante qu'elle permet de comprendre, du moins partiellement, celle d'une pièce signalée par Speroni (305), la sextine double de Fermo, sur les mots *sole* et... *pietra* (publiée en 1553), L'auteur ignore par contre la sextine construite sur des variantes sémantiques d'un unique mot, *forza*, éventuellement dérivé, signalée par G. Capovilla en 1986, éditée et commentée peu après par Comboni: la permutation y porte sur la séquence initiale *Francesco Sforza - forza* (nom) - *in forza - a forza - per forza - sforza* (forme verbale). Le *commiato* a une constitution curieuse; voici les terminaisons du dernier couplet et du *commiato*:

<i>forza</i>	
<i>a forza</i>	
<i>sforza</i>	
<i>per forza</i>	(<i>forza</i>) <i>Francesco Sforza</i>
<i>in forza</i>	(<i>a forza</i>) <i>in forza</i>
<i>Francesco Sforza</i>	(<i>sforza</i>) <i>per forza</i>

Comboni (74) le décrit en deux mouvements: l'un reprend les trois premiers éléments de VI au sein des vers, l'autre les trois derniers, en sens inverse. On peut proposer deux autres interprétations, d'une part en observant que, si l'on suit l'ordre canonique, il s'agit du second mode de Caramuel (cf. infra); d'autre part, on peut supposer que l'auteur a rempli les niches en suivant l'ordre

(p₂)p₁ (p₄)p₃ (p₆)p₅, selon la permutation arnaldienne, rejoignant ainsi d'une autre façon la solution de Pétrarque¹⁴.

P. Canettieri, C. Pulsoni et E. Scoles (dorénavant CPS) ont donné l'une des meilleures contributions en livrant les résultats d'une première exploration de la fortune du genre dans la péninsule ibérique, à travers la pratique poétique, de la sextine dialoguée de Trillas et Crespí (1504) à une pièce baroque d'Alonso Enríquez, avec un certain nombre de textes, et la théorie poétique, avec, d'une part, les remarques dont Manuel Faria y Sousa accompagne sa *Fuente de Aganipe* (1646) et le commentaire que donne cet auteur aux *Rimas varias de Luis de Camoens* (1689), d'autre part, avec le second tome de l'extraordinaire *Primus Calamus* de Juan Caramuel (1668), illustrés d'un certain nombre de leurs compositions, sans négliger des références à divers traités de poétique. On disposait déjà d'une anthologie de 28 sextines portugaises des XVI^e et XVII^e siècles, avec une bonne introduction de Cirugião: c'est maintenant l'ensemble de la péninsule qui s'ouvre à nous, sur une période plus large, avec 21 textes. On remarquera que la première sextine espagnole comporte deux *commiati*, ce qui est induit par le dialogue, et que l'ordre des mots-refrains dans la seconde procède de la rétrogradation de leur ordre dans la première. CPS nous révèlent que la fameuse sextine double de Gutierre de Cetina († 1554), qui repose sur la permutation circulaire, procédé que l'on retrouve aussi bien chez Edmund Spenser (1570) que chez les poètes baroques allemands, a eu une jumelle en une pièce religieuse d'Arcángel Alarcón, où la *tornada* obéit cette fois à une construction rigoureuse, appliquant une ultime fois la permutation circulaire, ramenant ainsi l'ordre initial, comme dans la sextine canonique. Bien plus, elle a un antécédent italien d'Alessandro Sforza, seigneur de Pesaro de 1445 à 1473, avec le même type de *commiato* qu'Alarcón, qui se retrouve encore chez Spenser, ce qui amène à repenser les rapports génétiques entre les pièces affines. CPS révèlent également l'existence d'une sextine d'Alonso Enríquez qui choisit des couples de mot-refrains antithétiques, disposés d'emblée par paires¹⁵, et altère la permutation assez librement, cherchant essentiellement à maintenir la contigüité relative des antonymes. On

¹⁴ (B)A(D)C(F)E au lieu de (A)B(C)D(E)F.

¹⁵ Comme du reste Lope de Vega dans une sextine dialoguée insérée dans sa pièce *El Marqués de Mantua*, dont Lartigue (121) donne une traduction, ou encore dans *Formato ch'ebbe Iddio...* de Brusaccaccio da Rovizzano (cf. Frasca 321), à ceci près que la permutation y suit son cours classique. Jacopo de Jennaro renonce à cet appariement au sein de la strophe dans *Pianto ho più tempo* (mots-refrains: *giorno, cielo, morte, terra, vita, notte*, selon Frasca 353).

remarquera au passage que l'ordre des mots-refrains dans le *commiato* repose sur la rétrogradation de l'ordre dans lequel ils se présentent dans le dernier couplet.

Faria commente les règles concernant le choix des mots-refrains, contestant les limitations métriques (dissyllabes) et morphologiques (substantifs), discutant de la pertinence de l'interdiction de consonance ou d'assonance, évoquant comme défaut possible l'utilisation d'oxytons. Il fait en outre ample usage de l'*equivocatio* (§ 6.2). Quant à la troisième règle, Sousa reconnaissait ne pas l'avoir observée avant de la connaître. Les auteurs, qui donnent les deux versions de *Si mi memoria sus passiones cuenta*, ne semblent pas s'être aperçus que le remaniement avait sans doute pour but de corriger ce défaut. La première donnait en effet *cuenta - parte - cierra - vista - passo - viva* (les premier et troisième mots commencent en outre par la même lettre), la seconde substituant *suma* à *cierra* et *llama* à *viva*. Faria n'en recourt pas moins à la paronomase dans sa troisième sextine, avec les mots *temo - tomo - paro - puro - gusta - gasta* (§ 6.4)¹⁶. CPS donnent une sextine double curieuse de Faria, où la série des mots-refrains est dédoublée, réarrangée dans un autre ordre (par commutation deux à deux) au sein des vers où elle est également soumise à la permutation arnaldienne (§ 6.5):

<i>à l'intérieur</i>	<i>en fin de vers</i>
BADCFE	ABCDEF
EBFACD	FAEBDC

On remarquera au passage que les mots choisis entretiennent un rapport plus ou moins antithétique: *monte - valle - selva - campo - río - fuente*. Le traitement des *commiati* suit la formule de Groto, à ceci près toutefois que l'ordre adopté repose chaque fois sur la rétrogradation de l'arrangement précédent¹⁷. Le livre de Lartigue (88-9), qui ignore cette pièce, nous apprend que l'intérieur des vers avait déjà été utilisé en Italie un siècle plus tôt (1589) pour introduire une autre série de mots-refrains, par Di Lorenzo Viaro dans ses *Rime diverse di molti*. Cette seconde série y faisait en fait l'objet d'une per-

¹⁶ On fera observer qu'ici la permutation est gauchie au cinquième couplet (les mots-refrains des vers 4-5 sont inversés), de sorte que le premier *commiato* ne ramène pas l'arrangement initial.

¹⁷ A cela Groto n'est pour rien, et l'invocation par CPS du procédé de rétrogradation dont Faria pensait que Groto était le premier à l'avoir introduit en Italie n'a rien à voir (il s'agit d'un texte dont les mots lus à l'envers ont un sens): nous avons évoqué le cas de la sextine dialoguée de Trillas et Crespi.

mutation variable, dont la première est exactement celle du second mode décrit par Caramuel¹⁸:

I	ABCDEF		
II	AFBECD	(π_1)	$\begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \\ x & 6 & 2 & 5 & x & x \end{pmatrix}$ <i>Transferts en commun</i>
III	BDFCAE	(π_2)	
IV	CEDAFB	(π_3)	
V	DBEFCA	(π_2)	
VI	EABCFD	(π_4)	

On peut du moins observer que les quatre permutations ont trois transferts en commun.

CPS nous indique que le portugais Faria a été particulièrement sensible à l'originalité de la formule conclusive inventée par Groto (§ 6.1), s'en inspirant dans cinq sextines, innovant dans *Passa la vida...* (§ 6.3) où il donne aux mot-refrains dans le troisième *commiato* l'ordre initial du premier couplet, avec une altération qui, au demeurant, semble résulter d'une difficulté métrique¹⁹. A noter que dans *Que mudar o lugar...* (n. 33) qui n'a, comme *Quando yo veo...* (§ 6.4), que deux *commiati*, Faria donne curieusement dans le second l'ordre du cinquième couplet, avec ici encore une altération locale, modifiant de plus l'emplacement du dernier mot-refrain, de manière à faire rimer les deux vers: *Mas fora (a ser bem firme a dura sorte) / brando effeito ser certa a minha morte* (dans V, on a *certa* avant *brando*), ce qui lui confère ainsi une propriété du troisième *commiato* chez Groto. Faria recherche également l'exploit dans *De amor la encendida llama* où il arrive à faire tenir dans le dernier vers, heptasyllabique, les six mots-refrains, grâce à un jeu de synalèphes (§ 6.6).

Après avoir cité et commenté d'autres expériences de Faria (utilisation de la rime en écho²⁰, utilisation de proparoxytons²¹, les auteurs consacrent une magnifique étude au travail théorique du sextinologue Juan Caramuel dont le vol. II du *Primus calamus* parut en 1668. Cet auteur remet en cause les règles du genre, donnant, par

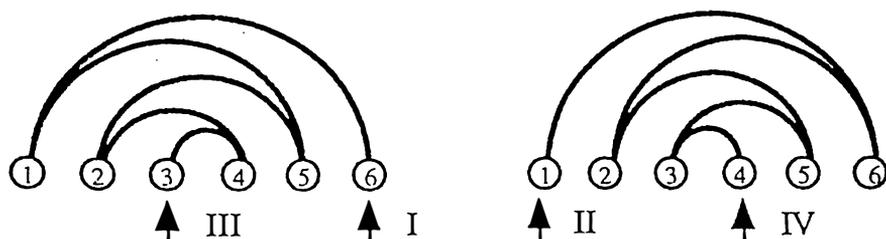
¹⁸ Cf. infra; nous suivons les indications de Lartigue qui ne cite que les deux premiers couplets. A noter que π_2 a une forme rigoureuse et élégante, généralisable pour des nombres pairs.

¹⁹ L'ordre *ira, pena* permet d'obtenir 4 syllabes alors que *pena, ira* présenterait une lacune d'une syllabe.

²⁰ Métriquement intégrée dans le corps du vers, en une sorte d'hybride entre la rime en écho, traditionnellement extra-métrique, et la rime couronnée.

²¹ L'utilisation de *sdruciolli* se trouve déjà chez Filippo Gallo da Monticiano (cf. Frasca 332).

exemple, une sextine fondée sur des mots-refrains trisyllabiques, introduisant la rime, sans plus de discernement au demeurant qu'un Pontus de Tyard, révélant avant Queneau que 720 permutations étaient possibles, réfléchissant déjà sur la généralisation de la permutation en l'étendant à des nombres divers, anticipant ainsi sur le problème de la quenine, à ceci près qu'il n'envisage pas comme critère, contrairement à Queneau, la «quadrature» de la forme (le nombre d'arrangements différents doit être égal au nombre de mots-refrains). Il illustre enfin d'exemples le problème des *quatrina* et *septina*, dont il est intéressant de noter que le nombre de couplets est toujours arrêté au nombre d'arrangements distincts que l'on peut engendrer (4 pour la septine, 3 pour la quatrine)²². Il semble par contre ne pas mentionner l'existence de *terzine* (cf. Carrai 1984), ni d'octines. Il procède même à l'exploration de permutations différentes, en fait quatre, toutes engendrées par la spire admirable pour ceux qui y accordent quelque crédit, en renversant le graphe générateur (I vs. II, III vs. V) ou en modifiant l'orientation de l'itinéraire (on commence par le bout opposé; I vs. III, II vs. IV) selon une formule que l'on peut ramener aux figures suivantes²³:



Ce qui se traduit par les permutations suivantes (nous faisons figurer uniquement la matrice génératrice, correspondant à deux couplets successifs), celles des modes II et IV n'étant que du cinquième degré (la strophe VI ramène l'arrangement initial):

<i>Modus I</i>	<i>Modus II</i>	<i>Modus III</i>	<i>Modus IV</i>
ABCDEF	ABCDEF	ABCDEF	ABCDEF
FAEBDC	AFBECD	DCEBFA	CDBEAF

²² Ce n'est pas toujours le cas des n-ines composées par ailleurs, où la «quadrature» ne semble pas non plus être systématiquement recherchée. Pour prendre un exemple, l'octine de Joan de Sant Climent, *Santa dels sants...*, a 5 couplets, se terminant ainsi sur le premier retour de l'arrangement initial (éd. A. Ferrando i Francès, *Els certàmens poètics valencians dels segles XIV al XIX*, València, 1983, p. 205 sq.

²³ Les auteurs utilisent la spirale pour mettre en valeur le phénomène, mais donnent aux quatre spires des orientations diverses qui, en fait, occultent le phénomène.

Il est intéressant de constater que Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*²⁴, jugeant doctement des défauts de la plèce de Gramont citée par Banville, réinventait le second mode de Caramuel: «c'était une troisième erreur que de reprendre au premier vers de chaque strophe la rime que l'on vient d'entendre: cette répétition ne saurait passer inaperçue, elle a les apparences d'une maladresse. Il aurait fallu faire partir la spirale de la rime numéro un»²⁵. Arnaut s'en remuerait dans sa tombe... Ajoutons que, contrairement à ce que semble prétendre Caramuel, la *bina* ne connaît pas qu'un seul mode: les modes I et III inversent l'ordre des mots-refrains (BA), alors que les modes II et IV se confondent avec la permutation identique (AB). Caramuel entend plutôt par là le seul réarrangement original que peut produire l'application des différents modes.

Ceci donne un avant-goût de l'intérêt des recherches de Canetieri, Pulsoni et Scoles dont on attend la suite avec intérêt. Le corpus des sextines et des textes affines, celui de la littérature théorique du passé ne nous auront pas pour autant révélé tous leurs secrets, mais la recherche a déjà accompli, grâce à eux, un pas considérable en explorant d'une manière cohérente un domaine littéraire précis. Qui donc s'attélera un jour au répertoire bibliographique, métrique et rhétorique des sextines? Ce jour-là, les sextinologues pourront vagabonder avec bonheur dans ces marges curieuses de la littérature occidentale. En attendant cette ère glorieuse, voici pour conclure une pièce singulière que signale Comboni dans un article très récent (1994: 68, n. 8). Dans cette «Sestina doppia & varia de Stile & de Sensi» de Giuliano Perleoni, publiée en 1492 (*Né credo arse giamay più racto Legno*), nous dit Comboni, «sono impiegate ben dodici parole rima su sei rime che si succedono secondo la regola della *retrogradatio cruciata*. Nella prima strofa compaiono: *Legno, Foco, Pietra, Pianto, Terra, Porto*; nella seconda: *Torto, Substegno, Guerra, Luocho, Canto, Pharetra*; nella terza: *Pietra, Porto, Pianto, Legno, Foco, Terra* ecc.». On peut constater qu'ici, c'est sur des timbres de rime (-egno, -oco, -etra, -anto, -erra, -orto), non sur des mots-rimes, que porte en fait la permutation arnaldienne,

²⁴ Seconde éd., PUF, 1982, art. «sextine».

²⁵ Les deux autres erreurs étaient, selon lui, l'archaïsme de la langue contre lequel il proposait de reprendre «les mots les plus éveillés possibles» (?), et le choix de l'alexandrin auquel il préférerait l'octosyllabe pour des motifs d'économie textuelle: un calcul lui permettait d'affirmer qu'un tel choix permet l'économie de treize alexandrins! En adoptant l'heptasyllabe, Faria n'avait pu faire l'économie que de 11,7 *endecasillabi*...

avec deux séries distinctes de mots-rimes, l'une pour les couplets impairs, l'autre pour les couplets pairs²⁶.

DOMINIQUE BILLY

Centre d'Etudes Métriques, Maison Ange Guépin (Nantes)

BIBLIOGRAPHIE

Nous ajoutons ici aux travaux commentés les références de contributions que nous n'avons pas nécessairement consultées: on verra donc dans cette bibliographie une mise à jour de celle que Roncaglia donna dans «L'invenzione della sestina», *Metrica* II (1981), pp. 3-39, avec le post-scriptum, pp. 40-1. On trouvera dans Comboni (1994: 67-8, n. 8) quelques références supplémentaires à des ouvrages ou articles consacrés à des thèmes plus généraux. Nous tenons à remercier ici P. Canettieri et C. Pulsoni pour nous avoir signalé un certain nombre de ces travaux. Je ne reprends pas la bibliographie particulière touchant au domaine ibérique que l'on trouvera dans CPS.

- Billy, Dominique. 1993. «La Sestine à la lumière de sa préhistoire». *Medioevo Romano* XVIII, 2, pp. 207-39 et 371-402.
- Balbi, G. 1993. «Le canzoni cicliche di Cino Rinuccini (tra sperimentalismo metrico e ricerca di autonomia)». *Studi Testuali* 2, pp. 11-27.
- Baldelli, Ignazio. 1984. «Sestina, sestina doppia». *Enciclopedia dantesca*, t. V. Roma, 2^e éd., pp. 193-5.
- Canettieri, Paolo. 1993. *La Sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar*. Rome: Colet.
- Canettieri, Paolo, Carlo Pulsoni et Emma Scoles. «Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica. A paraître dans *Il confronto letterario*, Pavie.
- Carrai, S. 1984. «Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti». *Interpres* V, pp. 34-45.
- Cerveti, P. 1986. «Una lirica del Cinquecento poco nota: la «sestina caudata» di Luigi Groto». *Italianistica* XV: 2/3, pp. 285-8.
- Cirugião, António. 1992. *A Sestina em Portugal: nos séculos XVI e XVII*. Lisbonne: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Comboni, Andrea. 1988. «Una sestina sull'assedio di Brescia del 1438-40». *Commentari dell'Ateneo di Brescia*, pp. 71-9.
- 1994. «Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano». *Studi di filologia italiana* LII, pp. 65-92 [Nos références se fondent sur des épreuves: il peut donc y avoir des modifications dans la pagination].
- Fo, Alessandro, Carlo Vecce et Claudio Vela. 1987. *Coblas: il mistero delle sei stanze*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Frasca, Gabriele. 1992. *La Furia della sintassi: la sestina in Italia*. Naples: Bibliopolis.

²⁶ Comboni (69-70, n. 15) rapproche les pièces étranges de Claudio Tolomei et de Fermo dont nous avons parlé, mais il donne une analyse de la première très différente de celle qu'en donne Lartigue, à peu près identique à celle de la pièce de Fermo. Ce que nous en avons dit est par conséquent sujet à caution.

- Gorni, Guglielmo. 1984. «Le forme primarie del testo poetico». *Letteratura italiana, a cura di A. Asor Rosa*, III: *La forma del testo*, I, Torino, pp. 439-518; repris dans G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 15-134.
- Lartigue, Pierre. 1994. *L'Hélice d'écrire: la sextine*. Paris: Les Belles lettres.
- Pantani, Italo. «Un'inedita sestina del Trecento (tra le rime di Niccolò Baccari)» [*Eran cresciuti già chi aduce il sole*]. A paraître dans la *Rivista di Letteratura Italiana*.
- Pulsoni, Carlo. «Appunti sulla morfologia dei congedi della sestina». A paraître dans les *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* (Cluj).
- Romeu Figueras, J. 1975. «Una versión castellana de la sextina «A qualunque animale alberga in terra» de Petrarca, impresa en Barcelona 1560-61: para el estudio del género en las letras españolas». *Homenaje a la memoria de D.A. Rodríguez Moñino*, Valencia, pp. 565-81.
- Speroni, Gian Battista. 1978. Recension de J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, Munich, 1971. *Metrica* I, pp. 303-5.
- Switten, Margaret. 1991. «De la sextine: amour et musique chez Arnaut Daniel». *Mél. de langue et de littérature occitanes, médiévales et modernes en hommage à P. Bec*, Poitiers; C.E.S.C.M., 549-65.