



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

STUDI E RICERCHE

Potentielle et actuelle : la sextine au XXI^e siècle

Francesca Pagani

marzo 2016

FRANCESCA PAGANI

Potentielle et actuelle : la sextine au XXI^e siècle

« Particulièrement potentielle me paraît la sextine ».
(Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*)

Une des multiples expressions de la modernité des troubadours et de leur production poétique peut se retrouver dans une célèbre *canço* élaborée par Arnaut Daniel, que la lecture de Dante et de Pétrarque nommera par la suite sextine. Cette forme lyrique prévoit notamment six strophes de six vers qui se terminent avec non pas de simples rimes mais des mots-rimes, s'alternant d'une strophe à l'autre selon un schéma fixe et bien défini (Fig. 1).

I		II	III	IV	V	VI
1	●	6	3	5	4	2
2	●	1	6	3	5	4
3	●	5	4	2	1	6
4	●	2	1	6	3	5
5	●	4	2	1	6	3
6	●	3	5	4	2	1

Fig. 1
Schéma en spirale représentant la sextine.

L'image ci-dessus représente, à gauche, la numération des mots-rimes dans la première strophe ; à droite, la succession des mots-rimes dans les strophes suivantes, et au centre une représentation du déplacement de chaque mot-rime qui suit une évolution à colimaçon.

Toutes les possibilités « distributives » des mots-rimes s'achèvent dans la sixième strophe, créant ainsi une composition fermée. En effet, aucune suite ne peut être proposée, à moins de reprendre à nouveau comme point de départ la première strophe et la première succession de mots-rimes. Dans la structure « traditionnelle », la plus ancienne, de la sextine, un tercet clôt cette composition en condensant deux à deux les mots-rimes.

Dans ce schéma l'on retrouve, on peut dire, l'essence de la sextine et, probablement, de son succès. Jacques Roubaud affirme que « la nature de ce mouvement [des mots-rimes] est le secret de la sextine » (Roubaud 1994 : 296). Et comme le témoigne le beau livre de Pierre Lartigue, *L'hélice d'écrire*, où l'hélice représente justement le mouvement de permutation des mots-rimes dans leur passage d'une strophe à l'autre, la sextine a inspiré d'abord Dante, dont l'admirable composition "Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra" (*Rime* CI) inscrit la sextine dans la tradition lyrique italienne. Après Dante, Petrarca compose plusieurs sextines au sein de son *Canzoniere* : cette forme poétique devient un des modèles imité en Italie et en Europe.

Si l'on souhaitait dessiner une sorte d'atlas qui montre l'apparition et la diffusion de la sextine, on se déplacerait dans l'Italie du XV^e siècle, à Florence avec Leon Battista Alberti et son élève, Lorenzo de' Medici, en Émilie avec Boiardo, à Venise avec Bembo, à Naples avec Jacopo de Jennaro. Toujours à Naples, à la fin du siècle, Sannazzaro écrit son *Arcadia*, qui circule d'abord sous forme manuscrite et est finalement publiée en 1504 : dans l'*Arcadia*, et il s'agit sûrement d'une imitation du modèle de Pétrarque, l'on retrouve deux sextines, dont l'une est double. Or, le succès de ce poème pastoral produit l'extrême vitalité de cette forme lyrique.

Au siècle successif la géographie de la sextine s'ouvre à l'Europe : vers la côte Dalmate du poète serbo-croate Dinko Ranjina ; dans le royaume de Castille, en 1511 est publié le *Cancionero general* d'Hernando de Castillo, un recueil de vers qui contient une plainte pour la mort de la reine Isabelle sous la forme d'une sextine ; plus tard ce seront les poèmes de Gutierre de Cetina, et encore plusieurs romans pastoraux (sous le modèle de l'*Arcadia*, qui est traduite à plusieurs reprises dans l'Espagne du XVI^e siècle), entre autres la *Diana Enamorada* (1564) de Gil Polo, *La Galatea* (1585) de Cervantes. Au Portugal, Ribeiro et Sà de Miranda – revenant d'Italie – composent des sextines qui fusionnent les élaborations d'Arnaut Daniel, de Dante et de Pétrarque. En France, Jean Martin traduit les sextines de Sannazzaro (1544) et de Bembo (1545), et Pontus de Tyard élabore ses compositions lyriques à partir de cette forme : la sextine, en passant par l'Italie, revient donc en France. À la fin du XVI^e siècle (précisément en 1579) la langue anglaise s'approprie la sextine : Edmund Spenser emprunte à l'italien Giovanni Battista Spagnoli, qui avait composé des églogues sur le modèle virgilien, pour son roman pastoral *The Shepherdes Calender* (*Ye wastefull woodes beare witnesse of my woe*). De même dans la langue allemande : Martin Opitz imite à nouveau Sannazzaro, et Rudolf Weckherlin qui est sans aucun doute influencé par les compositions de Spenser.

Comme dans un parcours souterrain, la sextine disparaît au XVIII^e siècle et réapparaît au XIX^e, épousant la résurgence romantique des modèles médiévaux qui touche, en Europe, même la Russie, où vit le poète Meï : en Allemagne, Schlegel traduit la sextine de Pétrarque et Rückert s'essaie à de nouvelles compositions, de même que le poète anglais Charles Swinburne, qui consultera à ce propos, dans sa correspondance, Stéphane Mallarmé. En France, Balzac publie en 1840, dans la *Revue parisienne* qu'il dirige, une sextine du comte de Gramont. La forme n'étant plus familière aux lecteurs, Balzac l'explique et la commente ainsi :

Dans ce petit poème, la pensée doit se montrer aussi libre que si elle ne portait pas un joug pesant, et gênant ; en un mot, la fantaisie du poète doit danser comme la Taglioni tout en ayant des fers aux pieds. [...] Ce qui était possible avec la langue italienne a paru jusqu'ici tout à fait impossible avec la langue française ; aussi cette victoire eut-elle été pour nous un motif suffisant de donner ce morceau quand même il ne serait pas charmant, toute règle mise à part (Balzac 1840 : 191).

En suivant Balzac, la sextine serait par conséquent une nouveauté dans la littérature française du XIX^e, en oubliant les expériences du XVI^e siècle, de Pontus de Tyard. Et il faut signaler que, au tournant du siècle et jusqu'aux années quarante du XX^e siècle, les poètes qui se mesurent avec la sextine sont à nouveau essentiellement de langue italienne ou anglaise : notamment Giosuè Carducci, qui reprend le canon poétique traditionnel dans *Notte di maggio* (1885), et Gabriele D'Annunzio, qui propose une évolution de la sextine dans *Suspiria de profundis* (1893), grâce à une versification fragmentée et entrecoupée. Dans les années 50, émerge à nouveau une tradition italienne avec Fortini, dans *Sestina a Firenze* (en 1959, modifié en 1978) la forme s'enlace à la mémoire de la culture et de la civilisation florentines, et Ungaretti : son *Recitativo di Palinuro* (1950) montre une sextine se confrontant à l'hermétisme.

Dans le monde anglophone, Kipling crée sa *Sestina of the Tramp-Royal* en 1896, en plasmant le *cookney* du vagabond selon les règles de cette forme lyrique et, quelques années plus tard, Ezra Pound contribue de manière capitale à la redécouverte de la littérature des troubadours dans l'époque contemporaine – on rappellera à propos son *The Spirit of romance* où il parle d'Arnaut Daniel comme « il miglior fabbro », « le meilleur forgeron » (1910) et on rappellera également sa sextine *Altaforte*, composée en 1909. La richesse de sextines dans les compositions des poètes anglais et américains est admirable à partir des années Trente – et

parmi ceux-là Wysten Hugh Auden aux expérimentations formelles hardies (sa sextine *Paysage Moralisé* date de 1930) – avec un apogée dans les années 50 (que James E. B. Breslin définit “the age of sextina”). Aux États-Unis l'on citera Elizabeth Bishop : *A Miracle for Breakfast* (écrit 1936) et *Sestina* (1956).

En France c'est dans les années Quarante qu'Aragon invite à redécouvrir et renouveler un lien étroit avec la littérature médiévale : en 1941, dans *La Leçon de Ribérac* (et le poète de Ribérac est bien sûr Arnaut Daniel) Aragon appelle à une réappropriation de la culture médiévale par la poésie de la Résistance. Ce seront les Oulipiens ensuite, à partir de 1960, à reprendre systématiquement la sextine. Raymond Queneau avait déjà exposé dans *Bâtons, chiffres et lettres* (en 1950) son intérêt pour cette forme lyrique en déclarant : « Particulièrement potentielle me paraît la sextine » (Queneau 1994 : 304), que je me suis permise d'évoquer dans le titre de cette communication. À l'épreuve du texte, Queneau varie les contraintes et les permutations de mots-rimes en assouplissant cette forme et en l'adaptant à un nombre de strophes qui ne suit plus forcément la base de six. Jacques Roubaud appellera cette forme variable et toutefois bien réglée, la quénine, en honneur de Raymond Queneau. La sextine devient ainsi pour les oulipiens n-nine, avec une généralisation de la structure mathématique : Roubaud compose par exemple une neuvine, *Tombeaux de Pétrarque* (*Dors*, 1981) fondée sur le premier vers de la traduction française du *Canzoniere* par Vasquin Philieul, une octine, *Queneau en novembre* (*La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*, 1999), ou bien il varie les règles de permutation des mots-rimes dans une sextine – désormais sans tercet final – comme dans son récent *Les flammes* en 2009. Les oulipiens expérimentent toutes les potentialités de la sextine, en étendant le système des permutations aux syllabes et aux morphèmes, comme le fait Oskar Pastior, qui crée une minisextine, ou en inscrivant le système des permutations au sein d'une narration romanesque, comme magistralement proposé par Jacques Rou-

baud dans sa trilogie d'*Hortense* dans les années 80-90 : dans ces romans, la spirale de la sextine dessine le fil conducteur d'une enquête policière et suit les déplacements de l'assassin. Un autre exemple plus récent, *La Chapelle sextine* de Henri Letellier (2005), qui utilise le modèle de permutation de la sextine pour régler l'ordre d'apparition des personnages dans de brefs contes érotiques : la « sextine » du titre renvoie donc à la forme lyrique, aux rencontres sexuelles qui scandent tout le texte et à l'œuvre de Michel-Ange que l'auteur souhaite suggérer dans un graphe présenté dans la dernière page.

Dans le cercle oulipien, la sextine ne cesse de solliciter la création littéraire : je voudrais en particulier attirer votre attention sur deux sextines publiées en 2011 : l'une, de Paul Fournel, l'autre de Michèle Audin.

Paul Fournel, actuel président de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, a publié aux éditions POL un roman, *La liseuse*, qui raconte l'histoire d'un éditeur dans sa soixantaine, ayant encore un rôle dans la petite maison qu'il a fondée et qu'il a ensuite revendue : tout commence quand la direction lui impose une tablette électronique, une liseuse, pour relire et corriger les textes sur lesquels il devra travailler. À partir de ce moment-là, non pas sans résistance – l'objet lui paraît froid, hostile même physiquement lorsqu'il s'endort en lisant et la tablette lui tombe sur le nez – il prend conscience de la séparation entre le livre et le texte, et des enjeux importants qu'elle décèle : il envisage et il teste, à travers ses stagiaires qu'il fait travailler en équipe, les possibilités éditoriales auxquels ouvre la lecture numérique.

Cette dialectique entre passé et futur, papier et numérique, passage d'une modalité de lecture à une autre, est présentée sous la forme apparente d'un roman, cachant une sextine que même le lecteur le plus attentif peut ne pas apercevoir avant de tomber sur la postface révélatrice de l'auteur. Le texte est en effet divisé en 36 chapitres, 6 fois 6, se terminant avec un mot qui revient à la fin des autres parties, selon le schéma de permutation évoqué à

l'exorde de cette communication. Les mots-rimes que Fournel choisit son *lue*, *crème*, *éditeur*, *faute*, *moi*, *soir*. Cinq substantifs et un participe passé (au féminin) que le dispositif homonymique de la sextine – selon la définition de Stefano Agosti (1972 : 57) – met en circulation, de sorte que des signifiants formellement identiques suscitent une richesse sémantique beaucoup plus importante que s'ils étaient pris séparément dans chaque occurrence. C'est ce qui arrive dans toute sextine où, comme le dit Jacques Roubaud, le support non signifiant de la rime est abolit et se crée « un jeu où se répondent à distance des mots » (Roubaud 1994 : 307). Ainsi, dans *La liseuse*, chaque mot qui conclut, à six reprises, les différents chapitres, se réfère à un univers en expansion : c'est d'abord la page qui est *lue*, ensuite une chronique, une auteure (avec la féminisation du substantif), la littérature française, une épopée et pour finir, la vie. De même pour les autres mots-rimes, qui s'enlacent à ce premier dans la narration : la *crème* renvoie à une boisson ou à un aliment exquis, à un contact sensoriel délicieux, ou à la partie la meilleure de quelque chose, dans une relation sans cesse soulignée entre la nourriture du corps et celle de l'esprit (la lecture), *l'éditeur* nomme les différentes manières et étapes dans l'exercice de cette profession – c'est alors un vieil éditeur, ou bien les mêmes, les stagiaires, qui deviennent éditeurs à leur façon. La *faute* parle du manque, plus ou moins grave, adjectif qui l'accompagne à deux reprises, le *moi* de l'identité, au masculin, du protagoniste, ou au féminin, de sa femme, ou encore du lieu de l'intimité – le chez moi – ; le *soir* rythme la progression de la narration vers le déclin du jour, de l'expérience professionnelle et de la vie du protagoniste. Cette idée est soulignée par une autre contrainte du texte, qui suit l'image d'une boule de neige fondant – de 75000 signes et blancs de la première strophe à 2500 signes et blancs de la dernière – qui représente selon les intentions explicites de Paul Fournel, l'attrition du destin du personnage qui se réduit petit à petit et va rester tout seul dans sa chambre. Le lecteur s'aperçoit de cette réduction des « strophes », mais, à cause

de cliquer sur le choix pour avoir la suite. Préférez-vous l'histoire des
petits pois ou des échalas ?
– Je peux essayer ?

Pendant ce temps, moi,

27

je verse une cuillère de vinaigre balsamique dans mes trois cuillères
d'huile d'olive et je touille distraitement en tendant l'oreille.
Kevin prend la main.

Fig. 2
Paul Fournel, *La liseuse*, 2011. Enjambement entre le chapitre 26 et le 27.

de la distance des mots-rimes, il n'a pas tendance à les identifier, sauf pour un signal, un enjambement entre le chapitre 26 et 27 (Fig. 2).

Le choix d'en faire une sextine est non seulement lié au groupe oulipien qui l'a remise en circulation, mais c'est une contrainte qui, c'est Paul Fournel qui l'affirme dans un interview, porte le travail d'écriture et qui fait en sorte d'avoir une forme fixe, un livre au signe près, qui ne peut pas être modifié. Cela a avoir avec une conception du texte numérique considéré comme d'un objet plus fragile, qu'une touche peut changer sans qu'on s'en aperçoive – comme le fait l'éditeur un après-midi de cafard en modifiant un roman, pour l'oublier ensuite, fait qui crée un cas dans la maison d'édition. C'est un rapport à l'informe qui fait problème : il attire tout en faisant peur. « Je suis assis dans le canapé, ma tablette posée sur les genoux, je n'ai pas encore l'énergie d'appuyer pour la mettre en marche et faire jaillir le texte. Ce qui est dedans me menace. J'en veux à ce métier de m'avoir tant et tant empêché de

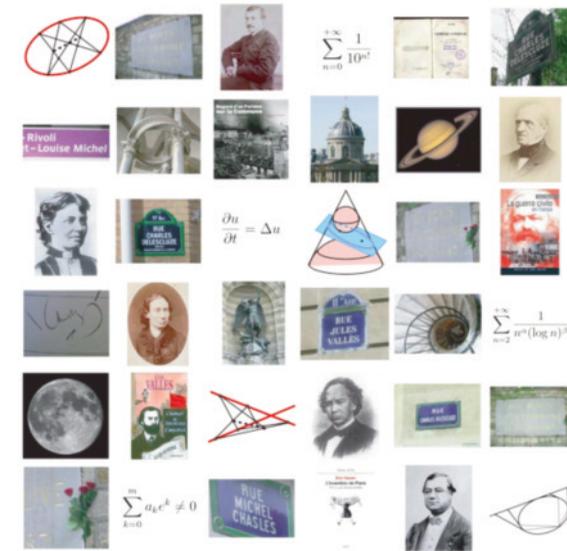


Fig. 3
Michèle Audin, *Mai quai Conti*, 2014. La sextine en image(s).

lire l'essentiel, de lire des auteurs bâtis, des textes solidement fondés, au profit d'ébauches, de projets, de perspectives, de choses en devenir. Au profit de l'informe » (Fournel 2011 : 79). La sextine est une fuite de l'informe.

Michèle Audin, mathématicienne, professeur à l'Université de Strasbourg, est élue à l'Oulipo en 2009. En 2010 elle a écrit un roman-feuilleton – c'est elle qui le définit ainsi – au titre *Mai quai Conti*, publié en épisodes en 2011 sur le site de l'Oulipo. En juin 2014, sur le même site en ligne, elle a publiée une version corrigée et améliorée. Dans ce roman, il est question des académiciens et académiciennes qui se réunissent à Quai Conti, le siège de l'Académie des sciences, tous lundis les après-midi, et tout particulièrement des séances qui vont de mars à juin 1871, pendant la Commune de Paris, donc de l'insurrection jusqu'à la « semaine sanglante ». Les discussions autour des mathématiques se croisent aux événements historiques majeurs et à la vie des personnages. Ce feuilleton, qui relie la littérature, l'histoire et les sciences, s'ouvre avec une sextine en images (Fig. 3).

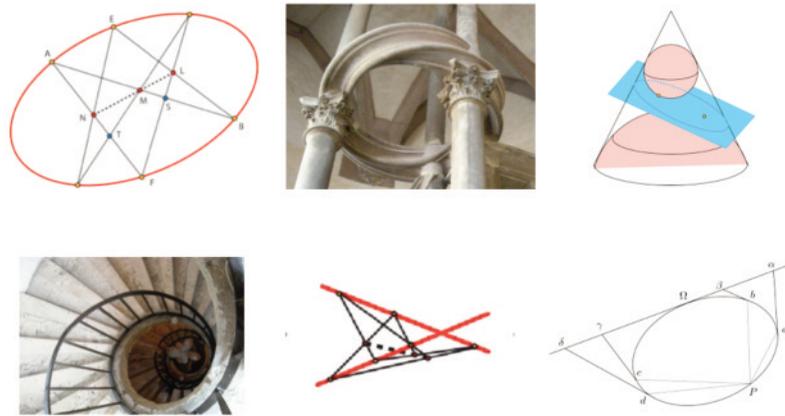


Fig. 4
Michèle Audin, *Mai quai Conti*, 2014. Images-rimes : le théorème de Pascal.

Les images-rimes respectent le schéma de la sextine traditionnelle, tout en présentant des variations, c'est-à-dire que les images ne se proposent jamais deux fois identiques à elles-mêmes. Pour détecter et comprendre chaque image-rime, le lecteur doit trouver un dénominateur commun.

La première image-rime renvoie au théorème de Pascal (Fig. 4). La succession des rimes propose des formules mathématiques concernant ce théorème et deux réalisations architecturales : l'une, réalisée vers 1570 par l'architecte Hans Thoman Uhlberger, un des académiciens présents à la séance, et exposée dans le musée de l'Œuvre-Notre-Dame de Strasbourg, et l'autre, le célèbre escalier de Villa Medici à Rome. Ces œuvres, représentant des cercles dessinés sur un tore et une hélice, font référence à la géométrie perspective du théorème pascalien.

La deuxième image-rime rend hommage aux morts de la Commune à travers les inscriptions commémoratives et les photos de la coupole de l'Académie des Sciences, où on lieu les rencontres des académiciens, et de l'archange de la fontaine Saint-Michel, qui avait symbolisé l'écrasement dans le sang de la révolution de juin 1848 (Fig. 5).

Fig. 5
Michèle Audin, *Mai quai Conti*, 2014. Images-rimes : les morts de la Commune.



Fig. 6
Michèle Audin, *Mai quai Conti*, 2014. Images-rimes : les hommes et les femmes de la Commune.



La troisième image-rime propose les portraits des hommes et des femmes de la Commune, notamment Prosper-Olivier Lissagay, Michel Chasles, Sophie Kowalewski, Louise Michel, Charles Hermite, Charles-Eugène Delaunay (Fig. 6).

La quatrième image-rime porte sur les études de Charles Hermite concernant la démonstration de la transcendance de e : des formules mathématiques s'alternent à l'image de deux planètes, dont une est sûrement Saturne. Cela à cause de la relation entre les fonctions elliptiques analysées par Hermite et le mouvement

des planètes (Fig. 7).

La cinquième présente des textes sur la Commune : le *Traité de géométrie supérieure* de Chasles (1852), la signature du même auteur, le *Regard d'un Parisien sur la Commune* de Jean Baronnet (2010), *La Guerre civile en France* de Karl Marx (1871), *L'Enfant, Le Bachelier et L'insurgé* de Jules Vallès (1879-1886) et *L'Invention de Paris* de Éric Hazan (2002) (Fig. 8).

La dernière propose les toponymes inspirés par ces les hommes et les femmes de la Commune (Fig. 9).

La sextine en image introduit dans la variation visuelle l'enrichissement sémantique que le retour des mots-rimes assurait au sein du texte poétique tout en suffisant à elle seule, comme si elle arrivait à accomplir à l'extrême ce que, pour Mallarmé, était la dévoration, la cannibalisation du vers par la rime : « Elle [la rime] ne fait qu'un avec l'alexandrin, qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe » (Mallarmé 2003 : 199-200). Dans la sextine de Audin le vers disparaît et l'image-rime, seule, reste.

J'ai eu l'occasion de demander directement à l'auteur les raisons du choix de cette forme à l'exorde du roman, et Michèle Audin a déclaré :

J'aime utiliser la sextine comme moyen d'exhaustion, d'épuisement. Ici, les objets géométriques, les formules, les noms, les portraits, les livres, les lieux... ça permet de faire un inventaire assez complet de ce dont il va être question.

C'est à nouveau une combinaison narrative, synthétique et close, qui donne le sentiment de la plénitude.

Toutefois, il me paraît que ces sextines contemporaines ne se limitent pas à réinventer la forme lyrique d'Arnaut Daniel, mais qu'elles proposent, avec un autre langage, le chant d'amour qui, toujours en empruntant à Jacques Roubaud, « est une invention du XIIe siècle, des troubadours » (Roubaud 1994 : 10).

Fig. 7
Michèle Audin, *Mai quai Conti*, 2014.
Images-rimes : les études de Charles Hermite concernant la démonstration de la transcendance de e.

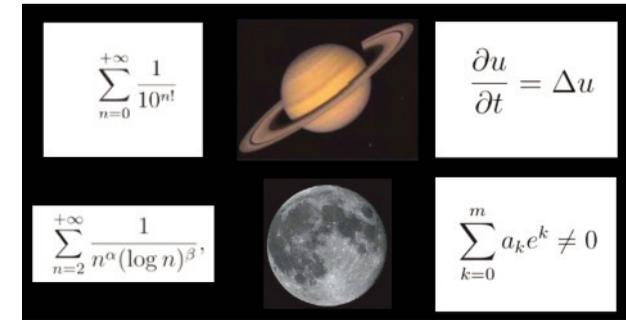


Fig. 8
Michèle Audin, *Mai quai Conti*, 2014.
Images-rimes : ouvrages concernant la Commune.



Fig. 9
Michèle Audin, *Mai quai Conti*, 2014.
Images-rimes : toponymes inspirés par la Commune.



En effet, on peut trouver dans ces compositions de Paul Fournel et de Michèle Audin une « esthétique de la nostalgie », de l'« amour de loin » qui prend forme à travers la sextine come dans la lyrique d'Arnaut Daniel.

Pour Michèle Audin c'est le respect pour les intellectuels qu'elle célèbre dans sa sextine :

Bien sûr, j'ai du respect pour tous ceux que j'ai représentés dans ce « résumé-sextine » et même de l'amour pour beaucoup d'entre eux (pas seulement les scientifiques, Lissagaray et Louise Michel aussi). Il y a des personnages que je « n'aime pas du tout » dans cette histoire, mais je ne les ai pas fait apparaître dans cette image.

Elle inscrit dans sa sextine aussi une véritable plainte pour les morts, les morts de la Commune, dont les tombeaux apparaissent à plusieurs reprises dans les photos, en remplaçant les traditionnels « tombeaux » lyriques en forme de sextine que la tradition nous a laissés.

Dans le roman de Paul Fournel, la nostalgie est un sentiment persistant que les changements alimentent : la diffusion du livre en papier et de ses rites qui risquent de se perdre à cause des nouvelles technologies, le bouleversement, par conséquent, de la profession éditoriale, les nouvelles activités commerciales transformant le quartier de Saint-Germain de Prés, et, vers la fin du roman, la perte de la femme aimée. L'histoire se boucle, en même temps que la sextine, sur la célébration d'un amour qui n'est plus, sur la présence-absence de l'amour de loin. Le roman-sextine s'achève, la liseuse s'éteint et le personnage devient le livre même (« je suis un homme livre »).

Je pose ma liseuse et mon téléphone portable sur la table. [...] Je ne suis pas impatient. Je sais que peu à peu mes appareils se vident de leur énergie et de leur sens. Le jour décline et, après une longue attente, je les entends enfin qui se tordent de douleur. Ils poussent des petits cris d'alerte, ils réclament leur pain et, après un dernier spasme, un ultime clic, il s'enfonce tout à tour dans le noir. [...] Je suis un homme livre. Ma muraille me protège. Et je lis pour, lentement, posément, la détruire. Je prendrai les briques sans ordre ni préméditation, la lecture viendra selon son propre hasard et je sais que l'ordre sera le bon. Laissés en liberté, les livres ne se trompent guère.

J'ouvre la première page du premier, je craque mon premier dos, je plonge mon nez à l'intérieur pour le flairer et j'attaque.

Lorsque j'aurai terminé la lecture du dernier mot de la dernière phrase du dernier livre, je tournerai la dernière page et je déciderai seul si la vie devant moi vaut encore la peine d'être lue (Fournel 2011 : 190).

En pleine syntonie avec les créations de ses collègues oulipiens, le dernier jour du colloque « Modernité des Troubadours » d'Aix-en-Provence, Jacques Roubaud a fermé les travaux en proposant une de ses dernières compositions : la sextine *Le livre d'Aliénor*. Composée à la suite de la visite de l'abbaye de Fontevraud en 2013, et s'inscrivant dans le projet artistique qui s'est réalisé dans le même lieu en juin 2014, cette sextine s'inspire au gisant d'Aliénor, qui semble être une des premières représentations occidentales d'une femme à la lecture. Encore une fois, la structure fermée de la sextine répond à l'angoisse du vide. Celui du livre d'Aliénor, d'une pierre lisse, non gravée, au texte effacé ou jamais existé, emblème de la page blanche de mémoire mallarméenne. Celui du temps qui passe et de la mort, représentés par Aliénor même, gisante dans un sommeil éternel. Ainsi, la sextine propose une réaction possible face au néant, grâce à des multiples inventions textuelles, que les lecteurs mêmes sont sollicités à créer :

Morte, allongée, Aliénor

Dans ses mains de gisante tient un livre
Je le regarde ouvert devant mes yeux
Appuyé sur deux doigts de chaque main
Mais si tout semble prêt pour la lecture
Sur les pages du livre il n'y a rien

Pas un seul mot n'est là, rien

Sur les pages du livre d'Aliénor
Étrange proposition de lecture
Que celle-là, pages blanches d'un livre
Que morte la lectrice eut dans ses mains
Mais qui n'offrent qu'un néant à ses yeux

J'observe de près ses yeux
 Il me semble qu'ils ne regardent rien
 Sous la violence des siècles la main
 A perdu son pouce droit, Aliénor
 Perpétuellement soutient son livre
 Le regard ailleurs, pour quelle lecture?

Décidées pour la lecture
 Les pages grises de poussière, aux yeux
 Vont-elles se remplir de signes ? Livre
 Qu'un ange saurait à partir du rien
 Emplir de lumière pour Aliénor
 Et guider vers l'écriture sa main

On imagine sa main
 Prête à la 'tourne' des pages, lecture
 De prières, de psaumes qu'Aliénor
 Voulait voir toujours offerts à nos yeux
 Où ce serait le poème du 'rien'
 Du 'pur néant' recueilli en ce livre

Que chacun invente un livre
 Qu'il le confie en pensée à ces mains
 Qu'il y médite la leçon du rien,
 De la mort terminable, et la lecture
 En soit proposée silencieuse aux yeux
 De la gisante en attente, Aliénor (Roubaud 2014).

BIBLIOGRAPHIE

- AGOSTI S. (1972), *Il testo poetico*, Rizzoli, Milano.
 ALBERTI L. B. (1975), *Rime e versioni poetiche*, Ricciardi, Milano-Napoli.
 ARAGON L. (1941), "La leçon de Riberac ou l'Europe française", *Fontaine*, n.14.
 AUDEN W.A. (1945), *The Collected Poetry of W. H. Auden*, Random Hous, New York.
 AUDIN M. (2014), *Mai quai Conti*. Disponible à l'adresse: <http://ou-lipo.net/fr/mai-quai-conti>. Consulté le 14 juillet 2014.
 BALZAC H. de (1840), *La Revue Parisienne*, n. 2.
 BEMBO P. (2005), *Rime*, De Agostini, Novara.
 BISHOP E. (1979), *Elizabeth Bishop: The Complete Poems 1927-1979*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
 BOIARDO M. M. (2006), *Canzoniere. Amorum libri*, Garzanti, Milano.
 CANETTIERI, P. (1993), *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del tro-bar*, Roma, Colet.
 CARDUCCI G. (1885), *Rime nuove*, Zanichelli, Bologna.
 CASTILLO H. de (2004), *Cancionero general*, Castalia, Madrid.
 CERVANTES M. de (2014), *La Galatea*, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona.
 CETINA G. de (1895), *Obras*, Sevilla.
 DANTE A. (2007), *Rime*, Einaudi, Torino.
 D'ANNUNZIO G. (1915), *Poema paradisiaco*, Treves, Milano.
 FORTINI F. (1957), *Sestina a Firenze*, Schwarz, Milano.
 FOURNEL P., *La liseuse* (2011), P.O.L, Paris.
 GIL POLO F. (1953), *Diana enamorada*, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid.
 JENNARO P.J. De (1956), *Rime e lettere*, Carducci, Bologna.
 KIPLING R. (1896), *The Seven Seas*, Methuen and Co, London.
 LARTIGUE P. (2005), *L'hélice d'écrire. La sextine*, Les Belles Lettres, Paris.
 LETELLIER H (2004), *La chapelle Sextine*, L'Estuaire, Blandain-Tour-

nai.

MALLARMÉ S. (2003), *Un principe des vers, Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.

MEDICI L. de' (1992), *Poesie*, Rizzoli, Milano.

MIRANDA F. De Sà De (1942), *Obras completas*, Livraria Sa da Costa editora, Lisboa.

OPITZ M. (1970), *Buch von der Deutschen Poeterey*, Stuttgart.

PASTIOR O. (2003-2008), *Werkausgabe*, Hanser, München.

PETRARCA F. (2005), *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2 voll.

POUND E. (1909), *Altaforte, The English Review*.

Id. (1910), *The Spirit of romance*, J. M. Dent and Sons, London.

QUENEAU R. (1994), *Batôns, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris.

RANJINA D. (1996), *Pesme*, Prosveta, Beograd.

RIBERIRO B. (1932), *Obras*, Imprensa da Universidade, Coimbra.

RONCAGLIA A. (1981), "L'invenzione della sestina", *Metrica*, 2, pp. 3-41.

ROUBAUD J. (1986), *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris.

Id. (1981), *Dors*, Gallimard, Paris.

Id. (1996), *La belle Hortense*, Éditions du Seuil (Points), Paris.

Id. (1986), *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris.

Id. (1996), *L'enlèvement d'Hortense*, Éditions du Seuil (Points), Paris.

Id. (1996), *L'exil d'Hortense*, Éditions du Seuil (Points), Paris.

Id. (1999), *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*, Gallimard, Paris.

Id. (2009), *Les fastes*, Lienard, Paris.

Id. (2014), *Le livre d'Aliénor, sextine*, in *Le Livre d'Aliénor*, Oulipo, 2014. Disponible sur le site:

<http://www.abbayedefontevraud.com/lelivredalienor/>. Consulté le 14 juillet 2014.

RÜCKERT F. (1963), *Gedichte*, Reclam, Stuttgart.

SANNAZZARO I. (2013), *Arcadia*, Carocci, Roma.

SPENSER E. (1923), *The Shepherdes Calender*, Cambridge Univer-

sity Press, Cambridge.

SWINBURNE C. (1924), *Swinburne's Collected Poetical Works*, William Heinemann, London.

TYARD P. de (2004), *Œuvres complètes*, Honoré Champion, Paris.

UNGARETTI G. (1969), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori.

WECKHERLIN G. R. (1968), *Gedichte*, Olms, Hildesheim.