

BILINGUE

Villon

Poésies

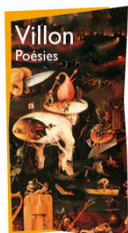
Édition de Jean Dufournet



GF

Villon

Poésies



« Du *Lais* au *Testament*, la frénésie délirante du langage, qui détruit la nature humaine et traduit la perversité du monde, enferme davantage Villon dans sa détresse, rejeté de la société, acceptant sa différence, s'enfonçant plus loin dans le cauchemar. Jongleur, le rire qu'il dispense menace à tout moment de s'étouffer dans un sanglot.

Du *Lais* au *Testament*, nous assistons à la chute d'un être qui perd son identité, qui se replie sur lui-même et dont l'imaginaire prend le pas sur les autres formes d'expression. Le carnaval dans lequel se meuvent ces êtres grotesques et ces figures grimaçantes est pour Villon le seul moyen non pas de cacher son désespoir, mais de l'exprimer. C'est par lui que le poète assume la dégradation de son être. En bouleversant et recréant le monde concret, Villon en révèle la vraie nature, la cruauté et l'étrangeté, et lui-même se dissout dans le tumulte du monde qu'il a créé. »

Jean DUFURNET

Publiée pour la première fois à l'Imprimerie nationale, cette édition a obtenu le grand prix de l'édition critique de l'Académie Française en 1984.

Texte présenté et commenté par Jean Dufournet

Texte intégral

Couverture :

Jérôme Bosch, Tryptique du *Jardin des délices*, détail de *l'Enfer des musiciens*, Madrid, Musée du Prado. © P. Martin / Artephot



Flammarion

FRANÇOIS VILLON

POÉSIES

Texte présenté et commenté
par
Jean DUFOURNET

GF Flammarion

© Imprimerie nationale, 27 rue de la Convention,
75015 Paris, 1984.

© 1992, Flammarion, Paris, pour cette édition
ISBN : 978-2-0814-0541-7

INTRODUCTION

Les légendes et les noms de Villon.

Villon a toujours eu des fidèles passionnés, pour des raisons fort diverses. Clément Marot et Théodore de Banville ont admiré l'habile poète des ballades et des rondeaux émouvants. Théophile Gautier trouvait dans son œuvre des types amusants et singuliers. Rimbaud chanta le pur poète, le fol enfant qui a des rimes plein l'âme, des rimes qui chantent et qui pleurent, qui nous font rire ou pleurer. Jean Richepin, qui a repris dans sa *Ballade de Noël* un refrain de Villon (*Tant crie l'on Noël qu'il vient*), exalta le marlou de génie. Pour Marcel Schwob, Villon mentit dans sa vie comme dans son œuvre, habile à composer sa figure, à changer de manières pour s'adapter à chaque milieu, préférant organiser les mauvais coups et en profiter plutôt que de les mettre à exécution, acceptant de bouffonner et d'être moqué « pourvu qu'on lui donnât de l'hospitalité et de l'admiration pour son extraordinaire talent de poète ». Son génie, selon André Suarès, est la clairvoyance : Villon est admirable pour voir les autres et lui-même, pour peindre ce qu'il voit, le plus réaliste et le plus confident des poètes avant Baudelaire. Francis Carco et Pierre Mac Orlan, que Villon visitait dans leurs rêves, furent hantés par le mauvais garçon un peu lâche, par l'ami des prostituées, que

dévorait la passion de la liberté, resté poète au fond de l'âme malgré ses turpitudes, terrorisé par le spectre du gibet, fasciné par le mal et la chute ¹. Bertolt Brecht l'a introduit dans *L'Opéra de quat'sous* sous les traits de Macheath. Antonin Artaud, dans une lettre du 22 septembre 1945, écrivait à Henri Parisot :

« J'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des emprisonnés : François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits, et non de ceux qui s'affectent perdus pour mieux étaler leur conscience et leur science et de la perte et de l'écrit ². »

En 1952, Blaise Cendrars, pour expliquer Villon, refusait de choisir, comme Francis Carco, la *Ballade de la Grosse Margot* (*Testament*, vers 1591-1627) et de voir en lui « le premier voleur du royaume » ; il estimait au contraire que la *Ballade à s'amie* (*Testament*, vers 942-969), véritable confession du poète, le plus riche de ses poèmes pour la biographie et l'interprétation, « comporte peut-être la clé de l'existence dévergondée de Villon, des malheurs de sa vie et de la source de sa poésie ³ ».

Mais ce mauvais garçon a été élevé au sein de l'Église, dans la communauté de Saint-Benoît-le-Bétourné, aux côtés de son père adoptif Guillaume de Villon, dont il assume l'héritage spirituel : une admiration sincère pour Jeanne d'Arc et Du Guesclin, une acerbe hostilité contre les chanoines de Notre-Dame et les frères mendiants, une profonde imprégnation de la Bible, les idées des prédicateurs et des poètes de son temps (universalité de la mort, putréfaction des corps...). Il porte en lui un riche fonds de culture écrite et orale que, poète docte et non populaire, il utilise pour s'adresser aux lettrés ; il joue même l'ignorance, note André Suarès, « ingénu, non pas naïf ».

1. Pour des compléments, voir Jean Dufournet, *Villon et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, 1970.

2. Dans *Change*, n° 71, p. 22.

3. « Sous le signe de François Villon », *La Table ronde*, n° 51, mars 1952, p. 60.

Tous ces visages de Villon comportent une part de vérité ; il faut les garder tous pour tenter de recomposer la personnalité de ce poète aux noms multiples, différent de lui-même et de ses légendes, des rimeurs de cour comme de ses compagnons de ribote.

Il se cache sous plusieurs pseudonymes qui proposent des *personæ fictae* du poète, tout comme Rabelais, son admirateur, sera Alcofrybas Nasier, Alcofrybas l'Abstracteur qui a la tête dans les nuages et qui fabrique l'huile de la science, Nasier le Renifleur qui a les pieds sur terre et hume le bon vin.

Dans les documents qui concernent le poète, il apparaît sous les noms de François Monterbier (ou Montcorbier) qui est peut-être son patronyme, de François des Loges, celui qui déloge au plus vite après un mauvais coup, de Michel Mouton, nom qu'il prend quand il fait panser sa blessure à la suite d'une vilaine affaire, sans doute une autre manière de se moquer du monde, puisque le mouton n'a pas hésité à frapper et à tuer.

Surtout, il joue avec son nom le plus connu : le *Je, François Villon, écolier*, n'est plus, à la fin du *Lais*, la première suite de ses legs, que le bien renommé Villon, dépossédé de tout. Le jeu est repris dans le *Testament* où il est tour à tour François en acrostiche dans la *Ballade à s'amie* (vers 942-949), Villon en acrostiche dans l'envoi de la *Ballade de la Grosse Margot* (vers 1621-1626), « un pauvre petit écolier / qui fut nommé François Villon » (vers 1886-1887), et le *pauvre Villon* (vers 1997) de la ballade finale ¹.

Le clerc et le mauvais garçon.

François de Montcorbier, qui deviendra Villon, naquit en 1431 ou 1432 à Paris dans une famille pauvre. Très tôt orphelin de père, il est présenté à

1. Pour une étude plus ample des noms de Villon, voir notre article sur « La permanence d'un mythe au Moyen Âge ou Villon-Merlin », *Europe*, n° 654, octobre 1983, p. 83-92.

Guillaume de Villon, chapelain de Saint-Benoît-le-Bétourné, près de la Sorbonne, et professeur de droit canon ; son *plus que père* lui donna nom, culture, vie sociale et religieuse. En 1443, Villon s'inscrit à la Faculté des Arts ; il est reçu bachelier en mars 1449. Le 4 septembre 1450, Guillaume de Villon, en procès avec le chapitre de Notre-Dame, que le poète n'épargnera pas, est emprisonné. Entre le 4 mai et le 26 août 1452, Villon obtient sa licence et sa maîtrise ès arts.

De 1453 à 1455, il participe à des chahuts d'étudiants de plus en plus audacieux, à des bagarres avec la police ; il hante les tavernes. Le 5 juin 1455, il blesse mortellement un prêtre, Philippe Sermoise, qui l'a pris à partie ; il se fait panser sous le nom de Michel Mouton et s'enfuit. En janvier 1456, il obtient des lettres de rémission pour le meurtre de Sermoise. La nuit de Noël, il participe à un vol de 500 écus au collège de Navarre, avec Colin de Cayeux, Gui Tabarie, un moine picard nommé Damp Nicolas, et Petit Jehan. Il prétend avoir composé cette nuit-là le *Lais*, le premier et le moins long de ses deux poèmes suivis, parfois appelé, contre l'avis de l'auteur, « Petit Testament » par opposition avec l'autre. En fait, il écrivit le *Lais* juste avant le vol ou le lendemain, en hâte, pour se préparer un alibi ou excuser un méfait qu'il aurait commis dans un état de demi-inconscience.

Il quitte Paris tout de suite après le vol, ou après sa découverte en mars 1457. L'enquête commence les 9 et 10 mars. En mai, Pierre Marchand, curé de Paray près de Chartres, peut-être indicateur de police, fait parler Tabarie, qui déclare que Villon s'est dirigé vers Angers pour voler un religieux. Arrêté au milieu de 1458, torturé, Tabarie fait des aveux et met en cause Villon, qui mène une vie errante, sans qu'on puisse reconstituer son itinéraire, car les noms cités dans le *Testament* semblent n'avoir été choisis que parce qu'ils se prêtaient à des jeux de mots. Sans doute passa-t-il par les cours de Charles d'Orléans à Blois, où il composa la ballade *Je meurs de seuf auprès de la fontaine*

et le *Dit de la naissance de Marie d'Orléans* (*Poésies diverses*, VII et VIII), et de Jean II de Bourbon à Moulins, où il aurait écrit, en échange de subsides, la *Requête à Monseigneur de Bourbon* (*ibid.*, X). Affilié à une bande de malfaiteurs, les Coquillards, comme ses amis Colin de Cayeux et Régnier de Montigny, il compose dans leur jargon des ballades complexes où l'on peut trouver plusieurs niveaux de signification et, à coup sûr, un goût prononcé pour toutes sortes de jeux linguistiques. Durant l'été de 1461, il subit à Meung-sur-Loire une rigoureuse captivité, soumis à la question par l'eau, torturé dans une prison de l'évêque Thibaud d'Aussigny. Pourquoi ? On ne sait : peut-être a-t-il commis un vol sacrilège ou fait partie d'une troupe de baladins malgré son état de cleric. De cette époque datent l'*Épître à ses amis* et *Le Débat du cœur et du corps* (*Poésies diverses*, IX et XI). Le 2 octobre, il est libéré, à l'occasion du passage dans la ville du nouveau roi Louis XI. Il commence la composition du *Testament*, qu'il poursuit l'année suivante, en y intégrant des pièces plus anciennes auxquelles il a pu donner un sens différent.

En 1462, il regagne Paris. Inculpé de vol en novembre et incarcéré au Châtelet, il est libéré le 7 novembre après avoir promis de rembourser cent vingt écus d'or au collège de Navarre. À la fin du même mois, impliqué dans une bagarre au cours de laquelle le notaire pontifical Ferrebouc, qui s'était occupé du cambriolage de Navarre, avait reçu un coup d'épée de Robin Dogis, Villon est arrêté, torturé, condamné à être pendu. Il fait appel. Le 5 janvier 1463, le Parlement casse le jugement et bannit Villon pour dix ans de la ville, prévôté et vicomté de Paris. Dans sa *Louange à la Cour* (*Poésies diverses*, XV), le poète remercie les membres du Parlement et demande un délai de trois jours pour régler ses affaires ; dans la *Question au cleric du guichet* (*ibid.*, XVI), il se félicite d'avoir demandé que fût cassée cette injuste sentence.

Il disparaît alors, aux alentours de la trentaine, sans qu'on sache quand, ni où, ni comment il mourut. La

légende s'empare de lui, le métamorphose en buveur, voleur, trompeur, *farceur* (faisant des farces, jouant des farces) dans des œuvres comme *Les Repues franches*, *La Grande Diablerie* d'Éloi d'Amerval, la *Vie et Trépassement de Caillette*, dans des testaments burlesques, dans le *Pantagruel* et le *Quart Livre* de Rabelais où il joue la Passion en Poitou, où il se venge cruellement d'un moine cordelier, Étienne Tappecoue, et où il se moque du roi d'Angleterre.

En 1489, Pierre Levet publie la première édition imprimée des œuvres de Villon, qui obtiennent un vif succès, et sont reproduites au moins neuf fois avant 1500 et plus de vingt fois avant 1553.

L'œuvre et ses structures.

Les deux œuvres suivies de Villon, le *Lais* et le *Testament*, qui appartiennent au genre du dit et se présentent comme des testaments, sont composées de huitains d'octosyllabes¹. Si le poète a incorporé des ballades et des rondeaux à la trame du *Testament* dont il a ainsi diversifié l'architecture traditionnelle que seule la brièveté sauvait de la monotonie², le huitain demeure l'élément de base de son discours poétique. Bien plus, de nombreuses ballades comportent trois ou six huitains octosyllabiques³. D'autre part, Villon prend toujours le soin de préparer la ballade qu'il enchâsse par un ou deux huitains de présentation. Ainsi se tisse une trame complexe qui transfigure le *sermo pedestris*, constitué dans le *Testament* comme dans le *Lais* par l'énoncé systématique des legs, en y mêlant des efflorescences lyriques, satiriques ou philosophiques.

Villon a utilisé toutes les ressources du huitain, qui

1. Dont les rimes s'organisent selon le schéma suivant : *ababbcbc*.

2. C'est le cas du *Testament par esbatement* d'Eustache Deschamps.

3. Les rondeaux eux-mêmes sont composés de quatre quatrains, c'est-à-dire de deux huitains.

tantôt constitue une unité indépendante, aux contours bien délimités, autour d'un personnage comme Frère Baude (*Testament*, huitain CXX) ou d'un groupe (*ibid.*, CXLV), et tantôt s'insère dans une suite plus ou moins étendue, qui présente une anecdote à tonalité philosophique ou morale, comme le dialogue d'Alexandre et du pirate Diomédès (*ibid.*, XVII-XXI), ou, sur le mode ironique, une démonstration théologique sur le sort des prophètes avant l'Incarnation (*ibid.*, LXXXI-LXXXIII), ou un débat entre le cœur et le corps de Villon (*ibid.*, XXXVI-XXXVII), ou un portrait antithétique de la jeunesse et de la vieillesse (*ibid.*, LI-LV), ou une méditation sur la pauvreté, la danse macabre, l'agonie ou les charniers du cimetière des Saints-Innocents, ou la critique d'un individu, comme Thibaud d'Aussigny (*ibid.*, I-VI) ou d'un groupe, frères mendiants ou chanoines de Notre-Dame. Il amène avec une singulière habileté le dernier vers, qui peut annoncer le poème suivant ¹, prendre la forme d'un proverbe ², énoncer un jugement ³, laisser le lecteur sur l'évocation d'un personnage ⁴ ou d'une attitude ⁵, amener un retournement qui invite à relire le huitain ⁶.

Cette diversité se retrouve à l'intérieur du huitain, fait souvent de ruptures et de bifurcations, par l'insertion dans la réalité sordide d'images rapides, par la juxtaposition ou l'entrelacement de confidences pathétiques et de pitreries cocasses, par l'emploi de mots empruntés à tous les lexiques et à tous les styles.

S'agissant de l'ensemble, si le jeu du poète consiste à imiter la forme d'un acte de succession, la suite des *Item*, généralement plaisants, s'interrompt en divers endroits pour laisser place, dans le même cadre de la strophe octosyllabique, à des développements de

1. *Testament*, vers 1590 : *Qu'on lui lise cette ballade.*
2. *Ibid.*, vers 1827 : *De beau chanter s'ennuie on bien.*
3. *Ibid.*, vers 1213 : *Elle est une mauvaise ordure.*
4. *Ibid.*, vers 1197 : *C'est bien le diable de Vauvert.*
5. *Ibid.*, vers 1221 : *Comme enragé, à pleine gorge.*
6. *Ibid.*, vers 1085 : *Et est plaisant ou il n'est point.*

plus haute volée. Il y a ainsi une série de coups d'aile : dès le *Lais*, lors de l'évocation initiale du mal d'amour, ou à partir de la strophe XXXV, où le testateur, à l'annonce de l'Angélus, s'interrompt pour prier, avant de plonger dans l'inconscience, et se trouve ainsi détourné de son jeu. Tout au début du *Testament*, le poète, au souvenir des misères accumulées et survenues depuis le *Lais*, prend à partie son tourmenteur Thibaud d'Aussigny, fait le point sur son expérience vécue depuis sa « jeunesse folle », médite sur l'amertume d'un destin terrestre qui, pour lui comme pour tous, va bientôt déboucher sur une mort déjà menaçante et, à propos de la mort, s'élève déjà, notamment dans les quatre derniers huitains (XXXVIII-XLI) de la série liminaire, aux plus hauts accents du lyrisme philosophique, introduisant implicitement aux trois premières ballades, sur le « temps jadis ». Immédiatement après ces trois ballades, le ton des huitains continue à se soutenir et l'exemple de la Belle Heaumière donne un nouvel aliment à la méditation sur le destin, ainsi que sur l'amour, qui se prolonge sur le rythme du *sermo pedestris*, mais avec, çà et là, des accents plus pathétiques que dans la séquence du *Lais* (LXX : *Je renie Amour...* ; LXXII : *Je connois approcher ma seuf...*). Ce n'est pas avant le huitain LXXV qu'on revient à l'idée des dispositions testamentaires et qu'on prépare les nouvelles séries d'*Item*, annoncées avec quelque solennité (LXXIX) par un testateur qui voit s'approcher l'échéance et qui, tout en revenant à une apparente frivolité satirique, y associe plus souvent une âpreté plus ou moins féroce. L'unité du thème testamentaire est maintenue dans des séquences plus ou moins longues (XCV à CXXV, CXXVI à CXXXIX, CXLI à CL, CLI à CLV, CLXVII à CLXXVII, CLXXVIII à CLXXXV) et soulignée comme en écho par de fréquents retours à des personnages déjà nommés dans le *Lais* ; mais s'intercalent de façon plus serrée, pour concourir à l'élargissement ou à l'approfondissement de l'inspiration, les poèmes à forme fixe,

occasionnellement rondeau ou chanson, mais surtout ballade.

Ainsi Villon prouvait-il qu'il n'était pas seulement un *vieux singe* qui ne viserait qu'à faire rire et, du coup, laisserait ; qu'il était capable d'être le poète sérieux de la pauvreté, du vieillissement, de la déchéance et de la mort ; qu'il pouvait passer d'un ton à l'autre en demeurant dans le cadre du huitain qu'il avait lié dans le *Lais* à l'ironie gouailleuse et à la parodie irrévérencieuse, capable d'imprimer à ses vers la marque de sa personnalité, en sorte que l'œuvre est sans cesse illuminée de formules fulgurantes qui traduisent ses obsessions et, de quelques traits, dessinent personnages et scènes.

On a donc tort de réduire l'œuvre de Villon à quelques ballades comme celles dites des *Dames du temps jadis* (*Testament*, vers 329-356) ou des *Pendus* (*l'Épithèque des Poésies diverses*, XIV) ; mais, à condition de les considérer dans leur ensemble, elles nous offrent un bon moyen pour aborder son univers poétique, dont elles nous suggèrent la richesse par la diversité des tons et des moyens employés. Marot, d'ailleurs, accordait une place particulière aux ballades, dont il a loué la *veine belle et héroïque*, au moment où Villon passait encore pour un farceur malicieux.

Le poète n'a pas cherché à innover. Il conserve l'envoi de quatre à sept vers qu'il adresse en général à un prince, jouant avec ce nom, ici employé au pluriel (*Prince à mort sont tous destinez*, *Testament*, vers 409), là désignant Charles d'Orléans, *Prince amoureux, des amants le graigneur* (*ibid.*, vers 966), ailleurs, lui substituant d'autres personnages, les filles de joie¹, la Vierge Marie², Jésus-Christ³, une grande dame, Ambroise de Loré⁴, ou, dans les *Poésies diverses*⁵, lui-même interpellé par Fortune. Préférant les strophes

1. *Testament*, vers 557.

2. *Ibid.*, vers 903.

3. *Poésies diverses*, XIV, vers 31.

4. *Testament*, vers 1402.

5. XII, vers 37.

carrées, huitains de vers de huit syllabes qui constituent la trame du *Lais* et du *Testament* et dizains de vers de dix syllabes, il se limite à l'ordinaire à un seul schéma de rimes (*ababbcbc* pour le huitain, *ababbccdc* pour le dizain), choisissant le plus souvent des rimes riches et rejetant les rimes faciles.

La difficulté technique de la ballade explique que beaucoup d'entre elles soient construites sur des énumérations, dont Villon a tiré le meilleur parti en ne se bornant pas à la reprise mécanique d'une recette. Aussi a-t-il, dans la *Ballade des femmes de Paris* (*Testament*, vers 1515-1540), entrecoupé de remarques piquantes la longue litanie des noms propres, dont il s'est efforcé d'introduire le plus grand nombre possible, comme il le souligne avec malice : *Ai-je beaucoup de lieux compris ?* Ainsi dans les trois ballades¹ regroupées autour du thème *Ubi sunt* (Où sont passés ces illustres personnages ?) et d'expressions voisines : *Dites-moi où... Qui plus, où est... car ou soit...* : dans la première, celle des *Dames*, le procédé est au service de la plus parfaite harmonie des sons et de la plus pure poésie, tandis qu'une savante progression renforce la démonstration : à travers la mélancolie, les précisions cocasses et le caractère composite de l'évocation — ombres vagues, s'enfonçant dans la nuit, et personnages appartenant à la mémoire populaire comme Héloïse et Jeanne d'Arc — font percer un léger sourire, l'incantation des rimes caressantes et d'un refrain enveloppé d'une frange de rêverie suscite le retour d'un passé poétique. Au contraire, dans la seconde, celle des *Seigneurs*, prosaïque et sinistre comme l'agonie, Villon réussit à inclure une dizaine de contemporains, morts récemment de façon plus ou moins affreuse. Moins individualisée, la dernière pièce de ce triptyque est imprégnée de la magie du vieux français.

Cet excellent artisan du vers n'hésite pas à compliquer sa tâche par des acrostiches qui le désignent lui-

1. *Testament*, vers 329-412.

même, dans la *Ballade pour prier Notre Dame* (*Testament*, vers 903-908) ou la *Ballade de la Grosse Margot* (vers 1621-1626), ou qui indiquent les destinataires des poèmes : Marthe dans la *Ballade à s'amie* (*ibid.*, vers 950-955) ou Ambroise de Loré dans la *Ballade pour Robert d'Estouteville* (*ibid.*, vers 1376-1391). Mais surtout, très exigeant, il a exclu du *Testament*, lorsqu'il a constitué sa propre anthologie, les ballades construites sur des procédés qu'il jugeait trop faciles, énumération fondée sur le même début de vers (*Je connois bien mouches en lait*), succession de proverbes commençant par le même mot (*Tant gratte chèvre que mal gist*), jeu des contradictions (*Ne bien conseillé qu'amoureux* ou *Je meurs de seuf auprès de la fontaine*), ou les pièces alourdies d'allusions mythologiques (*Ballade de la Fortune*) ou emphatiques (*Dit de la naissance de Marie d'Orléans*)¹.

Par les ballades, qui permettent de déceler un mélange constant de réalisme et de poésie, de sérieux et d'ironie, de délicatesse et de grossièreté, Villon a voulu rompre la monotonie d'une succession de huitains et manifester les multiples facettes de son talent. En outre, les ballades, qui comportent moins d'équivoques, de doubles sens et d'antiphrases que les huitains, peuvent recevoir de leur place dans l'œuvre une signification nouvelle. Ainsi, la *Ballade à s'amie*, écrite d'abord pour Marthe dont le prénom se lit en acrostiche, fut insérée dans le *Testament*, offerte à la *chère rose*, et prit un sens différent après les huitains grossiers qui dénoncent la cupidité et la sensualité de Catherine de Vaucelles. De surcroît, elle est à interpréter en fonction de la *Ballade pour prier Notre Dame* : l'une et l'autre sont décasyllabiques, signées par des acrostiches et séparées par quatre huitains ; l'une parle de la Dame du ciel, l'autre de la Dame de son cœur ; l'une exalte l'infinie bonté de la Vierge qui sauva Théophile, clerc comme Villon, l'autre dénonce la dureté et la félonie de la *fausse beauté qui tant lui coûte*

1. Voir *Poésies diverses*, III, II, IV, VII, XII, VIII.

cher et cause sa perte. De même, la proximité de la *Ballade pour Robert d'Estouteville*¹ et de celle des *Langues ennuyees*² invite à les comparer et à expliquer le comportement de Villon par l'attitude des autres à son égard. Aidé et estimé, il peut être le chantre, en un style noble et décent, de l'amour conjugal qui réconcilie la passion, la raison et la religion ; mais, quand on tente de lui nuire, comme les frères Perdrier, la vie à laquelle on le contraint fait de lui le poète de la vengeance grossière et injurieuse. Qu'on ne lui reproche pas écarts et excès dans sa vie comme dans ses poèmes, mais qu'on s'en prenne plutôt à ses bourreaux et à ses ennemis !

On peut donc discerner la sûreté d'un instinct et d'une science qui permettent de concilier les nombreux aspects d'une inspiration multiforme et la continuité de dessein d'un artiste qui sait où il va, qui, dans le *Lais*, apparaît souvent encore comme un plaisantin, comme *un bon folâtre*, et qui, dans le *Testament*, ménage avec maîtrise une montée délibérée, mais nuancée, du pathétique jusqu'à la fin, où les deux ballades terminales, annoncées par les derniers legs relatifs à la sépulture, puis par l'*Épithaphe* et par les dispositions ultimes, nous laissent, en dépit du ton encore désinvolte, sur l'image du poète aux portes du tombeau.

Villon se distingue des rhétoriciens surtout parce qu'il met cette habileté technique au service d'une œuvre profonde, d'une grande diversité de tons et de sujets.

Les grands thèmes.

Un premier ensemble se regroupe autour des spectacles de la vie quotidienne et des milieux que Villon a fréquentés. Le réalisme, plus ou moins appuyé, s'y

1. *Testament*, vers 1378-1405.

2. *Ibid.*, vers 1422-1456.

teinte d'humour et d'ironie. Voici, autour de la belle qui fut heaumière, femme ou employée d'un fabricant et marchand de casques, les filles de joie et les femmes de médiocre vertu ¹ ; dans les tavernes et les bouges, toutes sortes de gens plus ou moins recommandables, que la *Ballade de bonne doctrine* ² énumère avec allégresse : coquillards, tricheurs, faux monnayeurs, voleurs, amuseurs publics, baladins, acteurs, musiciens, ouvriers agricoles, palefreniers, teilleurs de chanvre ; et, dans la *Ballade de merci* ³, un monde d'oisifs, de prostituées décolletées, de mauvais garçons bagarreurs, de troupes de sots et de sottises agitant marottes et vessies de porc garnies de pois. Ailleurs ⁴, il évoque la marche zigzagante de Jean Cotart qui était procureur en cour d'Église, et, par une série de touches rapides, les attitudes caractéristiques de l'ivrogne, devenu un chevalier au service du vin et associé à Noé, à Loth et à l'*Archetriclin* des noces de Cana ; ou encore la vie d'un bouge et les relations d'un proxénète et de la Grosse Margot ⁵, sans réussir toutefois à rassembler autant de détails répugnants que dans la *Ballade des langues ennuyeuses*. Homme de la ville, la campagne lui fait horreur, pour ses décors comme pour ses mœurs ⁶. Il préfère le spectacle des rues, des enfants allant en bande chercher de la moutarde à l'heure du repas (*Testament*, huitain CLXVI), des vieilles se chauffant à un maigre feu (*ibid.*, huitain LVI), des mendiants dormant sous les étals (*Lais*, huitain XXX), toute la faune des citadines peu farouches.

Le second groupe, autour du thème de l'amour, traduit les expériences, les aspirations et les contradictions du poète. La *Double Ballade* ou *Ballade des folles amours* ⁷, à grand renfort d'exemples empruntés à l'an-

1. *Testament*, vers 533-560.

2. *Ibid.*, vers 1692-1719.

3. *Ibid.*, vers 1968-1995.

4. *Ibid.*, vers 1238-1265.

5. *Ibid.*, vers 1591-1627.

6. Voir *Les Contredits de Franc Gontier*, vers 1483-1502.

7. *Testament*, vers 626-672.

tiquité païenne et biblique, dénonce les méfaits de la passion qui rend « les gens bêtes », la démythifiant et la ridiculisant pour atténuer la douleur et le dépit du poète. Dans *Les Contredits de Franc Gontier*¹, qui refusent le retour à la vie campagnarde prôné par Philippe de Vitri et Eustache Deschamps, la première strophe exprime, à travers les ébats d'un gras chanoine et de dame Sidoine, une sensualité raffinée, le rejet des contraintes du travail, de la famille, du temps, de la morale et de la pauvreté, la recherche de tous les excitants qui peuvent décupler le plaisir dans un monde douillet et clos. Si la *Ballade à s'amie*² est la mise en accusation d'une dame trop dure, la *Ballade pour Robert d'Estouteville*³, véritablement courtoise malgré sa gaillardise, exprime les aspirations les plus profondes du poète : issu du peuple, il rêve d'être noble par la naissance, les manières et le cœur ; vagabond sans famille, il regrette la paix d'un foyer heureux et fécond ; misérable, meurtrier d'un prêtre, emprisonné, abandonné de tous et accablé par ses ennemis, il souhaite le réconfort d'un amour sincère.

Le dernier groupe a pour motif l'obsession de la mort, qui apparaît tant dans les trois ballades *Ubi sunt* que dans la *Ballade pour prier Notre Dame* (*Testament*, vers 873-909) et la *Ballade des Pendus* (*Poésies diverses*, XIV). Villon hait la mort tout en se sentant attiré par elle ; il la voit omniprésente et toute-puissante, frappant également les princes et les petits (*Testament*, huitain XXXIX), vengeant les parias en accablant les grands. Cette égalité dans le destin ne masque pas la souffrance de l'agonie, dont le poète suggère, moins lourdement que la plupart de ses contemporains, la douleur physique, l'angoisse, l'amertume, la solitude et les sueurs (*ibid.*, huitains XL-XLI) ; il évoque aussi le cadavre pourri, la décomposition du corps féminin, les pendus desséchés et noircis par les intempéries, agités sans cesse par le vent, *plus becquetés d'oiseaux que*

1. *Ibid.*, vers 1473-1506.

2. *Ibid.*, vers 942-969.

3. *Ibid.*, vers 1378-1405.

dés à coudre ; et il donne la parole à ces malheureux qui, ballottant au haut du gibet, requièrent notre pardon, prient et préviennent.

Toutefois, comparé à ses prédécesseurs immédiats et à ses contemporains, à Eustache Deschamps et à son *Double Lai de la fragilité humaine*, à Pierre de Nesson (1383-1442) et à ses *Vigiles des morts*, à Georges Chastelain et à son *Miroir de la mort*, à Pierre Michault et à sa *Danse aux aveugles* (1465), à Meschinot (1420-1491) et à ses *Lunettes des princes*, Villon apparaît plus discret, plus retenu ; respectant le corps même après sa mort, il se contente de dire qu'il est pourri, tandis que Nesson écrivait :

Ô très ténébreuse maison,
 Ô charogne qui n'est plus hom !
 Qui te tiendra lors compagnie ?
 Ce qui istra ¹ de ta liqueur,
 Vers engendrés de ta pueur ²,
 De ta vil chair encharognée.
 Hé ! Sac à fiens ³ puant, hélas !

Mais Villon ne se borne pas à reprendre les lieux communs qu'avait illustrés un Rutebeuf au XIII^e siècle. S'il regrette le temps de sa *jeunesse folle* où il a *plus qu'un autre galé*, « fait la noce » (*Testament*, huitains XXII et XXVI), ce n'est pas pour avoir gaspillé son temps en jeux futiles, mais en raison de son échec social, du manque de biens matériels. Jugement dernier et enfer sont pratiquement absents de son œuvre, sinon sous forme d'allusions souvent burlesques, puisque, selon lui, parlant des patriarches et des prophètes, *onques grand chaud n'eurent aux fesses* (vers 808) et qu'en enfer *piõns y feront mate chiere*, « les buveurs feront grise mine » (vers 821). En revanche, la mort, pour lui, est liée au vieillissement, présence de la mort dans la vie, qu'il observe chez les *pauvres femmelettes qui vieilles sont* (huitain XLVI)... dont la belle

1. Sortira.
2. Puanteur.
3. Fiente.

qui fut *hëaumière* est le porte-parole, et chez le *pauvre vieillard*, autrefois un *plaisant raillard* (huitain XLIII). La vieillesse, qui survient d'un coup, écarte de la vie, contraint de vivre dans le seul univers des vieux, incapable de susciter l'attention et l'amour, *car vieilles n'ont ne cours ne être* (*Testament*, vers 539), pas plus qu'une monnaie hors d'usage. Elle apporte avec elle la laideur, l'apathie, la paralysie : tel est le sinistre avertissement des vers 958-963. Elle est encore plus redoutable pour le poète qui, usé, est dépossédé de ce qui le distinguait, de sa drôlerie et de sa verve satirique. Sa jeunesse évanouie, il n'a plus de génie, il déplaît, parce qu'il est triste et qu'il se répète, vieux singe débitant des bouffonneries ressassées qui, loin de faire rire, excèdent (huitain XLV).

Comment échapper à cette obsession ? Pour Rutebeuf, il fallait se préparer à la mort, en se pénétrant de ces tragiques vérités, en se conciliant Dieu et la Vierge, en méritant l'intercession de celle-ci par une vie de sacrifice. Pour Villon, il s'agit avant tout d'oublier la mort. D'abord, par des allusions plutôt que par des descriptions : elle n'est nommée que de façon détournée, avec pudeur et discrétion, avec une sobre élégance qui coupe Villon de son temps, même si le *Testament* contient de nombreuses allusions à la mort qu'il faut souvent deviner, d'autant qu'elles se compliquent de doubles sens : mort par pendaison que pouvait redouter un marginal comme Villon, mort sur le bûcher, mort des faux monnayeurs qui sont *échaudés*... S'il accumule dans la *Ballade des Seigneurs* un certain nombre de morts récentes, il se contente d'un nom, sans rien dire de la manière dont chacun mourut, ne conservant que des éléments positifs en rapport avec la vie du défunt, le *gracieux* duc de Bourbon, Charles VII *le bon*... De surcroît, l'horreur du réel est subtilisée par la métaphore, et le poète recourt à la poésie, sous toutes ses formes, dès que l'angoisse affleure. Enfin, nous entrons très vite dans le tohu-bohu carnavalesque, avec toutes les valeurs qu'il véhicule et la volonté de jouir immédiatement, pleinement

de la vie, pendant qu'il est temps. On peut ainsi découvrir dans le *Testament* l'itinéraire du poète et celui qu'il recommande à ses lecteurs : de la mort tragique à la mort burlesque, de l'horreur du trépas à la gaieté de la fin, des affreuses persécutions de Thibaud d'Aussigny, de l'omniprésence de Dieu et de la conscience pécheresse aux deux ballades carnavalesques qui terminent le *Testament* dans une absence totale de Dieu.

Une vision carnavalesque.

En effet, la seconde partie du *Testament*, qui imite avec minutie un testament réel du XIV^e ou du XV^e siècle ¹, se transforme rapidement en un grand défilé de carnaval, en une fête de la parodie et de la métamorphose dont les acteurs, souvent grotesques, nous sont évoqués par leur nom que Villon a rendu signifiant, ou par un don qu'ils portent ou tiennent entre leurs mains, ou par un détail, un trait du visage ou du corps grossi jusqu'à la caricature. Cette procession burlesque, où les gens s'avancent par groupes, affranchit de la vérité dominante, abolit les rapports hiérarchiques et les tabous dans une égalité subversive qui libère les individus des règles constantes de l'étiquette et de la décence, et qui traduit le refus de l'immuable et de l'éternel au profit des formes changeantes qui reflètent la conscience du caractère relatif des vérités et des autorités, à travers les permutations et les détrônements bouffons.

Théophile Gautier avait bien senti le caractère de cette parade, puisqu'il a introduit sa galerie des Grotesques par le portrait de Villon. En voici un échantillonnage significatif :

Ythier Marchant (huitain XCIV) brandit une épée, tout en chantant un rondeau émouvant sur la mort de

1. Voir A. Tuetey, *Testaments enregistrés au Parlement de Paris sous le règne de Charles VI*, Paris, 1880.

sa maîtresse. Jean Cornu et Pierre Baubignon, rapprochés dans le huitain XCV, se voient pousser, l'un, de belles cornes, l'autre, une grosse bosse, un *beau bignon*; deux symboles des maris trompés, qui constituent aussi un début d'animalisation. Saint-Amant et sa femme (huitain XCVII) changent de monture, passent du *Cheval blanc qui ne bouge* à l'âne rouge et de la *Mule* à la jument, puis s'identifient à eux. Merebeuf et Louviers (huitain CII) passent à la condition animale, l'un, bœuf de grande taille, le second, loup agressif, au milieu de bovins et d'oiseaux. Jean Le Loup (huitain CX) se dissimule sous un long manteau. Jean Riou, accompagné de gros mâtins et d'archers, porte une hure de loup, ou plusieurs, qu'il se met à manger, puis s'enveloppe de la fourrure de la même bête (huitains CXII-CXIII). Robinet Trascaille essaie de rattraper une caille et d'en faire une bête de charge, puis se juche sur un épais roncin, la tête recouverte d'une jatte en guise de casque (huitain CXIV). François de La Vacquerie se débat comme un possédé au milieu d'un troupeau de vaches (huitain CXXIII), tandis que le jeune Merle prend la forme d'un merle siffleur (huitain CXXVI); que les trois vieux usuriers deviennent des moutons butés (huitain CXXVII) et les deux vieux chanoines des loirs endormis (huitain CXXXIII). Le seigneur de Grigny *grigne*, montre les dents comme un chien menaçant (huitain CXXXVI). Les médissants Perdrier, qui ont recommandé à Villon des *langues cuisants, flambants et rouges*, s'avancent, un plat de langues répugnantes entre les mains, une longue langue leur sortant de la bouche comme dans de nombreuses représentations de démons ou d'animaux démoniaques, leurs vêtements recouverts des langues que portaient les gens condamnés par l'Inquisition pour faux témoignage et qui symbolisaient les flammes de l'enfer, entourés d'animaux dangereux ou repoussants (huitains CXL-CXLI). Jacques James, transformé en porc (huitain CLXIX) précède le sénéchal de Normandie qui cherche à ferrer des oies et des canes (huitain CLXX).

Menant le jeu avec force grimaces, Villon prend tous les masques : testateur mourant qui ressuscite, amoureux transi, chevalier élégant, banquier, pèlerin, pédagogue, médecin, proxénète, vieux singe, *vieil usé rocard*, « vieil oiseau tout déplumé », émule de saint Martin qui partage en deux son grand manteau... ; il utilise diverses voix, celles du pirate Diomédès, d'une vieille femme qui autrefois vendait des heaumes, de sa mère, du grand seigneur Robert d'Estouteville.

Le *Testament* se termine par deux ballades carnavalesques, évoquant, l'une, intitulée la *Ballade de merci*, un cortège qui comporte, entre autres, des bateleurs traînant des guenons, des fous et des folles, des sots et des sottés dans leur costume traditionnel, porteurs de vessies remplies de petits pois et de marottes tintinabulantes, des *traîtres chiens mâtins* ; l'autre, la *Ballade finale*, un enterrement burlesque dont les participants, *vêtus rouge comme vermillon*, entourent le mort, Villon, martyr d'amour, qui se redresse pour boire un verre de *vin morillon*, du « gros rouge », et c'est sur ce geste que Villon quitte la compagnie et que se termine le *Testament*.

Le jeu des masques, qui peuvent surprendre, émouvoir ou choquer, s'oppose à l'immobilité et met l'accent sur le renouveau social, historique, personnel ; le déguisement marque la rénovation du personnage social ; mais se révéler différent et contradictoire, c'est ne rien révéler de soi en particulier. Le rire offre un monde différent et une vie autre, détruit les limites de l'un, bouleverse l'ordre social et naturel, fait éclater l'univers du sérieux. Dans ce jeu insolite, on passe facilement de l'humain à l'animal, voire au végétal, sans qu'aucune frontière nette les sépare, ni qu'aucune stabilité les maintienne sous le même aspect, dans un mouvement constant de l'existence éternellement inachevée, qui s'exprime dans la permutation des formes et de la hiérarchie, comme dans les sculptures du Moyen Âge ; ainsi, sur les piliers de Souillac, huit bêtes montent à l'assaut du linteau : chaque fois, c'est un fauve à tête, ailes et serres d'aigle qui se croise

et s'affronte avec un lion incroyablement allongé dont le cou a passé sous le boudin festonné qui masque les bords. Cette création permanente, qui associe des éléments hétérogènes, affranchit du banal et du conventionnel, jette un regard neuf sur le monde, élargit les possibilités du langage et de la réalité, libère le vocabulaire et les mœurs. Ce rire n'est pas seulement un moyen de conquérir le lecteur, ni un masque protecteur ; il écarte les angoisses personnelles et les angoisses du temps, vainqueur du sérieux extérieur comme de la censure intérieure, victorieux de la peur de l'au-delà, de la mort, du sacré, de l'enfer, des mauvaises gens et des soldats licenciés, de l'épidémie, des puissants de ce monde, triomphant de l'angoisse d'une société bouleversée dans ses croyances, en proie à une crise métaphysique, contemplant son déclin, s'opposant à l'hypocrisie et à la flatterie. Libération sans doute éphémère, puisque, la fête finie, l'homme retombe sous le joug de la peur, comme le suggère la dernière ballade du *Testament*, burlesque certes et éclairée par des plaisanteries, mais ressassant toutes les hantises du poète.

Le texte littéraire devient le lieu de la décomposition du réel et surtout de sa métamorphose. Les gens changent de rôle, se transforment comme dans les tableaux de Jérôme Bosch. De là l'abondance des antiphrases : le temps d'un vers, de brutaux policiers deviendront de *bonnes et douces gens* (*Testament*, vers 1088), le répugnant Pernet de la Barre un jeune homme *beau et net* (vers 1096). Dans la série des huitains CXXVI-CXXXI, où le poète fait des legs tour à tour au *jeune Marle*, à ses *trois pauvres orphelins*, à ses *pauvres clergeons*, sans doute s'agit-il du vieux Merle qui devient amoureux, de trois vieillards rapaces et bornés que le poète envoie à l'école de Pierre Richer, le « richard », de deux vieux chanoines de Notre-Dame qui, loin d'être de *beaux enfants et droits comme joncs, jeunes et ébattants*, loin de ne pas dormir *comme loirs*, sont des vieillards cassés en deux, quasi inertes, figés dans une somnolence léthargique.

La métamorphose s'opère devant nous. Au long de l'œuvre dans certains cas. L'évêque Thibaud d'Ausigny bénit les rues au vers 7 : *S'évêque il est, signant les rues...* Au vers 731, une homonymie permet de le confondre avec l'ignoble et débauché favori du duc de Berry, le suspect Tacque Thibaud. Il devient, au vers 1984, l'un de ces *traîtres chiens mâtins*, qui ont contraint Villon à mâcher et ronger de dures croûtes maint soir et maint matin. Cette évolution permet de mesurer le chemin parcouru : l'évêque n'a plus rien de sacré, il est même sorti du règne humain. Villon se sent libéré. La métamorphose peut s'accomplir et se multiplier dans le cadre d'un huitain : Pierre de Saint-Amant, mauvais cavalier, s'identifie ensuite à sa monture, à un *cheval blanc qui ne bouge*, puis à un âne *rouge*, tandis que sa femme devient une mule, puis une jument (huitain XCVII) ; le frère Baude du huitain CXX, un vieux moine, sera successivement, par la vertu de son nom (*baude*, adjectif, signifie « vigoureux, impétueux, vif, lascif »), un jeune homme allègre ; par le don de Villon, une *salade*, une sorte de casque, et deux *guisarmes*, deux hallebardes (les deux mots comportent, de plus, un double sens érotique), un soldat redoutable et un amant vigoureux ; par l'allusion finale au diable de Vauvert, le monstre vert qui terrorisait les passants dans le quartier de la rue d'Enfer en agitant des chaînes. Bien que Villon affirme que

Les monts ne bougent de leurs lieux
Pour un pauvre n'avant n'arrière ¹,

ces changements vont jusqu'à bouleverser la géographie, puisque le poète rapproche à Paris le mont Valérien et Montmartre (huitain CXLVI), dans l'ouest de la France, les bourgs de Saint-Généroux et de Saint-Julien-de-Vouvantes dont les noms changent de sens, puisque *generou* (qui pouvait se lire *je ne souds*)...

1. *Testament*, vers 127-128.

voventes signifie « je ne paie pas ce que vous m'avez vendu » (huitain CIV).

De plus, à y bien regarder, on s'aperçoit que ces métamorphoses affectent tout le *Testament*, pas seulement la seconde partie où l'élève enseigne au maître (vers 1631) et où des vieillards retournent à l'école, mais même le début, de façon moins voyante : Cerbère gagne une tête dans la *Double Ballade* (vers 634); il en a quatre au lieu des trois de la mythologie antique ; Samson porte des lunettes ; Orphée l'initié devient un ménestrel de village qui anime fêtes et noces. Ailleurs (huitains LXVII-LXVIII), dans la reprise du lieu commun du monde renversé, par la magie de l'amour et la rouerie de Catherine, la farine se transforme en cendre, le mortier d'un président en un élégant chapeau de feutre, le ciel en une poêle d'airain, les nues en une peau de veau et une truie (machine de guerre ou animal) en moulin à vent. La langue courante se retourne : alors que le proverbe affirmait : *Selon le seignor, mesnie duite*, à peu près « tel maître, telle maisonnée », Villon écrit : *Selon le clerc est duit* (dressé) *le maître* (vers 568), et on ne va plus *de vie à mort*, mais *de mort à vie* (vers 1861).

Ces métamorphoses consistent le plus souvent à animaliser les personnages. *Totalement* : le seigneur de Grigny, les persécuteurs de Villon et, l'espace d'un instant, Merebeuf et Louviers deviennent des chiens grondants — on retrouve fréquemment l'image défavorable du chien, envieux, querelleur, maussade, lubrique, paresseux, qui reflète chez Villon comme un complexe de Cerbère éprouvé par l'homme errant, chassé par tous, en marge de toute vie normale ; Jacques James se transforme en pourceau, lui qui vient d'hériter d'une maison située rue aux Truies (vers 1818-1819). *Partiellement*, en sorte que nous retrouvons ces monstres hybrides chers au Moyen Âge et à Bosch (tête d'animal sur corps d'homme, tête humaine sur corps d'animal) : Michaut Cul-d'Oie (huitain CXXXV) garde la tête d'un homme, mais

prend le croupion d'une oie, comme le roi Marc a des oreilles de cheval dans le *Tristan* de Bérout.

Cette animalisation peut se développer au cours des vers consacrés à un légataire : Jean Riou reçoit des hures de loup qu'il est invité à manger ; puis, au terme du développement, il s'identifie au loup dans la fourrure duquel Villon lui recommande de s'envelopper : *Que des peaux, sur l'hiver, se fourre* (vers 1141) — émule du lion Noble soigné par Renard ou véritable loup-garou, comme dans le *Bisclavret* de Marie de France, où le chevalier se métamorphose en loup et ne peut retrouver sa forme humaine, sa femme lui ayant volé ses habits.

Pourquoi cette animalisation ? C'est, pour une part, un moyen, entre autres, d'introduire les activités physiologiques du corps, de tout ramener au domaine corporel qui est universel, au boire et au manger, à la digestion, à la vie sexuelle, au *bas corporel* de Mikhaïl Bakhtine qui rabaisse l'orgueil de l'homme, mais aussi le régénère et conjure la mort. Aussi n'est-on pas étonné de découvrir, dans le même temps, nombre de dons et de mots dont le sens était équivoque au Moyen Âge : l'épée, appelée *brant* dans le texte pour permettre un jeu supplémentaire avec le *bran*, l'« excrément » ; la guisarme ou hallebarde ; la lance ; la charrue, le manche de houe et le *grès*, la « pierre » ; le nez de Genevois, symbole phallique ; le mortier et la potence ou « pilon », qui ne sont pas seulement les attributs de l'épicier et de l'apothicaire. De là, aussi, des passages qui incitent à l'acte charnel et citent nommément les organes sexuels (huitain CXI) ; de là, l'évocation de réalités vulgaires : le *roman du Pet-au-Diable*, la chaise percée, l'étron de mouche, et Villon descend jusqu'au répugnant dans la *Ballade de la Grosse Margot* ou les *Langues ennuyeuses* ; de là, le geste final du poète : *ce jura il sur son couillon* (vers 2002) et l'exaltation de Michaut qui mourut à la tâche d'amour. Le *Testament* est donc la grande fête des Michaut et des Jean, les premiers prenant les femmes des seconds.

De plus, si les objets et leurs multiples significations établissent entre Villon et le monde un rapport nouveau, l'apparition des animaux en est un élément majeur. Ils fonctionnent comme des indices qui permettent de mieux appréhender l'univers intérieur du poète. Dans ce monde recréé, où les normes sont bousculées, les animaux, comme les objets, décrivent une relation déviée et nous proposent une vision plus dynamique de cet univers issu de l'inconscient de Villon. Celui-ci, en incluant les animaux dans le texte poétique, certes règle ses comptes, mais aussi complète l'élaboration du monde incroyable où tout peut se confondre, où il n'existe pas de réelle hiérarchie des choses, de véritables impossibilités. Villon, les hommes, les choses, les animaux, tout se mêle et se superpose dans un grand fracas. Cette entreprise non de destruction mais de déconstruction ne réduit pas tout à néant, mais remanie le concret. La présence des animaux est un facteur de burlesque, elle alimente le carnaval et lui confère une allure frénétique. Le poète et ses légataires arborent des masques ; surgissent des hommes-bêtes, un homme-cheval, un homme-âne, reflétant le monde de cauchemar qui entoure Villon et restituant à l'humanité sa nature profonde, la bestialité. La nature humaine est dégénérée vers la nature animale. Ces renversements ont donc un double but, l'un, avoué, qui est de décrire sous son plus vil aspect le monde concret, l'autre, implicite, qui vise à faire entrer l'univers dans l'imaginaire de Villon.

Le poète s'inclut dans le carnaval, devient un vieux singe qui n'intéresse plus personne et dont il ne faut pas diminuer l'aspect misérable. Bien plus, s'il choisit le singe, c'est que celui-ci, n'étant ni vraiment homme ni vraiment bête, doit être placé à l'écart, en dehors de toutes les catégories. On retrouve cette micromanie dont parlait Italo Siciliano, puisque Villon reconnaît n'être qu'un sous-homme, qu'une bête de second plan, comme il n'est qu'un oiseau vulgaire, un *rocard*, loin d'être un faucon ou un épervier.

Du *Lais* au *Testament*, la frénésie délirante du lan-

gage, qui détruit la nature humaine et traduit la perversité du monde, enferme davantage Villon dans sa détresse, rejeté de la société, acceptant sa différence, s'enfonçant plus loin dans le cauchemar. Jongleur, le rire qu'il dispense menace à tout moment de s'étouffer dans un sanglot. Du *Lais* au *Testament*, nous assistons à la chute d'un être qui perd son identité, qui se replie sur lui-même et dont l'imaginaire prend le pas sur les autres formes d'expression. Le carnaval dans lequel se meuvent ces êtres grotesques et ces figures grimaçantes est pour Villon le seul moyen non pas de cacher son désespoir, mais de l'exprimer. C'est par lui que le poète assume la dégradation de son être. En bouleversant et recréant le monde concret, Villon en révèle la vraie nature, la cruauté et l'étrangeté, et lui-même se dissout dans le tumulte du monde qu'il a créé.

Derrière cette profonde originalité, il est possible de découvrir une double tradition.

D'abord, une tradition philosophique, héritage de Jean de Meun et du *Roman de la Rose* et, en remontant plus loin, de la pensée de l'École de Chartres au XII^e siècle. Le *Testament*, qui évoque et discute toutes les formes de l'amour (courtois dans la *Ballade à s'amie*, raffiné et sensuel dans *Les Contredits de Franc Gontier*, conjugal dans la *Ballade à Robert d'Estouteville*, vénal et vulgaire dans la *Ballade de la Grosse Margot...*) et qui semble condamner l'homosexualité, continue le grand débat sur l'amour que *Le Roman de la Rose* a développé, où plusieurs maîtres prodiguent leur enseignement, les uns représentatifs d'une théorie (Raison, Amour, Génies), les autres d'une expérience (Ami, la Vieille), Nature fournissant la conclusion en exposant sa philosophie de la plénitude et de la régénération¹.

C'est ce qu'a bien senti David Kühn dans sa *Poétique de Villon*, malgré des excès et quelque simplification. Villon, pour une large part, se constitue le por-

1. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, et Alan M. Gunn, *The Mirror of Love. A Reinterpretation of the Romance of the Rose*, Lubbock, Texas, 1952.

te-parole et l'avoué de la Nature contre la perversion générale, le champion de la fécondité, de la justice, du flux vital, de l'amour et des organes sexuels contre les forces de Mort, la stérilité, l'avarice, la sodomie, le mensonge, l'injustice que symbolise Thibaud d'Ausigny. Même la *Ballade des Dames du temps jadis* serait, à en croire David Kühn, construite autour du thème de la fertilité, les neiges d'antan du refrain étant à la fois une menace et la promesse d'une continuité. Le propos de Villon serait donc de travailler avec la parole pour refaire, redresser et fertiliser le monde, la poésie, le langage, soi-même et les autres.

Cette pensée philosophique, qui remonte au *Timée* de Platon, à la *Physique* et à la *Métaphysique* d'Aristote, identifie la bonté de Dieu à sa fécondité ; elle insiste sur les idées de la plénitude d'un monde sans lacune et d'une chaîne continue des êtres, des plus humbles aux plus élevés, d'où il découle une double nécessité : la réalisation de toutes les possibilités et leur maintien par l'exercice constant du pouvoir reproducteur afin qu'il n'y ait pas de manque dans l'univers. En accomplissant cette fonction de reproduction, les créatures participent à l'activité créatrice de l'être éternel, elles prennent part à sa vie éternelle.

Pour la réalisation de cette philosophie de la plénitude, il était nécessaire d'y adjoindre le principe de la réfection, du remplissage, et c'est Jean de Meun qui insista le plus sur ce point : aussi, si l'idéal est celui de la fécondité et de la régénération de l'espèce, les plus précieux organes sont-ils ceux de la génération, qui sont sacrés, comme l'avait déjà exposé Alain de Lille. En revanche, la chasteté, le célibat et les déviations sexuelles sont des offenses à Dieu et à la Nature, tandis que des récompenses célestes attendent ceux qui accomplissent les lois de la génération. Le rôle et le devoir de la Nature sont de faire qu'aucun trou n'apparaisse dans la chaîne des êtres vivants. Dieu a délégué ses pouvoirs à Nature qui les a elle-même délégués à Génies, Amour et Vénus.

D'autre part, Villon est l'héritier de la tradition jon-

gleresque, homme de lettres qui truffe son texte d'allusions à l'actualité littéraire, de reprises, de parodies, d'emprunts à des œuvres antérieures ou contemporaines (le *Roman de Renart*, Rutebeuf, Jean de Meun, fabliaux, Eustache Deschamps, Charles d'Orléans, théâtre du XV^e siècle...) ; il reprend les jeux verbaux traditionnels, parfois grossiers, souvent ressassés, et joue avec le monde et le langage, dont il entend utiliser toutes les possibilités¹, mais c'est aussi un jongleur lié à l'aspect ludique de la tradition populaire au Moyen Âge.

En effet, pendant toute cette période, à côté de la vie officielle, n'a cessé d'exister un second monde, organisé autour du rire et du corps, dans lequel tous les gens étaient mêlés à des moments déterminés de l'année, à l'ombre de chacune des fêtes religieuses. Fêtes du rire, héritées des saturnales romaines, du mime antique et du folklore local, dont les plus connues sont les carnivals et les processions burlesques, les fêtes des fous, la fête de l'âne, le rire pascal, les fêtes agricoles, les parodies des cérémonies de la vie courante – fêtes extérieures à l'Église et à la religion, semblables aux cultes et aux mythes des folklores primitifs, à la frontière de la vie et de l'art, vie à la fois idéale et effective « qui pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance » (M. Bakhtine). Les fêtes des fous, en particulier, étaient célébrées par les clercs et les écoliers les jours de l'An, des Innocents, de la Trinité, de la Saint-Jean, dans les églises d'abord, puis, peu à peu devenues suspectes et pourchassées, dans les rues et les tavernes, où l'on parodiait le culte officiel au milieu de déguisements et de danses obscènes, de scènes de déshabillage, de goinfrerie et de beuverie sur l'autel même. Au XV^e siècle, on discutait de cette coutume : ses apologistes parlaient de la nécessité de laisser la seconde nature de l'homme se donner libre cours au moins une fois l'an. Mais le 12 mars 1444, la faculté de théologie de Paris condam-

1. On en trouvera de nombreux exemples dans les notes.

nait la fête des fous, en réfutant les arguments de ses défenseurs.

Par le biais d'allusions et de jeux verbaux, Villon a lui-même établi des liens avec les manifestations de la joie et de la culture populaires. Avec la fête de l'âne : le huitain consacré à Saint-Amant (huitain XCVII) est tout entier construit sur des noms de monture et s'achève sur la mention de l'âne rouge, cependant qu'ailleurs l'acte sexuel est appelé *jeu de l'âne* (*Testament*, vers 1566). Avec la fête des fous, qui survit dans la sottie (il parle du Prince des Sots¹), et les cortèges carnavalesques que rappelle la *Ballade de Merci* : fous et folles, sots et sottés s'en vont sifflant six à six. Avec les diableries, puisque frère Baude se transforme en diable de Vauvert, monstre vert et barbu, moitié homme et moitié serpent.

Avant Rabelais, Villon est donc représentatif de cette fin du Moyen Âge où la culture populaire, reléguée d'abord dans les fêtes ou certains genres mineurs, pénètre dans la grande littérature, dans les mystères et les mises en prose des chansons de geste, tandis que s'épanouissent les sotties et les farces, ainsi que les sociétés comme les Enfants sans souci et le Royaume de la Basoche.

Toutefois, ces jeux n'ont rien d'innocent : Villon les charge de sa rancune et de sa vengeance ; ils ont une fonction dénigrante qui tend à rabaisser les puissants. Bon vivant qui est souvent un mauvais plaisant, le poète demeure l'exclu et le déchu qui cherche à se venger de ceux qui lui ont nui et aspire à retrouver la protection d'un milieu clos pour le défendre contre les agressions de l'extérieur, comme le manifeste la récurrence des images du château, de la maison et même de la maison close, de la chambre bien fermée. Cette position marginale, cette solitude du renié confèrent au texte du *Testament* une sorte de frénésie.

Ce que le poète créait naguère au temps du *Lais* n'a plus aucun rapport avec le discours vengeur et raffiné du *Testament*. Comme il a eu à subir la mauvaise et

1. *Testament*, vers 1078.

cruelle justice de la société, la parole est sentie, elle aussi, comme un instrument de la justice.

De là, à côté d'une philosophie optimiste, pour une part héritée, et d'un rire tout rabelaisien, la satire grinçante d'un homme amer que le désespoir menace, dépossédé, vieilli, trompé, rejeté de la vie. Les jeux de mots tendent à dénoncer les tares, la sottise, les prétentions, la méchanceté, l'hypocrisie des gens respectables qu'il cherche à ridiculiser, reprenant des critiques traditionnelles, en introduisant d'autres, toujours acerbes, pourfendant les riches égoïstes, les juges et les enquêteurs trop sévères, les policiers suspects, faisant écho à la colère et au scepticisme populaires.

Griefs personnels, certes : certains personnages du *Testament* lui ont nui, en l'emprisonnant comme l'évêque Thibaud d'Aussigny à Meung-sur-Loire, en le jugeant comme François de La Vacquerie, Jean Laurens, Michaut du Four et d'autres dans l'affaire du collège de Navarre ; d'autres ont été impliqués dans l'histoire d'amour de Villon, qui a peut-être trop aimé Catherine et qui a été trompé avec des rivaux : Ythier Marchant, Jean Le Cornu, François Perdrier, Noël Jolis, si l'on en croit Tristan Tzara. Griefs de ses protecteurs, dont il attend des secours, comme Robert d'Estouteville, la communauté de Saint-Benoît, voire Louis XI, et de son milieu universitaire.

La plupart du temps, il ressasse les mêmes accusations : ivrognerie, mœurs anormales, débauche ou impuissance, infortunes conjugales, avarice, méchanceté, hypocrisie. Mais les procédés sont divers. Villon se sert des doubles et triples sens pour transformer un legs en une attaque d'une cruauté raffinée, souvent ambiguë : donner son *brant*, son épée (mais aussi son membre viril) à Ythier Marchant, c'est se moquer de ses prétentions à la noblesse, c'est plus ou moins lui souhaiter la mort, l'accuser de débauche ou d'impuissance. Il joue sur les noms : Thibaud d'Aussigny, devenu Tacque Thibaud, est taxé de cupidité, d'injustice, d'incompétence et d'homosexualité. Il caricature un personnage comme l'ivrogne Jean Cotart, révèle des

scènes honteuses, la rossée de François de La Vacquerie, ou des détails répugnants, les *plaques*, les scrofules, sur les jambes de Jacques Raguier. Il fait des dons qui se retournent contre les légataires : Jean Le Cornu reçoit une maison qui lui tombera sur la tête et qui, rendez-vous des mauvais garçons, lui vaudra des coups peut-être mortels. Pourquoi donner des hures de loup à Jean Riou ? Symbole de la gloutonnerie, de la cupidité et de la cruauté, lié aux dieux de la Mort dans l'Antiquité, le loup représentait le côté dangereux et immoral de la nature. Dans la médecine populaire, la hure de loup passait pour donner du courage et sa peau était recommandée pour guérir l'hydrophobie causée par la morsure d'un chien enragé. Pour Henri Pourrat et Arnold Van Gennep, c'est en endossant une peau de loup qu'on devenait loup-garou : Jean Riou est plus ou moins soupçonné d'être un loup-garou, ou Villon le voue à un tel sort. C'est une figure du Mal : l'homme se change en loup pour nuire à sa guise.

Souvent Villon utilise conjointement l'antiphrase et la symbolique. Le *jeune* Merle (ou Marle) du vers 1266 du *Testament* est peut-être le vieux Jean de Marle, un riche financier, qui mourut en 1462, tandis que se profile l'image du merle, symbole du diable dans *La Légende dorée* (*Vie de saint Benoît*), et oiseau chanteur lié au printemps et à l'éveil de l'amour dans la poésie lyrique et *Le Roman de la Rose*, ou bien, selon le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, gardé en cage par l'homme à cause de son chant. Cocasse discordance entre le vieil homme et l'oiseau chanteur, emblème de l'amour évoqué dans le dernier vers du même huitain : *Car amants doivent être larges* (vers 1273).

Une philosophie de l'incertitude.

Ce dernier exemple signale les difficultés que nous rencontrons : faut-il prendre par antiphrase l'adjectif *jeune* ou lui garder son sens immédiat ? Quelle valeur symbolique lui conserver ?

Cette complexité est sans doute voulue. Cet humour meurtrier, pour reprendre l'expression de Jean-Paul, finit par transformer le monde en quelque chose d'extérieur qui échappe à nos prises, le sol se dérobe, le vertige nous emporte, nous ne voyons plus rien de stable autour de nous ni en nous : l'individu profond, complexe, inépuisable, toujours changeant, devient flou, incertain, composite, comme le monde, fait de pièces et de morceaux contradictoires.

Cette recherche de l'ambiguïté, cette polyvalence sémantique, syntaxique et symbolique, reflètent une attitude qu'on peut qualifier de philosophique. Ces mots suspects que tiraillent divers sens et qui comportent plusieurs plans de signification, cet émiettement du langage visent à rendre évidente l'incertitude du monde. Il est quasiment impossible d'appréhender la réalité, les êtres humains, le langage. Que sont les légataires ? Des amis, comme il est dit en clair, ou des ennemis égoïstes, comme les legs nous invitent souvent à le penser ? Des débauchés ou des impuissants ? Qu'en est-il de l'amour ? Est-il possible ? Est-ce toujours un jeu érotique ou une duperie ? Qu'est-il lui-même derrière ses masques ? Que désignent les mots ? Où est l'apparence, où est la réalité ?

On comprend maintenant l'importance de certains vers que leur allure paradoxale a fait négliger, mais qui nous offrent une des clés du *Testament* et de la seconde moitié du XV^e siècle :

Rien ne m'est sûr que la chose incertaine...
Doute ne fais, fors en chose certaine¹...

D'ailleurs, le thème apparaissait déjà dans le *Lais* (huitain VIII) :

Et puisque partir me faut
Et de retour ne suis certain,
[...]
Vivre aux humains est incertain.

1. *Poésies diverses*, VII, vers 11 et 13.

C'est aussi l'un des motifs favoris de la cour de Blois, comme en témoignent de nombreuses ballades qui accompagnent les œuvres de Charles d'Orléans dans l'édition de Pierre Champion :

En doute suis de chose très certaine...
Grand doute fais de chose bien certaine...

Au fond, les trois étranges ballades des *Menus propos* avec le refrain *Je connois tout fors que moi-même*, des *Contre-vérités* qui détruit le manichéisme du bon sens (*Il n'est service que d'ennemi*) et du *Concours de Blois* (*Je meurs de seuf auprès de la fontaine*) révèlent l'homogénéité du monde villonien et expriment la philosophie du *Testament*, vision d'un monde ambivalent, brisé, éclaté en parties contradictoires entre lesquelles le poète ne peut choisir.

Pour le signifier, il a eu recours à une formule où l'on n'a vu à tort que l'expression de son caractère ou de son évolution : c'est le fameux *Je ris en pleurs*, qui appartient aussi à son temps, puisque Jean Molinet disait : *Ma bouche rit et mon pauvre cœur pleure*, que Guillemette affirme dans la *Farce de Maître Pierre Pathelin* (vers 778-779) :

Par ceste ame, je rys et pleure
Tout ensemble...

et que Georges Chastelain, dans la *Mort du duc Philippe*, établissait un contraste entre les divers personnages de son mystère, entre la douleur des hommes :

Je pleure un haut bien qui se perd
Et me complains que si peu dure (vers 25-26)

et le plaisir du ciel :

Et je ris quand j'ai recouvert
Ce qui est ma nourriture (vers 27-28).

Rire en pleurs qu'Alain Chartier, dans son *Dialogus*

familiaris Amici et Sodalis super deploracionem Gallice calamitatis, attribuait au jongleur : ... *tempus enim ridendi et tempus flendi. Qui secus facit non viri sed jocularis vacat officio.* (Il y a un temps pour rire et un temps pour pleurer. Qui n'agit pas ainsi se comporte non pas en homme mais en jongleur.)

Pour Villon, le monde est à la fois amitié et haine, rire et sérieux, amour profond et louche aventure. Seuls l'entrelacement et le mélange du bouffon et du grave, de l'ironie et du pathétique peuvent traduire cette vision de l'opacité et de l'incertitude universelles. Le rire en pleurs est une attitude esthétique destinée à charger d'une plus profonde signification chaque vers du *Testament*.

Cette ambiguïté s'exprime souvent par des jeux linguistiques et poétiques dont le *Testament* offre de très nombreux exemples¹. Quand Villon, au huitain XVIII du *Lais*, souhaite au seigneur de Grigny de *coucher paix et aise ès ceps*, on devine bien vite, derrière les ceps de la vigne, les instruments dont on torturait les prisonniers. Que donne-t-il exactement aux Onze Vingts Sergents (*Testament*, huitain CVII) quand il lègue

À chacun une grande cornette
Pour pendre à leurs chapeaux de fautre ?

Un long ruban qu'ils suspendront à leurs chapeaux de feutre en guise d'ornement, ou bien une corde de chanvre qu'on utilisera pour les pendre, la tête toujours coiffée de leur chapeau ? La petite Macée d'Orléans (*Testament*, huitain CXXII) est-elle vraiment une femme, ou bien est-ce plutôt le juge Macé, bavard, méchant, injuste comme une femme, symbole au carré du mari trompé et du niais (que désignait le nom de Macé), voire un homosexuel passif ?

On retrouve cette attitude à la même époque, sur le plan politique, chez Louis XI et chez son conseiller et

1. Voir les notes, et notre article sur « Les formes de l'ambiguïté dans le *Testament* de Villon », *Revue des langues romanes*, t. 86, 1982, p. 191-219.

mémorialiste, Philippe de Commynes, qui se plaît à opposer la réalité aux apparences, les intentions aux paroles, dans un univers où la crainte et la méfiance ne discréditent pas : fondées sur l'humilité, elles astreignent à évaluer toutes les éventualités, à analyser toutes les possibilités, à ne rien laisser au hasard. Le vrai politique ne perd jamais de vue ces deux vérités complémentaires : ne pas prendre l'apparence pour la réalité, savoir utiliser les apparences¹. C'est aussi l'époque de la *Farce de Maître Pierre Pathelin*, où chacun, du drapier au berger en passant par l'avocat et sa femme, s'efforce de duper autrui.

Ainsi donc les jeux sur les mots dans la poésie de Villon ne sont-ils rien moins qu'anodins : ils révèlent l'attitude d'un poète en face d'un monde instable et difficile, aux apparences trompeuses, où le déraciné, l'être défixé a éprouvé la fausseté du langage, échouant dans sa tentative de réintégrer le groupe, dans ses recours à des idéaux et à des refuges rassurants : la chevalerie, l'amour, l'amitié. À travers la philosophie optimiste d'un Jean de Meun et la joie débridée des carnavals populaires, s'insinue l'inquiétude d'une civilisation à bout de souffle, prête à céder la place à la fougue et à la vitalité de la Renaissance.

Jean DUFOURNET.

1. Voir J. Dufournet, *Sur Philippe de Commynes. Quatre études*, Paris, SEDES, 1982, p. 39-83 et 111-146.

PRINCIPES D'ÉDITION

I

Soucieux de faciliter la lecture du poète, nous avons, d'une façon générale, modernisé les graphies, fort bigarrées et anarchiques au XV^e siècle, où la latinisation de la langue a introduit beaucoup de lettres parasites. Toutefois, nous avons maintenu *oi* à l'imparfait de l'indicatif et dans certains mots pour la rime ; nous avons reproduit telles quelles les six ballades en jargon et la *Ballade en vieil langage françois*, curieux exercice de style où Villon a tenté, en commettant de nombreuses fautes, d'imiter la langue des XII^e et XIII^e siècles. D'autre part, nous avons introduit, sauf dans les ballades en jargon, les signes d'accentuation et de ponctuation, absents des manuscrits du Moyen Âge. Enfin, nous avons conservé les titres habituels, dont la plupart sont postérieurs à Villon, voire aux plus anciens manuscrits, et que nous devons, pour une large part, à Marot.

Afin d'améliorer le texte, nous avons recouru, du moins pour le *Lais* et le *Testament*, au manuscrit qui est maintenant tenu pour le meilleur, le manuscrit Coislin (désigné par la lettre C), lequel, à la différence des autres manuscrits, n'est pas une anthologie et ne contient que les œuvres de Villon (hormis, dans les 107 premiers folios, le *Roman de Mélusine* de Couldrette), dans l'ordre suivant : fol. 107 verso : *L'Épigramme de Villon (Poésies diverses, XIV)* ; fol. 108 recto :

Lais ; fol. 112 verso : *Question au clerc du guichet* (*Poésies diverses*, XVI) ; fol. 113 recto : *Testament* ; fol. 152 recto : *Épître à ses amis* (*Poésies diverses*, IX) ; fol. 152 verso : *Problème ou Ballade de la Fortune* (*Poésies diverses*, XII). Le manuscrit C donne pratiquement tout le *Testament*, puisqu'il n'y manque que le huitain XXXIX. Si le scribe est moins fin et moins cultivé que celui de A (manuscrit de l'Arsenal, n° 3523), il prend moins de liberté avec le texte de Villon. Certes, il nous a été impossible de le suivre aveuglément, car certaines fautes sont éclatantes : ainsi a-t-il écrit, au vers 339, *Pierre en bailla* au lieu de *Pierre Esbaillart*, au vers 1042 *Son don on cœuvre*, qu'il faut lire *Ce dont on couvre...*, au vers 1180 *Mais en droit honorer ce cas*, à corriger en *Mais on doit honorer ce qu'a...* ; il a oublié des mots (*fut* au vers 338), il a commis des fautes d'accord (*en facent* au vers 772 au lieu de *en face*), il a modifié des personnes (au vers 467, *eusses* à la place de *eusse*). Nous avons donc dû corriger notre manuscrit en plus d'un endroit, proposer par exemple, comme nos prédécesseurs, *Hesselin*, nom d'un personnage connu, plutôt que *Hyncelin* au vers 1015, *je suis* au lieu de *que suis*, au vers 273.

Il reste qu'une comparaison attentive de la tradition manuscrite et des premiers imprimés démontre que C demeure le témoin le plus sûr, précisément dans la mesure où il n'a pas retouché le texte volontairement. C'est pourquoi nous nous sommes efforcé d'être le plus fidèle possible à ce manuscrit de base.

Dans certains cas, des critiques, commentateurs et éditeurs avaient déjà proposé de revenir à la leçon C, parfois à l'encontre de vieilles habitudes : au vers 861 du *Testament*, *par cayeux* a l'avantage, sur *par cahiers*, de suggérer une allusion au vol du collège de Navarre auquel participa Colin de Cayeux ; au vers 1026, dans *Il aura avec ce un reau*, l'adjonction de *ce* fait de *reau* un monosyllabe homonyme de *rot* ; il n'y a aucune raison de ne pas conserver, au vers 1057, *Plus fort fera que le devin*, au profit de *Plus fort sera que le devin* ; *Trousaille*, au vers 1142, est une déformation plai-

sante et signifiante du nom propre *Trascaille* ; au vers 1257, l'expression argotique *pour la pie jucher* introduit une dissonance riche de sens ; dans le refrain de la *Ballade des langues*, *Soient frites ces langues ennuyeuses*, l'adjectif *ennuyeuses* (« malfaisantes ») est aussi fort et aussi percutant qu'*envieuses*.

Dès notre édition de 1973, nous nous étions distingué de nos devanciers en suivant, de même, le manuscrit C dans d'autres cas où il offre un texte clair, cohérent, souvent plus riche que ses concurrents. En voici quelques exemples, que les notes éclaireront, le cas échéant : au vers 391 du *Testament*, *De ceste vie cy brassez* au lieu de *buffez* ; au vers 1029, *De la grand clôture du Temple* plutôt que *De la grant cousture du Temple* ; au vers 1114, *Par les rues plutôt qu'au champ* à la place d'*Ung beau petit chiensnet couchant* ; au vers 1447, l'ironique *en ces claires eaues* au lieu d'*en ces ors cuveaux* ; au vers 1496, *À tel école* tout aussi courant qu'*À tel escot* ; au vers 1949, nous avons préféré *cette ordinaire* de C à *cette ordonnance*.

Dans quelques cas, il était permis d'hésiter : par exemple, au vers 695, fallait-il conserver la leçon de C, *Toujours trompoit ou moi ou aultre*, plutôt que d'adopter la variante argotique de l'Imprimé I, *Toujours trompeur autruy engautre ?* Au vers 941, *Triste pailarde* semble moins fort qu'*Orde* (répugnante) *pailarde*. Mais, par souci de cohérence, nous avons, à l'ordinaire, opté pour C.

Pour la présente édition, enfin, nous avons introduit, en particulier dans le texte du *Testament*, un nombre important de corrections nouvelles, appelées par un examen plus systématique de C. Voici quelques-unes des plus significatives : au vers 323, *le corps enfler* au lieu de *le col enfler* ; au vers 852, *Enfant eslevé de maillon* plutôt qu'*À enfant levé de maillon* ; au vers 1244, *prêcher* à la place de *pêcher* ; au vers 1425, *En suie* au lieu de *En suif* ; au vers 1472, *discute* et non plus *dispute* ; au vers 1540, *de beau parler* plutôt que *de bien parler* ; au vers 1668, *perdez* à la place de *perdrez* ; au vers 1688, *quitté* et non pas *enté* ; au vers 1700,

fluctes et non *luthes* ; au vers 1739, *Engloutir vins, engrossir panses* au lieu d'*Engloutir vins en grosses panses* ; au vers 1847, *comment on me nomme*, et non *comme je me nomme* ; au vers 1954, *ce fera* et non *ce sera* ; au vers 1964, *Trop plus me font mal*, au lieu de *Trop plus mal me font*.

Il en a été de même pour le *Lais* où, par exemple, nous avons substitué *perches* à *pêches* (vers 155), *Item* à *Derechef* (vers 193), *ces lais* à *ce lais* (vers 275), *de sens la liance* à *de sens l'alliance* (vers 304). Toutefois le texte du *Lais* comporte dans le manuscrit C deux lacunes importantes, puisque manquent les huitains IV-IX et XXXVI-XXXIX, que nous avons restitués en recourant respectivement à A et à F (manuscrit Fauchet, de la Bibliothèque royale de Stockholm, V. u. 22, ms. fr. LIII).

Quant aux seize pièces regroupées sous le nom de *Poésies diverses*, C n'en contient que quatre, et elles se trouvent dispersées entre de nombreux recueils dont le tableau de la page suivante constitue l'inventaire.

Cet inventaire montre que les ballades qui ont rencontré le plus grand succès aux XV^e et XVI^e siècles sont, dans l'ordre, l'*Építaphe de Villon ou Ballade des Pendus* (7 sources), la *Question au Clerc du guichet* (6), *Le Débat du cœur et du corps de Villon*, la *Ballade des proverbes*, la *Ballade des menus propos* et la *Louange à la Cour* (5).

Enfin, pour les six ballades en jargon que nous avons retenues et qui sont difficiles à interpréter, nous avons scrupuleusement suivi notre source la plus ancienne, l'Imprimé de Levet, que nous avons reproduit presque tel quel, nous bornant à développer les abréviations, renonçant même à le ponctuer (hormis à la fin de chaque strophe) afin de laisser plus de liberté au lecteur. Nous n'avons pas retenu les cinq ballades en jargon du manuscrit F dont l'attribution à Villon continue à être controversée et qui, de toute façon, n'ajoutent rien à son bagage littéraire.

Sigle des manuscrits et recueils	Localisation	Numéro des pièces contenues
A	Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 3523.	XII
C	Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 20041.	IX, XII, XIV, XVI
F	Stockholm, Bibliothèque royale, ms. V. u. 22, ms. fr. LIII.	II, III, IV, XI, XIII, XIV, XV, XVI
I	Imprimé de Levet, Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Y ^c 238 et Y ^c 245.	II, III, X, XI, XIII, XIV, XV, XVI
H	Chansonnier de Rohan, Berlin, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, 78 B 17.	V, X
J	Jardin de plaisance et fleur de rhétorique, imprimé par Antoine Vérard, Paris vers 1501.	II, III, V, VI, XI, XIV, XV, XVI
V	Manuscrit La Vallière, Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 25458.	VII, VIII
P	Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 1719.	II, III, X, XI, XII, XIV, XV, XVI
R	Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 12490.	II, III, V, X, XI, XIII, XIV, XV, XVI
T	Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 24315.	V, XIV
Ch.	Les Faits maistre Alain Chartier, I imprimé par Pierre Le Caron, Paris, 1489 ; Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Y ^c 28-29, cahier L iiiii v ^o .	I

Certaines rimes de nos textes peuvent étonner le lecteur moderne. Tantôt elles reflètent la prononciation du XV^e siècle, et surtout la prononciation popu-

laire de Paris, sur laquelle Pierre Fouché a apporté de précieuses explications dans sa *Phonétique historique du français* (Paris, Klincksieck, 1952-1961). Ainsi, dans le *Testament*, auquel nous emprunterons tous nos exemples, *-ar-* et *-er-* riment-ils, l'*-e-* s'étant ouvert en *-a-* devant *-r-*, comme le montrent les huitains LXXIV (*Robert/Lombard*), LXXVI (*terre/Barre*), LXXXIII (*ardre/aerdre*) et CXXXVII (*Garde/perde*) ; *-oi-*, se prononçant *-ouè*, rime avec *-è-* et *-ai-* (*clercs/loirs*, huitain CXXXIII) ; *-l-* ne se prononce pas entre *-i-* et *-s-* (de là, des rimes *Paris/périls/péris/barils* dans le huitain XCVIII), ni *-r-* entre voyelle et consonne ; ainsi avons-nous à la rime *mâles* et *Charles* (huitain IX) et *rouges*, *courges*, *bouges* et *Bourges* (huitain CXXIV). Tantôt il s'agit d'usages qu'on retrouve dans les textes de l'époque, comme l'adjonction d'un *-s-* pour faciliter la rime (*Macrobes* au vers 1547 ou *mercis* au vers 1967), l'effacement de *-b-* devant *-l-* (*Grenobles*, au vers 401, rime avec *Dolles* ; *Bible*, au vers 1507, avec *Évangile* ; *tremble*, au vers 1906, avec *branle*), la confusion de *-t-* et d' *-s-* (*fuste* et *fusse* dans le huitain XVIII, *prophètes* et *fesses* dans le huitain LXXXI).

Enfin, s'agissant du compte des syllabes, il est à remarquer la diérèse fréquente de l'*-i-* devant *-a-* (*Archipiadès*, vers 331), *-e-* (*gracieux*, vers 225 ; *mendier*, vers 429), *-o-* (*Diomédès*, vers 130 ; *présomption*, vers 812). L' *-e-* n'est jamais prononcé après voyelle devant consonne (*uniement*, vers 812 ; *prierai*, vers 33), il peut disparaître entre deux consonnes dont l'une est *-r-* ou *-l-*, tout comme *-i-*, ce qui explique qu'on ait *souveraine* au vers 351, *verté* au vers 193, 623, et *vérité* au vers 1685. L'*-e-* final atone derrière voyelle peut, dans quelque cas, être supprimé, bien que devant une consonne : *détrempée* (vers 1425), *théologie* (vers 811), *Marie* (vers 932), *menue* (vers 1651), *oies* (vers 1823).

II

Nous avons inscrit en face du texte un essai de transcription suivie en langue moderne. Nous avons

ainsi cherché à offrir une version littéralement saisissable pour le lecteur qui ne connaît pas l'ancienne langue, en écartant des tours archaïques, des mots disparus du vocabulaire ou dont le sens a changé.

Nos principes primordiaux ont été l'exactitude et la fidélité. Notre traduction se tient au plus près du texte initial, elle ne le modifie que lorsque la stricte intelligibilité l'exige ; elle tâche d'en préserver au maximum l'énergie poétique, la densité et la vigueur expressive. Aussi reproduit-elle toutes les images, même celles qui sont devenues obscures ; nous les éclairons, quand il y a lieu, par des notes. Elle respecte, autant que possible, le mouvement, le rythme, la cadence. Du coup, certains huitains n'ont appelé pour ainsi dire aucune intervention de notre part.

III

La compréhension du texte de Villon demande un grand nombre d'éclaircissements. Pour éviter de surcharger le texte d'appels de notes, les commentaires, en fin du volume, renvoient aux pages et aux vers.

Complémentaires de la traduction, les notes, que nous avons voulues concises et claires, sont de plusieurs sortes.

Les unes ressortissent à la philologie et à la sémantique : elles justifient la leçon que nous avons adoptée, voire la ponctuation que nous avons introduite ; elles commentent quelquefois la traduction ou attirent l'attention sur des mots que le français contemporain a conservés mais avec un sens autre que celui du texte ; elles signalent la tonalité de certains termes, techniques, archaïques, dialectaux, vulgaires ou même argotiques ; elles peuvent porter sur la prononciation, dans les rares cas où celle-ci a une importance pour la rime ou la juste compréhension des vers.

D'autres, en grand nombre, relèvent de l'histoire : nous avons tâché d'identifier et de situer en quelques mots tous les personnages et les lieux que mentionne

Villon, qu'ils appartiennent au XV^e siècle ou à des temps plus reculés ; nous avons rendu compte des institutions et des usages dont le poète s'est fait l'écho ; nous avons commenté les faits de civilisation.

D'autres notes encore, plus proprement littéraires, visent à éclairer les intentions de Villon, les antiphrases et les doubles ou triples sens, les jeux de langage très variés par les moyens utilisés (phoniques, syntaxiques, lexicaux, symboliques...) ; elles visent à mettre le texte de notre poète en relation avec les œuvres antérieures ou contemporaines, comme celles de Jean de Meun, d'Eustache Deschamps ou de Charles d'Orléans, à élucider les allusions mythologiques et les citations bibliques.

Souvent, tout en évitant une érudition trop pesante, nous avons indiqué les ouvrages ou les articles où le lecteur pourra trouver des renseignements complémentaires¹. Pour les ballades en jargon, nous nous sommes limité à quelques remarques d'ordre historique : il eût fallu de trop nombreuses pages pour rendre compte de tous les mots qui sont l'objet d'interprétations très différentes et que notre traduction a tenté d'éclairer.

1. Les indications *Recherches* et *Nouvelles Recherches* renvoient respectivement à nos ouvrages *Recherches sur le « Testament » de François Villon*, 2^e éd., 2 vol., Paris, SEDES, 1971-1973, et *Nouvelles Recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980.

POÉSIES

TABLE

<i>Introduction</i>	5
<i>Principes d'édition</i>	39

POÉSIES

Lais	49
Testament	79
Poésies diverses	293
Ballades en jargon	365
<i>Notes</i>	391
<i>Indications bibliographiques</i>	475

GF Flammarion

11/07/166405-VII-2011 – Impr. MAURY Imprimeur, 45330 Malesherbes.
N° d'édition L.01EHPNFG0741.C009 – janvier 1993 – Printed in France.