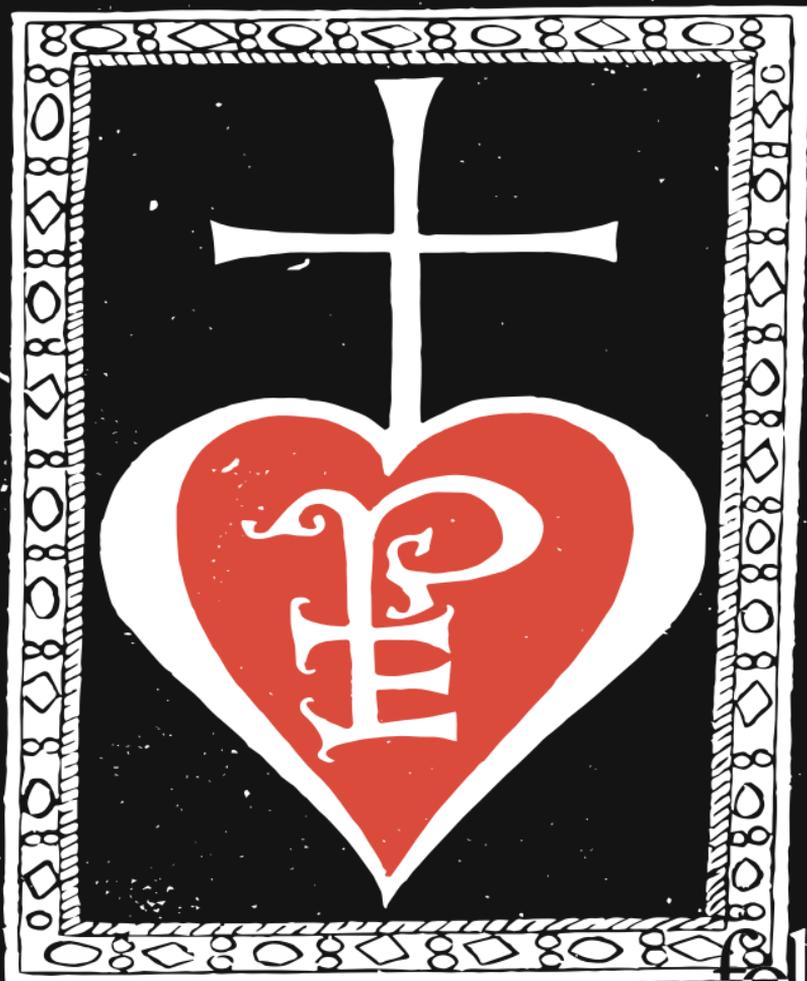


# Villon

## Œuvres complètes

Édition et traduction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet



folio  
classique



COLLECTION  
FOLIO CLASSIQUE



François Villon

# Œuvres complètes

*Édition et traduction de*  
*Jacqueline Cerquiglini-Toulet*  
Professeure émérite à Sorbonne Université

ÉDITION BILINGUE

Gallimard

Édition et traduction dérivées  
de la Bibliothèque de la Pléiade.

*Couverture : D'après la page de titre du  
Grant testament Villon et le petit, de François Villon, 1489.  
Bibliothèque nationale de France, Paris.*

© Éditions Gallimard, 2014 ;  
2020, pour la préface et la présente édition revue.

## VILLON EST MORT, VILLON EST VIF

*Pourquoi Villon est-il toujours actuel, pourquoi est-il célèbre ? Il y a à cela de bonnes et de mauvaises raisons. La célébrité de Villon repose sur un paradoxe : mauvais garçon, grand poète. La vie de Villon fascine – l'abondance de biographies, quel que soit le support choisi, en témoigne : livres érudits ou non, romans, bandes dessinées, cinéma. Ayant évité la pendaison, l'homme disparaît, sans laisser de trace, autour de l'âge de trente-trois ans. Sa poésie demeure.*

*De cette vie, quelques faits sont attestés par des archives de deux ordres, universitaires et judiciaires. Villon naît en 1431 si l'on suit les indications de son poème intitulé Le Testament, l'année où Jeanne d'Arc est brûlée à Rouen. Orphelin de père, il est élevé par un chanoine de Saint-Benoît-le-Bétourné, rue Saint-Jacques à Paris, Guillaume de Villon, dont il prend le nom. Il fait des études universitaires, est reçu bachelier à la faculté des arts de Paris en 1449, licencié puis maître ès arts en 1452 sous le nom de*

*François de Montcorbier. Il est donc cleric. Un événement change le cours de sa vie. Le 5 juin 1455, jour de la Fête-Dieu, il tue un prêtre lors d'une rixe, Philippe Sermoise, et se met à l'abri des poursuites hors de Paris. De cette fuite date son passage à Bourglala-Reine chez Perrot Girard dont il fait état dans Le Testament (v. 1150-1151). Deux lettres de rémission nous sont connues, l'une au nom de « François des Loges, autrement dit de Villon », l'autre au nom de « François de Monterbier, maistre es arts ». Toutes deux datent de janvier 1456. Villon rentre à Paris. À la fin de cette année, en décembre (date de l'écriture du Lais), prend place l'épisode du vol du collègue de Navarre, que l'on ne découvre qu'au printemps 1457. Villon est impliqué dans ce vol par Guy Tabary, « homme véritable » dont parle le poète dans Le Testament<sup>1</sup> (v. 860). On trouve ensuite Villon à Blois à la cour de Charles d'Orléans où il salue la naissance de la fille du duc et de Marie de Clèves, Marie, née le 19 décembre 1457. On a dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans, copiées de la main même de Villon, trois pièces du poète, dont la célèbre ballade sur le thème proposé par le duc : « Je meurs de seuf auprès de la fontaine » (Pièce non recueillie II). En 1461, Villon est à la prison de l'évêque d'Orléans, Thibaud d'Aussigny, auquel il voue une haine solide, d'où le tirera le passage à Meung de Louis XI de retour de son sacre à Reims. Sur ces faits nous n'avons aucun document d'archives en dehors de leur mention dans*

1. Désormais abrégé T. dans les renvois.

Le Testament. De retour à Paris ou dans ses environs, Villon rédige Le Testament. En 1462, il est à nouveau incarcéré au Châtelet pour vol, libéré après s'être engagé à rembourser les cent vingt écus d'or volés au collège de Navarre. Il est impliqué dans une nouvelle rixe en décembre où il n'est que témoin. Mais il est arrêté, incarcéré et condamné à être « pendu et étranglé ». Il fait appel de sa sentence qui est commuée le 3 janvier 1463 en peine de « bannissement de la ville, prevosté et viconté de Paris ». Villon disparaît, la légende s'ouvre.

Mauvais garçon, sans aucun doute. En quoi Villon est-il un grand poète ? Comment se fait notre rencontre ? Force de sa poésie : chacun y lit ou y projette une part de soi-même. La poésie de Villon crée son auteur. Dans un quatrain célèbre, retenu, cité, transformé par ses lecteurs, et ce depuis l'origine<sup>1</sup>, François Villon a tracé un portrait de lui-même, un croquis :

« Je suis François, dont il me poise<sup>2</sup> ». Un nom donc, François, le nom de baptême, le seul qui compte au Moyen Âge.

« Né de Paris emprés Pontoise ». Un lieu de naissance ou plutôt une origine, Paris, assortie d'une plaisanterie. La grande ville, Paris, est située par rapport à la petite, Pontoise, rendue célèbre par une anecdote

1. Dès 1474-1477, on trouve, dans le manuscrit de Stockholm, le quatrain étendu à la forme d'un huitain. Une des récritures les plus célèbres est celle de Rabelais dans le *Quart Livre*. Voir les « Lectures de François Villon » dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2014, p. 365 et 429-432.

2. Il s'agit du Quatrain, dans les « Pièces non recueillies », p. 285.

que rapporte Conon de Béthune<sup>1</sup> sur la mère du jeune Philippe Auguste avec la formule « Car je ne fui pas norris a Pontoise » (Je n'ai pas été élevé à Pontoise).

« Et de la corde d'une toise / Saura mon col que mon cul poise. » Un destin, la pendaison, là encore assortie d'une plaisanterie traditionnelle qui oppose le haut et le bas, spatialement et symboliquement, le col et le cul.

Comment Villon construit-il ce personnage ?

#### FICTIONS DE SOI

« Povre je suis<sup>2</sup> »

Villon est pour nous une silhouette qui se résume en un adjectif qui revient comme un refrain dans sa poésie : « povre », et dans une formule énigmatique : « moy, plus maigre que chimere » (T., v. 828). Il se définit lui-même par ses contradictions (« Ne du tout fol ne du tout saige », T., v. 3) et insiste sur une forme d'incomplétude, de manque, d'inachèvement de sa personne. Il est tout à la fois un vieillard et un

1. *Les Chansons de Conon de Béthune*, éd. Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1921, pièce III, strophe II : « La Roïne n'a pas fait ke cortoise, / Ki me reprist, ele et ses fieus li Rois /... / Ne chil ne sont bien apris ne cortois, / S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois, / Car je ne fuis pas norris a Pontoise » (« La reine n'a pas agi en dame courtoise, / elle qui m'a repris, et son fils le roi non plus /... / Ils ne sont ni bien éduqués, ni courtois, / En me reprenant parce que j'ai dit des mots de l'Artois : / Je n'ai pas été élevé à Pontoise »).

2. T., v. 273.

*enfant, toujours aux marges de l'âge de raison ; il est un colporteur, non de marchandises mais de paroles, « marcerot de regnes<sup>1</sup> » (T., v. 417), un vagabond, un pèlerin, un mendiant, un pirate. Il prend une devise – « Comme moy qui partout m'appelle / L'amant remis et renjé » (T., v. 711-712) –, se compose un blason dont les meubles ne sont pas « couronnes » et « sceptres » (T., v. 280) mais la petite corbeille (le corbillon), le balai du four à pain (l'escouvillon), le haillon. En d'autres termes, les enseignes du sexe de la femme (le panier creux), celles de l'homme (le long manche) et celles du poète pauvre, la pièce, la loque. Il se place sous un signe, celui de Saturne, d'où découlent quelques traits physiques – la noirceur du teint et la maigreur –, une complexion psychologique – « le rire en pleurs » –, et peut-être un destin. Dans la représentation des enfants de Saturne, thème iconographique fécond, on trouve souvent, avec le laboureur, l'infirme, le prisonnier aux pieds et aux mains entravés, la présence d'un pendu<sup>2</sup>. Villon se dit « sec et noir comme escouvillon », à la dernière*

1. Selon la belle interprétation du mot « regnes » par Jean Rychner et Albert Henry dans leur édition du *Testament*, Genève, Droz, 1974 (2 vol.). Avec un sens musical très sûr, Michel Arbatz dans son adaptation propose « Moi, pauvre marchand de rengaines », gardant la consonne d'attaque du mot « regnes » et sa sonorité en *e* ouvert. Voir son ouvrage *Je connais que pauvres et riches... Le Testament Villon* adapté, dit et chanté par Michel Arbatz, Bazas (Gironde), Le temps qu'il fait, 2016.

2. Voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, illustration 26, p. 312, et 70, p. 475.

*strophe du Lais (v. 316). Il reprend le portrait dans Le Testament, y ajoutant la caractérisation psychologique : « Triste, pally, plus noir que meure » (T., v. 179). On entend le mot « mort » dans le substantif « meure » (la mûre), comme il résonne encore dans le mot « morillon » qui qualifie le vin à la couleur rouge sombre, bu au dernier instant (T., v. 2022).*

« Viel usé rocquart » ou « jeune cocquart »<sup>1</sup> ?

Un toujours déjà vieil enfant

Le Testament s'ouvre sur une mention d'âge : « En l'an de mon trentiesme aage, / Que toutes mes hontes j'euz beues » (v. 1-2). Pour quelle raison ? La vie est pensée comme un arc au Moyen Âge et, quel que soit le mode de calcul des périodes qui la composent, trente-cinq ans ou environ en constituent le milieu. C'est le moment où la courbe s'inverse et où commence le déclin. Dante analyse cette trajectoire dans le Convivio (Le Banquet) : « Si le comble de notre arc est à trente-cinq ans, autant cet âge a de montée, autant doit-il avoir de descente<sup>2</sup> ». Il inscrit ce moment au début de La Divine Comédie : « Au milieu du chemin de notre vie / je me trouvai par une selve obscure<sup>3</sup> ». Trente ans, c'est l'âge que Villon mentionne dans la ballade en dialogue avec

1. T., v. 734-736.

2. Dante, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, IV, XXIV, 3, p. 519.

3. *Ibid.*, p. 883. – La selve (*silva* en latin) désigne la forêt.

son cœur. Au cœur qui lui dit « Tu as trente ans ! », le poète répond : « C'est l'aage d'ung mulet ». Le cœur ajoute : « Est ce enfance ? » « Nennil », répond le poète (Ballade XIII, v. 12-13). Trente ans est un bel âge pour un mulet, animal réputé vivre jusqu'à quarante ans et plus. Trente-trois ans est l'âge auquel meurt le Christ. C'est à trente ans qu'Ézéchiël a sa vision. À qui s'égale Villon ?

Dans l'évocation de l'âge, il procède par contraste. La jeunesse s'oppose à la vieillesse de manière frontale, pour des raisons didactiques et morales, à travers sa propre personne et à travers le portrait d'une figure en miroir : la Belle Heaumière. La jeunesse – les sonorités le laissent entendre – est liée au jeu et à la joie. Jeune, le poète s'est amusé, il a été « plaisant raillart » (T., v. 425), « en jeunesse il fut plaisant » (v. 437). Dans le sentiment d'être devenu vieillard, il n'est plus qu'un « viel singe desplaisant » (v. 439), « fol et paillart » (v. 427). De même la Belle Heaumière a vu déchoir beauté et amour. Elle n'a plus cours, telle une monnaie dévaluée. Ce que retient Villon, c'est la brutalité de la survenue de la vieillesse : l'homme ne la voit pas venir, le temps s'envole au galop. Brusquerie, absence de transition entre les âges, absence de devenir, d'évolution. À la différence de ce que fait Eustache Deschamps, par exemple, le vieillissement à proprement parler n'est pas décrit, sauf pour la femme, la Belle Heaumière. Là le poète s'attarde à faire le portrait de la femme jeune puis vieille selon les règles des arts de rhétorique. Deux huitains pour la jeunesse et la beauté

(LII et LIII), deux huitains en réponse pour la vieillesse (LIV et LV). Au « *Qu'est devenu ce front poly, / Cheveux blons, ses sourciz vouttiz* » (v. 493-494) fait écho : « *Le front ridé, les cheveux griz, / Les sourciz cheux* » (v. 509-510). On ne voit pas, en revanche, les cheveux du poète blanchir. Il est chevelu ou chauve, tondu comme un fou ou un clerc dégradé. Ce qu'analyse Villon pour lui-même en tant que processus, c'est l'agonie ; non pas les « *signes de la mort*<sup>1</sup> », les signes précurseurs, comme chez Deschamps, à savoir le vieillissement, mais le moment de la mort même.

Le poète ne se présente jamais comme adulte – le mot est très rare en ancien français. C'est le moment que Christine de Pizan appelle « *le temps de discrecion et d'age parfait*<sup>2</sup> ». Villon, lui, est toujours aux marges, tantôt enfant, tantôt vieillard. Du vieillard, il a « *la voix et le ton* » (T., v. 735). Né sous le signe de Saturne – Saturne qui lui fit son « *fardelet* » (Ballade XIII, v. 32) –, le poète en porte les stigmates. Il unit en lui les contraires. Jeune et vieux, mais non sage. Il n'offre pas la figure du puer-senex qu'a analysée Ernst Robert Curtius<sup>3</sup>. Plutôt

1. Tel est le refrain de la ballade 1266 d'Eustache Deschamps, « *Je deviens courbes et bossus* », éd. Gaston Raynaud, *Œuvres complètes de Eustache Deschamps*, t. VII, Paris, Firmin Didot, coll. « SATF », 1891.

2. Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, 2 vol., Paris, Champion, 1936 et 1940, t. I (I, XII), p. 31.

3. Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956 ; voir p. 122-125.

une figure de Merlin, ainsi que l'a suggéré Jean Dufournet<sup>1</sup>, dans une incessante métamorphose. Pas de mûrissement, pas d'état intermédiaire, tel celui que désigne l'expression « entre le vert et le meür ». Villon présente Marie d'Orléans, âgée de trois ans, avec « Port assurez, maintien rassiz / Plus que ne peut nature humaine » (v. 109-110 de la Louange). Quand il s'applique le qualificatif « rassis », c'est de manière amusée et ironique. Il se considère « de sens rassis » au début du Lais (v. 3) pour garantir son acte de léguer et, dans Le Testament, il estime son clerc, dont le nom, « Fremin l'estourdiz », dément l'information : « Aussi rassiz que je pense estre » (T., v. 565-566).

Villon n'a pas eu le temps de vieillir. La comparaison avec Charles d'Orléans est éclairante. Le prince pense son long emprisonnement (vingt-cinq ans) à l'aide d'une image végétale. Fruit cueilli trop vert, il a été « mis pour meurir ou feurre de prison » – c'est le refrain de la Ballade LXXX de Charles<sup>2</sup>. Villon, dont l'emprisonnement a été beaucoup plus court, sort « de la dure prison de Mehun » (T., v. 83), les dents longues, aiguës par la faim, « dens [...] plus longues que ratteaux »

1. Jean Dufournet, « Villon : ambiguïté et carnaval », dans *Villon. Hier et aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1993, p. 9-25 ; repris dans *Villon. Hier et à jamais. Deux décennies de recherches sur Villon*, Études réunies par Jacqueline Cerquiglioni-Toulet, Paris, Champion, 2020.

2. Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre Champion, t. I, Paris, Champion, 1923.

(« *Épître à ses amis* », pièce XII, v. 26) et prêt à mordre. Il n'a pas acquis la sagesse, et fait retomber sur autrui le fait qu'il n'a pas mûri. Au huitain XV, il reprend le début du Testament de Jean de Meun<sup>1</sup> : « Bien doit estre escusez jeune cuer en jeunesse / Quant Diex li donne grace d'estre viel en viellesce » (v. 9-10) qu'il attribue au commencement du « noble Roman / de la Rose » (v. 113-114) et conclut : « Ceulx donc qui me font telle presse / En meureté ne me voudroient voir » (v. 119-120). Un seul âge compte en fait pour Villon, l'enfance, dans toute la complexité de sa définition et de son amplitude : infans, puer, adolescens, voire juvenis. Villon l'évoque, à son habitude, de manière ambiguë. Il convoque des faits qui ont l'air de se donner comme des souvenirs attendris : « Enffant eslevé de maillon » (élevé une fois sorti des langes) par Guillaume Villon (T., v. 852), mais son attitude est paradoxale à l'égard de ce « plus que père » à qui il lègue « son bruit » (Lais, v. 69), c'est-à-dire sa renommée, et « le roman du Pet-au-Diable » (T., v. 858), à savoir du vent et des bruits disgracieux. Il feint de donner un souvenir dans l'envoi de la ballade des « Contredits de Franc Gontier » : « Petit enffant j'ay oy recorder : / Il n'est tresor que de vivre a son aise » (T., v. 1505-1506). Or les goûts qu'évoque cette ballade, « le mol duvet » et le bon feu, sont ceux de l'homme âgé. La diète de

1. Silvia Buzzetti Gallarati, *Le Testament Maistre Jehan de Meun. Un caso letterario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989.

*l'enfant et du vieillard, d'ailleurs, est la même, faite de nourritures molles et le plus souvent sucrées. La mention des flans chez Villon est frappante : cinq occurrences dans son œuvre où, au sens propre, s'ajoute parfois le sens imagé désignant la fausse monnaie, comme au vers 1296 du Testament. Comme le dit Michault Taillevent dans son Passe Temps<sup>1</sup>, le pire de la vieillesse est d'y joindre la pauvreté : « Quel povreté d'estre viel esse / Et riens n'avoir ! j'atens ces griefz : / Amassé n'ay pour ma vieillesse » (septain XLIX, v. 337-339) et Villon rappelle le sort du « pouvre viellart » (T., v. 424) : « Ore lui convient il mendier » (v. 429).*

*Est-ce à cause de cette proximité du vieillard et de l'enfant ? Il n'y a pas chez Villon d'évocation concrète de l'enfance, à travers ses jeux par exemple. Dans un passage célèbre de L'Espinette amoureuse, Jean Froissart s'interroge sur l'âge qu'il avait au moment où Amour le saisit et évoque « les jeux des enfans / Tels qu'il prennent desous.XII. ans » (v. 149-150). On a de même une évocation des jeux enfantins chez Rabelais dans Gargantua. Rien de tel chez Villon. Il se donne d'une part comme « enffant de Paris » (T., v. 1059), enfant de la ville, et ne présente pas d'activités d'extérieur pour l'enfance. Il est par ailleurs toujours déjà vieux. Les jeux qu'il évoque sont les dés, les cartes et les quilles, jeux d'argent auxquels jouent*

1. Édition de Robert Deschaux, *Un poète bourguignon du XV<sup>e</sup> siècle. Michault Taillevent (édition et étude)*, Genève, Droz, 1975.

les « *enffans perdus* » (T., v. 1661) que l'on trouvera chez Marion l'Idolle et à qui il adresse une leçon. Il est l'enfant des mauvais coups. Sa figure essentielle est celle de « l'écolier », l'étudiant. Il se présente ainsi à l'ouverture du Lais : « Je, François Villon, escollier » (v. 2) et reprend cette présentation dans l'épître du Testament : « *Cy gist et dort en ce sollier / Qu'Amours occist de son raillon, / Ung povre petit escollier / Qui fut nommé François Villon* » (v. 1884-1887). Il signe enfin de ce nom la Louange à Marie d'Orléans : « *Vostre povre escolier François* » (v. 132), enfant vassal d'une petite fille.

Villon évoque l'enfance par dérision dans une revanche du jeune sur le vieux, par la mise en place d'un monde à l'envers. Dérision. Il travestit en enfants de vieux et vénérables vieillards. Il présente ainsi du Lais au Testament trois vieux usuriers sous les traits de « *troys petis enffans tous nudz* » (Lais, v. 194), « *Povres orphelins impourvez* » (Lais, v. 196), « *mes troys povres orphelins* » (huitains CXXVII-CXXX du Testament), suscitant le rire ou la pitié selon que l'on décrypte ou non l'allusion. Théophile Gautier, prenant au pied de la lettre les vers de Villon, a mis à son crédit cette attitude charitable dans le secret désir de réhabiliter un grand poète-mauvais garçon. D'autres faux enfants, vrais vieillards, interviennent dans Le Testament aux huitains CXXXI-CXXXIV. La posture permet au poète de se placer en maître, donnant des leçons à ces vieillards présentés comme de jeunes clercs,

*imaginant les corrections qu'ils doivent recevoir pour leur peu d'ardeur à apprendre : « Le Donat est pour eulx trop rude » (T., v. 1284) ou « Quant d'entendre la grand Credo / Trop forte est elle pour telz enffans » (T., v. 1292-1293). Série de jeux de mots qui évoquent leur peu d'appétence à donner ou à faire crédit. D'où le conseil : « Et qui les bat ne fier, fol est, / Car enffans si deviennent gens » (T., v. 1320-1321). Il traite de « poupart » (Lais, v. 119) Robert Valée qui a son âge, le désignant d'un terme familial qui nomme aussi le sexe masculin.*

*Comme il y a une revanche du pauvre sur le riche quand on médite sur le cimetière, il y a un triomphe du jeune sur le vieux dans le domaine sexuel. Sur ce point, « l'escollier le maistre enseigne », selon le proverbe que Villon emploie pour parler de la « publique escolle » qu'il demande à Marion l'Idole de tenir (T., v. 1630-1631). La perte de la virilité, l'impuissance, est bien le regret qui revient toujours, chez tous ces poètes, Eustache Deschamps, Michault Taillevent, Jean Régnier, Charles d'Orléans, dans l'évocation de la vieillesse. Jeunesse et vieillesse se rejoignent autour de la notion de passage, selon un parallélisme qui met en rapport le berceau et le tombeau. « Trente ans », « c'est l'aage d'ung mulet », répondait le je à son cœur, et c'est l'âge du Christ. On pourrait tout aussi bien dire : c'est l'âge d'un éternel enfant, d'un Peter Pan.*

Le « peage d'Amours paier<sup>1</sup> » ?  
 « Je regnye Amours et despite<sup>2</sup> »

*François Villon n'est pas un poète de l'amour et pourtant la figure de l'amant-martyr encadre son œuvre. Elle ouvre le Lais où le poète dit, parlant de celle qui le fait souffrir : « Par elle meurs, les membres sains; / Au fort, je suys amant martir, / Du nombre des amoureux sains » (v. 46-48). Elle clôt Le Testament : « car en amours mourut martir » (v. 2001). La figure de l'amant-martyr est centrale dans la conception de l'amour courtois. Elle définit le « fin amant » qui doit obéir à sa dame en toute circonstance, quoi qu'elle ordonne. C'est la figure de Lancelot dans Le Chevalier de la charrette qui pour Guenièvre doit souffrir en espérant merci. En retour la dame ne doit pas refuser de se laisser prier et courtoiser, car l'amour que l'amant lui porte le fait progresser dans tous les domaines où il peut exceller : les armes, les vertus, la poésie. Il faut donc que la dame, même si elle ne l'accorde pas, laisse espérer sa grâce. C'est là que La Belle Dame sans mercy d'Alain Chartier<sup>3</sup>, texte que François Villon connaît bien, est*

1. La formule se lit à l'ouverture de *L'Espinette amoureuse* de Jean Froissart (v. 3-4). Ce dernier rejoue à sa manière l'ouverture du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris : « El vintieme an de mon aage, / el point qu'Amors prent le paage / des jones genz » (v. 21-23), éd. Félix Lecoy, t. I, Paris, Champion, 1965.

2. T., v. 713.

3. *Le Cycle de « La Belle Dame sans mercy »*, éd. bilingue de David Hult, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2003.

en rupture majeure avec le code. À l'amant qui lui rappelle la définition de « courtoisie » à l'exact milieu du texte (huitain LI des cent huitains, v. 407-408), « Courtoisie [...] vous semont / Qu'amours soit par amours merie » (que l'amour récompense l'amour), la dame a opposé depuis le début du dialogue sa fière détermination : « Je suis france et france veul estre » (Je suis libre et veux être libre) (v. 286).

François Villon n'adopte pas la configuration de l'amour courtois. Pour lui, l'amour n'est pas une quête, il n'est pas tendu vers un futur et, partant, n'est pas présenté selon les cinq degrés de l'amour, qui suivent le schéma des cinq sens, de la vue au fait, l'acte sexuel. Il n'y a pas chez lui de traitement narratif de l'amour. L'amour n'est pas à conquérir mais toujours déjà passé. « Bien est verté que j'é aymé » (Il est bien vrai que j'ai aimé), dit le poète (T., v. 193). Espérance est morte. On connaît depuis Dante des cas où la configuration amoureuse est changée par la mort de la dame. Mais l'espoir est maintenu par l'espérance d'une réunion par-delà la mort. C'est ce qu'affirme Alain Chartier à la fin de la complainte qu'il consacre à la mort de sa dame : « Et ne requier si non que viengne l'eure / Que après ma mort en paradis la voye » (éd. D. Hult, v. 183-184). Rien de tel chez Villon. La dame ne se refuse pas, comme la Belle Dame sans mercy ; elle n'est pas morte non plus. Elle trompe. Le poète ne parle que d'amour déçu : il a été abusé, on lui a fait prendre des vessies pour des lanternes. Ce sont les passages magnifiques d'une

*poésie du non-sens (huitains LXVII à LXIX) : « Abusé m'a et fait entendre / Tousjours d'un que se feust ung autre » (v. 689-690). Villon n'évoque jamais le moment de l' enamorement mais toujours celui de la trahison. Les yeux continuent à jouer leur rôle essentiel, mais ce n'est plus leur flèche allumant l'étincelle d'amour que le poète évoque mais leur tromperie, leur fausseté, leur « decevante saveur » (Le Lais, v. 27). La dame chasse l'amant. Le verbe chasser est essentiel : Villon joue sur les deux sens du terme, actif et passif. Traditionnellement l'amour est chasseur, c'est un veneur – on connaît le jeu qui rapproche le veneur Amour de Vénus. Chez Villon, l'emploi est passif : l'amant est chassé, et chassé comme un domestique par la dame. Début du Lais et ballade finale du Testament se font écho. Le deuxième legs du premier texte joue sur le mot, dans une sorte de déclinaison où les composés dechassé, enchassé, pourchassé arrivent à la rime (Lais, huitain X, v. 76-79), le mot matrice chasser revenant dans la ballade finale du Testament : « Car chassié fut comme ung soullon, / De ses amours, hayneusement » (v. 2005-2006). On observe le même jeu du passif et de l'actif avec le verbe renier. Le poète dénonce l'action d'Amour sur lui : « Comme moy, qui partout m'appelle / L'amant remis et renyé » (T., v. 711-712). Passant à l'actif, dans un geste de bravade dont il a déjà donné un équivalent en parlant de l'évêque, Thibaut d'Aussigny, il proclame alors : « Je regnye Amours et despite [et le brave] / Et deffie a feu et a sang » (v. 713-714).*

*Deuxième transgression majeure par rapport à l'amour courtois : chez Villon, la dame n'est pas unique. La formule consacrée : « pour l'amour d'une » (et ses conséquences : pour l'amour d'une, l'amant doit honorer toutes les dames et ne médire d'aucune) ne fonctionne plus. En fait il n'y a pas de dame chez Villon en dehors de la Vierge (et de la mère), mais des femmes, voire la femme comme entité négative rassemblant tous les vices et déclinée en différentes incarnations. La dérision est dans la multiplicité. Dans Le Lais, la dame n'est désignée que par un démonstratif : « celle [...] / Consentant a ma deffaçon » (v. 18-19), « celle [...] / Qui m'a esté felonnie et dure » (v. 33-34). On retrouve dans Le Testament ce type de désignation : « celle que jadis servoye » (v. 673). La nomination par un démonstratif qui préserve l'anonymat existe dans la poésie courtoise. Complétée par une relative, la formule peut offrir un portrait ou un autoportrait de la dame, voire une signature. Ainsi chez Guillaume de Machaut : « Celle qui unques ne vous vid » dans le premier rondeau de la dame du Voir Dit ou en signature dans la lettre de la dame, insérée dans le roman de Cleriadus et Meliadice, du XV<sup>e</sup> siècle : « celle qui plus vous ayme que soy<sup>1</sup> ». Mais chez Villon, le démonstratif est toujours complété de termes dévalorisants et les noms de dames se multiplient : Katherine de Vauselles*

1. *Cleriadus et Meliadice*, éd. Gaston Zink, Genève, Droz, 1984, p. 183.

(T., v. 661), de manière métaphorique « m'amour ma chiere rose » (T., huitain XC, v. 910), voire toutes les « Jehanneton » qu'évoque le poète au huitain LXXII : « Que Jehanneton / Plus ne me tient pour valleton » (T., v. 732-733). Les documents d'archives nous livrent pour le domaine de la réalité le nom d'une Ysabeau présente lors de la querelle avec Philippe Sermoise. Dans l'œuvre, la qualification est toujours péjorative : « Ma damoiselle au nez tortu » (T., v. 939), ou en appellatif : « Triste pailarde » (T., v. 941). La ballade que le poète offre à cette « faulce beauté » donne en acrostiche, à la deuxième strophe, le nom de Marthe (v. 950-955). Le nom est-il choisi pour ses sonorités en écho au mot « martyre » ? Il n'y a pas un nom de femme qui incarne l'amour chez Villon, comme Béatrice pour Dante, Laure pour Pétrarque ou, au XVI<sup>e</sup> siècle, Olive pour Du Bellay. Un vide se creuse à la place du nom de la dame, comblé par le pronom « celle » et par la multiplication d'un nom unique ; les noms deviennent « décriés », comme la monnaie. Faut-il malgré tout penser au nom de la Vierge Marie ? Est-ce elle qui, pour l'éternel enfant Villon, tient la place de la dame aimée, c'est-à-dire, en fait, celle de la mère ? Dans la « Ballade des dames du temps jadis », un cri l'invoque. Où sont-elles ces dames disparues, « ou Vierge souveraine ? » (v. 351).

De toutes les manières possibles, Villon pervertit les principes de l'amour courtois. Le geste sur lequel s'ouvre *Le Lais*, vouloir échapper à la prison amoureuse (v. 14-16), va à l'encontre du code selon

lequel l'amant doit, quoi qu'il arrive, continuer à prier et à souffrir. Car, qu'il s'agisse de Dieu ou de la dame, « qui bien aime, il sert et crient / Et toute obeissance tient », note Jean Froissart dans le texte qui s'appelle précisément *La Prison amoureuse*<sup>1</sup>. Avancer de plus une raison amoureuse pour cacher un départ qui a d'autres causes – quitter Paris après le vol du collège de Navarre – est proprement blasphématoire et relève de la farce. L'éclat de rire doit être énorme chez les compagnons.

Rejetant les principes de l'amour courtois, Villon pervertit aussi le langage qui l'énonce. L'emploi d'un vocabulaire sexuel à peine dissimulé permet de saisir la dérision : l'amour pur, le « fin amour », est ridiculisé. Ainsi l'invocation au début du *Lais* ne se fait pas au dieu d'Amours, le dieu courtois, mais aux dieux « venerieux », c'est-à-dire à Vénus, déesse de la luxure, protectrice des amours charnelles, et à son fils Cupidon. François Villon est du côté de Jean de Meun. La partition des deux puissances de Vénus et du dieu d'Amours est bien établie au Moyen Âge – qu'on pense à la présentation contrastée faite par Martin Le Franc au début de son *Champion des dames*. Le poète quitte sa dame traîtresse pour « planter [...] aultres complans / Et frapper en ung aultre coing » (planter ailleurs / Et frapper une autre monnaie) (*Lais*, v. 31-32). Ainsi que le note David Mus dans sa *Poétique* de François

1. Jean Froissart, *La Prison amoureuse*, éd. Anthime Fourrier, Paris, Klincksieck, 1974, v. 15-16.

Villon<sup>1</sup> : « le meilleur remède au mal d'amour, c'est de courir vers d'autres amours ». L'amour chez Villon est toujours concret, et le vocabulaire, sexuel. Dans ce registre, l'image conjoint métaphore agricole et monétaire, plus précisément l'image de la fausse monnaie. « Aller à Angers » (Lais, v. 43) relève aussi du réseau sexuel. L'expression fait partie des formules construites sur des noms de villes, du type « aller à Niort » pour nier, qui cachent sous un sens premier, évident, un sens second. « Engier », au sens sexuel, signifie « engendrer ». On ne croit plus au martyr d'amour. On meurt « les membres sains » (Lais, v. 46) et avec un des membres tout particulièrement actif, celui de la génération. Une remarque ironique sur les saints amoureux se rencontre également dans une ballade de Charles d'Orléans. Mais ce dernier, éloigné de sa dame par un enfermement réel, a un sourire amer : « Au fort, martyr on me devra nommer, / Se Dieu d'Amours fait nulz amoureux saints<sup>2</sup> » (Somme toute on devra me nommer martyr / Si le Dieu d'Amour fait quelque saint amoureux). Villon, lui, se déclare mourir en martyr d'amour en jurant sur son « coullon » (sa couille) (T., v. 2001-2002). Le contraste est puissant, le rire certain. Villon se moque de ces martyrs d'amours en reprenant un passage de La Belle Dame sans mercy. Au legs d'Alain Chartier qui laissait « aux

1. David Mus, *La Poétique de François Villon*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1992, p. 331 [1<sup>re</sup> édition sous le nom de David Kuhn, Paris, Armand Colin, 1967].

2. Éd. Pierre Champion, Ballade X, v. 13-14.

*amoureux malades / Qui ont espoir d'alegement / Faire chansons, diz et balades » (v. 25-27), il ajoute pour les amants « enfermes » :*

*A leurs chevetz de pleurs et lermes  
Trestout fin plain ung benoistier,  
Et ung petit brain d'esglantier  
En tous temps vert pour guepillon  
(T., v. 1804 et 1806-1809)*

*C'est le vocabulaire caractéristique de textes ironiques comme Le Testament et confession de l'amant trespasé de deuil de Pierre de Hauteville au siècle précédent. Des termes liés intrinsèquement à la fin'amour sont absents ou détournés de leur sens. Il en va ainsi du mot joie. Chez Villon, le terme apparaît de manière ironique pour qualifier la douleur de sa fin. Le poète s'adresse à son « plus que père » : « Qu'il m'en laisse toute la joye » (T., v. 856). Il figure de manière parodique dans la ballade à Robert d'Estouteville : « Bruyt la mauviz et de joye s'esbat » (v. 1380), en un clin d'œil à l'alouette de Bernard de Ventadour : « Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contral rai<sup>1</sup> » mais où le lecteur ne peut s'empêcher d'entendre derrière cette « mauviz » le mauvais vit, le mauvais phallus. De même que les faucons villoniens font résonner le sexe féminin : « Alors huit faucons, non pas dix, / N'y eussent pas prins une aloë » (T., v. 1000-1001).*

1. Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, éd. Moshé Lazar, Paris, Klincksieck, 1966, pièce 31, p. 180.

*Le mot « joie » apparaît de plus au pluriel, ce qui change complètement son sens : « Mener joyes, festes et dances » (v. 1740). Villon utilise enfin le proverbe « Pour une joye cent doulours » (T., v. 624) dans une vision satirique de l'amour. Le seul emploi conforme au code courtois, c'est-à-dire uniment positif, se trouve dans la ballade que le poète met dans la bouche de sa mère. Le paradis peint que voit la mère dans l'église lui procure « joye et liesse » (T., v. 898), c'est d'ailleurs l'unique emploi du mot « liesse » dans l'œuvre, et c'est la joie que demande la mère à la Vierge.*

*À la dérision de la figure topique de l'amant-martyr s'ajoute chez Villon une moquerie portant sur les grands amoureux. Villon en fait non des « fous d'amour » – la tradition, d'origine orientale, les ennoblirait<sup>1</sup> – mais des assotés par l'amour, trompés et conduits à la mort. Il les rassemble dans une double ballade (v. 625-656) qui en convoque huit. Dans leur ordre d'apparition : Salomon, Samson, Orphée, Narcisse, Sardanapale, David, Amnon, Hérode. Quatre viennent de la Bible (Salomon, Samson, David, Amnon, fils de David et Hérode), deux de la mythologie (Orphée, Narcisse), un de l'histoire ancienne (Sardanapale). Ils sont très célèbres. Tous figurent par exemple dans *Le Champion des dames de Martin Le Franc*.*

1. Claire Kappler et Suzanne Thiolier-Méjean (éd.), *Les Fous d'amour au Moyen Âge. Orient-Occident*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Quand ils appartiennent à des couples mythiques, ils apparaissent chez Villon isolés de la dame avec laquelle ils étaient associés, positivement ou négativement. Orphée est présent sans Eurydice, Narcisse sans Écho. Comment sont-ils ridiculisés ? La technique est celle du rabaissement. L'aveuglement de Samson par les Philistins (Juges, XVI, 4-31) devient chez Villon : « Sanson en perdit ses lunectes » (T., v. 631). Orphée n'est plus un « poete devin » tel qu'il est présenté par Guillaume de Machaut, mais un simple « menestrier ». Il ne joue plus d'un instrument noble comme la harpe ou la lyre, mais de « fluctes et musectes », la flûte étant souvent liée au Moyen Âge au diable. La ruse employée par Amnon pour faire venir Tamar auprès de lui est traitée sur le mode badin : « Faignant de menger tartelectes » (v. 650). Les actions que le fol amour, c'est-à-dire la luxure, a poussé ces amants à commettre sont pourtant toutes très graves : idolâtrie, viol, assassinat ; les conséquences pour l'amant le sont également : c'est la mort. La mort est l'horizon de l'amour. Mais tout cela est traité d'un ton léger, souligné par le refrain au registre ambigu, au sous-entendu grivois : « Bien eueux est qui rien n'y a ! » (Bienheureux qui s'en abstient !) (v. 632). « Rien » peut être compris, en effet, au sens concret : « Bienheureux qui n'en a pas. » Le geste saisissant de Villon est de s'inscrire dans cette liste, au sein de la double ballade, en neuvième fou de l'amour. « De moy, povre, je vueil parler », dit-il à la strophe cinq. Il offre alors de manière ironique et dérisoire une série parallèle à celle des Neuf

*Preux, des preux grotesques assortés par Amour. Un autre poète, contemporain de Villon, a traité à sa manière ce thème célèbre : Jean Molinet dans ses Noeuf Preux de Gourmandise. Villon joue sur tous les registres de la parodie : subtile, savante et grossière.*

*À l'amour, Villon fait succéder la mort. C'est parce qu'il est au seuil de la mort, dit-il, qu'il peut se permettre de mal parler, « mesdire », d'amour : « Qui meurt a ses loix de tout dire » (T., v. 728). Ainsi que l'a observé Giorgio Agamben dans Stanze<sup>1</sup>, il y a dans la poésie du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle un décentrement essentiel du désir vers le deuil. Le mot désir n'apparaît dans la poésie de Villon que dans la ballade donnée à Robert d'Estouteville : « ad ce desir m'alume » (T., v. 1382). Ailleurs il est question de rut : « Retournez cy quant vous serez en ruyt » (T., v. 1599) est l'invite adressée aux clients de la Grosse Margot. Le poète rappelle que « de la panse vient la danse » (T., v. 200) et indexe les satisfactions de l'amour sur celles de la bonne chère. Il parle de son propre désir en termes vulgaires, rabaissants : « Plus n'en ay le croppion chault » (T., v. 921). Il n'en dit que les manifestations physiques à peine dissimulées sous une phraséologie traditionnelle, tournée en ridicule : « en mourant, mallement / L'espoignoit d'Amours l'esguillon ; / Plus agu que le ranguillon [la pointe*

1. Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 217.

*de la boucle] / D'un baudrier » (T., v. 2014-2017). Villon fait fi de ceux qui préfèrent « coucher sous le rosier » (T., v. 1489), « soubz le bel esglantier » (T., v. 1499), tels Franc Gontier et Hélène, plutôt que sur une couche molle. Un signe marque la coupure de sa poésie avec la poésie courtoise : le rosignol en est absent, de même que le verger. La nature, ce sont « le petit jardinet » (T., v. 508) du corps de la dame, ses vallées – s'il faut bien interpréter ainsi le nom de Catherine de Vaucelles (T., v. 661) et le Roussillon de la dernière ballade (T., 2007). La nature est réduite chez Villon à l'état de miniature : c'est le « petit brain d'esglantier / En tous temps vert » légué aux amants malades (T., v. 1808-1809), c'est le « brain de percil » (T., v. 1895) que le mourant ne possède même pas. Villon n'est pas un poète de la nature – on le lui a reproché – mais de Paris. « Transir » est le résultat identique de l'amour comme de la mort. L'amour, comme la mort, prend dans ses lacs. « Amour-mourir », le jeu des sonorités indique, de manière ludique, la proximité de ces puissances.*

*Par la grâce des pièces lyriques insérées dans Le Testament, Villon donne comme un catalogue des différents types d'amour et un échantillon de son propre savoir-faire en matière de modes d'écrire et de tradition : amour pur pour la Vierge (c'est la ballade offerte à sa mère), amour courtois autour de la formule en joyau : « Deux estions et n'avions q'un cueur » (v. 985) dans le rondeau appelé lai donné à Ythier Marchant, amour procréatif dans le*

*mariage dans la Ballade pour Robert d'Estouteville (v. 1378-1405), amour sensuel du gras chanoine et de dame Sydoine ou bucolique de Franc Gontier et Dame Helene dans les « Contredits de Franc Gontier », amour selon la prostituée dans la « Ballade de la Grosse Margot » (v. 1591-1627). Où est Villon derrière toutes ces évocations, Villon « qu'Amours occist de son raillon » (v. 1885), de son trait (de son rayon) et de sa raillerie ? La paronomase est efficace.*

*De même que le poète laisse, dans la ballade finale du Testament, à chaque buisson du royaume un lambeau de son cotillon, il laisse une vision de l'amour en étincelles, fragmentées, changeantes, qui se recomposent au gré de la lecture. Vision misogyne du clerc, rêve courtois de l'échange des cœurs ? Peut-être Villon se retrouve-t-il dans le proverbe qu'il cite, dans cette constatation minimale : « Pour une joye cent doulours » (v. 625), ou comme le dit un poète d'un autre temps, grand lecteur de Villon, « il n'y a pas d'amour heureux » – et pourtant.*

#### UN GESTE : DONNER CE QUE L'ON N'A PAS

*Controvérsée ou non, la formule attribuée à Jacques Lacan définissait l'amour comme le fait de « donner ce que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas ». François Villon a imaginé deux situations où se défaire de biens fictifs au profit de personnes qui n'en peuvent mais : donner au moment d'un départ, c'est la mise en scène du Lais sur le modèle du congé ; donner*

au moment de la mort en rédigeant un acte juridique sur le modèle d'un genre qui fleurit à l'époque et fleurira plus encore après Villon : le testament<sup>1</sup>. Comme un petit roi de féerie exerçant une royauté dérisoire, comme un enfant jouant à faire semblant, le poète donne ce qu'il n'a pas. Le geste est impossible pour plus d'une raison. Le donateur ne possède rien. Ainsi, parlant de lui-même à la troisième personne dans son épitaphe, il affirme : « Oncques de terre n'eust sillon », et enchaîne : « Il donna tout, chascun le scet » (T., v. 1888-1889). Il ne s'insère pas plus dans un réseau de parenté, n'ayant aucun ancêtre de qui hériter (« Mon pere n'eust oncq grant richesse », T., v. 275), aucun descendant à qui léguer. Sa situation est bien résumée par un vers de la ballade dite des contradictions : « Echoite actens et d'omme ne suis hoir » (J'attends un héritage et ne suis l'héritier de personne) (Ballade II, v. 19, dans les « Pièces non recueillies »). À quoi sert le geste ? À la satire. Le pauvre donne au riche et contrairement à ce dernier ne thésaurise pas. Car pourquoi, pour qui amasser ? Villon donne la réponse en forme de jeu de mots, en prenant l'exemple de Jacques James, riche propriétaire. « Pour qui amasse-t-il ? Pour les sciens » (T., v. 1816), pour les siens, où l'on entend en surimpression « pour les chiens ». L'idée testamentaire qui devrait mettre en valeur le lignage, le

1. Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *L'Écriture testamentaire à la fin du Moyen Âge. Identité, dispersion, trace*, Zaharoff Lecture 1997, Oxford, Legenda, 1999.

*lien familial ou amical, ne signale plus dans sa forme burlesque que sa dispersion.*

*Le don agit doublement. Il peint en creux le portrait du poète, de son monde familial (la taverne, le vin, le jeu) et de ses obsessions (le sexe, la corde). Il peint en relief le portrait de celui à qui il donne. C'est un don en anamorphose qui infléchit la perception. La satire est personnelle. Villon donne le nom des individus qu'il convoque et des traits caractéristiques de leur physique, de leur comportement, de leurs mauvaises actions, malversations et autres exactions. Il joue avec leur nom, les citant et les déformant parfois de manière grotesque, animalisant l'un, dénonçant le cocu dans l'autre. C'est cette partie que Clément Marot appelle « l'industrie des lais », qu'il ne comprend déjà plus et qu'il pense vouée à l'oubli. Il se trompe. Cette satire véhémence parle encore, soit que l'on comprenne grâce aux travaux de remarquables érudits – Marcel Schwob, Auguste Longnon, Pierre Champion – les faits précis auxquels il est fait allusion, soit que la violence frappe et que l'on retienne la dénonciation générale, les antiphrases, le rire. Là où Pierre de Hauteville<sup>1</sup> dans son testament amoureux énumérait en trente et un sizains des types d'amants, c'est-à-dire des catégories, Villon cite des noms propres, dénonce ses contemporains, épingle leurs vices. Le geste prétendument charitable devient stigmatisation et débouche sur l'ironie et la*

1. Pierre de Hauteville, *La Confession et Testament de l'amant trespasé de deuil*, éd. Rose M. Bidler, Montréal, Ceres, 1982.

dérision. C'est pour le donataire toujours un don pervers qui ne le comble pas mais l'amoindrit, le fustige, dénonce en lui ses travers. Le poète donne des coups.

Que représentent donc les gestes carnavalesques : donner ce que l'on n'a pas, tester pour dire que l'on ne veut pas mourir, rédiger un acte « irrévocable » dans le moment même où l'on concède au notaire toute liberté de l'annuler (huitain CLXXIV) ? Le mouvement essentiel est d'exemplifier le tour de la roue de Fortune, de faire du haut le bas, et vice versa. Ce mouvement, le poète l'a employé pour tourner à rebours le sens, créant une poésie où le don se fait coup, où le faux dit le vrai et l'envers l'endroit. François Villon n'accorde pas, aux deux sens qu'a le mot « accorder » en français : il ne donne (simplement) ni n'harmonise. Il crée une poésie et une musique qui lui sont propres : l'art de la discordance.

Un paradoxe supplémentaire affecte le geste testamentaire. Le poète disperse des biens inexistants dans le moment même où il rassemble ses biens propres, ses poèmes, dans cet acte juridique fictif qu'il fait fonctionner comme un coffre qu'il ouvre pour donner. Certaines des pièces qui figurent dans l'œuvre ont en effet circulé antérieurement sous forme isolée, le rondeau « Mort, j'appelle de ta rigueur » par exemple (T., 978-989). Disperser, unir : la pulsation est caractéristique. Par l'énumération qui informe *Le Lais* et *Le Testament*, Villon joue sur deux registres. Au plan élevé, tel Dieu au moment de la Genèse, il fait exister le monde par la

*parole. Il appelle des êtres et des objets en les nommant. Dans le registre du bas, il convoque le jeu du corbillon (la petite corbeille) : « Dans mon corbillon, qu'y met-on ? » La réponse ne fait pas de doute : la poésie.*

## RIMES ET RYTHMES

*La poésie de Villon se donne sous les espèces d'une apparente simplicité. Le Lais et Le Testament offrent une trame légèrement narrative, puisée dans la forme testamentaire même, faite de huitains d'octosyllabes, strophe carrée, sur trois rimes : ababbcbc. Cette trame est trouée dans le cas du Testament par l'insertion de pièces lyriques, majoritairement des ballades et quelques rondeaux. Changeant le schème rythmique principal, l'insertion fait varier les types de musique. Certains critiques, méconnaissant ce jeu radical, se sont étonnés de ce qu'ils percevaient comme une simplicité formelle. Henri Chatelain, par exemple, dans ses Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle, écrit : « Villon, le plus grand poète du XV<sup>e</sup> siècle, au sens moderne du mot poète, je veux dire le plus riche de sentiments profonds et d'images, est un des plus pauvres artisans en tailles nouvelles et curieuses<sup>1</sup>. » Louis Thuasne, dans son article « La rime chez*

1. Henri Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, Champion, 1907, p. 262.

*Villon* », va dans le même sens : « *Villon, d'ailleurs, n'est pas un novateur. Ses ballades en huitains et en dizains sont du type traditionnel. Il n'innove rien quant à la forme ; mais par l'originalité de ses pensées et la sincérité des sentiments exprimés, il s'affirme comme l'un des grands lyriques de la poésie française*<sup>1</sup>. » Il n'y a pas en effet chez le poète d'invention formelle, à la manière de Christine de Pizan qui propose des rondeaux aux mètres décroissants, jusqu'à des rondeaux de vers d'une syllabe. Pas d'innovation au sens où ceux qu'on appelle les grands rhétoriciens, contemporains de Villon, ont pu produire de telles recherches. Un exemple : pas d'hétérométrie dans les pièces lyriques de Villon à l'exception d'une ballade en jargon, la troisième, « *Spelicans* », dont se souvient Verlaine qui place en exergue ce terme d'argot dans le sonnet qu'il dédie à Jean Richepin<sup>2</sup>. Et pourtant, rimes et rythmes contribuent bien chez le poète à la mise en place d'une poétique et d'un imaginaire.

François Villon a fait des sonorités portées par son nom une signature, c'est-à-dire un signe de reconnaissance. Il assigne à cette rime en -illon deux fonctions : une fonction structurale de clause, fonction qui à proprement parler est celle d'une signature, et une fonction thématique. Il met en place ce jeu dans *Le Lais*. S'il donne bien son

1. Dans Louis Thuasne, *Villon et Rabelais. Notes et commentaires*, Paris, Librairie Fischbacher, 1911, p. 389-418 (ici p. 398).

2. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, Pièce LXI, p. 600.

nom dès le vers 2, dans une formule conforme au style d'un testament, « Je, François Villon, escollier », le nom n'arrive à la rime qu'avec le nom du « plus que père », Guillaume de Villon, et le même phénomène se reproduit dans Le Testament. Dans Le Lais, il s'agit du huitain IX (c'est la rime c); dans Le Testament, du huitain LXXXVII (rime b). C'est comme si Villon nous disait par ce jeu que son nom n'est pas son nom, mais celui de Guillaume; que ce qui relève de lui en fait est une sonorité -illon, c'est-à-dire la poésie; et, en effet, tous les mots amenés par la rime portent sur le poète. Ils dessinent un réseau – c'est la seconde fonction, la fonction thématique. La fonction structurale de clausule est assignée dans Le Lais à la strophe 40, la dernière. Dans Le Testament, c'est une ballade qui sert de clausule, portant la rime en -illon : « Icy se clost le testament / Et finist du povre Villon » (v. 1996-1997). L'effet a été annoncé par deux huitains : huitain CLXVIII, où le nom est à la rime c, huitain CLXXVIII, où le nom est à la rime b. Quels réseaux les mots ainsi mis en valeur tracent-ils ? Un portrait physique et moral que suggèrent les termes escouvillon (Lais, v. 316) ou ceux qui désignent la pauvreté – souillon (T., v. 2005, et Pièce non recueillie X, 10), haillon (T., v. 2013) – ou encore les possessions, si minimes soient-elles, niées : sillon, pavillon (Lais, v. 317), données : corbillon (T., v. 1890), ou près de se tarir : billon (Lais, v. 319). Avec une conscience poétique remarquable, le poète associe dans cette strophe

*finale du Lais l'argent : « Qui sera tantost a fin mis » (v. 320) et la fin du texte qu'indique la rime-signature. Un mot, sur cette rime, désigne enfin la situation globale du poète : boullon (T., v. 853 : « Degecté m'a de maint boullon », Il m'a tiré de bien des mauvaises passes), le destin. Rien de mécanique dans la convocation d'une telle rime. Les mots sont choisis, pertinents, et l'absence de certains termes est tout aussi significative que la présence d'autres. On saisit ainsi des parcours : celui de l'amoureux avec les termes esguillon et raillon (T., v. 2015 et 1885), celui du pauvre, série abondante avec le mot retenu par la postérité, billon (la petite monnaie), celui de la mort, enfin, à travers les mots carrillon, vermeillon (où s'entend le mot « ver »), morillon qui désigne le vin noir et où résonne le mot « mort » et la couleur du Maure. On ne fracture pas seulement les coffres dans la poésie de Villon, comme dans les « Ballades en jargon », mais aussi les mots pour en faire jaillir du sens. Villon ne signe pas uniquement en donnant son nom et en le faisant retentir, le plus souvent à la rime. Il signe aussi par le jeu de l'acrostiche. Ainsi dans la ballade qu'il donne à sa mère, « Ballade pour prier Nostre Dame », en écrivant son nom aux premières lettres de l'envoi (v. 903-908) et dans bien d'autres ballades. La poésie chez Villon se déploie dans tous les sens, horizontale et verticale, sonore et muette, pour l'oreille et pour la vue.*

*Par la rime en -illon, Villon avait pratiqué un jeu intertextuel avec le rondeau XXIII de Charles*

d'Orléans<sup>1</sup>, « Quant je fus prins ou pavillon ». Ses lecteurs, qui ont compris la force et la signification de la sonorité, la reprennent en écho. C'est le grelot qui résonne dans *Les Repues franches* qui ne retiennent du personnage du poète que l'amuseur, le trickster, le rusé, type de personnage qui se rencontre dans les mêmes années en Europe avec la figure de Till Eulenspiegel. Comment se nourrir gratuitement ? La proximité phonétique de billon et de Villon, unis non seulement par la rime, mais aussi par l'articulation de l'initiale, une bilabiale dans un cas, une labiodentale dans l'autre, fixe cette figure. De plus le nom Villon, où s'entend le mot « vil », fait signe, comme le billon, en direction d'une monnaie dévaluée, comme le fait l'une des figures du poète, la Belle Heaumière. Bien d'autres œuvres, après *Les Repues franches*, utiliseront la rime pour signifier le poète. Guillaume Cretin l'emploie dans sa pièce de quémante à François I<sup>er</sup><sup>2</sup>. Pierre Grognet dans sa *Louange et excellence des bons facteurs* en fait même la définition du poète : « Maistre François, nommé Villon, / Bien sçavoit rimer sur billon<sup>3</sup> ». C'est la rime maîtresse de la « ballade Villon » de la *Chanson des Gueux* de

1. Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre Champion, t. II, *Rondeaux*, Paris, Champion, 1927.

2. Voir François Villon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, « Lectures de François Villon », p. 415.

3. Dans *Recueil de Poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, morales, facétieuses, historiques*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, Jannet, 1857, p. 7.

Jean Richepin<sup>1</sup>. *Quelques figures de style majeures rythment la poésie de Villon. L'anacoluthie d'abord, qui intervient toujours en des points structuraux stratégiques : première strophe du Lais, première strophe du Testament, huitain LXXX du Testament qui annonce le début du geste de tester, comme si chaque fois que le poète commençait il y avait pour lui une impossibilité radicale d'achever. La strophe tourne court. Le rejet, ensuite, l'enjambement, qui détachent les mots essentiels : « mort », « mal », « perdu ». Villon joue aussi de la suspension, en multipliant les incises, les reprises, faisant attendre la chute. Il fait sonner une langue qui fourche, qui hésite volontairement. De même que la poésie de Villon est une poésie des contraires, du paradoxe quant au sens, sa prosodie est un jeu de tension entre équilibre et déséquilibre, harmonie et dissonance. S'il n'ignore pas les jeux que pratiquent les rhétoriciens – en témoignent les « Ballades en jargon » avec des vers tels que l'incipit de la Ballade V : « Joncheurs jonchans en joncherie » ou le vers 22 de la Ballade VIII, « Gueulx gourgourans par qui gueulx sont gourez » –, Villon préfère des rencontres moins spectaculaires.*

\*

*Ainsi que l'écrit Michel Deguy dans une étude qu'il donne en ouverture d'un recueil de ses poèmes*

1. Voir François Villon, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, « Lectures », p. 558-559.

*de 1960 à 1980, Donnant Donnant, titre villonien s'il en est : « Il y a deux intonations fondamentales en poésie française, deux vocations [...]. Il y a le côté Villon et le côté Mallarmé; et, bien sûr, chez chaque poète, cette double inclination, cette double virtualité même [...]. Le Villon des "neiges d'antan" est aussi celui des ballades cryptées<sup>1</sup>. »*

*Poésie du vent et poésie du coup, du souffle et du choc, la poésie de Villon chante dans la mémoire dans le moment même où elle vous frappe; elle vous charme et vous agresse, vous obsède enfin. Merveilleuse duplicité où chacun tout à la fois se perd et se reconnaît.*

JACQUELINE CERQUIGLINI-TOULET

1. Michel Deguy, *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2006, p. 13-14 pour les citations.

## Note sur l'édition

Auteur, œuvre, les mots sont-ils pertinents dans le cas de Villon ? Le fait qu'une œuvre ne soit pas rassemblée sous la bannière d'un auteur pose un certain nombre de problèmes généraux – dont celui de l'attribution – qui alimentent une « vie secrète des textes ». Il n'y a pas pour Villon d'œuvres réunies dans un seul manuscrit. Les textes de Villon ne se rencontrent jamais seuls, et ils ne sont jamais tous là. Le manuscrit C (BnF, fr. 20041), qui recueille le plus grand nombre de textes, comporte malgré tout, du folio 1 au folio 107, *Le Roman de Mélusine* de Coudrette, en octosyllabes<sup>1</sup>. Les autres manuscrits sont des anthologies. On assiste donc, dans le cas du poète, à la constitution d'une œuvre dans et par la tradition.

1. On peut lire ce roman en vers, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan par Coudrette*, dans l'édition d'Eleanor Roach, Paris, Klincksieck, 1982. Le texte date des années 1400. L'histoire de Mélusine se passe en Poitou. Elle mentionne les lieux de Saint-Maixent et de Vouvant. Villon dans *Le Testament* parle de « Saint Generou / Prez Saint Julien de Voventes » (v. 1063-1064, p. 103). La présence conjointe de ces deux œuvres est un indice sur les lecteurs visés par ce manuscrit. Elle permet d'identifier un premier commanditaire comme relevant de cette région.

C'est la première édition imprimée de Villon – première édition conservée mais qui n'est sans doute pas l'édition princeps –, l'édition de Pierre Levet parue en 1489 à Paris, qui érige les textes de Villon en œuvre, imposant un titre global : *Le Grant Testament Villon et le Petit. Son codicille. Le Jargon et ses balades*. Cet arrangement calque celui que l'on rencontre pour Jean de Meun, où certains manuscrits font suivre *Le Testament* de Jean de Meun d'une prière : le *Codicille*, puis d'une pièce d'intention pieuse : le *Tresor ou les Sept Articles de la foy*. Ce qu'entend exactement l'édition Levet par « codicille » est peu clair. L'édition commence en effet par l'incipit suivant : « Cy comence le grant codicille et le / testament maistre François Villon », formulation où « codicille » apparaît synonyme de « testament ». François Villon n'a pas pensé ses œuvres comme rassemblées en un tout, fixées, à la différence d'auteurs comme Guillaume de Machaut ou Christine de Pizan. On observe chez lui comme une répugnance ou une incapacité matérielle à collecter ses pièces, même si le geste se dessine dans *Le Testament*, où Villon inclut des ballades et des rondeaux écrits auparavant. L'œuvre est prise dans un mouvement perpétuel, amplifiée, reformulée. C'est cette expansion continue à laquelle on assiste dans le passage du *Lais* au *Testament*. Elle implique pour les copistes une reformulation des titres : dans le manuscrit B (BnF, fr. 1661), qui ne contient que *Le Lais*, celui-ci est désigné sous le titre de *Testament* ; le copiste du manuscrit C distingue *Le Lais*, qu'il appelle *Petit Testament*, du *Testament*, d'où son ajout du mot « grant » au-dessus du titre.

Le poète laisse, avec une désinvolture ironique soulignée, l'entière liberté à son exécuteur testamentaire, Jean de Calais, de corriger son texte à sa guise (*Le Testament*, huitains CLXXIII et CLXXIV), quitte à le faire disparaître :

« L'oster jusque au rez d'une pomme », le rogner jusqu'au trognon (v. 1850). On ne rencontre pas dans le cas de François Villon de titre global de l'œuvre, pas de *Faits maistre François Villon* comme il y a des *Faits maistre Alain Chartier* ou des *Faictz et dictz de Jean Molinet*. Chez Villon, c'est la forme même du *Testament*, forme qui permet toujours l'ajout d'un « item », qui fait lien, et c'est à ce fil, ou à cette corde, que Villon a attaché certaines de ses ballades, certains de ses rondeaux. La difficulté d'un rassemblement se marque bien, nous l'avons vu, par le caractère énumératif du titre de l'édition Levet qui, par l'emploi du mot « codicille », qu'on ne trouve pas dans l'œuvre, file très intelligemment la métaphore testamentaire. L'édition de Clément Marot en 1533 est une des premières éditions imprimées à porter le titre d'*Œuvres*<sup>1</sup>, et la tradition s'est ensuite poursuivie pour toutes les éditions intégrales des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>. Lenglet-Dufresnoy (1674-1755) avait choisi, lui, le mot de *Poésies* mais son édition n'a pas vu le jour. On peut en prendre connaissance par les notes manuscrites qu'il a laissées dans un exemplaire de l'édition d'Antoine-Urbain

1. *Les Œuvres de Francoys Villon de Paris, reveues et remises en leur entier, par Clément Marot, valet de chambre du Roy*, Paris, Galiot du Pré, 1533. Auparavant, trois éditions seulement, semble-t-il, avaient déjà porté ce titre d'*Œuvres* : *Les Œuvres maistre Francoys Villon*, Paris, Denys Janot, s.d. ; et *Les Œuvres de maistre Francoys Villon. Le Monologue du franc archier de Baignollet. Le Dyalogue des seigneurs de Mallepaye et Baillevent*, Paris, Galiot du Pré, 1532, et, toujours en 1532, une édition portant le même titre par Anthoine Bonnemere. C'est ce titre énumératif qui a entraîné, à tort, l'attribution à Villon de toutes les œuvres qui figurent dans ces volumes.

2. Sur l'histoire des éditions de Villon, voir Mary Speer, « The Editorial Tradition of Villon's *Testament* : From Marot to Rychner and Henry », *Romance Philology*, vol. XXXI, n° 2, novembre 1977, p. 344-361.

Coustelier (1723) où il corrige le titre<sup>1</sup> et par son manuscrit intitulé *Notes sur les poésies de François Villon* qui se trouve à la bibliothèque de l' Arsenal (ms. 2948). Lenglet-Dufresnoy par ailleurs a été le premier à utiliser le titre « Poésies diverses » pour les poèmes qui ne figurent pas dans *Le Testament* ni dans les textes en jargon. Nous n'avons pas repris cette désignation, le mot « poésie » n'ayant pas, dans l'ancienne langue, le sens que nous lui accordons. Le terme que nous avons choisi, « pièce », insiste sur le caractère dispersé de cette face de l'œuvre. Les manuscrits et imprimés qui contiennent des pièces diverses sont décrits dans la notice des « Pièces non recueillies ».

#### *Manuscrits principaux et imprimé Levet*

Nous appelons « manuscrits principaux » ceux qui contiennent au moins *Le Testament* en entier.

Manuscrit C : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20041.

Ce manuscrit, copié par trois scribes différents, compte cent cinquante-trois feuillets de papier. Les filigranes sont datables des années 1467-1471<sup>2</sup>. Il appartient successivement au chancelier Séguier, au marquis de Coislin (d'où son sigle C) et à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

1. Cet exemplaire se trouve à la British Library de Londres. Le titre de l'édition de 1723 est *Les Œuvres de François Villon*, corrigé dans cet exemplaire en *Poésies de François Villon et de ses disciples, revues sur les différentes éditions, corrigées et augmentées sur le manuscrit de M. le duc de Coislin et sur plusieurs autres, et enrichies d'un grand nombre de pièces avec des notes historiques et critiques*.

2. Voir Eleanor Roach, « La tradition manuscrite du *Roman de Mélusine* par Coudrette », *Revue d'histoire des textes*, t. VII, 1977, p. 185-233. E. Roach y décrit le manuscrit BnF, fr. 20041 qui contient, nous l'avons dit, la *Mélusine* de Coudrette.

Contrairement à *A*, *B* ou *F*, il ne s'agit pas d'une anthologie. Il contient seulement, du folio 1 au folio 107 r<sup>o</sup>, *Le Roman de Mélusine* de Coudrette. De Villon il présente les œuvres suivantes :

– f<sup>o</sup> 107 v<sup>o</sup> : la « Ballade des pendus », première pièce de Villon dans le manuscrit, transcrite par le troisième scribe, sur une page laissée en blanc au moment de la confection du manuscrit (sans indication de titre) ;

– f<sup>o</sup> 108 r<sup>o</sup> : *Le Lais* sous le titre *Le Petit Testament Villon* ;

– f<sup>o</sup> 112 v<sup>o</sup> : « L'Appel de Villon » sous le titre « S'ensuit l'appel dudit Villon » ;

– f<sup>o</sup> 113 r<sup>o</sup> : *Le Testament* sous le titre *Le Grant Testament Villon*, le mot « grant » étant suscrit ;

– f<sup>o</sup> 152 r<sup>o</sup> : l'« Épître à ses amis » sous le titre « Espître » ;

– f<sup>o</sup> 152 v<sup>o</sup> : la « Ballade de la fortune » sous le titre « Probleme » ;

soit six œuvres.

L'excellence du manuscrit *C* avait été reconnue par Lenglet-Dufresnoy, comme en témoignent la mention au titre de l'édition qu'il projetait et les nombreuses émendations qu'il tirait de ce manuscrit et qu'il a notées. Elle est affirmée par Lucien Foulet dans la quatrième édition, revue par ses soins, de l'édition d'Auguste Longnon dans la collection « Classiques français du Moyen Âge » (Champion, 1932). En 1957, André Burger dans son *Lexique complet de la langue de Villon*<sup>1</sup> souligne à nouveau l'excellence de *C*, excellence que rappelle également Félix Lecoy dans un article essentiel de la *Romania*<sup>2</sup>. Ce sont Jean Rychner et Albert Henry qui,

1. 1957 ; 2<sup>e</sup> éd., Genève, Droz, 1974.

2. Félix Lecoy, « Notes sur le texte ou l'interprétation de quelques vers du *Testament* de Villon », *Romania*, t. LXXX, 1959, p. 493-514.

en 1974, quittant la tradition de l'édition Longnon-Foulet qui remontait, comme toutes les précédentes, à l'édition Levet, avec des corrections, prendront, dans un travail critique magistral, pour base directement le manuscrit C.

Manuscrit *F* : manuscrit de Stockholm, Bibliothèque royale, ms. Vu 22 (ancien français LIII).

Ce manuscrit a été décrit par Marcel Schwob en introduction de sa reproduction en fac-similé de ses soixante-quinze premiers folios, qui restituent des textes de Villon<sup>1</sup>. Il s'agit d'un petit in-4°, de deux cent soixante-douze feuillets de papier, dans sa reliure originale de vieux vélin, que nous avons pu examiner à Stockholm en juillet 2009. Le manuscrit, qui présente des signatures de personnes habitant la région de Compiègne au XVI<sup>e</sup> siècle, a appartenu à Claude Fauchet (1530-1602), président de la Cour des monnaies, d'où le sigle *F* qui le désigne. Il passa ensuite dans la bibliothèque de Paul Petau (1568-1614), conseiller au parlement de Paris, érudit et collectionneur, puis dans celle de son fils Alexandre qui vendit presque tous ses manuscrits en 1650 à la reine Christine de Suède. Cette dernière en emporta une partie à Rome où elle mourut. Notre manuscrit, qui n'est pas d'aspect luxueux, est resté à Stockholm.

Son contenu a été inventorié de manière détaillée par Arthur Piaget et Eugénie Droz, dans leur article « Recherches sur la tradition manuscrite de Villon. I. Le manuscrit de Stockholm », *Romania*, t. LVIII, 1932, p. 238-254. Sur les cent vingt pièces qui y sont copiées,

1. Voir *Le Petit et le Grand Testament de François Villon. Les Cinq Ballades en jargon et des poésies du cercle de Villon*, reproduction en fac-similé du manuscrit de Stockholm avec une introduction de Marcel Schwob, Paris, Champion, 1905 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1977 ; la description du manuscrit figure p. 7-10.

le manuscrit comprend un peu moins d'une cinquantaine d'*unica*. Félix Lecoy en édite neuf dans les *Mélanges Jean Rychner*<sup>1</sup>. Dans ce manuscrit, on trouve de Villon : une série de ballades (« Ballade des femmes de Paris », « Ballade des contre-vérités », « Ballade de la Grosse Margot », « Ballade » dite des langues ennuyeuses, « Ballade des proverbes »), cinq « Ballades en jargon » (les Ballades VII à XI de notre édition), *Le Lais* sous le titre *Le Premier Testament maistre François Villon*, quatre pièces (« La complainte Villon a son cuer », « L'épitaphe Villon », « La louange que feist Villon a la court », « La question que feist Villon au clerc du guichet »), *Le Testament* sous le titre *Le Testament second de maistre François Villon*, le quatrain « Je suis François... » biffé, le huitain « Je suis François dont il me poise / Nommé Corbeil en mon seurnom... ». Suit un texte anonyme, *Le Tournoy amoureux* ; vient enfin la « Ballade des menus propos ».

La date de ce manuscrit fait difficulté. A. Piaget et E. Droz remarquent qu'il contient un fragment du *Temple de Mars* de Jean Molinet « qui ne fut pas composé avant 1476 et, dans sa seconde partie, une *Épître diabolique* datée de 1477<sup>2</sup> ». Le recueil est donc postérieur à cette date. Or Gabriel Bianciotto note dans son édition du *Roman de Troyle*<sup>3</sup> que Bertrand de Beauvau a détenu ce manuscrit. On lit en effet sa signature au folio 123 v°. Bertrand de Beauvau, seigneur de Précigné, est le deuxième fils de

1. *Mélanges d'études romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner*, Strasbourg, Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg, 1978, p. 293-301.

2. A. Piaget et E. Droz, « Recherches sur la tradition manuscrite de Villon. I. Le manuscrit de Stockholm », p. 239.

3. *Le Roman de Troyle*, éd. G. Bianciotto, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 1994, t. I, p. 205, n. 54.

Jean de Beauvau, conseiller et grand maître d'hôtel du roi René<sup>1</sup>. Il meurt en 1474. Une partie du manuscrit était donc déjà copiée en 1474.

Manuscrit *A* : Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3523.

Ce manuscrit figure dans l'ancien catalogue sous le titre *Anciennes Poésies du XV<sup>e</sup> siècle*, n° 316 de la section des Belles Lettres françaises. Il a été découvert par Paul Lacroix (qui signe également « Le Bibliophile Jacob ») à la bibliothèque de l'Arsenal dont il était le conservateur. Paul Lacroix a donné, des pièces de Villon et du *Banquet du Boys*, une édition qu'il pense diplomatique<sup>2</sup>, sous le titre : *Les Deux Testaments de Villon suivis du Banquet du Boys. Nouveaux textes publiés d'après un manuscrit inconnu jusqu'à ce jour et précédés d'une notice critique par Paul L[acroix] Jacob, bibliophile*, Paris, Académie des bibliophiles, décembre 1866.

Ce manuscrit est un gros recueil en papier, formé de huit cent dix-huit feuillets qui ont été numérotés au XIX<sup>e</sup> siècle. Il existe une pagination ancienne pour les cent dix-neuf premiers feuillets. Sa description dans le catalogue de l'Arsenal<sup>3</sup> dénombre trente-quatre textes, description que reprennent Alfred Jeanroy et Eugénie Droz dans la « Notice sur les manuscrits du poète » qui accompagne leur ouvrage : *Deux manuscrits de François Villon (Bibliothèque nationale, fonds français 1661 et 20041)*, Paris, Librairie Droz, 1932, p. VII-IX. James C. Laidlaw, qui a décrit le manuscrit pour son édition des *Œuvres*

1. Voir Pierre Champion, *François Villon. Sa vie et son temps*, Paris, Champion, 1933, t. II, p. 56, n. 1.

2. Mais voir le jugement très négatif de Louis Thuasne, dans *François Villon, Œuvres*, Paris, Picard, 1923, t. I, p. 140, n. 1.

3. Henry Martin, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, Plon, 1887, t. III, p. 415-417.

poétiques d'Alain Chartier<sup>1</sup>, note que *Le Lay de Paix* de Chartier (qui est le texte numéro 22) a été oublié. Il faut donc, depuis cette découverte, décaler la numérotation des textes d'une unité.

L'œuvre de Villon dans ce manuscrit constitue les numéros 29, 30 et 31 dans l'ancienne numérotation des textes avant James C. Laidlaw, 30, 31, 32 dans la nouvelle :

– pages 647-718 : *Le Testament Villon*, modifié en *Le Grant Testament Villon*; pas d'explicit;

– page 719 : « La Ballade de la fortune », sans titre ni explicit;

– pages 721-733 : *Le Lais François Villon*; explicit : *Et ho.*

Il semble qu'il manque deux feuillets entre les pages 720 et 721, c'est-à-dire entre la « Ballade de la fortune » et *Le Lais*.

Nombre de textes du manuscrit *A* sont d'auteurs connus du xv<sup>e</sup> siècle, bien que le manuscrit ne donne pas leur nom. Il s'agit essentiellement d'Alain Chartier et de textes dans sa mouvance; de Pierre de Hauteville (*La Confession et Testament de l'amant trespasé de deuil*); de Michault Taillevent, *Le Passe Temps*, suivi du *Contre-Passetemps* de Pierre Chastellain, connu aussi sous le titre *Le Temps perdu*; de Blosseville; de Pierre de Nesson; de Vaillant. Le manuscrit contient également (p. 589-645) *L'Amant rendu cordelier à l'observance d'amours*. Au dernier feuillet du manuscrit se lisent les noms de trois anciens possesseurs : Jean Maciot, Claude Maciot et Gilbert Coquille.

La date du manuscrit est difficile à déterminer. Willem G. C. Bijvanck, dans son ouvrage *Spécimen*

1. *The Poetical Works of Alain Chartier*, éd. J. C. Laidlaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 116-118.

d'un essai critique sur les œuvres de François Villon (Leyde, De Breuck et Smits, 1882), proposait dix ans après le manuscrit de Stockholm qu'on datait alors des années 1480, mais, comme nous l'avons vu, la datation de *F* n'est pas complètement fixée. Albert Henry et Jean Rychner montrent que la démonstration de Bijvanck pour cette datation est peu solide<sup>1</sup>. Ils n'arrivent cependant pas à affiner la datation. D. M. Stewart dans son article des *Mélanges Ewert*<sup>2</sup> propose « après 1483 ». La question sous-jacente qu'on aimerait pouvoir trancher est de savoir si ce manuscrit est antérieur à la première édition imprimée (dans l'état de nos connaissances 1489) ou s'il aurait pu suivre en tout ou partie un imprimé. Le papier est datable des années 1458-1470 d'après James C. Laidlaw, donc *a priori* avant l'édition Levet.

Imprimé Levet.

*Le Grant Testament Villon et le Petit. Son codicille. Le Jargon et ses balades*, Paris, Pierre Levet, 1489 (sigle : I).

I comprend dans l'ordre : *Le Testament*, « L'Appel de Villon », « Quatrain », « Ballade des pendus », « Débat de Villon et de son cœur », « Louange et requête à la cour », « Requête au prince », « Ballade des proverbes », « Ballade des menus propos », *Le Jargon* (six ballades), *Le Lais*.

Cet imprimé a été reproduit plusieurs fois en facsimilé : en 1924 avec une notice de Pierre Champion (Paris, Éditions des quatre chemins), en 1957 avec une notice de Jacques Guignard (Mazenod). La dernière reproduction date de 2012 (Genève, Slatkine Reprints).

1. Voir *Le Testament Villon*, t. I : *Texte*, éd. A. Henry et J. Rychner, Genève, Droz, 1974, p. 12-13.

2. « The Status of the Versions of Villon's *Testament* », dans *Studies in Medieval French, presented to Alfred Ewert*, Oxford, Clarendon Press, 1961, p. 150-164.

*L'établissement du texte*

Comme nous l'avons indiqué dans la description des manuscrits, *C* a été reconnu depuis longtemps comme le meilleur manuscrit pour *Le Testament*. Il n'offre pas en effet de lacunes majeures. C'est lui que nous éditons toutes les fois que cela est possible, c'est-à-dire non seulement pour *Le Testament* mais pour toutes les œuvres de Villon qu'il contient. D'autres choix auraient pu être faits pour *Le Lais* en particulier. Le manuscrit *B*, dont les filigranes du papier datent de 1463-1467, est plus ancien que *C* (ses filigranes datent de 1467-1471) et plus complet, et cela aurait pu être une raison de le choisir. Nous avons préféré une cohérence globale et renvoyons pour les décisions que nous avons prises aux Notices consacrées à chaque œuvre. Notre édition s'appuie sur une lecture directe de *C* mais, n'étant pas une édition critique, elle ne signale que les cas où nous nous écartons de *C*, cas que nous justifions en note. Pour mémoire, rappelons que l'imprimé Levet, *I*, suit généralement *C*, et que *A* et *F* forment un groupe différent.

Nous avons respecté les graphies de *C* sans chercher à les unifier, voire à les corriger en fonction du français moderne. Nous respectons donc les graphies en *c* ou *s* avec la parfaite réversibilité qu'elles présentent à l'époque, du type *serf* (graphie de *C*) / *cerf* (graphie de *I* et de *F*) au vers 12 du *Testament*, qui favorise le jeu de mots. Si le lecteur moderne était arrêté dans sa compréhension par le phénomène, la traduction lève pour lui toute ambiguïté.

La langue de l'ancien et du moyen français ne connaît pas d'accent dans sa graphie. Les accents de notre édition sont donc des signes diacritiques. De manière conventionnelle l'accent aigu sert à désambiguïser des mots homonymes. Dans un seul cas, nous avons utilisé l'accent

# François Villon

## Œuvres complètes

La brièveté de son œuvre (3 326 vers seulement) et de sa vie (il disparaît vers l'âge de trente ans, en 1463) a fait de Villon une légende. Pourquoi ses vers hantent-ils nos mémoires depuis plus de cinq siècles ?

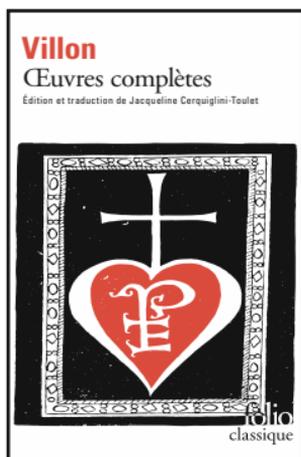
Villon : une poésie du quotidien. Lui qui a connu la prison et côtoyé la mort parle d'expérience. Il est temps pour lui de régler ses comptes. « Je, François Villon » : le caractère autobiographique assumé, dans une revendication de tous les excès, nous frappe par sa modernité et son audace. À l'opposé de l'amour courtois, Villon est un amoureux de Paris, du Paris nocturne des mauvais garçons et des filles de mauvaise vie, des déambulations et des tavernes, où riches et pauvres, jeunes et vieux, hommes et femmes sont fondus dans une même mélancolie. « Mais où sont les neiges d'antan ? » Poésie de l'universel : celle du bonheur fugace et de l'amour éphémère. Poésie du corps, matérialiste et profane, qui célèbre la vie sans craindre la mort. « Autant en emporte le vent ! » Sous l'apparente simplicité de ses vers se cachent une complexité formelle et une profondeur de sens, où le lyrisme côtoie la satire, où l'ironie allège tout ce qui pèse, dans le grand éclat de rire du pendu.

Au-delà de la légende du poète maudit, écoutons la beauté entêtante de sa poésie.

Édition bilingue

*« La poésie fout l'camp Villon !  
Y'a qu' du néant sous du néon  
Mais tes chansons même en argot  
Ont quelques siècles sur le dos. »*

LÉO FERRÉ (1958)



Œuvres complètes  
**François Villon**

Cette édition électronique du livre  
*Œuvres complètes* de François Villon  
a été réalisée le 30 juin 2020  
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
(ISBN : 9782072899607 - Numéro d'édition : 368171).

Code Sodis : U33058 - ISBN : 9782072899638.

Numéro d'édition : 368174.