

# La poétique de François Villon

*Thèse pour le Doctorat ès lettres  
présentée à la Faculté des lettres  
et sciences humaines de l'Université de Paris*

David Kuhn

Armand Colin

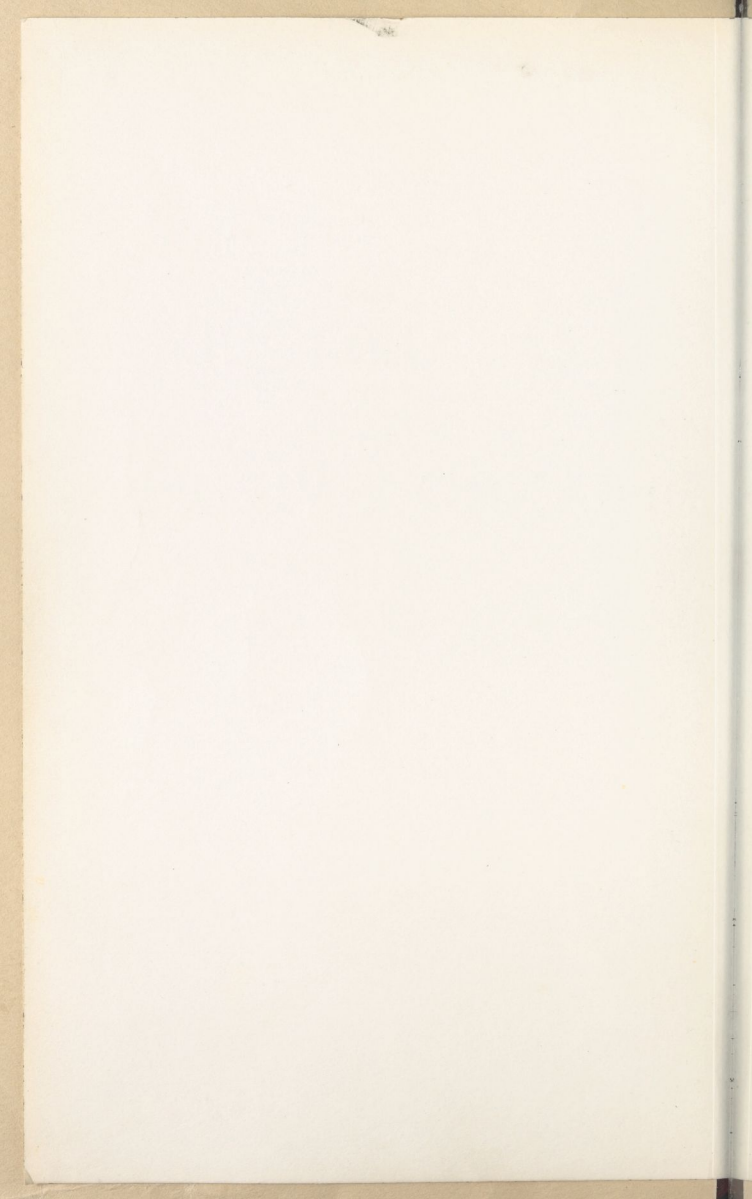
LA POÉTIQUE  
DE  
FRANÇOIS VILLON

Thèse pour le Doctorat ès Lettres  
présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines  
de l'Université de Paris

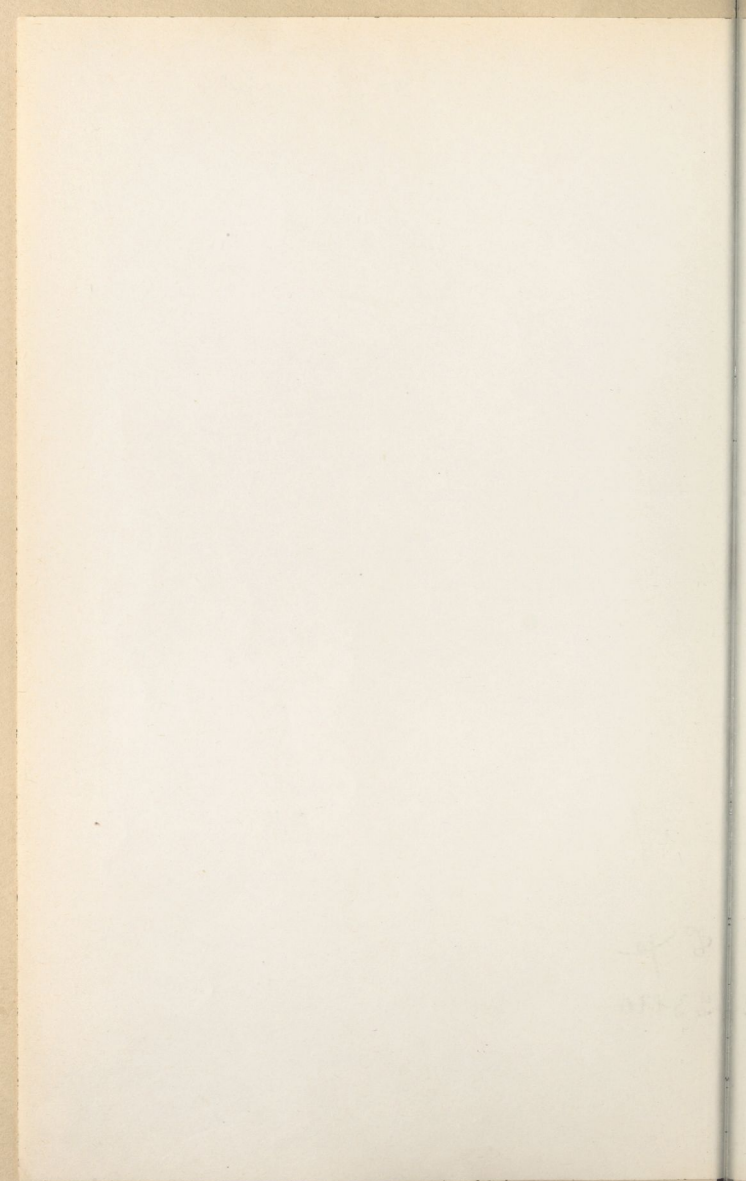
PAR

David KUHN

12162



ARTISTIQUE  
DE  
FRANÇOIS VIELLE



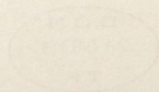
LA POÉTIQUE  
DE  
FRANÇOIS VILLON

8° Ye

23110



LA FORTIQUÉ  
DE  
FRANÇOIS VILLOIN



DAVID KUHN

LA POÉTIQUE  
DE  
FRANÇOIS VILLON

1967

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

103, Boulevard Saint-Michel - Paris 5<sup>e</sup>



DAVID KUHIN

LA POÉTIQUE  
DE  
FRANÇOIS VILLON



1967  
LIBRAIRIE ARMAND COLIN  
157, Boulevard Saint-Jacques, Paris VI  
© 1967 LIBRAIRIE ARMAND COLIN

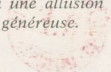
## AVANT-PROPOS

*Nous tenons à exprimer ici notre reconnaissance envers ceux qui ont prêté leur secours à l'entreprise et à l'achèvement de notre travail.*

*Et d'abord, à MM. L.-F. FLUTRE et F. DELOFFRE, naguère professeurs à l'Université de Lyon, qui, depuis quelques années, n'ont cessé de prodiguer, en faveur de nos recherches, leur patience, leur érudition, et l'encouragement de leur exemple.*

*Et ensuite, à MM. J.H. HUBERT et E. MORRIS, qui, les premiers, nous ont fait lire Villon, et nous ont orienté dans les voies de ces études.*

*Enfin, notre dette est à la fois profonde et patente envers ceux qui ont accepté de lire et de commenter un ou plusieurs chapitres de notre manuscrit. Ce sont MM. Y. BONNEFOY, P. DE MAN, F. GROVER, S. HOFFMANN, R. LATHUILLÈRE, J. ROUGEOT, R.-L. WAGNER, et T.M. WOODARD. Bien d'autres reconnaîtront, à une phrase, à une allusion ou à une idée reprise l'apport de leur amitié généreuse.*



AVANT-PROPOS

— Vous savez à quel point il nous est agréable de vous  
voir et de vous lire. C'est pourquoi nous avons voulu  
vous offrir ce livre.

Il s'agit d'un livre qui vous permettra de mieux  
connaître le monde et de mieux comprendre les  
problèmes qui se posent à l'humanité. C'est un  
livre qui vous aidera à mieux vous connaître  
vous-même.

Il s'agit d'un livre qui vous permettra de mieux  
comprendre les problèmes qui se posent à l'humanité.  
C'est un livre qui vous aidera à mieux vous  
connaître vous-même.

Il s'agit d'un livre qui vous permettra de mieux  
connaître le monde et de mieux comprendre les  
problèmes qui se posent à l'humanité. C'est un  
livre qui vous aidera à mieux vous connaître  
vous-même.

## INTRODUCTION

Plus d'un siècle de recherches sur François Villon, sa vie, son milieu et ses œuvres, ont précédé la présente étude. Pour le résumé de ces travaux, nous renvoyons au livre de L. Cons, *Etat présent des études sur Villon*. Il parut en 1936. Depuis lors, notre connaissance de Villon n'a guère avancé. Le dernier ouvrage de quelque ambition publié sur Villon est celui, tendancieux et massif, d'I. Siciliano, en 1934. Depuis, les monographies de W.H. Rice (1941), d'A. Ziwès (1954), de G.A. Brunelli (1961) et de J. Fox (1962) ont éclairé des aspects différents d'un même phénomène. Le lexique d'A. Burger (1957) fournit souvent d'utiles secours. Quantité d'articles ont traité des questions précises. Le lecteur trouvera, à la fin du présent volume, le détail de ces ouvrages et d'autres qui se sont montrés utiles pour la lecture de Villon.

La poétique de Villon n'est pas parmi les sujets de ces recherches. Pourtant, nous sommes redevables à ceux qui ont aidé à établir le texte des poèmes et à en éclaircir le sens. Nous nous sommes efforcés de profiter de leur réussite dans la mesure du possible. Nous avons voulu ne pas perpétuer celles d'entre leurs erreurs qui nous ont paru futiles ou évitables. A trois des éditeurs de Villon surtout va notre reconnaissance. D'abord, remercions Clément Marot d'avoir pris en main les vieilles éditions. Le lecteur s'apercevra vite de ce que nous devons aux remarques, aux corrections, aux retouches de Marot. Avouons ensuite notre dette envers Louis Thuasne. On répète depuis longtemps que son édition critique est criblée de fautes. Elle l'est : de fautes de jugement surtout. Mais ce chercheur infatigable a réuni tous les matériaux des bons jugements avant d'en tirer de faux. Son édition est un véritable répertoire de la langue du siècle de Villon. Le lecteur réfléchi saura faire des trouvailles dans le pêle-mêle d'une érudition vigoureuse. Finalement, rendons son dû à Lucien Foulet. Il a été le dernier, et tout compte fait le plus judicieux des éditeurs de Villon. Sa refonte de l'édition d'A. Longnon a mis entre les mains de tout lecteur sérieux un texte valable. Encore plus fin que son érudition était son discernement. En maints endroits, son intelligence et son sens du texte ont prévalu sur l'évidence philologique ou ont suppléé à son défaut. Ses notes et ses articles sur Villon au nombre

d'une bonne douzaine sont éparpillés dans des revues et des mélanges. Réunis et mis en ordre, ils donneraient un commentaire apte à aider le lecteur soucieux du détail. Nous y avons puisé à la fois des suggestions et des encouragements.

\*  
\*\*

Villon n'est plus lu. La raison en est triple, semble-t-il. Le nom même de Villon la recèle. D'une part, ce nom désigne un homme dont nous ne savons à peu près rien. D'autre part, il recouvre un groupe de poèmes difficiles, dont nous ne lisons qu'une partie. Notre ignorance et cette difficulté ont engendré une légende que nous appelons, elle aussi, Villon. Ainsi ce nom est connu de tous. On l'emploie sans en préciser la référence.

La raison de notre ignorance de l'homme, et de la difficulté des poèmes, est connue. Elle tient au temps, qui nous en éloigne. La légende nous promet un rapprochement magique. Elle opère une mainmise émotive sur nos yeux de lecteurs. Éprouver cette émotion, nous nommons cela « lire Villon ». Le mot « lire » est pour nous encore plus élastique que le nom « Villon ». Panneaux, menus, journaux, visages, billets doux, thèses, poèmes, Villon : chacune de ces lectures est une activité distincte. Ainsi tout le monde lit Villon. Tous s'en réclament, poètes, érudits, écoliers, comme d'une quantité fixe d'émotion. Villon est toujours actuel, comme la nuit.

Partant, il n'existe pas de « problème Villon ». Comment n'être pas d'accord sur ce qu'on s'accorde à ne pas lire ? Tout au plus lit-on sa poésie. La vie de Villon autant que son œuvre est pleine de poésie, entendons-nous dire. Une partie seule de sa poésie, nous permettons-nous de dire, est poétique. Nous sommes d'accord sur le sens de cette poésie parce que le sens des poèmes n'est jamais contesté. Et cela malgré ce fait, connu de tous, que le sens de maint vers et d'une foule de mots nous échappe. Nous parvenons à aimer, chez Villon, notre ignorance. Nous aimons en lui ce que nous aimons en nous-mêmes.

Puisqu'ils ne sont pas lus, les poèmes de Villon ne sont pas discutés. Son œuvre égale-t-elle en importance l'œuvre de Dante, ou de Racine ? de Keats ou de Hölderlin ? Personne ne le sait. Villon est unique. Ses poèmes sont-ils ennuyeux, indécents, illisibles, incendiaires, mystérieux, vides ? Personne ne le dit. Leur conception les rapproche-t-elle de l'œuvre d'Alain Chartier ou de Charles d'Orléans ? de Rimbaud, de Du Bellay, de J.-B. Rousseau ? Comment le savoir, et pourquoi ? En fait, pourquoi lire Villon ?

Cette étude ne prétend pas répondre à de telles questions, mais les soulever. Prenons comme point de départ nous-mêmes. Notre ignorance est un fait accompli. Y échapper par la magie de l'histoire

serait nous cloîtrer dans un nouveau mythe. Les poèmes de Villon étaient difficiles pour leurs premiers lecteurs. Nous partons comme tout le monde d'un amour aveugle. Nous aimons les poèmes de Villon, nous ne voulons pas nous contenter d'un tel amour. En voyant plus clair, en vivant avec eux, nous voudrions les aimer mieux. Nous comptons y trouver de l'inconnu, et par là, quelque chose à aimer d'un amour nouveau. Si Villon sait parler d'aimer et de connaître, notre tâche sera simplifiée.

Nous partons aussi d'un parti pris. Il y a, dans les poèmes de Villon, de quoi comprendre. Nous le chercherons. Au départ, écoutons Blaise Cendrars donner l'éveil : « Un savant, François ? Permettez-moi de rire ». Le rire de Blaise Cendrars est celui de l'homme qui, aimant Villon et le savoir, n'aime pas les savants. Gardons-nous de le provoquer en formulant des questions maladroitement, moins amusantes que les frivoles, moins utiles que les fausses. Les poèmes de Villon sont différents de ceux de Cendrars. On marque cela d'une façon commode en disant qu'ils sont d'un autre siècle. Chaque siècle a sa propre science et son propre rire. Il peut être dans notre intérêt de ne pas trop les confondre. Tâcher de lire les poèmes de Villon dans leur propre lumière ; tâcher d'y voir ce qui n'est pas encore nous-mêmes. Cela voudra dire souvent agréer des idées qui s'écartent des nôtres. Adopter à cette fin n'importe quel point de vue aurait pu être utile, hormis celui, éblouissant, de la postérité. Nous préférons choisir nos idées, quand nous le pouvons, du côté de chez Villon.

A part cela, nous ne suivrons aucune méthode. Nous accueillerons toute suggestion qui puisse réellement aider notre lecture. Dans les pages qui suivent, on trouvera, d'abord, plusieurs essais de lecture des quelques poèmes de Villon les mieux connus, et du *Lais*, qui est inconnu. Comment lire ces poèmes ? Nous évoquerons à tout moment ce problème. Nous supposerons que chaque poème est capable de nous enseigner comment il faut le lire. Nous lui ferons foi. Si cette foi est bien placée, le poème nous apprendra l'apport de la confiance. Que le lecteur ne s'étonne pas de trouver, dans chaque chapitre, un style ou un point de vue différent. Un poème nouveau l'aura exigé. Nous aurons recueilli avec soin nos premières impressions. Nous épierons toute occasion de les dépasser. Nous supposerons que le poème qu'écrivit Villon sera capable de nous donner une expérience plus féconde et plus valable que celle qu'entrevoit notre ingénuité. Pourtant nous ne nierons pas la valeur de celle-ci. Elle primera toujours par son immédiateté et par son insuffisance.

Ces expériences faites, nous entrerons dans la lecture du *Testament*. La première porte ouverte ne sera pas forcément le premier vers. Nous y mettrons à profit ce que nous venons d'apprendre. Nous nous garderons d'être compromis par des formules et embarrassés par des aperçus qu'il aurait fallu oublier. Le reste de notre étude sera consacré à ce poème. Ne craignons pas d'analyser le beau, ni d'expliquer le

mystère. Ils résisteront. Si notre expérience d'eux ne survit pas à la réflexion, c'est celle-là qu'il faudra étayer avant de lâcher celle-ci. Nous espérons lire avec une pénétration toujours plus digne de la pénétration que l'auteur nous laisse deviner. Notre désir n'est-il pas d'apercevoir une intelligence que nous ne devinions pas ? Ainsi nous arriverons, à la fin, à tirer deux ou trois conclusions sur les poèmes que nous aurons étudiés et sur l'art qui semble les avoir conçus.

PREMIÈRE PARTIE

**LA LECTURE DE VILLON**



RICHAUD PARIS

LA LECTURE DE VILLOU

LIVRE I  
**LES ÉLÉMENTS  
LYRIQUES**

CHAPITRE I\*

**LE MONDE A L'ENVERS**

1. *Je suis François dont ce me poise  
Né de Paris empres Ponthoise  
Or d'une corde d'une toise  
Saura mon col que mon cul poise<sup>1</sup>*

De l'humour noir, bien sûr ; mais ce titre même atteste un paradoxe que le rire complice est loin de dissiper. Notre complaisance devant un tel texte, n'est-elle pas le meilleur témoin d'un certain malaise ? Et le rire pour le poète, si rire il y a, ne lui sert-il pas également d'échappatoire ? D'où ressort-il, sinon du choc entre une affirmation dans le langage de tous les jours et son objet d'un seul jour, c'est-à-dire entre la vie d'une conscience et la mort qui la nie ? Le rire est bien équivoque, voilà toute sa valeur, il traite de frivoles les certitudes qui lui donnent naissance. Le rire ne prend aucun parti, il s'en moque, de tous, et par ce moyen les consacre. Etant donné notre rire, la structure des certitudes derrière le poème reste donc toujours à définir.

2. Le paradoxe de l'affirmation négative se reflète dans le détail des quatre vers, dont chacun constate nonchalamment un renversement, une perversion, ou un illogisme grotesque. Le poème commence par une affirmation d'existence et d'identité, « Je suis François ». Villon ne dit pas, comme il l'aurait pu, « Je m'appelle... » ou « Je me nomme... » Il identifie son être et son nom ; pour le moment il n'existe que publiquement. La seule existence publique de la voix qui nous parle est encore soulignée par le deuxième sens de ce nom, sens politique, qui nous affirme que celui qui se nomme est « français » de naissance, c'est-à-dire né dans l'Ile-de-France. Une deuxième constatation limite immédiatement la première : « ...dont ce me poise », locution proverbiale qui veut dire normalement, « ce que je regrette », « ce qui me fait du chagrin », « ce qui me rend misérable ». Que François regrette qu'il soit François, qu'il soit dolent parce qu'il est François, voilà évidemment un renversement inattendu des choses.

\* Les notes relatives à ce chapitre sont réunies p. 21-23.

L'être public d'un homme, qui est son nom même, dont il doit être fier en y puisant d'ordinaire l'assurance de sa propre valeur, cela lui est devenu une gêne. L'absence agréée de toute explication ultérieure, et le ton banal qui sert à exprimer ce fait extraordinaire, voilà qui donne de quoi mesurer son illogisme.

Le paradoxe du deuxième vers est encore plus manifeste ; il renverse celui du premier vers. D'abord il s'agissait de deux éléments reconnaissables, l'homme et son émotion, dont le lien était devenu absurde ; ici le lien logique est immuable, tandis que les deux éléments qu'il relie sont transformés. Une espèce de distorsion fait de la ville la plus grande et la mieux connue de France, le simple accessoire d'un petit village de province. Et c'est dans ce Paris, maintenant si ignominieusement déclassé, que le poète se dit né. Paris reste toujours « empres » Ponthoise ; mais le mot signale maintenant un bouleversement des valeurs ordinaires, et « Paris » et « Ponthoise » ont échangé leurs sens pour celui qui nous parle. Le lieu de sa naissance, qui est donc pour lui d'une importance suprême, déchoit en petit bourg inconnu et insignifiant, par rapport au village voisin devenu métropole.

La notion de taille, ou plutôt de proportion, qui a été introduite au deuxième vers, est explicitée au troisième avec la mention « d'une corde d'une toise », c'est-à-dire d'une mesure bien connue. Egalement explicite est devenue la notion des liens : la corde en est un. Et cette notion-ci, n'est-elle pas aussi mise en question par ce vers où le seul mot « de », avec des significations diverses, relie « une corde » à « une toise » et le vers entier au suivant ? C'est le mot qui vient de signaler le rapport ombilical qui relie un homme au lieu de sa naissance : « François » est né « de » Paris. La conjonction « Or » en tête du vers relie la deuxième partie du poème à la première en désignant un moment actuel survenu abruptement depuis le vers précédent, qui nommait le passé. Aussi équivoque que le mot « de », le mot « Or » signale, en tant que terme logique, deux propositions entre lesquelles nous ne décelons à première vue aucune espèce de logique.

Le vers final a pour sujet le renversement final et définitif qui s'appelle la mort. C'est ce renversement — une rupture des liens de la conscience et des objets — qui apportera une révélation : « Saura mon col... » Ici les deux éléments en question, le « col » et le « cul », auront subi une métamorphose qui relève de la caricature. Tout comme Paris et Ponthoise, ils auront échangé leurs rôles pendant que leur situation l'un « empres » l'autre reste fixe. Maintenant personnifiés, ils agissent en duo burlesque : c'est le petit tyran depuis longtemps établi qui tout à coup, par un renversement saugrenu, sent lui-même peser le joug. Sans que la disposition verticale des membres soit changée d'aucune manière, leurs rapports dynamiques seront transposés. Ainsi le quatrième vers achève le poème tout en gardant sa place en dessous des trois autres. C'est dire qu'il y a un dynamisme à déceler à l'intérieur de cette structure rigide.

3. Voici évidemment un poème fondé sur un seul paradoxe. Mais ce paradoxe, qui est un illogisme, évolue au cours du bref moment qui ne dure que quatre vers. Et cette évolution traverse sa structure linguistique normale de façon à jurer avec elle. Le rapport entre structure et évolution est tout de suite manifeste dans ce que nous appellerons volontiers, pour l'instant, la fin du poème : à savoir, la suite des mots-rime. Plus haut nous avons suggéré que le mot « Or » divise le poème en deux parties égales. Mais cette symétrie est déjà établie par les rimes, qui se reflètent :

..... *poise*  
 ..... *thoise*  
 ..... *toise*  
 ..... *poise*

A l'intérieur de la réflexion formelle, pourtant, s'affirme une évolution du sens. La simple syllabe, « -thoise » devient un mot entier, et un mot assez concret ; le verbe « poise », d'usage proverbial, métaphorique, abstrait, et morne, devient soudain le mot pour rire qui suffit presque seul à désigner le monde matériel et une dure réalité qui y est incluse. Le témoignage de la seule série, *poise-thoise-toise-poise*, c'est qu'en parcourant le poème, nous nous approchons des objets concrets.

D'autres séries symétriques dans le poème nous livrent le sens de cette progression. Prenons, au « milieu » du poème, la série des *noms* :

... *François* .....  
 ... *Paris* .....  
 ... *une corde* .....  
 ... *mon col* .....

Géographiquement, pour ainsi dire, il est évident que le champ devient de plus en plus limité ; depuis l'Île de France et son chef-lieu au centre nous suivons verticalement une corde qui nous mène au col qu'elle entoure. De même : depuis un simple nom conventionnel que portent nombre de gens, nous descendons à un seul nom propre, moins abstrait, qui nomme une seule réalité à la fois concrète et artificielle ; ensuite à un objet unique quoique composé, commun, indéfini et perceptible ; jusqu'à un seul mince tuyau, qui est possédé, singulier, défini et bien tendre. Autrement dit, nous passons, à travers ces lignes, des noms aux objets conçus à distance, aux objets tenus entre les mains, et enfin aux membres eux-mêmes. Quitter les abstractions pour les objets veut dire délaisser les noms pour gagner les choses qu'ils nomment ; gagner les réalités concrètes veut dire tomber des nues des facultés intellectives jusqu'à la terre des cinq sens.

C'est justement cela que met bien en valeur la première série formelle du poème, celle qui l'introduit et qui semble en résumer le drame :

*Je suis* .....  
*Né* .....  
*Or* .....  
*Saura* .....

Notons-en d'abord le formalisme des temps, qui comprend toute la vie d'un homme : *présent-passé* — *présent-futur*. L'évolution ici est moins entre les objets de connaissance, ou les mots qui les désignent, qu'entre les moyens et les modalités de la connaissance. Celui qui nous parle *sait*, par un seul acte d'intuition, qu'il existe, ou plutôt il le *constate* ; il sait aussi, donc, par une logique scientifique, qu'un seul acte dans un passé lointain lui donna naissance. Or, dans ce moment-ci qu'il est en train de vivre dans des circonstances bien immédiates, il *sait* d'une façon bien autrement sûre qu'il sera, par un seul acte dans un proche avenir, à la fois sujet et objet d'une espèce de savoir parfaitement précise et uniquement concrète, au moment de sa mort. Ou plutôt, il sait maintenant que dans un instant il ne saura plus rien, de la manière du moins dont son « Je » a su jusqu'ici ce qu'il a su. Il sait et il dit qu'il ne saura plus rien dire. Ebloui par sa nouvelle compréhension, son « col » aura vite fait d'oublier le langage, la logique et la conscience. Tel que nous le lisons, le mot « saura » se nie.

Si les objets de la conscience se dégradent vers le concret dans la pièce, nous venons d'apprendre que ce mouvement exprime en même temps la déchéance de la raison. En fait, nous assistons à une matérialisation progressive de tous les rapports qu'offre le poème. Son côté grotesque en dépend. Bien sûr, la matérialisation finale de l'homme s'appelle la mort. Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est qu'au lieu de nommer la mort, Villon évoque une sclérose mortelle qui incarne une inversion absurde. C'est ainsi que le « François » qui est lié à sa société par un nom qu'il regrette, sera prochainement lié à elle par la hantise. C'est ainsi que son col subtil et royal, support de sa tête d'homme qui se lève vers les étoiles, sera mortifié de force par le cul crasseux, vulgaire et animal. C'est ainsi, enfin, que le langage poétique se verra déchiré et qu'un mot capable d'exprimer un rapport sentimental assez délicat, finit sur l'échafaud, où la délicatesse n'a aucune place.

Nous parlons de la métaphore, « dont ce me poise », et de ses derniers mots en tant que condamné à mort. Car la matérialisation des rapports qui traverse la symétrie fixe de la pièce touche jusqu'aux liens du langage. Cela, nous l'avons déjà constaté d'une autre façon, en remarquant que le mot « poise » du premier vers *devient* le mot « poise » du dernier. Pour nous, lecteurs, cette transformation a l'effet rétroactif de transformer la première métaphore en une ironie pure et noire. Une fois rappelée la force littérale du mot « poise », nous nous retournons pour le lire, au premier vers, comme un calembour inconscient. Les tristes ruminements d'un qui « est » malheureusement « François » deviennent tout à coup, par la voie d'un jeu de mots insoupçonné, de dures réalités — invraisemblance qui relève à la fois du babylonnien et du cauchemar. Mais il y a plus ; car le mot « poise » a deux sens concrets qui peuvent jouer dans les deux usages du mot, figuré et littéral. Le premier de ces sens, entièrement concret,

exprime un rapport entre deux objets, l'un qui « pèse sur » l'autre ; le second est moins concret dans la mesure où il exprime un rapport de la conscience raisonnable avec des objets dont l'un, par une convention civilisée, « mesure le poids de » l'autre. Dans un poème dont les éléments et les rapports évoluent vers le concret, c'est évidemment par une inversion brutale que le plus concret des sens du mot « poise » est employé le premier, dans une délicate locution métaphorique qui désigne un rapport abstrait ; et que son sens qui se rapporte aux rapports trouve son emploi tout en bas dans un vers qui désigne le foudroiement de tout rapport semblable.

Ainsi la mort dévore le langage. Au cours de la vie du poème, sa seule métaphore sentimentale éclate. Quand nous lisons de prime abord l'expression, « dont ce me poise », elle est douée de plusieurs nuances ; par exemple, « Je suis triste » ; « Je suis accablé de mon nom » ; « Je suis prisonnier de mon nom ». En méditant sur le vers, nous exploitons le sens littéral du mot « poise » qui est à la base de la métaphore. Nous donnons un antécédent précis au mot « ce ». L'illogisme mystérieux du vers nous amène donc à *matérialiser un nom*, si bien que le mot « François », déjà chargé de tout le poids d'un caractère et d'un rôle public, devient un objet matériel ; il fait l'effet d'un poids, comme un membre superflu, qui gêne physiquement le poète. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour apercevoir que le poète a été appréhendé, qu'il est en prison, que son nom est devenu effectivement un fer aux pieds, une entrave. L'on voit que le mystère du vers ne s'éclaircit que si l'on prend ses métaphores au pied de la lettre. La matérialisation du nom « François » une fois réalisée, l'exploitation ultérieure de la métaphore de la prison attend la clef qu'apporte un nouveau sens du mot « poise ». Il arrive au dernier moment — mais en bourreau. Quand nous aurons appris que le mot « poise » peut impliquer des mesures qui mènent directement à la potence, nous découvrirons des nuances inattendues de la métaphore initiale : à savoir, « Mon nom me mesure » (ou bien, « Je n'existe qu'en appendice à mon nom ») ; « Mon nom est mon juge » ; « Je suis pendu par mon nom ».

Dans un sens, donc, l'argumentation du premier vers est bien banale : partant de la prémisse, « Mon existence m'est un fardeau », nous arrivons à la conclusion, « Ce monde n'est qu'une prison ». Et pourtant, nous y parvenons par des chemins pénibles : car ici le langage cloche, sa logique a été bouleversée. Au lieu de prendre son essor des objets concrets, la parole y retourne et s'y écrase. Le désarroi actuel du langage, au premier vers, et sa chute misérable, au dernier, reflètent un certain désordre dans le monde non-poétique, en même temps que la perversion manifeste des mots et des faits signale un ordre normal mais non-existant : à savoir, un ordre *idéal*. L'idéal perverti et le réel meurtri jurent l'un avec l'autre dans le dernier vers, où le mot « saura » désigne le néant de la matière, où le fondement des forces vitales sert à les briser, où le mot « poise »

désigne cette lourde inconséquence, et où jusqu'au petit mot « que » imprime sur une notion relative de mesure, « combien », un sourd vocable guttural et pesant. Avons-nous le droit de comprendre, enfin, « Ce monde n'est qu'une prison » ? Ne faudrait-il pas plutôt, dans l'esprit du poème, intervertir les mots et jouer sur eux afin de conclure, « Cette prison est immonde » ?

4. Le poème et son auteur habitent manifestement un monde à l'envers<sup>2</sup>. Et il ne s'agit pas d'un monde de fantaisie ou d'un monde à l'écart ; ses éléments restent parfaitement reconnaissables dans la torture. De plus, la distorsion à laquelle nous assistons a sa propre logique, que nous appelons l'illogisme. Cette déformation totale des valeurs nous rend un monde qui se tient, qui montre sa puissance par son triomphe. Demander son nom revient à chercher les sources de cette vision, à remonter à la situation que puisse refléter le langage de disproportion et de paradoxe qui en est sorti. Or le poète a écrit ces vers au moment — réel ou feint, peu importe — d'être pendu, ou plutôt, pour parler clair, d'être justicié. Ce n'est donc pas la mort tout court qui provoqua le poème, mais la mort qu'exige la justice humaine. Cette terre où les hommes regrettent leur propre identité, où l'important reste subjugué par le méprisable, où l'on est tué sans raison — c'est là, dit le poème, le monde de la justice.

Le siège de cette justice a été nommé au deuxième vers ; la justice elle-même l'est au troisième. Pour nous, les mots « la corde » suffisent pour dire « justice », de même que « justicier » équivaut à « suppléant ». En était-il ainsi au xv<sup>e</sup> siècle ? Il est en tout cas certain que le mot « toise » avait, dans la langue populaire, un sens quasi juridique. Par une espèce de synecdoque, une mesure était prise pour toutes : l'on disait « Rendre à chacun sa toise » pour « Donner à chacun son dû », c'est-à-dire *rendre justice*<sup>3</sup>. Mais quelle est la valeur d'un homme, et comment la mesurer ? La « corde » et la « toise » étaient toutes deux des mesures communes de longueur ; elle pourraient servir à juger de la distance entre deux villes, l'une « empres » l'autre, mais les emprunter pour mesurer une valeur abstraite, ce serait une balourdise<sup>4</sup>. Ce que le col « saura » par le moyen d'une corde, donc, c'est le poids suprême dont jouissent, dans les procédés de la justice humaine, les considérations concrètes. La justice consiste à traiter les hommes comme autant d'objets ; la corde apprendra au col que la justice, loin d'être aveugle, se moque de tout ce qu'elle ne voit pas.

S'il s'agissait uniquement d'apprendre « d'une corde » le véritable poids du cul, pourquoi se servir d'une corde à la longueur précise « d'une toise » ? Aucune raison, comme il fallait s'y attendre, dans un monde à l'envers ; n'importe quelle corde y suffirait, n'importe quelle confection de liens tordus. Et en fait, la « toise » n'était pas une mesure fixe au xv<sup>e</sup> siècle ; chaque métier avait la sienne, d'où vient probablement que nous disons encore, « mesurer à sa toise », pour évoquer le tort qu'il y a à se servir d'indices qui ne regardent pas

l'objet à « toiser »<sup>5</sup>. « D'une corde d'une toise », donc, le col apprendra que la justice, même dans le monde concret qu'il a fait sien, est parfaitement arbitraire. Sa « loi » est la loi de la matière, elle s'appelle Hasard.

Cadavérique et sans âme, la justice prétend tout ramener à la perclusion. Ayant oublié tout modèle idéal, elle tend par ses actions à tout assimiler à elle-même ; « François » a raison de le savoir, lui dont le nom indique qu'il est « franc » ou *libre*, et qu'on réduit à la rigueur. Son langage démontre qu'il le sait déjà. Son poème à quatre vers comporte quatre verbes, tous rangés au premier et au dernier vers : « Je suis François » et « ce me poise » ; « Saura mon col » et « que mon cul poise ». La première de ces phrases nous donne, au début du poème, le modèle d'une syntaxe selon la norme, où le verbe, en seconde position, relie le sujet et son complément. Au cours du poème, comme il fallait s'y attendre, cette structure est intervertie de façon systématique ; si bien que les quatre phrases verbales aux quatre coins du poème, pour ainsi dire, présentent de gauche à droite un ordre symétrique que traverse de haut en bas une crise d'inversion :

sujet — verbe — complément	sujet — complément — verbe
verbe — sujet — complément	complément — sujet — verbe

Toutes ces constructions sont « correctes » ; leur juxtaposition crée le ton des deux vers. Au premier, les deux phrases verbales sont elles-mêmes les éléments dont le lien est devenu illogique. Leur ingénuité fait ressortir le ton perplexe de celui qui trouve des choses très simples devenues soudainement énigme. Au quatrième vers, les inversions appuient la belle symétrie qui est chargée d'exprimer le dernier des renversements :

<i>Saura</i>	<i>poise</i>
<i>mon col</i>	<i>mon cul</i>
<i>que</i>	

Mais à considérer le poème entier comme étant, par la forme, une seule proposition, ne voit-on pas que l'ordre idéal de la première phrase a été bouleversé sur une grande échelle ? Les deux lignes bien munies de verbes sont liées, au milieu, par deux lignes qui n'en comportent aucun et qui ne parlent que des rapports fixes. Ainsi le langage du poème entier, tout comme celui de chaque vers, montre comment, dans le monde de la justice, le langage lui-même s'est vu tordre le cou. Car le poème entier, n'est-il pas la distorsion d'une formule judiciaire, une déclaration d'état civil, et donc un spécimen du langage légal tel que la justice des hommes vous oblige à le débiter ? « Une corde d'une toise », en tant que paroles qu'il fallait dire, apprendra au pauvre col que la justice a déformé l'ordre naturel du langage de l'homme afin d'en faire l'instrument de sa perte. La syntaxe de la justice représente avec fidélité sa morale sans foi, où les seuls liens de la chair relient une action à l'autre.



5. Qu'est-ce qui reste debout dans un monde culbuté, et qui triomphe du désordre sinon le langage lui-même ? Quelle est la dernière ressource du condamné à mort, sinon de parler, d'en appeler, et ainsi de nommer ce qui l'écrase ? Le langage semble rester hors d'atteinte, il absorbe toute déformation sans fléchir, même celle qui prétend le renverser. Un peu comme le rire, le langage se moque de ce qui lui donne naissance et de ce qui le nierait. N'est-ce pas la dernière disproportion du poème, et son dernier paradoxe, que tout un monde de violence et de perversion, que toute la naissance et la disparition d'un homme qui en souffre, que tout le détail de sa dernière clairvoyance qui porte sur l'illogisme de sa situation et sur la justice qui s'y complait, que tout cela se trouve étalé d'emblée par une baliverne de quatre vers ?

Au crédit de qui porter le tour de force ? Le ton désinvolte et la parfaite facilité des vers nous empêcheront de croire que le poète se l'arroe. Il est d'une discrétion entière, lui qui ne cite son nom qu'afin d'y puiser l'énigme et l'équivoque. Pour désigner sa situation extraordinaire, il n'a rien dû inventer. Que sa langue connaisse déjà son état, cela renforce l'impersonnalité du poème, souligne l'universalité du dilemme, prouve que la justice corrompue des hommes a tout envahi, et que cette vision lucide ne provient ni d'un éclair de génie ni d'une syncope. Car la pièce a été presque entièrement montée de locutions, de tours proverbiaux, et de vieilles plaisanteries : ainsi en est-il des phrases, « Dont ce me poise », « Né de... empres... », comme du bon mot, déjà fade, du dernier vers<sup>6</sup>. C'est parce que ces phrases sont si banales que Villon peut en faire les chefs d'accusation. De même, c'est parce que la forme définitive qu'il en donna était devenue lieu commun que Rabelais, un siècle plus tard, put en tirer une belle plaisanterie scatologique<sup>7</sup>.

En fait, Villon semble ici se fier au langage en tant que structure équivoque, capable d'exprimer en même temps deux réalités. Il lui permet, en quatre vers, d'ordonner d'une façon nouvelle des phrases usées, pour que ressortent les liens qui unissent la structure d'une seule vie à la structure de toute vie. Il lui permet d'écrire un poème unique par le moyen d'un langage commun, afin que nous entendions se mêler une seule voix d'homme au chœur des voix publiques. Il lui permet, enfin, d'accuser la perversion de l'ordre actuel en la juxtaposant à un ordre idéal qu'il trahit et dont il témoigne par son éloignement.

Cette équivoque, que le langage incarne, que le poème exprime, et que son héros subit, est-elle autre chose que celle de la vie et de la mort ? Au moment d'être guindé lui-même, Villon refuse de guinder sa parole. Le poète parle, naturellement, au moment où son langage s'effondre ; il crie « Je suis... » au moment où il cesse d'être. Bien entendu, nous rions de la nature grotesque d'une justice dont le titre juste serait l'Injustice, et d'un langage qui rend frivole cette incon-séquence. Mais notre malaise ainsi caché ne ressemble-t-il pas un peu

au vertige ? Car nous sommes déjà en mouvement, déjà loin de l'inertie de la matière et de la rigidité du masque. Nous faisant rire, le poète qui plonge vers l'immobilité nous en éloigne. Sa parole nous rejette, en émotion, hors de l'équivoque, que le rire exprime, hors de l'injustice et de la perversion, vers une syntaxe normative, une expérience logique, et un ordre idéal. Dans les deux sens du mot, il nous divertit.

## NOTES DU CHAPITRE I

1. Nous avons préféré le texte que donne Marot (1533) à celui qu'accueille l'édition Longnon-Foulet (Classiques français du Moyen Age, 4<sup>e</sup> éd., 1932, p. 95) :

*Je suis François, dont il me poise,  
Né de Paris emprès Pontoise,  
Et de la corde d'une toise  
Sçaura mon col que mon cul poise.*

Ce texte-ci, d'ailleurs assez valable, a été reconstitué d'après les leçons bien différentes du poème que donnent le ms. de Stockholm (F) et la première édition (I, 1489). C'est le grand mérite de l'édition de Marot d'avoir gardé aux textes leur complexité et leur subtilité, tout en éliminant nombre d'obscurités gratuites dues à l'innocence des scribes, à l'embourgeoisement des imprimeurs, ou au vieillissement naturel de la langue. L'appui que donne THUASNE (*François Villon : Œuvres*, Picard, 1923, t. III, p. 600, que nous appelons ci-après THUASNE) à la leçon de I — le « Qui » à la tête du troisième vers correspondrait au latin *cujus* — nous semble inutile : il faudrait alors que le dernier vers se lise, « Sçaura le col... »

L'effort unanime des éditeurs, à part Marot, a été d'édulcorer ce texte, de lui ôter son amertume raisonnée qui est son sel. Le scribe du manuscrit de Stockholm annonce déjà l'entreprise en corrigeant ainsi le deuxième vers : « Natif d'Ausoir empres Ponthoise », et en mettant les inutiles points sur les i's, « *Et de la corde...* » De même Rabelais, qui joue volontiers le rôle d'exégète bénin de dictons obscurs, déformera à son gré le petit poème de déformation (voir plus loin, note 7). Le président Fauchet publia en 1599, dans son ouvrage : *Origines des chevaliers, armoiries et heraux*, le huitain suivant, qu'il dit avoir trouvé « dans un de mes livres escrit à la main... » (nous suivons le texte qu'en donne LONGNON, *Étude biographique sur François Villon*, Paris, 1877, p. 5-6) :

*Je sui François, dont ce me poise,  
Nommé Corbueil en mon surnom,  
Natif d'Auvers emprès Pontoise,  
Et du commun nommé Vuillon.  
Or, une corde d'une toise,  
Sçaurait mon col que mon cul poise,  
Se ne fut un joly apel.  
Le jeu ne me sembloit pas bel.*

Longnon prétend que Fauchet avait mal copié ce texte, et en donne un autre, qu'il transcrit du manuscrit de Stockholm (*op. cit.*, p. 8) :

*Je suis François, dont ce me poise,  
Nommé Corbeil en mon seurnom  
Natif d'Auvars emprez Pontoise,  
Et du commun nommé Villon.  
Une corde de demye toise,*

*Ce ne feust ung joly appel  
Sceust bien mon col que mon cul poise,  
Le jeu ne me sembloit point bel.*

Pour la discussion de ces textes et de notre quatrain, qui constitue la seule tradition critique au sujet de Villon jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut consulter les notes bibliographiques de l'admirable édition de 1742, *Œuvres de François Villon* ; avec les remarques de diverses personnes, La Haye, Adrien Moetjens ; p. XVIII-XXIV, et 190-91.

2. Le thème du « monde à l'envers » est connu en Europe depuis les troubadours. Pour l'époque de Villon on verrait surtout la ballade de CHAUCER, « Somtyme the world was so stedfast and stable... » ; celle d'Eustache DESCHAMPS, « Comment se puet homs ordonner... » (*Œuvres*, éd. Le Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, S.A.T.F. 1878-1903, t. VII, p. 237, que nous appelons désormais DESCHAMPS) ; et la ballade anonyme qu'a traduite John Lydgate, « Le monde va en amendaunt... » (*The Minor Poems of John Lydgate*, éd. H.N. MacCracken, London, E.E.T.S., 1934, t. II, p. 464-5). Pour des considérations générales, voir E. CURTIUS, *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956, p. 117-22, que nous désignerons ci-après sous le simple nom CURTIUS.

3. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, s.m. Toise. Selon un exemple de Littré (s.m. Toise), le mot *peser* équivalait à *juger* déjà à l'époque de Villon : « En court les faitz poise, juge il est, à chascun rend sa toise » (*Roman de Perceforest*). D'ailleurs, *peser* et *penser* sont étymologiquement le même mot.

L'on sait l'importance qu'a eue, dans l'iconographie chrétienne, l'image de la balance : au Jugement Dernier, Dieu pèse les âmes. C'est le corps de « François » qui est pesé ici, à l'envers, par sa société. Pour l'histoire de cette image dans la peinture, et son renversement par un contemporain de Villon, voir E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, t. I, p. 270-2 (que nous désignons ci-après par PANOFKY.)

4. C'est ce que découvre Petit-Jean, à l'acte III, scène 3, des *Plaideurs* de Racine, en ressuscitant notre rime :

...Eh ! faut-il tant tourner autour du pot ?  
Ils me font dire aussi des mots longs d'une toise,  
De grands mots qui tiendroient d'icy jusqu'à Pontoise.

Petit-Jean joue sur le sens littéral de la locution, « mots longs d'une toise » (Littré), c'est-à-dire des mots difficiles, abstraits, ou érudits (il s'agit de « métépsychose »). On comprend d'une part que ces mots s'étendraient de Paris à Pontoise ; et d'autre part, qu'on pourrait gagner Pontoise tout en prononçant un seul mot. Illettré, il ne voit pas pourquoi la « longueur » d'un mot se mesurerait en toises...

5. Cf. d'autres proverbes que donne Littré, probablement d'origine ancienne : « Mesurer les hommes à la toise, avoir plus d'attention à leur taille, à leur extérieur qu'à leur mérite... On ne mesure pas les hommes à la toise, c'est par leur mérite qu'il faut les apprécier. » (s.m. Toise.)

6. THUASNE, t. III, p. 600-1 ; et Pierre CHAMPION, *François Villon, sa vie et son temps*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Champion, 1933, t. II, p. 243 (que nous désignerons ci-après CHAMPION).

En fait, Villon ne fait que suivre la pente naturelle de sa langue. La locution, « Dont ce me poise », aussi vénérable que la langue littéraire elle-même, était moribonde à son époque. Voici un de ses premiers emplois : le texte ne laisse aucun doute qu'il s'agit d'une locution délicate et raffinée, témoin de la découverte, chez Lancelot et son créateur, d'une nouvelle conscience sentimentale :

Ez vos Lancelot trespansé,  
se li respont molt belemant  
a meniere de fin amant :  
« Dame, certes, ce poise moi,  
ne je n'os demander por coi. »

(CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charette*, éd. Mario Roques, Paris, C.F.M.A., Champion, 1958, v. 3960-4.)

Ajoutons que de cette locution, à la mode et assez peu précise, Chrétien fait un usage constant, si bien qu'elle vient à signaler tout sentiment qui n'est pas la colère ou la joie.

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, l'expression se perd à la faveur d'autres sens métaphoriques du mot *peser*. Exactement un siècle après Villon, Du Bellay la reprend lors de son retour, dans les *Regrets*, aux rythmes et aux locutions de la langue parlée. Mais ici, c'est le sens littéral du mot « poise » qui est le premier sens ; la découverte, en dessous de celui-ci, de la vieille expression sentimentale fait la pointe dans le dernier vers d'un sonnet satirique :

Ores au lieu du ciel, je porte sur mon doz  
Un gros moyne Espagnol, qui me froisse les oz,  
Et me poise trop plus que ma premiere charge.

(*Regrets, CVIII, Œuvres poétiques*, éd. H. Charnard, Paris, S.T.F.M., 1910, t. II, p. 138-9.)

7. C'est au dernier chapitre du dernier ouvrage publié de son vivant que Rabelais relie, dans une seule anecdote, la « frousse » devant la mort et la création de matière fécale. Citées ici, les dernières paroles de « François » deviennent ordurières ; Rabelais a lu le dernier vers du quatrain comme signalant encore un renversement inattendu, qui fait de la mort un acte fertilisant. En vérité, la mort de « François » a engendré un poème. Voici ce que Rabelais fait dire à Villon, qui parle au roi Edouard V d'Angleterre : « Si painctes estoient (les armes de France) en aultre lieu de vostre maison, en vostre chambre, en vostre salle, en vostre chapelle, en vos gualleries, ou ailleurs, sacre Dieu ! vous chiriez partout sus l'instant que les auriez veues. Et croy que si d'abondant vous aviez icy en paincture la grande Oriflambe de France, à la veue d'icelle vous rendriez les boyaulx du ventre par le fondement. Mais, hen, hen, *atque iterum hen !*

Ne suys je badault de Paris ?  
De Paris, diz je, auprès Pontoise,  
Et d'une corde d'une toise  
Sçaura mon coul que mon cul poise... »

(*Le Quart Livre*, éd. R. Marichal, Genève, Droz, T.L.F., 1947, p. 269.)

## BALLADE

Se j'ayme et sers la belle de bon hait  
M'en devez vous tenir ne vil ne sot ?  
Elle a en soy des biens a fin souhait  
Pour son amour sains bouclier et passot,  
Quant viennent gens je cours et happe ung pot  
Au vin m'en fuis sans demener grant bruit,  
Je leur tens eaue frommage pain et fruit  
S'ilz paient bien je leur dis, Bene stat  
Retournez cy quant vous serez en ruit  
En ce bordeau ou tenons nostre estat

Mais adoncques il y a grant deshait  
Quant sans argent s'en vient couchier Margot,  
Veoir ne la puis mon cuer a mort la hait  
Sa robe prens demy saint et surcot  
Si luy jure qu'il tendra pour l'escot,  
Par les costés se prent, c'est Antecrist  
Crie et jure par la mort Jhesucrist  
Que non fera, lors j'empoingne ung esclat  
Dessus son nez luy en fais ung escript  
En ce bordeau ou tenons nostre estat

Puis paix se fait et me fait ung gros pet  
Plus enflé qu'un velimeux escarbot,  
Riant m'assiet son poing sur mon sommet  
Gogo me dit et me fiert le jambot  
Tous deux yvres dormons comme ung sabot  
Et au resveil quant le ventre luy bruit  
Monte sur moy que ne gaste son fruit  
Soubz elle geins plus qu'un aiz me fait plat  
De paillarder tout elle me destruit  
En ce bordeau ou tenons nostre estat

Vente gresle gelle j'ay mon pain cuit  
Je suis paillart la paillarde me suit  
Lequel vault mieulx, chascun bien s'entresuit  
L'ung vault l'autre, c'est a mau rat mau chat  
Ordure amons ordure nous assuit  
Nous deffuyons onneur il nous deffuit  
En ce bordeau ou tenons nostre estat<sup>1</sup>

## CHAPITRE II \*

### LA JUSTICE DU "BORDEAU"

1. Quelle doit être notre réaction devant un tel poème ? Mais pour quoi cette question doit-elle se poser, puisque la ballade dite « de la Grosse Margot » nous incite d'emblée à une réaction violente et spontanée ? Sommes-nous offusqués, sommes-nous ravis, ou — comme Théophile Gautier — sommes-nous transportés d'admiration d'avoir été si parfaitement dégoûtés, notre émotion immédiate tranche toute hypothèse, écarte toute réflexion<sup>2</sup>. Qu'il y ait un raisonnement à gagner au-delà de notre émotion, la force de celle-ci rend cette éventualité littéralement inconcevable. Que le poète ait pu compter sur la violence de nos sentiments pour nous amener à une réflexion subtile, la grossièreté de ses moyens nous le fait négliger. Enfin, qu'il y ait une réaction *correcte* aux faits du poème, qui diffère nettement de notre réaction spontanée, et qui n'est accessible que si nous nous éloignons de celle-ci par un regard sur nous-mêmes, nous sommes, pour en tomber d'accord, trop peu enclins à agréer un devoir qui s'oppose à nos émotions les plus satisfaisantes.

La question du devoir est posée par Villon lui-même au début de son poème. Ses premiers vers, tout en constituant une question, supposent deux réactions à ce qui les suit, l'une naturelle et émotive, l'autre réfléchie et correcte :

*Se j'ayme et sers la belle de bon hait  
M'en devez vous tenir ne vil ne sot ?*

D'une part, nous lisons une question rhétorique, qui n'est adressée à personne et qui n'attend vraiment pas qu'on y réponde. D'autre part, que désigne ce « vous » du deuxième vers, sinon nous les lecteurs du poème qui suit ? Notre interlocuteur nous demande aussi une réponse précise : dans le cas où certains faits nous sont connus, *devons-nous* réagir en jugeant leur auteur d'une certaine manière ? Notre dilemme est déjà patent. « Ne vil ne sot » par exemple : ces mots supposent une réaction émotive au jugement moral et raisonné que signalent les mots « devez » et « tenir ». Et comment pourrions-nous employer des mots comme « vil » et « sot » à propos de faits qui comportent les notions d'amour, de service, de beauté et de bonté (« ayme », « sers », « belle », « bon ») — à moins que ces notions, et les faits qu'elles régissent, ne *doivent* s'entendre à rebours ?

\* Les notes relatives à ce chapitre sont réunies p. 38-41.

Villon nous donne tout de suite l'occasion de mettre à l'épreuve nos réactions spontanées à l'égard de ces faits et de ces notions, et des mots qui les unissent. En mettant nos réactions littéralement en question, Villon a déjà employé un ton interrogatif et un langage syllogistique. Pour nous présenter les faits en question et pour susciter notre réponse, il usera d'un ton désinvolte et d'un langage de conteur, où les mots touchent aux objets. A la fin, pour nous encourager à conclure, il se servira d'un ton décisif et d'un langage proverbial qui énonce des vérités manifestes. Et alors, à nous la parole.

2. La voix anonyme qui nous interrogeait sur une hypothèse d'une portée toute générale deviendra vite la voix tout individuelle qui nous raconte une série de faits spécifiques. C'est la conversion dont se chargent les deux vers suivants, où s'enchevêtrent le général et le particulier, et où, pour la première fois, les deux personnages hypothétiques des premiers vers sont rapprochés de faits précis :

*Elle a en soy des biens a fin souhait  
Pour son amour sains bouclier et passot.*

Ce glissement subtil vers le concret, le particulier, et l'intime, établit dès le début la double structure d'un conte et d'une recherche. Avec les mots « bouclier et passot », nous voici déjà loin des abstractions et des émotions, parmi des objets — quoique des objets chevaleresques, qui résonnent quelque peu ironiquement. Le langage dans lequel Villon nous présentera les faits restera objectif et nuancé, sans couleurs pittoresques ou affectives. Là, comme si souvent dans son essai sur Villon, Théophile Gautier a saisi l'essentiel du poème, en comparant la scène qu'il évoque à une eau-forte, c'est-à-dire à une image tracée sans l'aide d'une large palette.

En disant « eau-forte », Gautier a voulu sans doute mettre en relief aussi la précision de la technique. Traits, gestes, et sons, sont notés avec un choix de mots aussi délicat et décisif qu'une pointe-sèche de graveur. Le poète choisit, parmi tout un arsenal de possibilités, un « bouclier et passot » à ceindre ; l'arrivée de clients fait qu'il « happe un pot », et compose pour eux un menu exactement adapté : « eue frommage pain et fruit ». Plus tard, il choisira dans l'armoire de Margot précisément les vêtements qui tiendront lieu d'« escot » : « Sa robe prens demy saint et surcot ». Les actions décrites sont soigneusement limitées : le héros court seulement « quant viennent gens », les invite à revenir seulement « quant (ils seront) en ruit » et seulement « s'ilz paient bien ». Il remplit ses devoirs avec une discrétion fine, « sans demener grant bruit » ; pendant que « grant bruit » se fait, à la grande joie du client, dans la chambre, notre héros travaille silencieusement « pour son amour ». De même, la portée des termes est déterminée ; il prendra soin de préciser d'un pet qu'il est « plus enflé qu'un velimeux escarbot », et quand il se trouvera comprimé « soubz elle », il se dira plat « plus qu'un aiz ».

Villon fait plus que choisir. Afin d'éviter toute imprécision dans son poème-gravure, il écarte toute abstraction. Son poème sera, pour l'essentiel, une combinaison d'objets : des accoutrements personnels (bouclier, passot, robe, demy saint, surcot, sabot), des ustensiles, des mets, et même des animaux de cuisine (pot, vin, eaue, frommage, pain, fruits, ordure, escarbot, chat, rat), ou des morceaux de bois (esclat, sabot, aiz). Les membres du corps humain apparaissent comme des objets quasi-indépendants : cuer, costés, poing, sommet, jambot, ventre, nez, et le fruit qu'il ne gâte<sup>3</sup>. Les quelques abstractions qu'il n'a pas voulu éviter sont transformées en êtres concrets : ainsi en est-il pour les « biens » qui sont possédés par sa dame, la « paix » qui se fait, « l'estat » qui est tenu, le désir de « paillarder » qui est détruit, et l'« onneur » qui « nous deffuit ». Les paroles prononcées sont considérées comme autant de petits cadeaux échangés : à savoir, « Bene stat », « mort Jhesucrist », « Gogo » ; et d'autres bruits éloquentes sont également des cadeaux qu'on « fait », par exemple, un « escript » et un « pet ».

Le ton détaché qui domine dans le poème-gravure s'étend même sur ses personnages. Ils agissent, disons même ils bougent, avec une rapidité surprenante. Les mouvements dans le poème sont choisis avec la même précision que les objets concrets. Villon spécifie qu'il court, qu'il happe, qu'il empoigne, qu'il tend, qu'il geint... Les deux personnages semblent plutôt manipulés qu'agissant de leur propre volonté. Ils sautent comme des figures grotesques d'une boîte à surprise ; ils se remuent par petites saccades, mécaniquement, comme des poupées de bois ou des marionnettes. Rien de plus logique ; car Villon est en train de nous présenter un cas, de faire, dans les conditions d'exactitude d'un laboratoire, une étude dont les conclusions puissent donner une réponse à la question posée au début. Le guignol est le laboratoire du drame humain. Là, rien n'arrive que l'inévitable. Les conditions y sont prévues et contrôlées plus même que dans un théâtre ordinaire, puisque la nature inhérente aux personnages ne subit pas les variations entraînées par la personnalité de l'acteur. Polichinelle et Margot sont toujours les mêmes.

3. Si le théâtre du poème ressemble à un théâtre de marionnettes, cela n'empêche pas, bien entendu, la pièce d'être dramatique. Sans doute les actions y ont-elles la qualité d'une farce, disons plutôt d'une caricature. Mais, chose curieuse, ce drame-ci semblerait plus proche du théâtre classique que de la farce populaire, et ceci non seulement à cause de sa conception intellectuelle. Car le poème possède ses unités de temps, de lieu, et d'action ; celle de lieu est certainement la plus importante, exprimée explicitement comme elle l'est par le refrain, « En ce bordeau ou tenons nostre estat ».

L'unité de temps est patente, au moins quand nous lisons la pièce comme un drame. Le rideau se lève, à la première strophe, sur un matin gai et vif, avant l'arrivée des premiers clients. Ensuite « viennent



gens » et le propriétaire, plein de force et de bonne volonté matinale, « court » pour happer les instruments de son métier. Pour mieux transcrire son énergie fringante, il renchérit sur l'expression courante « aller au vin », et précise « au vin m'en *fuis* »<sup>4</sup>. La nuit venue, dans la deuxième strophe, après une lourde journée de travail, notre héros garde toujours assez de force pour se disputer avec son amie, et assez de bonne humeur pour plaisanter sur sa fortune : « Quant sans argent s'en vient couchier Margot... » On comprend qu'elle couche avec lui pour rien les jours où elle n'a rien gagné d'autrui. Ils crient, ils boivent, ils se battent, leurs ressorts se détendent peu à peu tels des poupées mécaniques, ils descendent à l'immobilité complète, ils se couchent. « Et au resveil... » le matin venu, ils ont retrouvé leur force, la journée recommence sa course de vingt-quatre heures. Nous laissons nos marionnettes au moment, et au niveau d'activité, où nous les avons rencontrées au début du poème.

L'unité de temps de la pièce, lue comme un conte, est plus subtile. Tout se passe au temps présent ; et pourtant, avec un art presque imperceptible, Villon nous a fait pénétrer d'un temps général jusqu'à un temps très particulier. La journée du poème est toute journée et tous les jours ; et aussi n'importe quel jour, ce jour-ci en tant qu'exemple-type, qui nous permet d'imaginer une kyrielle de jours semblables. Villon nous mène suavement de l'un à l'autre. Quand nous lisons « *Quant* viennent gens... » à la première strophe, la généralité du propos nous permet d'envisager la routine et les conditions de toute une manière de vivre, un métier, dont nous avons entendu parler, mais qui ne nous touche pas personnellement. Ensuite nous lisons « *Quant* sans argent... », et les conditions sont devenues plus limitées, il s'agit d'un cas spécial mais nullement unique. Arrivés dans notre lecture à « *Lors* j'empoingne... » et à « *Puis* paix se fait... », nous sommes impliqués dans l'action, nous assistons à un spectacle dont la violence et le concret sont uniques. Enfin, la phrase « *Quant* le ventre luy bruit... » nous met en présence, tout offusqués, d'un fait si intime et si minutieusement évoqué, qu'il nous est impossible de songer à autre chose qu'à ce jour-ci, à ce moment-ci dans la vie de ces personnes-ci, qui est celui, le plus intense, de notre gêne et de leur joie.

En parlant du temps de la pièce, nous avons dû évoquer déjà son action. Les vingt-quatre heures sont définies en partie par le rythme de la perte et de la reprise de force chez les deux protagonistes. Ils s'usent à la vie dans une frénésie, la nuit ils récupèrent leurs énergies pour recommencer, de nouveau. La nature de cette ronde peut être définie d'autres façons, pourtant, qui mettent mieux en valeur l'unité de la pièce. Dans la première strophe, nous voyons Margot et son ami qui entrent en commerce amoureux avec les « gens » de la ville ; dans la seconde strophe, l'amour est remplacé par la haine, un « grant deshait » remplace le « bon hait » du premier vers ; ensuite l'amoureuse guerre cède à la « paix », au sommeil, et enfin, derechef, à l'amour. Le rythme des énergies se traduit donc par un rythme des émotions,

et tous les deux expriment le fait rythmique qu'ils amènent, comme fatalement, dans les derniers vers de la troisième strophe. N'oublions pas, toutefois, que ce commerce amoureux est toujours un commerce. L'échange de la première strophe se faisait entre les deux partenaires et le monde de dehors. Dans la deuxième strophe nous voyons ces mêmes lois commerciales, mais « sans argent », régir un échange régulier de coups, de jurements, d'objets concrets et abstraits qui tiennent lieu d'argent (« il tendra pour l'escot »). Et à la troisième strophe, cet échange, toujours parfaitement réciproque et ordonné, est effectué par les membres du corps humain eux-mêmes quasi-indépendants : ce sont les caresses de l'amour, son rythme, son harmonie. Le « bordeau », n'est-il pas le lieu de commerce par excellence, où l'amour même devient une pacotille ?

C'est dans le « bordeau » que se passe l'action entière de la pièce ; « ce bordeau » en est l'unique scène ; et la phrase qui le nomme ne se trouve qu'à un seul endroit, dans l'unique vers qui se répète tout au long du poème, c'est-à-dire le refrain. Rappelons que le mot « refrain » vient du vieux français « refraindre », *briser*. Et quatre fois, en effet, avec une force accrue, la précision détachée des vers se brise comme une vague contre l'ambiguïté du refrain. Car le langage poétique, fondé sur le pouvoir suggestif du paradoxe qu'on appelle la métaphore, ne peut pas rester longtemps scientifique. En disant que le mot « bordeau » se trouve dans un seul vers, mais un vers qui se répète, nous avons déjà suggéré la raison de l'ambiguïté du refrain : c'est que, du fait qu'il est placé dans quatre contextes différents, le vers se charge de sens. Peu à peu, à travers le poème, l'expérience raisonnée de Villon nous apprend la vraie nature d'un « bordeau ». A la fin de l'envoi, le mot est lourd du sens des faits, et chargé du poids de nos émotions à leur endroit. Nous avons appris ce qu'est « ce bordeau » en toute sa particularité.

Dans le refrain lui-même, le mot est qualifié d'une phrase qui le rend ambigu même à première lecture : rappelons que la pièce a lieu dans « ce bordeau *ou tenons nostre estat* ». Le mot « tenir », dans la langue de Villon, est bien équivoque : ici, il est évidemment un mot-clef, et Villon l'emploie trois fois au cours de la ballade, chaque fois avec une valeur différente (« M'en devez vous *tenir* ne vil ne sot » ; « Si luy jure qu'il *tendra* pour l'escot » ; et le refrain). Le mot « estat » est encore plus riche de sens. L'un des premiers sens ici est probablement « profession » ou « métier » ; mais il pourrait aussi signaler une « manière de vivre », « train », « pompe », ou « appareil », « condition », ou « rang social ». L'usage et le ton de la phrase entière, pourtant, font de ces sens possibles des nuances sous-entendues ; car la locution « tenir estat » ou « tenir son estat » veut dire « se montrer avec grand éclat », « prendre résidence officielle », « faire audience judiciaire », et ne s'applique d'ordinaire qu'aux personnages royaux<sup>5</sup>. Villon se verrait, donc, lui et sa Margot, comme Prince et Princesse qui exercent leur autorité souveraine sur la vie du « bordeau ». L'un des

sens du vers, « En ce bordeau ou tenons nostre estat », est que le bordeau, l'unique scène du poème, est comme un royaume.

Cela, nous le savions déjà, depuis que nous avons vu fonctionner, dans la vie du bordeau, telle que nous la présente l'action de la pièce, des lois du commerce. Mais en suivant pas à pas cette action, et en pénétrant vers un temps et un acte tout particuliers, nous avons vu surgir bien d'autres systèmes légaux : savoir, des conventions sociales, des procédés judiciaires, des lois de la nature, et des usages linguistiques. Peu à peu, au cours du poème, ces systèmes donnent droit de cité à un seul. Ils sont tous présents et en exercice à la fin de la première strophe :

*S'ilz paient bien je leur dis, Bene stat  
Retournez cy quant vous serez en ruit...*

A la fin de la troisième, pourtant, ils ont tous cédé au seul système des lois naturelles :

*Soubz elle geins plus qu'un aiz me fait plat  
De paillarder tout elle me destruit...*

Aller du temps général au temps particulier, aller d'une action générale à une action unique, cela signifie à la fois pénétrer dans l'unique lieu où se déroule la pièce, et analyser la notion de communauté sur laquelle cette *πόλις* est fondée. Le « bordeau » est un petit état. L'unité de lieu dans le poème est inséparable d'une notion de droit<sup>6</sup>.

Afin d'arriver au centre de cette notion, Villon va la décortiquer ; afin d'arriver au trône, il commence par traiter des relations étrangères de l'état-bordeau. Viennent les « gens » d'autres pays ; le marché se trouve sur le lit de Margot, et Villon fait le douanier. Il les accueille, il contrôle les paiements ; et comme un bon syndicat d'initiative, il les invite à revenir visiter la foire dans la prochaine saison de « ruit ». La formule latine, « Bene stat », indique nettement la fonction diplomatique du poète dans ces premiers vers. Evidemment, si un client ne paie pas bien, il sera déclaré *persona non grata*.

La nuit tombée, les frontières se ferment. Dans la deuxième strophe, Villon nous fait entrer dans l'état-bordeau pour en étudier le commerce intérieur. Nous avons vu fonctionner entre le bordeau et le monde une organisation de liens réciproques fondés sur des échanges matériels. Va-t-elle fonctionner aussi bien à l'intérieur ? Les bilans d'échange sont en désarroi, mais cette organisation n'en a point souffert. Les rapports demeurent parfaitement réglés, donc parfaitement justes. La situation que nous voyons est le verso de celle des premiers vers. Un « grant deshait » remplace le « bon hait » ; comme le poète a ceint « bouclier et passot » « pour son amour », de même il prend « sa robe... demy saint et surcot » « pour l'escot ». Margot, ironiquement, « sans argent s'en vient couchier ». Il « jure » ; elle « jure » en retour. Il souhaite sa « mort » ; elle évoque la « mort » du Seigneur. Il « pren(d) » ses vêtements ; elle « se prend » « les costés » — qui sont, en fait, par le

jeu de mots, « l'escot ». Il la croit « Antecrist » ; elle lui souhaite le sort de « Jhesucrist ». En fin de compte, l'avantage reste au poète dans ce premier échange ; car avant que le refrain ne survienne pour les séparer, il lui donne « un g escript » — ce qui est le cadeau le plus personnel que puisse offrir un poète — bon et beau sur le front.

L'on voit que le commerce est devenu la justice : les torts réparés remplacent la marchandise vendue. D'abord, on faisait du commerce ; maintenant, « paix se fait », comme à la cour du roi pendant qu'il « tient son estat ». Sous prétexte de paix, Margot va redresser le bilan : elle utilise son « poing » pour réparer l'injure de l'éclat « empoingn(é) ». En équivoquant, elle lui « fait un g gros pet » — peut-être aussi son cadeau le plus distinctif — en paiement de l' « escript » qu'il lui avait « fai(t) ». En échange de ses injures, elle le nomme « Gogo » et ajoute un coup sur le « jambot »<sup>7</sup>. Les comptes sont réglés. Injure donnée pour injure reçue, ils dorment ensemble, harmonieusement, « tous deux yvres », « comme un g sabot » — image d'une précision probante, car la toupie « dort » au moment où, lancée dans sa danse rapide et mécanique, elle reste parfaitement équilibrée<sup>8</sup> :

*Nous imitons, horreur ! la toupie et la boule  
Dans leur valse et leurs bonds ; même dans nos sommeils...*

Dans la deuxième strophe, nous étions entrés dans la chambre de Margot, qui était une salle des ventes et qui devient maintenant la salle du trône. A la troisième, nous arrivons au lit lui-même. Ici, l'ordre intérieur du bordeau — son « estat » — coïncide avec la loi de la nature. Ces marionnettes n'ont plus la moindre volonté, leurs membres agissent indépendamment et dans une parfaite harmonie. Le « ventre » donne le signal, il « gein(t) » en réponse ; elle « monte sur » lui, il gît « soubz elle ». Elle « détruit » ses désirs, il « ne gaste son fruit ». Tout est comme il convient, tout est en ordre ; et l'identité de l'organisation du bordeau et celle de la nature atteint son comble lorsque les deux corps sont devenus des *choses* : « plus qu'un aiz me fait plat ». La scène garde son unité ; nous en gagnons le centre. Nous ne sommes plus simplement dans la chambre, ni sur le lit, mais entre les deux corps qui se frottent et se roulent, dans l'engrenage intime de la nature.

Peu à peu Villon nous a fait pénétrer dans son bordeau-état, jusqu'à l'acte le plus intime que puissent faire deux êtres. La forme de l'étude, tout comme les rythmes de chaque strophe, imite cet acte irréfléchi. Ainsi nous arrivons à la racine de la petite communauté dont parle le refrain, à l'amour-à-deux, à l'association familiale qui, Villon nous l'a montré, est la base d'une communauté de justice et d'une communauté de commerce. Que cette association soit à la source de toute association — que dans les trois communautés en question il faille voir les fonctions diverses d'une seule société — voilà ce qui est prouvé par le fait qu'à la fin de la troisième strophe nous avons pénétré aussi jusqu'aux sources *du langage*. Nous n'avons qu'à relire

la pièce en tant que conversation pour nous apercevoir d'une quatrième unité qu'observe le petit drame du poème.

Chaque strophe contient au moins un spécimen de la conversation du bordeau-état ; et ces morceaux choisis ont été rangés dans un ordre dramatique que nous ne saurions méconnaître. Dans la première strophe, le langage cité partage presque toutes les fonctions civilisées, avec une syntaxe souple et logique :

*S'ilz paient bien je leur dis, « Bene stat »  
Retournez cy quant vous serez en ruit  
En ce bordeau ou tenons nostre estat.*

Le fait que les premiers mots de notre héros sont dans une langue étrangère attire tout de suite notre attention sur son acte linguistique en tant que tel. Les phrases successives affirment la fonction sociale du langage (« Retournez cy... »), son pouvoir conceptuel (« quant vous serez... »), et sa capacité analogique (« en ruit », qui compare les hommes aux bêtes). Enfin, la puissance métaphorique du langage social est attestée par le vers suivant, avec sa belle plaisanterie, qui est aussi le refrain d'un poème. Nouvelle ambiguïté de ce vers : car, quand nous le lisons dans la première strophe, le refrain est à la fois un bon mot de la langue parlée et le refrain d'un ouvrage écrit.

Bientôt parole parlée et parole poétique s'écartent l'une de l'autre. Lorsqu'il s'agit de la justice et non plus du commerce, nous nous attendons à ce que nous appelons à bon droit des « jurons ». Dans la première strophe, le langage est sorti explicitement d'un équilibre, d'une parfaite réciprocité commerciale : « S'ilz paient bien je leur dis... » Dans la deuxième, ce sont des torts judiciaires qui suscitent des jurements et des injures :

*Si luy jure qu'il tendra pour l'escot,  
Par les costés se prent, c'est Antecrist  
Crie et jure par la mort Jhesucrist  
Que non fera...*

La parole est devenue un geste judiciaire, elle a perdu ses fonctions logiques et métaphoriques, il ne lui reste que sa puissance de conjuration. Donc, au lieu de dire, la parole commence à agir. C'est ainsi que le poète ne profère pas délicatement sa poésie, comme dans la première strophe. La poésie est ici une action judiciaire qui tend à réparer le désordre d'un tort commis :

*Dessus son nez luy en fais un escript  
En ce bordeau ou tenons nostre estat.*

A la troisième strophe, dans la nature, le langage se désintègre, et se dissout dans ses éléments premiers. C'est l'explosion d'un « pet » qui ouvre, dans la troisième strophe, le catalogue des bruits qui tiennent lieu de langage entre familiers. Ici, le langage est devenu objet, l'expression immédiate des émotions, le porte-parole organique de l'état intérieur du corps et de l'esprit. Margot, « riant », nous donne



*Je suis paillard la paillarde me suit...  
L'ung vault l'autre, c'est a mau rat mau chat...*

4. A nous toujours de conclure. Au début de son poème, Villon nous a demandé si nous savions distinguer entre une moralité de convention et une moralité de droit, entre une émotion et une réflexion. Ensuite il nous a présenté un cas typique, une scène de la vie du bordeau, devant laquelle nous pouvions réagir spontanément et à l'égard de laquelle nous devons exercer notre jugement. Enfin, il a pris soin de résumer les traits saillants de son tableau : son concret, sa logique, son naturel. Villon ignore-t-il donc l'effet sur nous de sa petite pièce ? Ou néglige-t-il à bon escient les autres traits de son ouvrage, ceux qui nous ont échoqués ou ravis ? Oublie-t-il qu'à la première lecture nous avons été choqués de trouver dans un ouvrage littéraire, formulés en toutes lettres, noir sur blanc et avec toute précision, la violence, le venin, l'avarice, le cynisme, et la véhémence du plus honteux des métiers ?

Il n'en est rien ; Villon est parfaitement conscient du paradoxe que recouvre la force de notre réaction, paradoxe que Théophile Gautier lui aussi a parfaitement saisi. Car, tout en agréant la logique de la présentation, tout en admettant sa vérité, tout en ressentant jusqu'aux effets infimes de sa rhétorique, nous sommes rebutés et offusqués par le sujet de cette même présentation. Le fait de nous cabrer devant le portrait de Margot est la preuve la plus sûre que nous apprécions l'art du poète. Nous sommes amenés à accepter et à rejeter le poème en tant que récit de honte, en tant qu'éhonté récit. C'est ce paradoxe que Villon met bien en valeur lui-même, aux derniers vers du poème, où deux mots chargés de nuances émotives sont employés dans deux constatations logiques :

*Ordure amons ordure nous assuit  
Nous deffuyons onneur il nous deffuit...*

L'ordre, la symétrie, la perfection logique des deux vers jurent étrangement avec ces notions si évidentes et si peu raisonnables, tout comme l'art si raffiné, si embrouillé, si volontaire, bref si parfaitement syntaxique, jurait avec la violence débridée et sourde de l'égout.

Quelle est la source de ce paradoxe, et quelles réflexions doit-il nous inspirer ? Villon lui-même nous le signale ; car les derniers vers de sa ballade nous renvoient, par leur vocabulaire, aux premiers : « Ordure amons... » « Se j'ayme... » Le mot « aimer » ne se trouve que ces deux fois dans le poème. Villon nous rappelle que le mot peut avoir plusieurs sens, et que la réponse à sa première question dépendrait non pas de l'objet de l'amour en question (par exemple, « la belle » ou « l'ordure »), mais plutôt de sa nature propre, de ses qualités abstraites en tant que relation. Notre première réponse était claire : l'objet de cet amour étant sans beauté, soit physique soit morale, l'épithète « la belle » s'entendait par antiphrase et nous tombions

d'accord qu'à l'aimer Villon était et vil et sot. Depuis, nous avons appris qu'« aimer » une ordure d'une façon convenable, c'est-à-dire « de bon hait », peut amener un vie d'ordre, de logique, d'harmonie, de création — *quel qu'en soit le contenu moral*. Si dans le monde du bordeau règnent un ordre inébranlable, une fidélité réciproque, un rythme régulier, un commerce satisfaisant, une justice absolue, et une harmonie naturelle — ne dirait-on pas que cette vie est « belle » ? Ce n'est peut-être qu'une moralité de convention qui condamnerait Villon parce que sa « belle » est Margot, et une prostituée.

Le mot « onneur » de l'avant-dernier vers donne à cette convention un nom et une réalité sociale, qui ne sont point ceux du « bordeau ». En fait, les mots « ordure » et « onneur » se dédoublent phonétiquement et s'opposent moralement autant que les mots « Antecrist » et « Jhesucrist ». Les mots « onneur » et « Jhesucrist » sont les seuls dans le poème à nommer explicitement une morale autre que celle du bordeau. Mais le mot « onneur » a également un sens social ; comme le mot « amons », il nous renvoie aux premiers vers du poème. Car la même question qui voulait distinguer entre deux réactions possibles à la vie du bordeau, et ainsi entre deux points de vue moraux, distinguait en même temps entre deux langages et deux conditions sociales que Villon aurait appelés deux « estats ». Le vers « Se j'ayme et sers la belle... » reprend une locution réservée à la seule convention de l'amour courtois et à la classe qui le pratiquait, c'est-à-dire la noblesse et la grande bourgeoisie. Si nous comprenons les mots « amer », « servir », et « belle » au pied de la lettre courtoise, et strictement selon la convention, sans aucun doute, alors, nous « tiendrons » Villon pour « vil » et « paillard » dans le sens moral comme dans le sens social des deux mots<sup>10</sup>. Mais si nous ne sommes pas de la cour ni les serviteurs de son dieu, nous saurons apprécier dans ces mots des sens moins limités par les usages. Nous saurons reconnaître, en tant que lecteurs réfléchis, le paradoxe qu'il y a à entendre parler un maquereau de son amour pour une catin dans le langage précieux du galant courtois. Nous comprendrons également l'injustice qu'il y a à juger les mœurs d'un « sot » d'après les critères d'un galant, au lieu d'évaluer la conduite de l'un et de l'autre d'après une troisième mesure...

Qui sommes-nous, en effet, et quels sont nos critères ? Encore un mot des derniers vers renvoie aux premiers : c'est le mot « nous » :

*Ordure amons, ordure nous assuit  
Nous deffuyons onneur il nous deffuit  
En ce bordeau ou tenons nostre estat.*

Rappelons que les premiers vers ont parlé directement à *nous*. En même temps qu'ils distinguaient deux espèces de morale, et nommaient deux « estats », ils semblaient diviser les êtres provisoirement en deux camps, d'un côté Villon et sa « belle », de l'autre la foule anonyme des lecteurs :

*M'en devez vous tenir ne vil ne sot ?*



Au cours de notre lecture, pourtant, cette division se brouillait ; peu à peu nous entrons dans le monde du bordeau, nous goûtons avec volupté son rythme, son naturel, sa violence, sa logique propre, jusqu'à en être profondément dégoûtés. Nous nous associons à la mécanique des deux marionnettes jusqu'à en être ébranlés nous-mêmes ; nous accueillons chez nous l'artifice du poème afin de pénétrer chez eux. Enfin, la franchise de cette prétendue confession nous amène à admirer et à détester son auteur. Dans ce dilemme et dans ce désarroi moral, se peut-il que nous soyons nous-mêmes dans l'un des camps plus que dans l'autre ? Le « nous » des derniers vers pourrait-il se référer à la totalité de l'espèce, à l'ensemble des humains, quel qu'en soit le niveau social ? Dans la mesure où nous nous sentons impliqués par les constatations des derniers vers, la distinction entre « nous » et les protagonistes le cède à une autre : entre ce que nous sommes tous, et ce que nous *devons* être.

Certainement c'est le moment de nous rappeler que ce paradoxe de nos réactions, et des premiers vers qui en parlent, est marqué aussi par ce que nous avons appelé l'ambiguïté du refrain :

*Nous deffuyons onneur il nous deffuit  
En ce bordeau ou tenons nostre estat.*

Rappelons maintenant que le « bordeau » du poème est une maison close, et qu'il existe de vrais états politiques. L'existence d'une morale en dehors du « bordeau » nous a été rappelée par les mots « onneur » et « ordure ». Mais la vie courtoise est signalée aussi bien par les mots « tenir nostre estat », que par la phrase « Se j'ayme et sers la belle... ». Le refrain, comme les premiers vers, comme les derniers vers, évoque deux mondes, deux manières de vivre, deux cultures, et les oppose l'un à l'autre : à savoir, l'« estat » courtois, que nous connaissons bien et que Villon n'a eu qu'à évoquer ; et « le bordeau ou tenons *nostre* estat », qu'il a dû décrire avec une précision scientifique. Réfléchissons : si dans le monde « bas » du bordeau règnent un ordre juste, une fidélité réciproque et une justice absolue, quels seront l'ordre, la fidélité, et la justice de l'état courtois ? Villon est roi dans son petit Etat ; le Roi est-il un paillard dans sa grande maison close ?

Qui sommes-nous pour en juger ? Qui est Villon pour nous le demander ? Dans ce monde à l'envers nous ne pouvons être sûrs de rien. Au début de notre lecture, il semblait que Villon allât méuser d'une série de mots traditionnels à valeur positive : « belle », « bon », « bien », « fin »... Depuis, nous avons appris que c'est nous qui les entendions à rebours, en leur prêtant un sens social et conventionnel, et qu'il n'y a aucune ironie à en user au sujet d'une honnête prostituée. La valeur d'un « estat » et de ceux qui le « tiennent » est à juger selon la fidélité, la réciprocité, le rythme naturel et le commerce fertilisant, dont aucune classe sociale et aucune moralité conventionnelle n'a le monopole. Ces vertus d'une vie et des êtres qui la vivent peuvent, au contraire, régner parmi la franchise et la violence d'une association

qui nous dégoûte. Au demeurant, une telle association plonge ses racines dans un ordre, disons une justice, qui se passe bien de la complexe structure linguistique qui nous l'a fait connaître ; un ordre qui se moque du seul commerce et de la seule loi que nous connaissons. Tout comme l'ordre, disons la logique, de la vie du bordeau était incarné dans une forme toute concrète qui l'exprimait mieux que le contenu « moral », de même l'ordre du bordeau s'incarnait et s'exprimait mieux dans la forme syntaxique du langage, que dans son contenu « moral ». La forme de l'un et de l'autre — c'est-à-dire du bordeau comme du poème — reste près de l'idéal, tandis que les contenus sont transvasés, si l'on peut dire : la « ballade » d'amour courtois parle du bordeau, le bordeau incarne la justice et l'amour.

Et nous, qui pensions au début nous distinguer si clairement, par notre refus, des deux gilles : nous nous sommes trouvés à la fin dans leur bordeau, partageant leur inconscience. Nous sommes, en vérité, parmi les « gens » qui « viennent » découvrir l'amour et l'*engendrer*, comme notre nom l'indique, et ainsi nous engager dans son commerce. La difficulté que nous avons à passer au-delà de nos réactions spontanées, la difficulté que nous éprouvions à répondre à la question des premiers vers, ou à la prendre au sérieux, la difficulté qu'il y a à sonder nos propres difficultés, ce n'est, nous l'avons vu, que la difficulté de tout être à voir l'âme pour l'objet. Enlisés dans les apparences, nous sommes plus loin des objets de la réflexion que Villon et sa Margot, eux qui nagent dans les courants du concret.

Et Villon lui-même, pouvons-nous continuer à l'identifier à son protagoniste ? Pouvons-nous songer que celui qui créa le laboratoire poétique n'en est qu'un des réactifs ? Lui, au moins, a su s'éloigner de ses propres émotions par une objectivation dramatique, fruit d'une réflexion qui lui a permis aussi de poser les multiples distinctions des premiers vers, en fait de style, de morale, de classe sociale, et de lecture poétique. C'est peut-être lui qui nous lance ce premier défi ; mais les deux vers qui suivent, en même temps qu'ils nous mènent suavement vers un monde d'objets et une scène particulière, masquent aussi l'apparition de la voix de Polichinelle, qui se mêle à la sienne et finit par la recouvrir :

*Elle a en soy des biens a fin souhait  
Pour son amour sains bouclier et passot...*

La résonance ironique dans ces phrases courtoises n'est autre que la « presque disparition vibratoire » de l'auteur, qui s'éloigne. C'est lui qui nous présente sa doublure ; c'est lui qui pose la première question et qui contrôle les trois styles du poème ; c'est lui qui nous laisse répondre.

Mais Villon ne nous quitte pas sans nous avoir donné, en sourdine, sa propre réponse. Sa poupée, M. Maquereau, n'a rien choisi ; sa vie est un destin proverbial, il est trop près des objets pour les voir. Nous n'entendons que son émotion :

*Vente gresle gelle j'ay mon pain cuit,*

vers qui évoque toute la satisfaction de l'homme en cuisine chaude, loin du chaos extérieur. Quant à celui qui a écrit ce vers parlé, son monde est le monde d'ordre, d'harmonie et de justice, quel qu'en soit le niveau « moral ». Il le dit en portant au double la complexité harmonieuse, la logique et la perfection formelle de l'envoi, par le fait d'y ajouter son nom en acrostiche. Comme la formule latine « Bene stat », l'acrostiche attire l'attention sur le langage en tant que tel, affirme que l'ordre d'un bordeau et d'un poème sont les mêmes. Comme les derniers vers incorporaient des notions émotives dans des constatations logiques et qualifiaient ainsi l'émotion et son langage, de même l'acrostiche incorpore le mot « vil », que nous connaissons depuis le deuxième vers, et le met à sa place : parmi « nous », dans « ce bordeau ».

Et Margot, enfin, qui est-elle en vérité ? La connaissons-nous encore ?

*Ici, plus de grâce touchante,  
Mais un attrait vertigineux.  
On dirait la Vénus méchante  
Qui préside aux amours haineux...*

## NOTES DU CHAPITRE II

1. Notre texte est celui de l'édition Longnon-Foulet, à l'exception du vers, « Plus enflé qu'un velimeux escarbot », que nous avons transcrit du manuscrit Coislin (C). Les autres mss. donnent, pour « enflé », ou « enflambé » (A, H, I) ou « emflambé » (F). Tous les mss. ou font de « velimeux » un mot trisyllabique (A. Burger est ici en erreur, voir son *Lexique de la langue de Villon*, Genève, Droz, 1957 [que nous désignerons ci-après sous le nom de BURGER] ; s.m. Velimeux) ou l'orthographient « venimeux » (I, H) ou déforment le vers (« Que n'est ung chavessot », F). Aucun ms. ne fait rapporter le deuxième mot du vers à Margot. Il n'y a donc aucune raison de corriger, avec Foulet, la « faute de copie » de C et lire, « Plus enflée qu'ung vlimeux escharbot », vers pour lequel il n'y a aucune autorité. Le compilateur du *Jardin de Plaisance*, l'une des sources imprimées de cette ballade, bien postérieur à sa composition (il parut vers 1501), n'a fait que suivre C et la logique de Foulet en mettant, « Plus enflée que n'est ung escarbot », comme il suit C et la logique de Thuasne (voir plus loin, note 4) en mettant, à la première strophe, « au vin m'en vois... »

Il nous semble évident, du reste, que le mot « enflé » de C est une lecture heureuse d'un mot « enflambé » dans sa source, où la syllabe « -am- » aurait été remplacée par un signe abrégatif. Notre vers n'est donc pas celui de Villon ; mais il est bon, et nous l'avons gardé afin d'esquiver la question de la prononciation de « velimeux ». On serait tenté de lire « scarbot » avec H, mais le mot « escarbot » est trop précis, d'une part, et d'autre part trop bien représentatif de la syllabe thématique de cette partie du poème (*estat, escot, les costés, Antecrist, esclat, escript*) pour être abandonné.

Dans tous les cas, faire rapporter « enflé » ou « enflambé » à Margot, comme fait Foulet, serait perdre le sel de la plaisanterie et la raison du vers, et introduire dans l'évocation de Margot un jugement qui serait unique dans le poème. Le pet de Margot est un chef-d'œuvre, un énorme pet, « plus enflé » et

plus empoisonnant qu'un scarabée... D'ailleurs, il devient, au cours du vers, un petit animal, né de ses boyaux. L'on connaît la théorie scolastique selon laquelle les êtres monstrueux sont nés de la corruption, et l'usage qu'en fait Rabelais dans son premier livre, Ch. 27: « Et quoy, dist Panurge, voz petz sont ilz tant fructueux? » (*Œuvres de François Rabelais*, éd. Abel Lefranc, Paris, Champion, 1922, t. 4, p. 279). A ce sujet voir E. GILSON, *Les Idées et les lettres*, chapitre « Rabelais Franciscaïn »: « Certaines corruptions, comme celles de l'air ou de la terre, passaient pour pouvoir engendrer des êtres vivants, mais comme aucun principe vital n'était intervenu, les êtres ainsi engendrés ne pouvaient consister qu'en des animaux petits et imparfaits: vermine, mouches, serpenteaux, etc. » Gilson cite à témoin saint Thomas et Descartes (Paris, Vrin, 2<sup>e</sup> éd., 1955; p. 216-7).

Nous avons, en plus, ôté du texte la ponctuation des éditeurs; les mss. n'en comportent presque aucune. Une ponctuation prosaïque tend fatalement à réduire la fluidité syntaxique du texte, sur laquelle comptait un auteur de cette époque pour ses plus beaux effets. Prenons à titre d'exemple les vers suivants, qui se liraient dans un ms. comme voici:

*Si luy jure quil tendra pour lescot  
Par les costes se prent cest antecrist  
Crie et jure par la mort jhesucrist  
Que non fera*

Le texte primitif nous permet de lire « cest » (i.e. « cet ») ou « c'est »; on comprend, en ce cas-ci, que Villon ajoute que Margot devient un Antecrist, en ce cas-là, qu'il note qu'elle l'a toujours été. Les deux mots « cest antecrist » pourraient être vociférés par Margot, ainsi:

*Par les costés se prent: « C'est Antecrist, »  
Crie, et jure...*

Ou les mots « cest antecrist » peuvent désigner le sujet du verbe « Crie » ou bien le sujet du verbe « se prent »:

*Par les costés se prent; cest Antecrist  
Crie et jure...*

Bref, ces mots peuvent être dits ou par Villon ou par Margot; ils peuvent se rapporter ou à Villon ou à Margot. La souplesse des vers traduit évidemment le beau vacarme et la complication de cet engagement naturel et anodin, où les imprécations se suivent de près et se recouvrent symphoniquement. Trop ponctuer ces vers serait non seulement imposer au lecteur un choix là où le choix n'est pas offert, mais fausser aussi le langage poétique, en le détournant de ses buts. Les quelques virgules que nous avons piquées dans le texte arrangeront le lecteur pressé, tout en signalant au lecteur réfléchi les endroits problématiques.

2. L'essai de GAUTIER sur Villon fut d'abord publié en 1834 (*La France littéraire*, XI, p. 39-75) et repris dans son recueil de 1844 intitulé *Les Grottesques* (Paris, Desessart).

3. La phrase, « que ne gaste son fruit » est encore un exemple de la fluidité syntaxique dont notre poème tire profit. Le verbe « gaste » pourrait avoir pour sujet ou le héros, ou Margot. Il pourrait être au subjonctif, en marquant l'intention (« que » voudrait dire alors « afin que »), ou à l'indicatif, en signalant le résultat (« que = « de sorte que »). Il n'est pas question de faire un choix; les protagonistes ne font désormais qu'une seule chair et une seule volonté. De même le sens du mot « fruit » est ici équivoque, si bien que le vers décrit le processus entier de procréation. On comprend d'abord que le « fruit » désigne les organes génitaux, ou les appas charnels de Margot, qu'elle n'ose pas risquer si tôt dans sa journée par un combat amoureux où elle aurait le dessous. Puis son « fruit » pourrait indiquer son désir matinal que, frais et dispos, elle ne voudrait pas laisser perdre. Enfin, dans une acception bien connue, le « fruit » pourrait dire son enfant, qui risque d'être écrasé si Margot ne « monte sur » son ami. La force littérale du mot nous avait été rappelée dans la première strophe, « Je leur tens eue frommage pain et fruit », ce qui explique la métaphore agricole derrière l'expression « gaste(r) son fruit », et nous renvoie à des sens philosophiques et littéraires des deux mots. De même, le mot « pain », compris tout littéralement à la première strophe, nous prépare à lire dans son contexte agricole le vers, « Vente gresle gelle j'ay mon pain cuit ». Pour le symbolisme de la « terre gaste » et du verger — c'est-à-dire de la lutte entre Fortune et Nature — on verrait la belle ballade de Guillaume de Machaut, dont nous parlerons bien plus loin, qui commence ainsi:

De toutes fleurs n'avoit, et de tous fruits  
 En mon vergier fors une seule rose :  
*Gasté* estoit li surplus et destruis  
 Par Fortune, qui durement s'oppose  
 Contre ceste douce fleur...

(Nous citons de ce texte la version qu'en donne *The Penguin Book of French Verse*, éd. Brian Woledge, t. I, p. 220-1, pour des raisons que nous éclaircirons ailleurs.) Le « bordeau » de Villon est évidemment l'équivalent bourgeois du « vergier », et un *locus* de fertilité.

D'ailleurs, « gaster son fruit » est une locution courante pour « précipiter ou mettre en danger la naissance d'un enfant ». Le seul exemple que nous connaissons a été relevé par F. DELOFFRE, dans l'Introduction à son édition des *Agréables Conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps*, Paris, les Belles Lettres, 1961, p. 13, qui cite le texte, p. 115 : « Là dessus al sest boutté a braize (braire) si pitiableman que je nai pas evu (eu) le coeuz (cœur) de liaraché m'nepée dantre lé bras de peur de gasté son frui, quer al est grouse de cinq mouas & demy é tras jours... »

4. THUASNE (III, 422-3) conclut que, puisque la phrase « aller au vin » était si commune, on ne pouvait guère la modifier, et qu'il faut agréer donc la leçon de C : « Au vin m'en voys », que donne aussi le *Jardin de plaisance*, contre la leçon unanime des autres mss. En fait, la déformation légère de la locution banale est un tic du style burlesque chez Villon. La rime intérieure ici fait la pointe du vers. On comprend que Villon se laisse aller au vin, en tant que consolation ; et qu'il vole chercher de quoi accueillir ses clients. La phrase, « sans demener grant bruit » joue amèrement sur la locution, « faire bruit » pour « faire l'amour », que Villon vient d'employer dans un contexte érotique quelques vers plus haut dans le *Testament* (v. 1565). De même, dans l'autre moitié du vers, le mot « fuis » reprend le vieux calembour sur « fouir », au même sens grivois, que Villon emploie dans le *Lais* (v. 42 ; voir plus loin, notre chapitre sur ce poème). Pour la locution « faire bruit », voir L. THOMAS, *Les Dernières Leçons de Marcel Schwob sur François Villon*, Paris, Psyché, 1906, p. 11-2, qui glose la page 81 du *Parnasse satyrique du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Welter, édité par Schwob et publié après sa mort en 1905 (que nous désignerons ci-après *Le Parnasse satyrique*). L'usage innocent de ces phrases normalement grivoises rend parfaitement l'atmosphère surchauffée d'érotisme, comme, plus loin, les mots « paix se fait » et « Gogo », locutions qui désignent également l'acte d'amour.

5. Voir les exemples de GODEFROY (surtout dans le supplément) s.m. Estat, et celui de THUASNE (II, 424), qu'on retrouvera dans son contexte dans *Les Vers de Maître Henri Baude*, éd. Quicherat, Aubry, Paris 1856 (que nous appelons ci-après BAUDE) p. 86. Pour l'importance capitale du mot « estat » dans la pensée juridique et sociale à l'époque de Villon, et pour un résumé de ses multiples ambiguïtés, on verra J. HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages* (London, Arnold, 1924 [Ch. III : « The Hierarchical Conception of Society »]). Le « nous » du verbe et le possessif « nostre » pourraient désigner les deux protagonistes, ou bien le seul héros, qui emploie le « nous » royal à son propre endroit.

6. Selon BLOCH et von WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française* (que nous désignerons ci-après B. & W.), le mot « état » ne gagna son sens politique actuel qu'au cours du xv<sup>e</sup> siècle, d'après l'italien *stato*. Mais ils ajoutent que le mot latin *status* avait déjà ce sens à basse époque ; et que Villon ait songé à ce mot est hors de doute (« Bene stat »). Au demeurant, l'image du bordeau-état n'est pas fondée sur un simple jeu de mots, comme nous avons tâché de le démontrer. Le paradoxe du bordeau-état, en tant que réalité émotive, remonte plus loin que Villon, à témoin cette strophe d'une « sottie chanson » qu'il aurait pu connaître, et qui fournit, d'ailleurs, un contraste frappant avec le langage sobre et objectif de notre ballade :

Face meselle, atout teste tengneuse,  
 Yeuz renversez et le menton rongneux,  
 Les dens puans, la narine morveuse,  
 Le col flestry, langaige desdaigneux,  
 Le sain ridé plus que tripe de vaque  
 Porte la dame en qui mon cuer se flaque,  
 Et s'est encore maistrasse du bordel ;

*Si m'est adviz que roy suis, par Saint Jaque !*  
Quant je me puis logier en son hostel.

(Cité par THUASNE, III, 431.)

Sur un ton bien autrement sérieux, l'on connaît le même paradoxe d'un autre siècle :

...et en quelle saison  
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison,  
Qui m'est une province, et beaucoup d'avantage ?

Mais c'est plutôt dans les *Antiquités de Rome* que dans les *Regrets* que Du Bellay s'intéressera aux distinctions qui sont à la base des trois strophes de notre poème, entre *ius gentium, ius civile, et ius naturale*.

7. THUASNE (III, 427) donne « membre viril » pour « jambot », et traduit. « Et me fiert le jambot — et *mentulam meam fricat.* » BURGER (s.m. Jambot) le reprend, indigné : « *fiert* semble exclure le sens de "membre viril" que donne Th. » En vérité, *fiert* exclut *fricat* mais non point « membre viril ». A notre avis, il faut voir dans « jambot » un diminutif du type frère-frérot, cuisse-cuissot, Charles-Charlot qui pourrait bien désigner ce qu'on appelle le troisième pied, ou le pied du milieu. Voir la note de F. LECOY dans *Romania*, 80, 1959, p. 505, qui, ayant opté pour « cuisse » (sans arguments convaincants, devons-nous ajouter) conclut ainsi : « La vérité, c'est qu'il s'agit d'un mot exceptionnel (dans la littérature), dont la valeur et le ton exact nous échappe et dont l'interprétation reste, par conséquent, douteuse ».

8. Pour « sabot », voir Littré, sens 15 : « Sorte de toupie. Le sabot dort, se dit quand il tourne si vite, restant sur un même point, qu'il paraît immobile ». C'est au même lieu que Littré enregistre la locution « dormir comme un sabot ». Selon B. & W., s.m. Sabot, ce sens du mot est connu depuis le XI<sup>e</sup> siècle : « le sens de "chaussure", qui est pourtant le sens propre, n'a été relevé par hasard qu'au XV<sup>e</sup> siècle. »

9. Les verbes « Vente gresle gelle » sont au *subjonctif éventuel*, dont il y a quelques autres exemples chez Villon. Cf. *Test.* v. 313 : « Et meure Paris ou Helaine... » et peut-être aussi v. 553-4 : « Car qui belle n'est ne *perpetre*/ Leur male grace mais leur *rie*... » On traduirait : « Même dans le cas où il vente ou grêle ou gèle... »

10. « Aimer et servir » une dame, c'est la locution consacrée par l'usage courtois et devenue déjà à l'époque de Villon un objet de satire. Voir l'exemple dans *Le Parnasse satyrique*, p. 113 :

La leur mercy m'ont sy bien pris au bruyc,  
Que j'ayme et sers la belle ric à ric,  
Qui mieulx me tient que à cord ne qu'à crocq...

W.G.C. BIJVANCK — dans son *Spécimen d'un essai critique sur les œuvres de François Villon* (Leyde, 1882, p. 50), que nous désignerons sous la forme BIJVANCK — prétend que ces vers imitent notre ballade ; mais les deux poètes pourraient bien avoir repris la même phrase si connue, qui remonte au XII<sup>e</sup> siècle :

Onkes vers li n'oi faus cuer ne volage,  
Si m'en devroit per cho mius avenir,  
Ains l'aim et serf et aor par usage,  
Si ne li os mon penser descouvrir...

(le CHASTELAIN DE COUCI, dans *Origines de la poésie lyrique d'oïl*, éd. Cluzel et Pressouyre, Paris, Nizet, 1962, p. 42.)

Pour « paillard », voir les pages que L. Foulet consacre à ce mot si vague dans *Romania*, 68, 1944-5, p. 87-97. Selon lui, il peut indiquer non seulement un débauché, mais aussi un vagabond, vaurien, mauvais homme ; il suggère la basse condition sociale, « une idée de déchéance ou de misère sociale », et la vile extraction.

BALLADE

*Dame du ciel regente terrienne  
Emperiere des infernaux palus  
Recevez moy vostre humble chrestienne  
Que comprinse soye entre vos esleus  
Ce non obstant qu'oncques rien ne valus  
Les biens de vous ma dame et ma maistresse  
Sont trop plus grans que ne suis pecheresse  
Sans lesquelz biens ame ne peut merir  
N'avoir les cieulx je n'en suis jangleresse  
En ceste foy je vueil vivre et mourir*

*A vostre filz dictes que je suis sienne  
De luy soyent mes pechiez abolus  
Pardonne moy comme a l'Egipcienne  
Ou comme il feist au cleric Theophilus  
Lequel par vous fut quitte et absolus  
Combien qu'il eust au deable fait promesse  
Preservez moy de faire jamais ce  
Vierge portant sans rompure encourir  
Le sacrement qu'on celebre a la messe  
En ceste foy je vueil vivre et mourir*

*Femme je suis povrette et ancienne  
Qui riens ne sçay oncques lettre ne lus  
Au moustier voy dont suis paroissienne  
Paradis paint ou sont harpes et lus  
Et ung enfer ou dampnez sont boullus  
L'ung me fait paour l'autre joye et liesse  
La joye avoir me fay haulte deesse  
A qui pecheurs doivent tous recourir  
Comblez de foy sans fainte ne paresse  
En ceste foy je vueil vivre et mourir*

*Vous portastes digne vierge princesse  
Iesus regnant qui n'a ne fin ne cesse  
Le tout puissant prenant nostre foiblesse  
Laissa les cieulx et nous vint secourir  
Offrit a mort sa tres chiere jeunesse  
Nostre seigneur tel est tel le confesse  
En ceste foy je vueil vivre et mourir<sup>1</sup>*

### CHAPITRE III \*

#### LE " PARADIS PAINT "

1. Rien, ici, qui puisse nous offusquer, rien qui ne nous satisfasse, rien que nous ne sachions déjà. Ces vieilles, en crêpe et dentelles et humble laine noire, agenouillées devant l'autel Notre-Dame où les bougies font miroiter deux ex-voto, les mains nouées sur le prie-dieu rendues bosselées et nerveuses par l'âge et la ferveur, comme si leurs chapelets, si longtemps serrés, s'étaient enfin faits chair... C'est la scène obscure, indécise, usée jusqu'à la corde, que nous connaissons tous. La mère prie. Quel profit pour nous à l'épier, à nous attarder dans l'étroite chapelle pour surprendre ses paroles ? Elles n'ont rien de bien individuel, cette veuve est toute veuve, elle profère des formules rebattues avec une sincérité et un frisson que nous reconnaissons parce que nous nous y attendions.

Rien que nous ne sachions déjà, à tel point qu'on se demande si la prière a été conçue à notre intention. Dans l'église ténébreuse où nous promenons nos sentiments de fils, de chrétien, ou de curieux, nous supposons en fait que la vieille accroupie ne parle point pour nos oreilles, qu'elle est indifférente à notre présence. Mais voici qu'au lieu d'écouter une prière, nous lisons un poème, tout ce qu'il y a de plus artificiel ; cette mère prie en ballade, en vers de dix syllabes, à rimes entrelacées, césures, strophes et refrain. Faut-il supposer que le poème aussi se passe bien de nous ? qu'il exerce sa fonction uniquement en existant ? Ou dans le cas où il s'adresse à nous, ce spécimen de la voix d'un cœur simple a-t-il d'autre but que de nous rassurer, en affirmant à la fois sa propre beauté et la bonté de nos cœurs sensibles ?

L'acrostiche nous met en éveil, en nous avertissant que la voix que nous écoutons est celle d'un personnage dramatique qu'a créé l'auteur du poème. Déjà nous avons été frappés d'entendre s'exprimer la pauvre femme illettrée en strophes et refrain. Est-ce donc du mauvais théâtre ? Le contraste entre la prière et le poème, entre la ballade et la tirade, est renforcé par un autre contraste dans la forme même : au cours des trois strophes, neuf des dix vers se renouvellent chaque fois, et un seul revient toujours. La forme double que prend la voix de la mère, donc, exprime une opposition entre le changeant et l'immuable, une réalité qui dépasse de loin sa conscience bornée et son humble figure. La présence de la vieille est donc déterminée par une autre chose, avec laquelle elle doit partager l'attention, d'un autre élément

\* Les notes relatives à ce chapitre sont réunies p. 67-75.



dramatique avec lequel elle est en rapport. Cet élément a un nom, quelqu'un le représente sur la scène du poème, c'est l'interlocutrice muette qui est la Vierge.

Nous l'avons reconnu : les mots de la vieille femme agenouillée, prise dans l'étreinte de son émoi, sont ceux de toute femme pieuse. Et pourtant, dans la chapelle basse que le vague des chuchotements et l'éternel soir des pierres ne réussissent pas à rendre profonde, ces pauvres mots, sans se transformer, et sans se tourner vers nous, s'ouvrent et donnent sur un immense théâtre invisible. Tâcher de voir ceci, sans pour autant détourner les yeux de la misérable femme qui prie, ce serait commencer à lire le poème de Villon. Chercher à concevoir, à travers notre image de cette femme, une gloire qui ne nie pas l'opacité, la platitude et la misère de la fantaisie, ce serait s'approcher tant soit peu du miracle qui est le sujet de la pièce.

2. Avant de gagner la rue et le soleil, retournons sur nos pas un instant, jetons un dernier coup-d'œil sur la mère qui prie, pour fixer son image dans nos souvenirs. Elle n'a pas bougé, ses lèvres remuent toujours, inlassables, répétant leur musique monotone. La courbe de son dos, la taille tassée et sans élégance, la masse noire de ses jupons, amènent le regard jusqu'aux semelles de bois, comme agrandies par la posture, embarrassées d'être vues de face, dans leur verticalité inhabituelle. La mère se confie au lieu sombre et à son secret, elle se blottit dans sa prière et la jette vers ce qu'elle n'est pas. Et si nous sommes touchés, en nous retournant, notre émotion immédiate naît de quelque chose d'éternel et de parfait dans cette attitude antique, un rappel de l'infini qui est parvenu, dans cet instant, par cette figure lourde, bruissante, benoîte, jusqu'à nous. Cette émotion est bien réelle, nous venons de l'éprouver, mais sa source n'est pas dans le temps. De même, la vieille femme sous nos yeux est le type de toute vieille femme pieuse. En nous éloignant de ce mezzo-tinto, nous admirons son art, franc et pourtant d'une touche ferme ; nous louons la sensibilité qui nous a fait deviner l'éternel dans le périssable.

Mais si en vérité le poème de Villon suivait la démarche inverse, s'il trouvait le périssable au sein de l'éternel, s'il commençait en pré-supposant l'invisible et ses lois comme nous commençons en pré-supposant le monde et nos perceptions, alors nous aurions mal lu la pièce. Alors nous aurions lu une prière et non pas un poème, nous aurions pris les pierres pour le mur, les murs pour l'église ; nous n'aurions rien appris. Et ce serait trahir le poème de Villon, en l'appauvrissant. Aux lecteurs du temps de Villon, la ballade aurait bien appris quelque chose. A nous, loin de nous consoler, elle devrait paraître primitive, même barbare.

En fait, la ballade commence non pas avec la vieille femme qui prie devant nous, mais avec l'autre, invisible :

*Dame du ciel regente terrienne  
Emperiere des infernaux palus...*

Ce n'est que bien plus tard que nous arrivons à celle qui parle. L'émotion moderne, cependant, qui est une émotivité, fait toute découverte à partir de l'expérience vécue. Ainsi, pour nous, tout est à découvrir, et n'importe quoi ; ainsi, chez nous, le culte de la sensibilité. Il se peut qu'un lecteur d'une autre époque, d'un autre langage et d'une autre église, n'eût rien vu du tableau qui nous a ému si profondément ; et qu'il ne fût rentré qu'à la fin dans sa propre expérience, y apportant du nouveau. Nous autres modernes, nous appelons belle la scène ou la personne, beau le paysage ou le langage, où semblent se confondre le visible et l'invisible, produisant ainsi un élargissement soudain de notre expérience. La fusion des deux flatte nos sens, leur promettant un champ illimité, et affirmant, par la jouissance, leur valeur. Mais le poème de Villon distingue à tout propos le visible de l'invisible, trace nettement les frontières étroites et absolues de notre expérience, sépare une fois pour toutes la jouissance des yeux d'une autre jouissance, qui n'est qu'entrevue.

3. Fermons les yeux un instant ; tâchons de les rouvrir sur le texte qu'aurait pu lire un lecteur de l'époque, puisqu'il nous est impossible d'emprunter son regard. Un tel lecteur aurait été frappé par l'absence de drame là où nous l'avons trouvé. Il ne verrait pas la raison d'être du poème ; la vieille femme, pourquoi prie-t-elle ? Villon ne nous dit pas, comme il l'aurait pu, qu'elle prie à un moment décisif, tel que celui qui a poussé Deschamps à crier :

Secourez moy, douce vierge Marie...  
 Je sens ma nef foible...  
 Mon voile est roupt...  
 J'ay grant paour que plunge ou que m'affonde...<sup>2</sup>.

Pas davantage ne tire-t-il profit explicitement de la gratuité de la prière, comme l'avait fait Guillaume de Machaut :

Contre ce dous mois de may,  
 Pour avoir le cuer plus gay,  
 Et plus joli,  
 Et pour celle a qui m'ottri,  
 Vueil faire un lay.  
 Mais commen je le feray  
 Moult m'esbahi,  
 Car trop petit sens en my  
 Pour le faire ay ;  
 Ne suis dignes, bien le say,  
 De li loer...<sup>3</sup>.

En effet, on sent une disproportion entre la vie et les péchés si ordinaires de celle qui parle et d'autre part les égarements angoissants des saints avec lesquels elle se range, avec la prostituée Marie et le coupable Theophilus. Quoique « ancienne » elle n'est pas au seuil de la mort. Elle n'a pas le besoin pressant de secours que Deschamps met dans la bouche du jeune Charles VI :

Mon peuple est dur et mes enemis fors  
 Qui m'envahint, et Prouesse s'absente...  
 Et Lascheté tient mes gens en sa sente...<sup>4</sup>.

Enfin, l'aide de la Vierge n'est pas invoquée au sujet d'un problème plus ou moins extérieur au suppliant, comme le fait Charles d'Orléans :

Priés pour paix, douce Vierge Marie,  
 Royne des cieulx et du monde maistresse,  
 Faites prier, par vostre courtoisie,  
 Saints et saintes...<sup>5</sup>.

En même temps, un lecteur de l'époque de Villon aurait été étonné par l'absence de richesse métaphorique dans l'évocation de la Vierge. Machaut l'avait appelée :

De bonté racine,  
 Flour qu'on doit amer...  
 Fruit et medecine  
 Pour tous nous curer...  
 Rose sans épine...<sup>6</sup>.

Et Rutebeuf, dans ses « IX joies Nostre Dame », l'impliquait dans des comparaisons avec un nombre invraisemblable d'éléments concrets de ce monde. Dans le poème de Villon, de tels éléments manquent. La figure de la Vierge est encore moins saisissante que celle de la suppliante ; mais toutes deux sont également « povrettes » en teintes vives. Sa présence dans le poème n'est attestée par rien qu'on puisse voir.

L'absence de drame dans le poème, et l'absence de variété métaphorique dans l'évocation de la Vierge, donnent au langage de la ballade un caractère choisi, voulu, même tendancieux. Si bien que le langage de la pièce exprime une crise. Aucune situation dramatique ne justifie la prière, disions-nous — si ce n'est cette situation-ci, ajoutons maintenant. L'absence d'un rapport immédiat ou spécial entre la Vierge et la mère souligne l'écart énorme et dramatique qui les sépare. De même, l'absence d'images colorées dans la louange de la Vierge signale sa distance de la mère, et le fait dramatique qu'elle ne se mêle pas aux affaires et aux objets concrets.

La « Dame du ciel » et l'« humble chrestienne » se confrontent à travers un gouffre. La mère de Villon manque de tous les attributs nécessaires à la vie courtoise d'une « emperiere ». Elle est « pecheresse », « povrette », et « ancienne ». Elle souligne sa bassesse avec des superlatifs répétés : « Oncques rien ne valus », « Riens ne sçay », « oncques lettre ne lus ». L'opposition entre les deux femmes devient plus aiguë dans les phrases « Preservez moy », « les biens de vous », « comblez de foy » (et non pas, comme disait l'expression courante, « comblez de biens », comme l'est la Vierge). Cette opposition s'étend même aux familles des deux mères. Elles parlent, de femme à femme, de leurs enfants : « A vostre filz dictes... », « Vous portastes digne vierge... » La mère de Villon n'a pas eu la chance de pouvoir enfanter sans péché, comme la « Vierge portant sans rompure encourir ». Et

l'opposition entre les deux familles devient encore plus claire lorsqu'il s'agit des fils, deux hommes qui s'opposent diamétralement :

*Vous portastes* .....  
*Jesus regnant* .....  
*Le tout puissant* .....  
*Laissa les cieulx* .....  
*Offrit a mort* .....  
*Nostre seigneur* .....

Bref, l'élément de contraste n'est jamais absent. Chaque vers et chaque phrase pose un écart qui éloigne les deux familles, l'une de l'autre, par le fait de définir leurs situations.

Mais ce gouffre n'est pas un vide. Entre les deux mères existe un rapport positif qui n'est pas seulement l'absence de tous rapports. C'est sur ce rapport que, avec entêtement, le langage du poème insiste, dans le détail, tout en laissant entendre que c'est le rapport essentiel, sur lequel doit s'appuyer tout autre. « Paradis paint ou sont harpes et lus... » : la mère voit « au moustier » l'image même d'un système d'accords fondé sur des liens fixes. Des lois règlent le gouffre et assurent son harmonie, comme les cordes de la harpe. En fait, abandonnant toutes ses qualités sentimentales et pathétiques, la Vierge apparaît ici au seul titre de ses fonctions politiques, celles d'une haute dame d'une cour féodale. Ce sont ces fonctions que la mère, par le moyen de sa prière, tient à énumérer.

4. François Villon écrivait à un moment de crise dans le développement de la langue française, moment où (entre autres événements linguistiques) une assimilation se produisait des vieilles métaphores concrètes et conscientes à une nouvelle langue poétique, fondée sur des usages figurés dont les termes originaux s'oubliaient. L'ancienne langue pouvait désigner toute espèce de rapport avec le seul langage politique, c'est-à-dire féodal. Toute une série de comparaisons qui liaient, dans la langue de Rutebeuf et Jean de Mehun, le « royaume » de Dieu avec celui d'un roi féodal, étaient en voie d'adoption dans la structure même du parler commun. C'est ainsi qu'un seul mot dans notre ballade résume les rapports complexes entre la Vierge et l'humble femme. Ce mot, nous ne l'entendons maintenant que dans des sens qu'il n'avait pas encore à l'époque de Villon : c'est le mot « foy ».

Le mot « foy », notons-le, est déjà équivoque du seul fait qu'il est placé par Villon dans le refrain de sa ballade. En revenant quatre fois dans des contextes différents, il se charge des sens précis qu'amènent les vers précédents. De la même façon, nous apprenons peu à peu ce que c'est qu'un « bordeau » dans la ballade de Margot :

En ce bordeau *ou tenons nostre estat...*  
 En cette foy *je veuil vivre et mourir...*

Cette ambiguïté est la plus évidente dans la deuxième et la troisième strophe, où les mots « ceste foy » se réfèrent directement à des synonymes qui précèdent :

1054

IMPRIMERIE CHIRAT  
SAINT-JUST-LA-PENDUE (LOIRE)  
DÉPOT LÉGAL 1967 : N° 601

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :

Conception graphique – Manon Lemaux

Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

