

Le coup de l'étrier : Villon martyr et Goliard ou comment se faire oublier quand on est immortel?

Jean-Charles Payen

Volume 16, Number 1, avril 1980

Villon testateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036703ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036703ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Payen, J.-C. (1980). Le coup de l'étrier : Villon martyr et Goliard ou comment se faire oublier quand on est immortel? *Études françaises*, 16(1), 21–34.
<https://doi.org/10.7202/036703ar>

Le coup de l'étrier : Villon martyr et Goliard ou comment se faire oublier quand on est immortel?

JEAN-CHARLES PAYEN

La dernière ballade du *Testament* de Villon semble mettre un point final à l'œuvre du poète. Celui-ci se présente plaisamment comme un homme déjà défunt qui a confié à un diligent exécuteur testamentaire le détail de ses funérailles. Que Villon se moque est évident, mais l'analyse de son ironie n'est pas si aisée. Les ambiguïtés voulues du texte participent d'une parodie qui se déploie dans tous les sens : contre les mythes courtois, mais aussi vers un goliardisme profanateur qui se moque des réalités les plus saintes. S'agit-il d'un jeu ou d'une provocation ? Un poème comme *le Testament* pouvait-il se terminer autrement que par une série d'énormités ? La nécessité de clore en beauté une démarche aussi bouffonne ne pouvait échapper à notre poète, mais une semblable conclusion implique aussi autre chose : la volonté de disparaître et comme individu et comme auteur (parce qu'il n'y a qu'un Villon, à la fois truand et jongleur de mots, l'un s'avérant indissociable de l'autre). C'est cette manipulation de l'écriture, destinée à

effacer la trace du voyou et donc du baladin génial sans toutefois que l'auditoire puisse être dupe (car le vrai Villon n'est pas mort et n'a peut-être pas renoncé à écrire), qui va retenir ici mon attention et m'amener à faire de ces quelques strophes une lecture minutieuse dont l'ambition est d'éclairer l'ensemble du *Testament*, en particulier par la référence que j'y discerne à une tradition goliardique. Mais tout d'abord, quelle est la signification de ce passage ultime ? Et pourquoi Villon tient-il tant à se faire passer pour un martyr ?

Il vient d'exprimer son congé dans la *ballade de mercy* où l'on voit une dernière fois défiler les acteurs de ces « tableaux parisiens » qui émaillent le *Testament*. Cette ballade s'achève sur un véritable cri de haine : Villon excepte de son pardon ceux qui l'ont fait souffrir et d'abord, sans doute, le trop célèbre évêque d'Orléans Thibaut d'Aussigny. Maître François n'est pas de ceux qui s'endorment réconciliés. Il est donc censé avoir rendu l'âme sans avoir renoncé à ses rancœurs. Car il n'est plus de ce monde. Quelqu'un d'autre, une sorte d'exécuteur testamentaire, parle désormais de lui au passé, et à la troisième personne. *Icy se clost le testament Et finist du pauvre Villon* qui, dit-il quatre vers plus loin, *en amours mourut martir*. Une requête *in extremis* : qu'on célèbre la messe en ornements rouges, puisque telle est la couleur liturgique lorsqu'il s'agit de saints qui ont péri pour leur foi. La religion du poète était celle de l'amour : il lui a sacrifié sa vie ; « pauvre » Villon (on qualifie volontiers ainsi tout cher disparu : « mon pauvre mari, qui nous a quittés si vite », etc.) !

Villon a été martyrisé. Par Catherine de Vaucelles ? Étrange *fin'amors*, pour une fille qui, s'il faut en croire Jean Dufournet, lui a vite préféré le riche Ythier Marchant¹. Mais le martyre d'amour est une haute métaphore, héritée de la tradition troubadouresque, et donc destiné à démystifier, comme toutes les chimères. Le poète feint d'avoir subi les rigueurs

1. Voir Jean Dufournet, « Deux exemples de la méchanceté raffinée de Villon », dans *Romania*, 86, 1965, p. 325 s., et son livre : *Recherches sur le « Testament » de François Villon*, Paris, S.E.D.E.S., 2 vol., 1971-3, t. I, p. 76 s.

d'une belle dame sans merci ; mais son langage le trahit : au lieu d'énoncer que la cruelle l'a toujours accablé de sa froideur (exemple entre mille de virtualité galante et donc euphémistique), il avoue avoir été chassé comme un souillon (v. 2005) par celle qui ne fut probablement que la médiocre héroïne d'une aventure ratée.

Tout, dans la langue de Villon, mérite d'être relevé et commenté : il n'y a pas chez lui de chevilles ni d'expressions indifférentes. Si le poète, avant de mourir, a juré sur son couillon qu'il mourait martyr, il ne faut pas seulement y voir une référence plaisante à la *Genèse* (Abraham fait jurer sur son sexe à son serviteur de mener à bien le mariage d'Isaac)² : par-delà ce goliardisme indiscutable (car la pratique des Goliards se définit avant tout par l'allusion canulée à la Bible ou aux *auctores*), se devine un indice plus profond qui contredit l'affirmation antérieure. Un martyr d'amour ne songe qu'à servir et non à posséder. Le mot *couillon* est jeté comme un défi et il « programme » ce qui va suivre (le *gab* érotique sous-jacent à la strophe deux : j'y reviendrai). En même temps, il se connote de toute une saveur, si l'on songe au sort que lui réserve Jean de Meung dans le *Roman de la Rose* (où Raison, évoquant la castration de Saturne, l'emploie au grand scandale de l'amant, d'où maintes considérations sur l'arbitraire de l'euphémisme³).

Villon se souvient ici de Jean de Meung. Ce martyr traité comme un souillon a été chassé *de ses amours hayneusement*, tournure où se discerne un oxymore (amour : haine) sans doute emprunté à un passage qui, dans le *Roman de la Rose*, précède de très peu celui dont je viens de parler. Il est lui aussi placé dans la bouche de Raison qui définit l'amour comme *pais haïneuse* et accumule ensuite toute une série d'autres oxymores

2. *Genèse*, 24, 2 (le serviteur jure en mettant la main sous la cuisse d'Abraham qu'il ne fera pas épouser une Chananéenne à Isaac).

3. *Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, C.F.M.A., 3 vol., 1965-1970, t. I, v. 7076 s. Voir Daniel Poirion, « Les mots et les choses selon Jean de Meung », dans *l'Information littéraire*, 26, 1974, p. 7 s.

tout aussi abrupts ⁴. L'autorité de Jean de Meung implique bien des significations secondes : l'amant de la Rose détourne le comportement courtois vers la possession charnelle ; il met en pratique une érotique propre aux Goliards (la séduction qui va jusqu'au bout, quitte à forcer la femme convoitée) ⁵ ; il illustre une frivolité qui prend prétexte de l'expérience pour justifier la multiplication des liaisons passagères ⁶ ; il se veut surtout le porte-parole d'une contestation toute cléricale contre les valeurs chevaleresques ⁷. Villon, à dessein, s'inscrit dans cette tradition irrespectueuse et se marginalise par rapport à la poésie de son temps, qui prétend reprendre le flambeau des valeurs courtoises et procède donc plus de Guillaume de Lorris que de Jean de Meung. Par-delà le cynisme, la relance d'un vieux débat (celui du clerc et du chevalier), mais c'est un débat inépuisable — et puis Villon n'est pas un bon amant, puisqu'il a tenté de conjurer sa passion par une frivolité compensatoire qui est toute faite de jactance. Chacun de ces points appelle un commentaire : c'est ici en effet que se noue le sens de la ballade, et que vient s'insérer (de façon plaisante) l'idéologie, ou plutôt la mise en question d'une idéologie qui est l'idéologie courtoise et la sacralisation de l'amour qu'elle implique.

4. Ed. cit., v. 4263 s. :
Amors, ce est pais haïneuse, /
Amors, c'est haïne amoureuse, /
C'est leautez la desleaus, /
C'est la desleautez leaus... /

5. Motif de la résistance vaincue que l'on rencontre dès l'*Invitatio cujusdam amicae* (*Jam dulcis anima venito*), sans doute le plus ancien poème goliardique connu (voir K. Sprecker, *Die Cambridger Lieder*, Berlin, 1936, p. 69-73). Cf. aussi le célèbre *Carmen de Rosa* (n° 65 de Schmeller) ou encore *Grates ago Veneri* (n° 45 de Schmeller ; Hilka-Schumann, Ia, p. 41-42).

6. Éd. cit., v. 21515 (il faut avoir goûté de plusieurs femmes pour devenir un bon amant, de même qu'il faut, pour devenir un gourmet, s'être affiné le goût par une riche expérience gastronomique : apologie amusée de la *luxuria* et de la *gula* dont je souligne le caractère provocateur dans mon article : Goliardisme et provocation dans le « Roman de la Rose », dans *l'Esprit créateur*, 16, 1976, p. 46-60).

7. Voir mon article : « Éléments idéologiques et revendications dans le « Roman de la Rose », dans *Littérature et société au Moyen Âge*, Amiens, Centre d'Études médiévales, 1979, p. 285-304.

Villon clerc joue au chevalier : c'est jouer à qui perd gagne. La femme selon *le Testament* est un bel objet (*Corps femenin, qui tant es tendre...*), elle n'est pas une dame appelant un culte mérité (*Fausse beauté qui tant me couste chier*). Les faveurs amoureuses s'achètent, comme le reste (et Villon n'a ni argent ni pouvoir). Le débat du clerc et du chevalier est un faux débat : tout *fin amant* se condamne au martyre, parce que toute partenaire prise au sérieux devient une « belle dame sans merci » dont la rigueur fort intéressée n'a rien à voir avec celle qu'affiche par méfiance et déception la hautaine héroïne que chante Alain Chartier. La solution ? Elle consiste à ne point être dupe ; à fuir, et à chercher ailleurs les bonnes fortunes. Ici, le *gab* : de Paris jusqu'à Roussillon, et donc de l'Île de France au Dauphiné, le poète a laissé un bout de son cotillon à chaque broussaille. Car ce que sont les *brousses* et les *broussillons* du vers 2008 est d'une transparence truculente. Le proscrit s'est consolé comme il a pu, en sabrant toutes les filles sur son chemin. Il s'en vante avec forfanterie, quitte à prétendre qu'il y a perdu ses plumes. Martyr universel, non d'une amie unique, mais de la féminine engeance dans sa totalité. Victime de l'admiration éperdue qu'il a trop longtemps vouée à une féminité qu'il a voulu glorifier en actes et en poèmes...

Le fin mot de tout cela est ailleurs, dans le refrain de la *Ballade de bonne doctrine* qui définit la seule conduite crédible du poète et de ses pairs : *tout aux tavernes et aux filles*. Villon s'y révèle une fois de plus héritier de la grande tradition goliardique : chanter la taverne, c'est chanter le vin, le jeu, la volupté facile. Apologie de la *luxuria* et de la *gula* qui bat en brèche le vieux *contemptus carnis*. Éloge paradoxal du coup de dés sur lequel on risque son corps et son âme, en jetant par-dessus les moulins tous les discours sentencieux sur l'indifférence à la Fortune ou la sagesse du juste milieu. Contestations radicales des cultures officielles, par le biais d'une autre culture, qui détourne la rhétorique et l'imitation des modèles au service d'une provocation hédoniste. Mais la contestation ne vise plus un enseignement d'écolâtres : l'Université n'est plus la seule

institution qui se prévale d'un authentique savoir, et les valeurs qu'il faut démystifier sont celles d'une littérature courtoise à bout de souffle.

De ce monde intellectuel dont il dénonce les illusions et la fausseté, Villon a *voulu* partir. Ce n'est pas un suicide, mais une simple métaphore qui signifie une prise de conscience. L'heure n'est pas encore venue où le poète pourra vouer une œuvre de longue haleine à la destruction continue des mythes en vigueur. Le message du *Testament* une fois énoncé, son auteur n'a plus qu'à rentrer dans l'ombre, fier d'avoir imprimé sa trace, brève mais fulgurante, dans la mémoire des hommes. Après une ultime pirouette, qui consiste précisément à utiliser les figures de l'adversaire (en les subvertissant).

Sur ce point encore, coïncident le baladin et le voyou. Villon disparaît de la littérature et de la truanderie, peut-être parce qu'il a satisfait à son double projet, d'écrire un grand poème et d'assurer ses vieux jours. Il va se faire oublier de la police, comme le malfrat qui, après un bon « casse », se retire au-delà des mers. Pour se refaire une vie, sous une identité nouvelle, avec le fruit de ses exploits de naguère bien placé dans des affaires rentables...

Bannissons l'image du poète maudit et repentant : maître François n'est pas le cancre pénitent qui se morigène de n'avoir pas été assidu aux cours. Son *Hé ! Dieu, se j'eusse étudié* participe d'un paraître de bon aloi, comme le long développement qu'il pratique sur le pirate Diomède plaidant devant Alexandre l'argument du « pas de chance » cher aux avocats des causes perdues. Le début faussement sincère du *Testament* joue avec un art consommé sur un arsenal de lieux communs qui sacrifie à la poétique du temps (regret du temps perdu, égalité de tous devant la mort, *ubi sunt*) parce que le poète est d'abord un artisan qui applique une technique, et parce qu'un vrai testament s'ouvre par des considérations morales qui lui confèrent une certaine portée spirituelle. Lointain disciple de Jean Bodel et de Rutebeuf, Villon exagère sa pauvreté matérielle et sa déchéance physique parce que telle est la loi d'une poésie prétendument personnelle, qui était à l'origine quémant-

deuse, et qui procède d'un goût tout urbain du détail apparemment vécu (on ne me fera pas parler de réalisme bourgeois). Mais le « véritable » Villon n'est pas celui qui feint de se livrer et de s'investir dans son texte. Écrire un poème sur soi, c'est généralement transmuier sa vie en roman. Donc se donner la part belle. S'idéaliser pour se camper « tel qu'en soi-même enfin ». Finir en beauté.

Il n'est rien de plus émouvant qu'une victime. Villon le sait, mais sa rouerie est telle qu'il ponctue en quelque sorte son texte de points d'ironie. Il serait mal venu de conclure un ouvrage bouffon sur le mélodrame. La trajectoire du *Testament* conduit presque nécessairement à l'énormité.

J'interprète en effet les derniers vers de la dernière ballade comme l'expression ambiguë d'une profanation extrême : dans sa strophe ultime et dans son envoi, c'est au Christ même que se comparerait le poète, avec une audace dont l'inconvenance ne nous étonne que parce que nous avons perdu l'habitude, toute médiévale, d'un salubre irrespect.

Lorsque dans *Gargantua*, l'un des buveurs qui festinent pour fêter la naissance du héros s'écrie *Sitio*, parodiant la soif du Crucifié, Rabelais n'entend probablement pas s'attaquer aux dogmes chrétiens, mais il se défoule avec ingénuité du culte excessif dont est l'objet toute parole d'Évangile. Le goliardisme est avant tout une sorte de réaction viscérale contre l'absolutisme culturel d'une orthodoxie intellectuelle qui sacralise la parole d'autorité. La revendication villonesque prenant à partie le dogmatisme ecclésial ? Sans aller si loin, disons qu'il s'agit d'une thérapeutique. Contre la tentation de se prendre au sérieux, il n'est de meilleure conjuration qu'une certaine forme d'outrance.

Villon se prétend martyr, et tous les martyrs ont inscrit dans leur chair une souffrance qui les identifiait plus ou moins au Christ douloureux du Calvaire. À la ressemblance de Jésus, le poète *est ainsi et tellement éprouvé* (souligne malignement le *je* du scripteur qui semble n'intervenir que comme garant

ironique d'un énoncé peu crédible)⁸ *qu'en mourant n'avait plus qu'un haillon* (v. 2013), formulation à double teneur qui se réfère à la fois à ce qui précède (le cœur et le corps en lambeaux) et à ce qui suit (de la passion à la Passion). Villon affirme être mort quasi nu, comme le Rédempteur sur la Croix. *Christum nudum nudus sequor*, mais quelle nudité que celle-ci ! Ce que saint Bonaventure disait de la pauvreté volontaire⁹, Villon l'applique à une tout autre pauvreté : c'est à sa lubricité excessive qu'il affirme devoir son actuel dénuement ; le poète s'est laissé plumer par la femme (et ses partenaires d'un soir ont appliqué à la lettre le conseil que donnait, dans le *Roman de la Rose*, la Vieille désabusée par l'expérience à Bel Accueil)¹⁰. Le Fils de l'Homme agonisant n'avait plus sur lui qu'un linge autour des reins ; maître François a tout abandonné à ses compagnes : ses biens et ses habits. Il a rendu l'âme dans la misère intégrale, celle des renoncements absolus.

Qui plus, en mourant, mallement L'espoignoit d'Amours l'esguillon : aller jusqu'au bout de l'énonciation burlesque, en insistant par le *qui plus* (« et ce n'est pas tout ») sur la monstruosité du propos, à la fois obscène et profanateur ? Cet *aiguillon plus agu que le rangillon D'un baudrier* ne fait probablement pas allusion, quoi qu'en pense Leo Spitzer¹¹, à

8. *Et je croy bien que pas n'en ment* (v. 2004) ; *ce dit il sans mentir* (v. 2008) ; *C'est de quoy nous esmerveillon* (v. 2018).

9. Voir Jean Chatillon, « *Nudum Christum nudus sequere* », dans *S. Bonaventura*, IV, *Theologica*, Grottaferrata, s.d. (1973), p. 719-772.

10. Éd. cit., II, v. 13667-13668 : *Fole est qui son ami ne plume / Jusqu'a la darreniere plume*.

La figure de la Vieille inspire manifestement le portrait que fait Villon de celle qui fut la Belle Heaumière. Ce rapprochement appellerait un autre article.

11. Voir ses articles : « *Zum Kommentar Villons* », dans *Neuphilologische Mitteilungen*, 36, 1935, p. 207-211, et « *Sur le v. 2015 du « Testament » de Villon* », dans *Romania*, 65, 1939, p. 101-103. Jean Rychner et Albert Henry, *le « Testament Villon »*, t. I, t. II, commentaire, Genève, Droz, T.L.F., 1974, font état, dans une note à ce vers, de l'hypothèse de Leo Spitzer sans tout à fait la prendre à leur compte. Ils lisent dans le texte une allusion probable à l'érection, mais non la référence à une pendaïson que le poète a précisément évitée par sa fuite.

l'érection qui, paraît-il, accompagne la strangulation du pendu ; mais il n'en évoque pas moins la tension du désir, que le poète, selon le texte, éprouve jusqu'au dernier instant. *Amours* avec un *s*, donc *fin'amors*, affranchie en principe de l'esclavage du charnel !¹² Mais Éros blesse avec des flèches (qu'il enserre en un baudrier) : idée de « pointure », de piqûre douloureuse, qui caractérise aussi bien la jouissance extrême (celle dont on peut mourir) que (pourquoi pas ?) la pénétration anale¹³ et aussi le fer de lance qui s'enfonce dans un torse supplicié. Je n'exclus pas en effet de mon explication la référence à Longin. Plusieurs niveaux de lecture concourent à l'éclairage de ces vers énigmatiques, dont je ne crois pas que l'on puisse mettre en doute le caractère délibérément scandaleux.

Car une fois de plus, le scripteur intervient, au v. 2019, pour interpeller l'auditoire. Parenthèse non gratuite, dont la saveur est évidente : *C'est de quoy nous esmerveillon*. À la lettre, on peut en effet s'étonner qu'au seuil de la mort, quelqu'un ne pense qu'à jouir encore, pour expirer dans l'orgasme au lieu de préparer son salut. Villon accomplit jusqu'au bout les commandements d'Amour (les vrais, c'est-à-dire ceux que n'a pas édulcorés l'érotique mystifiante de la culture courtoise ; ou plutôt, pour mieux dire, il a réalisé dans sa chair, et jusqu'à la dernière minute, l'ascèse du désir permanent qui fonde la poétique de l'*ars amandi* littéraire). *Las n'en sui*, disaient l'un à l'autre Yseult et Tristan dans le Morois. *Las n'en sui*, redit à son tour et à sa manière ce *gabeür*, qui préfigure don Juan (mais un don Juan de la canaille), et qui se décrit mourant assoiffé, avide jusqu'au bout d'épuiser la coupe des plaisirs.

Villon Christ se meurt d'amour : triomphe non de la *caritas* rédemptrice, mais d'une *luxuria* qui applique dérisoirement la technique troubadouresque du calque. Les troubadours,

12. Voir Jean Frappier, « *Damors, par amors* », dans *Romania*, 88, 1967, p. 433-474 (article republié dans *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 97 s.).

13. Les références à l'homosexualité seraient fréquentes chez Villon, surtout dans les poèmes en jargon, s'il faut en croire P. Guiraud, *le Jargon de Villon ou le Gai Savoir de la Coquille*, Paris, Gallimard, 1968.

puis les trouvères, et enfin les « rhétoriciens » ont modelé leur écriture et leur doctrine sur une mystique de la dévotion et du renoncement. Maître François feint d'être leur bon élève et de les imiter avec scrupule, mais sa soumission exagérée disqualifie leur propos et confère au texte une portée subversive. La mort par amour n'est qu'un beau mythe ; la vraie motivation de l'homme est son attirance (à en crever) pour le charnel ; la mort au monde de Villon n'est pas l'effet d'un désespoir, mais elle couronne l'achèvement d'un message et masque la volonté de changer de peau.

Reste l'envoi. Celui-ci commence de façon conformiste, par l'adresse au Prince (qui n'est certainement pas le Prince du « puy » : Villon n'est plus l'homme des sociétés littéraires). Mais à quoi se rapporte *gent comme esmerillon* ? À ce Prince fictif ? Ou au *il* du poète, énoncé dans le vers suivant (*Sachiez qu'il fist au departir*) ? J'ai tendance à penser que notre auteur, plaisamment soucieux de son image de marque, reste fidèle à la ligne qu'il s'est tracée. Le clerc besogneux et suspect s'est fait passer pour le martyr de l'amour chevaleresque ; il prétend donc être mort en grand seigneur, insoucieux jusqu'au bout des vicissitudes qui l'accablent. Ce qui n'est pas si contradictoire qu'il paraît avec une autre lecture, plus nettement goliardique, de ce passage ou plutôt de ce qui le suit. Car quand nous lisons au v. 2022, qui répond au *Sachiez* cité plus haut : *Un trait but de vin morillon*, il n'est pas illicite d'y discerner une nouvelle allusion au Christ sur la Croix. Ce vin qui fait grimacer évoque l'éponge de vinaigre offerte au Messie. Ce qui n'est pas exclusif d'autres gloses ! Car le poète avait eu sans doute maille à partir avec l'abbé Morillon¹⁴ ; et l'épithète *morillon* contient les phonèmes du mot *mort*, d'où un probable calembour auquel se serait complu l'auditoire du *Testament*, fort bien dressé à ce genre de lecture par ailleurs arbitraire.

Car le calembour n'est qu'un *ornatus*, quand le sens du passage va beaucoup plus loin. Villon peint sa mort comme

14. L'abbé Morillon gouvernait l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Il avait eu maille à partir avec l'Université de Paris. Il était mort en 1460. Voir la note à ce vers de l'édition Thuasne, Paris, 1923, 3 vol.

une mort royale : je veux dire une mort éclatante, glorieuse, superbe. Indifférente à l'angoisse et aux affres de la torture physique. La fin d'un homme qui ne se renie pas, et qui s'endort dans le désir et dans la soif, sans avoir renoncé ni à la *luxuria* ni à la *gula*. Si martyr de sa foi qu'il en revêt un aspect christique ; mais ce Christ-là est un Christ inversé, qui glorifie le siècle et non le royaume des cieux.

Utiliser le référent biblique au service d'une doctrine profane, par détournement délibéré, voire provocateur de la Parole, telle est l'ambition d'un goliardisme agressif, plus forcené encore que celui de l'Archipoète. *Aestuans intrinsecus* s'achève en palinodie qui contredit les défis initiaux¹⁵, et le « vagant » des *Carmina Burana* sait très bien qu'un jour viendra l'heure du repentir ; mais Villon quitte la scène sur un discours profanateur qui exclut tout retour en arrière : il est mort et ne peut donc plus se déjuger, et ce n'est même plus lui qui parle, puisque tout est d'ores et déjà consommé. Il ne reste plus qu'à l'enterrer, non dans la terreur ni dans la pitié, mais dans l'allégresse qui préside à la célébration des martyrs. Nul besoin de prier pour son salut, puisqu'il a mérité l'honneur réservé à ceux qui ont témoigné jusqu'au sacrifice suprême de leur attachement à une foi. Mais le christianisme dans tout cela ? Faux problème ! Il est moins en cause que la mystification courtoise, qui n'est qu'imposture. Il n'y a pas de martyr amoureux. Et Villon espère bien avoir longtemps à vivre encore, avant de penser aux dures réalités de l'autre monde et du jugement.

Dans son *Quart Livre*¹⁶, Rabelais relate une anecdote probablement recueillie sur les lieux mêmes, selon laquelle François Villon, devenu régisseur de mystères, se serait cruellement vengé, à Saint Maixent, d'un chanoine mauvais payeur en lançant contre lui, au crépuscule, d'un chemin creux où ils s'étaient embusqués, tous les diables de sa troupe avec les sinistres oripeaux de leur accoutrement. Je suis personnelle-

15. Voir l'édition K. Langosch, *Die Lieder der Archipoeta*, Stuttgart, Reclam, 1965.

16. Ch. XIII.

ment porté à croire que Rabelais ne ment pas et qu'il a retrouvé la trace de notre poète après que celui-ci s'est retiré dans l'ombre. À en juger par cette histoire, Villon n'avait pas renoncé à cette cruauté que Jean Dufournet qualifie de « méchanceté raffinée » et qui est si sensible à travers son *Lais* et son *Testament*¹⁷. La poésie de Villon ne se veut émouvante et moraliste que lorsqu'elle assume l'héritage obligé de modèles avec lesquels le poète prend d'ailleurs ses distances¹⁸ ; mais elle se révèle de plus en plus cynique au fur et à mesure qu'elle progresse vers une clôture qui est un sommet de provocation. Mais cette provocation n'ose pas tout à fait se produire au grand jour : elle s'occulte d'ambiguïtés qui, par leur caractère énigmatique, appellent un peu plus l'attention de l'auditoire sur leur audace voilée. Il se crée à ce niveau comme une dialectique du masque et du défi qui est un art consommé du dire et du non-dire. Par-delà le demi-silence, un irrespect comique, celui du clerc indiscipliné qui piaffe. Mais c'est encore un autre masque.

Car le goliardisme reste dans l'ordre des pseudo-transgressions. Sa marginalité s'avère avouable, parce qu'elle est tolérée. Même attardé, le Goliard s'inscrit dans une tradition qui n'a pas perdu droit de cité (et qui survit encore de nos jours dans le folklore estudiantin)¹⁹. La référence au Christ en

17. Cf. ci-dessus, note 1.

18. Par ex : en pratiquant un processus de « désagrégation » lorsque après la *Ballade des Dames du temps jadis*, Villon se fait de plus en plus ironique et irrespectueux de la *Ballade des Seigneurs du temps jadis* à la *Ballade en vieux langage françois*. Voir Danielle Benoit-Kada, « Le phénomène de désagrégation dans les trois ballades du temps jadis de Villon », dans *le Moyen Âge*, 80, 1974, p. 301-318.

19. Comme je le montre dans mon livre : *la Rose et l'utopie*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 237 (en citant *les filles de la Rochelle*). On pourrait évoquer ici la première strophe des *Poils du c.* :

[...] La Bible, la Fable et l'Histoire
Vont vous parler des poils du c.

ou l'ouverture du *De profundis morpionibus* :

Ô Muse, prête-moi ta lyre,
Afin qu'enfin je puisse dire
L'un des combats les plus fameux
Qui se déroula sous les cieux.

Croix, au ^{xv}^e siècle, ne choquait sans doute pas grand-monde. L'univers carnavalesque abondait en inventions burlesques tout aussi dérisoirement blasphématoires.

Mais la réalité du truand qui s'efface pour échapper à la répression qui le menace nous introduit dans une tout autre atmosphère sur laquelle le poète est évidemment plus discret. Habile dans l'art du camouflage, il excelle à transformer en exil amoureux sa fuite en province quand il a la police aux trousses ²⁰. Ce jeu trompeur de l'écriture qui transmue en dépit amoureux la sombre épopée du crime, Villon l'a pratiqué dès le *Lais* et dans beaucoup de ses pièces ²¹. Mais maintenant la page est tournée ; le poète a dit à peu près tout ce qu'il avait à dire ; il peut donc se permettre de mourir sinon à la poésie, au moins à sa poésie. Il enterre donc le poète qu'il fut : François Villon n'est plus, même s'il peut écrire encore (mais il le fera sous une identité différente, et selon des modalités différentes, si tant est qu'il renoue quelque jour avec le démon de la création poétique). Ainsi meurt un poète à son propre lyrisme. En pleine gloire et en plein mensonge.

Le carillon qui sonne le glas annonce le décès trompeur d'un Villon qui est doublement faux : celui qui joue à l'amant martyr, celui qui se fait passer pour un mauvais *escholier*. On met en bière un mannequin, qu'on dote de toute une *aura* prestigieuse, mais le vrai Villon s'est débarrassé sur ce simulacre de tout un passé trop lourd et trop encombrant : celui du cheval de retour et celui du poète. Comment se faire oublier quand on est immortel ? En se faisant la malle, après avoir bu le coup de l'étrier, ce vin *morillon* qui ressemble au dernier verre du condamné (ou encore à la ciguë de Socrate), mais

20. Cf. Jean Dufournet, *Recherches* (v. note 1), p. 97 (citation du *Lais*, v. 43 : *Adieu, je m'en vois a Angiers*) : (Villon veut) « brouiller les pistes, égarer les enquêteurs, alors qu'il restera caché dans la région parisienne ».

21. *Ibid.*, p. 110-111 : Villon est « victime de l'amour », « aussi parce que, poussé par la passion, il a commis des méfaits. Et ce serait une manière pour le poète d'atténuer sa responsabilité par ex. dans le vol au Collège de Navarre ou même dans le meurtre de Sermoise ».

c'est un coup pour rire, un geste de comédie, avant un faux départ qui est un vrai départ, vers une autre carrière dont nous ne saurons jamais le fin mot.