Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Roger Dragonetti

Le contredit de François Villon

Università di Urbino
Italia

120-121 *gennaio-febbraio 1983*

serie D

Le contredit de François Villon

*document de travail**

On sait que Villon proteste, dans son *Testament*, contre ceux qui, en dépit de sa volonté ont appelé abusivement "Testament" certains lais, datés de 1456:

> Sy me souvient bien, Dieu mercis,
> Que je feiz a mon partement
> Certains laiz, l'an cinquante six,
> Qu'aucuns, sans mon consentement,
> Voulurent nommer testament;
> Leur plaisir, fut, non pas le myen (753-58) [1].

Il y a en effet de quoi prêter à malentendu, car si le *Testament* se donne à lire comme une sorte de continuation du *Lais*, leur différence n'en est pas moins frappante et d'abord pour la raison fondamentale que le testateur du *Lais* n'est pas l'agonisant [2] du *Testament*, qui prépare sa sépulture en vue de quitter ce monde:

> Quant de ce monde voult partir (T. 2023)

Dans le *Lais*, au contraire, les donations sont dictées par l'exigence d'un départ vers une terre lointaine:

> Et puys que departir me fault
> Et du retour ne suys certain
> . . .
> — Je m'en vois en pays lointain —
> Si establis ce present laiz (L. VIII).

L'ailleurs du *Lais* n'est donc pas identiquement l'ailleurs du *Testament* dont l'écriture est tournée vers la mort, puisque le premier ailleurs s'inscrit dans le projet d'un voyage porté par le désir d'échapper à la mort, voyage donc vers une vie nouvelle, à partir duquel le poète va jouer une sorte de spoliation intégrale dont le processus est constitutif

de l'acte nécessaire à une re-naissance. Toutefois, on pourrait objecter que le spectre de la mort hante déjà le départ du *Lais* ne fût-ce qu'en raison de l'incertitude du retour:

> Et du retour ne suys certain (v. 58).

Il y a là en effet une certaine difficulté à trancher ces oppositions, car selon nous, les deux oeuvres, toutes deux portées par un désir de "congé" s'entretiennent selon deux rhétoriques contraires d'un dire unique. Essayons donc d'abord de dégager précisément la visée du premier départ. Tout a commencé par un désir d'évasion, de délivrance, mais de quoi? Villon cite un des lieux communs les plus typiques de la poésie courtoise: la prison d'Amour, dont il veut, dit-il, s'évader pour échapper à la mort:

> Me vint ung vouloir de briser
> La tres amoureuse prison
> Qui faisoit mon coeur debriser (14-16).

Qu'est-ce à dire? Que signifie cette effraction éminemment littéraire? Assurément, un désir de faire violence à une rhétorique figée, désir d'ouvrir la langue d'Amour, refermée sur elle-même, langue du semblant de la *Dame sans mercy* [3], dont la rhétorique, héritage d'une longue tradition de la poésie de *la fin'Amor* avait perdu, sinon son pouvoir de fascination — tant s'en faut — du moins sa force d'incitation. Raison pour laquelle la "tres amoureuse prison" restera jusqu'au bout, pour Villon, cette chambre noire [4] d'où le poète ne cessera d'élaborer sa vision nostalgique d'un dehors (impossible) dans l'écriture d'un exilé d'Amour. Du reste, pour s'en convaincre, il suffit de voir comment Villon, jouant allègrement entre les larmes et le rire (*je riz en pleurs* . . ., PV II, v. 6) son personnage d'amant martyr, entrelace une parole toujours double dont l'une des voix et re-cite le rêve courtois du beau semblant fascinant, l'autre en dénonce la décevance meurtrière:

> Et se j'ay prins en ma faveur
> Ses doulx regars et beaux semblans
> De tres decevante saveur
> Me tresparsans jusques aux flans,
> Bien ils ont vers moy les piés blancs
> Et me faillent au grant besoing:
> Planter me fault aultres complans
> Et frapper en ung aultre coing (25-32).

Il ne fait pas de doute ici que les deux métaphores qui concluent le huitain marquent très nettement l'intention de déverrouiller la clôture d'une rhétorique tombée au rang de stéréotype. Voilà pourquoi aussi en cet hiver de la parole de l'"avant-dire" toute la scène du départ est

simultanément traversée par une série de métaphores germinales (*planter*, v. 31 [5]; *fouïr*, au sens de "fuir" homonyme de "creuser", ensemencer", v. 38 [6]; *Angers, enger* = "féconder", v. 43 [7]) dont le nom de *Végèce* ("*vegetare*") [8] fournit le point de départ. C'est dire que toute la chaîne signifiante qui prend racine dans le nom germinal de *Végèce* se réfère au travail de fécondation d'une oeuvre future et dont l'*Angers* du *Lais* désigne, dans la fable de son nom, la terre lointaine à féconder, à *enger*:

> A Dieu! je m'en vois a Angers (v. 43).

Il s'agit donc pour Villon de réinventer une langue ailleurs. Que Villon traduise son désir en termes de transplantation ou de frappe monétaire [9] ne signifie pas encore qu'il faille interpréter ces deux images dans un sens purement érotique, voire obscène et ordurier, comme le veulent la plupart des exégètes: ce serait gravement se méprendre sur la portée du dire de Villon. Toute la chaîne des métaphores fondée sur l'idée de fécondité, y compris le signifiaint numéraire, se donne à entendre simultanément dans un sens à la fois érotique et rhétorique. Car, ce qui fait l'enjeu de toute l'oeuvre de Villon c'est justement le rapport érotique qu'il entretient et ne cessera d'entretenir, sous de multiples formes, avec la langue de son désir, celle de la "*Dame sans mercy*", la vraie, l'unique qui résume toutes les autres figures féminines de la langue, la seule dont Villon se dira jusqu'au bout, et dérisoirement, l'*amant martyr*.

Dès lors, ce qui se désigne, en pleine équivocité, dans les images érotiques de la greffe, de la germination, de la fouille ou de la plantation (bien établies par ailleurs dans la tradition rhétorique) n'est-ce pas plutôt tout le travail d'invention effectué sur la langue féminisée et dont les termes fonctionnent ici même comme métaphores matricielles et spéculaires de tout le processus de la métaphoricité comme telle, à savoir comme déplacement incessant (ou transport de sens) vers un "fonds étranger" comme le dit si bien Geoffroi de Vinsauf [10].

Ainsi, le projet fondamental de l'*escollier* du *Lais* porte toutes les marques d'une décision de rupture transgressive avec l'ancienne tradition de la rhétorique courtoise pour en transplanter le secret dans un champ plus fécond du langage. "Fuir" cet enfermement qui pourrait entraîner la mort par stérilité poétique, signifiera donc aussi pour Villon se donner congé à lui-même, s'oublier pour enraciner sa vie ailleurs et non moins, se forger une autre renommée en se débarrasant d'abord de l'ancienne. Car, si Villon entend inventer une autre langue, c'est aussi et surtont pour renaître d'"Elle", de cette matrice destinée à régénérer l'effigie du poète selon la nouvelle frappe du "re-nommé François Villon" (*Lais*, 314).

C'est dans cet éclairage que nous entendrons mieux l'annonce programmatique du huitain qui se termine par les deux métaphores précitées:

> Planter me fault aultres complans
> Et frapper en ung aultre coing (31-32).

Le *Lais* est orienté vers son futur, c'est-à-dire vers la vie nouvelle d'une autre parole qu'il faut ne pas appeler "Testament".

Si donc la monnaie de l'écriture du *Lais* ne semble pas être de bon aloi, le sceau de l'oeuvre, disons plutôt sa signature, s'en trouve également altéré. Autrement dit, le document du *Lais*, soit qu'il manque à sa signature, soit qu'il en porte une, mais falsifiée, est privé de la validation requise pour un "testament".

Voyons à présent si d'autres différences, entre les deux séries de legs n'apporteraient pas des lumières supplémentaires sur l'acte inauthentique du *Lais*. Il suffira de le parcourir pour se rendre compte à quel point un certain nombre d'objets que Villon feint de léguer, font partie d'un appareil vestimentaire qu'il faut ici référer au langage ou plus exactement à la *vestitio* rhétorique: par exemple l'armure médiévale [11] servant régulièrement de trope pour désigner dans chacune de ses pièces les figures ornementales de l'élocution poétique. Or, qu'il s'agisse de l'équipement d'un grand seigneur courtois (gants, casaque de soie, v. 122; haubert, v. 116; heaume, v. 147; épée d'acier, v. 83; tentes et pavillon, v. 72) soit au contraire de vieux habits, raccourcis à force de raccommodage (v. 239), de chausses trop courtes (*ibid.*), de vieux souliers (v. 244) etc., tout se passe comme si ces dépouilles, associées aux ornements de la *vestitio* courtoise tombée en désuétude, ne représentaient plus pour Villon que de vieux instruments de torture, ou une prison enserrant la nudité d'un corps qui aspire à faire peau neuve, Villon allant même jusqu'à se défaire de la rognure de ses cheveux. On sait que la rhétorique [12] a de tout temps utilisé l'image des cheveux comme trope de l'*ornatus* poétique:

> Item, je laisse à mon barbier
> Les rongneures de mes cheveux
> Plainement et sans destourbier;
> Au savetier mes soulliers vieulx,
> Et au freppier mes habitz tieulx (241-245).

Or, la différence entre ces legs et ceux du *Testament* consiste essentiellement en ceci que, dans cette dernière oeuvre, aux donations précédentes, parfois reprises au *Lais*, viennent s'ajouter des inscriptions d'enseignes ou des compositions poétiques, notamment des ballades, comme si l'ornement à raturer pour rendre perceptible le "nudité" d'une autre

langue (celle pourrait-on dire dissimulée dans le *ver* (ou le vers) *vestu en president* (P. V. II, v. 5)) concernait maintenant l'écriture comme telle.

Toutefois ces oppositions: Lais-Testament, vie-mort, signature fausse - signature authentique, spoliation rhétorique - spoliation d'écriture, ne sont pas aussi séparées qu'on pourrait le faire croire. Ne perdons pas de vue que cette langue constamment "enjouée", dont les mots soustraient régulièrement aux destinataires l'objet que les testateur fait mine de leur léguer, dissimule le désir forsené d'un débarras linguistique mais que le poète ne cesse de récupérer à autre niveau. Ce débarras, déjà amorcé dans certaines parties du *Lais*, se radicalise, dans le *Testament*, sous le espèces d'un contredit, poussé pour ainsi dire à bout. Qu'est-ce a dire? Ceci que le contredit, ouvrant l'espace rytmique de toutes les oppositionse du discours et de ses catégories grammaticales, les exhibe fortement pour les retourner contre elles-mêmes. Cette neutralisation réciproque des contraires ne signifie cependant en aucune façon que le sens des mots soit pour autant supprimé — c'est impossible — mais qu'il est comme suspendu de sa fonction courante, "entroublié" ou "amorti" pour reprendre ici les termes du *Lais*. Dès lors le sens destabilisé, et devenu indécidable, ne fonctionne plus que comme un des effets de la musique signifiante du discours. D'où résulte que le contredit rytmique, ou si l'on veut, la contre-diction, appelle l'émergence d'une autre voix: celle qui fonde en retrait la sonorité qualitative des mots comme *bruissement* de ce qui du sens n'appartient plus au connaissable, mais à l'audible, l'autre du sens. Car, c'est essentiellement par les tours et les détours de cette contre-diction que Villon tentera, en vain, de rejoindre dans l'*aequalitas* de ce bruit la mesure d'une parole *différente* et dont la *voix*, non celle de l'auteur, mais de la langue, est signifiante en son obscurité même.

L'oeuvre de Villon reste dans son ensemble illisible, et non tant pour la distance qui nous sépare de son époque et qui, comme le disait déjà Marot [13], rend précaire toute interprétation fondée sur des allusions à des événements extérieurs, mais plus fondamentalement et surtout par cette *guille* (ruse) dont le souffle corrosif, pressé par le frein de l'*escollier*, rature ce qu'elle atteint, déjouant ainsi toute lecture qui serait purement univoque ou polysémique. Car, si l'antiphrase, procédé constant chez Villon, fait partie de son grand jeu, il faut bien voir aussi qu'elle n'est jamais séparable du rythme d'ensemble, entièrement gouverné par la permutation des signes. Raison pour laquelle, si l'antiphrase, par exemple, donne à entendre le contraire de son énoncé, le contredit qui en retour la traverse devient l'antiphrase de l'antiphrase, force subversive dont la pointe insaisissable, mais destructrice, entame et

destabilise toute certitude d'un sens contraire pour le réduire au même régime que l'autre dans le jeu de la balance et sans qu'on sache en fin de compte à quel sens il faut se tenir [14]. La sens et les référents que Villon met en scène n'auront jamais été que des effets de semblant, dont la vérité, située dans le rythme, ne se laisse pas saisir en termes de savoir, ni encore moins représenter. Elle n'émerge que par fulgurance entre les articulations ou dans le scintillement des mots et des noms qui en multiplient et fragmentent les signifiances.

Nous avons dit que la brisure qui marque le *Lais* se veut rupture décisive avec la rhétorique de la *fin'Amor* refermée sur elle-même et d'autant plus envoûtante que, devenue stérile mais de plus en plus exercée dans la finesse de ses codes et de ses fables, elle garde néanmoins son pouvoir de merveille: *cherme felon, ypocrite douceur* (T. 941-42) comme dit Villon quand il en évoque le souvenir dans le *Testament*. Villon ne quittera donc pas si facilement cette prison du langage amoureux dont l'incantation le fascine, mais où rien n'est plus trouvé, renouvelé dans les surprises de l'invention qui exige la retrempe d'une autre langue.

Pour conclure ici ces premiers propos, une autre remarque s'impose et permet de mieux saisir la fragilité des divergences soulignées dans les deux oeuvres.

Le mot *departir* qui ferme le *Testament:*

> Prince gent comme esmerillon,
> Saichiez qu'il fist au departir:
> Ung traict but de vin morillon,
> Quant de ce monde voult partir (T. 2023-26)

relance une dernière fois en échos le *partir* du *Lais*, sauf que dans le *Testament* l'acte éminemment poétique de la séparation manifeste très clairement que *partir*, "boire le vin de la mort" et le fait de l'écrire sont les équivalents tropologiques d'une seule et même opération de langage travaillé par la négativité. Ne pas cesser de se retirer, de s'en aller, de se dépouiller, bref d'en finir, tel est bien le travail du deuil qui gouverne d'un bout à l'autre toute l'oeuvre de Villon et, en ce sens, la scène finale du *Testament* n'est au fond qu'un terme fictif assigné à cette mort interminable que postule l'écriture du nom de *François Villon*. Autrement dit, cette mort est bien évidemment le projet du vivant jouant le personnage du testateur agonisant, en train de s'écrire dans une écriture qui produit sa propre disparition. C'est dire que le *traict* de cette signature, qui résume à elle seule toute l'exigence de l'écriture testamentaire, demande à être authentifié dans le mouvement même de son incessant *re-trait*.

Or, cette langue dont la réinvention "part" déjà dans le *Lais*, fait corps, nous l'avons dit, avec le nom de *Françoys Villon* lui-même, dont la renommée est également à refaire. La conquête de ce *re-nom* que le texte tantôt rassemble, tantôt sépare, voire dissémine dans les acrostiches et les échos de cette signature à authentifier, se confond en dernière instance avec la conquête même de l'anonymat.

Rappelons tout d'abord que le poète qui se nomme et se re-nomme *Françoys Villon* dans le *Lais* et le *Testament* est mentionné dans les archives de police sous les noms de *François de Montcorbier* ou de *François des Loges, dit Villon* [15]. Or, il ne fait aucun doute que le nom de *Villon* fonctionne même dans le texte comme un *surnom* que le poète est supposé avoir reçu de son père d'adoption: *Guillaume Villon* ou, comme il est dit dans le *Testament* par cette variante qui souligne la "dérivation": *Guillaume "de" Villon*. C'est là du moins ce que nous apprenons de l'oeuvre. Car, si l'existence d'un *Guillaume Villon*, chanoine du cloître de Saint-Benoît-le-Bestourné, est attestée dans les archives, en revanche aucun document historique n'a jamais mentionné cette adoption.

Dès lors, n'est-on pas en droit de supposer que l'histoire de ce prétendu père adoptif se donne à lire comme une fable inventée par le poète [16] et au même titre que l'introuvable *Roman du Pet-au-Diable*, légué à *Guillaume de Villon* dans le *Testament?* Il s'agit donc là d'une paternité fictive comme du reste est fictive la très littéraire prison amoureuse dans laquelle le personnage tourne en rond tout en voulant la fuir. Il est clair que toutes ces inventions sont fonctionnelles dans la langue structurale du contredit, par où nous entendons que le poète, qui a écrit le *Lais*, témoigne de la même habilité que l'écrivain du *Testament*. Nous pensons qu'il n'y a là en somme qu'une mise en scène voulue de deux rhétoriques opposées comparables à celles du *Roman de la Rose*, bien connu par le prisonnier de *Mehun*.

Il faudra donc rendre compte de ces inventions non pas en fonction d'un référent historique, mais à partir, et exclusivement, de la raison poétique du *Lais* et du *Testament*. Car reconnaître la "sublimation" d'un élément historique dans l'oeuvre est tout autre chose que partir de celle-ci pour imaginer un fait historique ou prétendument "vécu". Quel que soit l'effet de réalité de ce personnage du père, il est bien certain que son nom, *Guillaume*, étymologiquement dérivé de *guille* (ruse), convenait fort bien au poète dont la ruse commande les pièges de son écriture.

D'autre part, on sait que la légende s'est emparée du nom de *Villon*, pour en faire le héros d'une sorte d'imaginaire biographique qui fait du poète le protoype du trompeur. Cette métamorphose de la figure poétique de Villon en biographème, et dont Pierre Guiraud a bien montré le

processus de transformation, on la trouve notamment chex Etienne Pasquier qui, parlant de Villon, écrit "qu'en friponnant il faisait profession expresse de tromperie et de larcin". Et Pasquier ajoute que c'est le nom même de *Villon* qui, par la suite, était devenu un signifiant de la tromperie: "D'autant que la postérité a nommé un *Villon* celuy qui eshontément se mesloit au métier de tromper, dont nous fismes *villonner* et *villonnerie*: mots qui tombent aussi souvent en nos bouches pour tel subject, comme le *Patelin, Pateliner* et *Patelinage*, celuy qui par beaux senblans et douces paroles enjeule quelqu'un" [17].

On nous accordera aisément d'abord que l'art. du poète Villon est sans commune mesure avec la *villonnerie* du personnage de Pathelin (nous ne parlons pas ici de l'art qui le met en scène) et ensuite que la légende qui associe le surnom de *Villon* à la tromperie est bien plus ancienne. Il suffit de s'en référer à Godefroy qui dans son *Dictionnaire* note que le mot *Villon* convoque tout autant le sens de "vilenie" (de *vilis*) que celui de "ruse" (de *guille*). Et c'est précisément ici qu'il faut se rendre compte que les noms de *Villon* et de *Guillaume* ne sont en somme que des doublets dérivés du même mot, *guille*, issu de la racine germanique *wigila* (ruse). Le *W* germanique s'est maintenu dans des graphies telles que *Villaume, Villot, Willot, Villon* alors qu'il est devenu guttural dans *Guillaume, Guillon, Guillot* [18].

Ainsi, *Guillaume Villon*, ou *Guillaume "de" Villon* ne sont que miroirs du même nom. Et tout se passe comme si la différence entre ces deux noms désignait ici étrangement le non-identique de l'identité, l'autre du même, simulacre joué d'une généalogie verbale par où le poète s'attribue un double (fissuré) en fabulant une paternité imaginaire, un père fictif, qui serait à la fois le fils, la créature de son oeuvre, mais dont la parité se dissimule dans la différenciation verbale d'un seul et même signifiant de la *guille*.

Telle est bien la fable d'origine, la pieuse ruse selon laquelle le fils inscrit d'abord dans le *Lais* ce nom du père qu'il rattache solidement à la filiation trinitaire:

> Premierement, ou nom du Pere,
> Du Filz et du Saint Esperit,
> Et de sa glorïeuse Mere
> Par qui grace riens ne perit,
> Je laisse, de par Dieu, mon bruyt
> A maistre Guillaume Villon,
> Qui en l'onneur de son nom bruyt,
> Mes tentes et mon pavillon (L. 65-72).

En revanche, si l'on tient compte de la variante qui caractérise cette

même nomination dans le *Testament* et du brouillage de cette figure du père:

> Item, et a mon *plus que pere*
> Maistre Guillaume *de* Villon
> Qui esté m'a *plus doulx que mere* (T. 849-51)

n'est-ce pas le fils, dirait-on, qui engendre la nouvelle figure du père et d'autant plus que cette strophe, beaucoup plus éloignée de son support liturgique, en est devenue comme indépendante?

Villon, fils de la *guille*, entendons bien au sens fort de ce terme "fils de son oeuvre", Villon qui ruse avec le langage, pratique une spéculation dont le "change" tend à rendre équivalents le père, le fils et la mère en les arrachant à leur contingence historique. Une fois que l'on aura débarrassé le semblant du legs de ses gloses anecdotiques sur le prétendu père adoptif, qu'en reste-t-il, sinon le tour rusé d'une écriture dont le jeu aura consisté à placer sous rature ce fantasme paternel sans pour autant en effacer le nom. Car se débarasser de ce père adoptif et du *bruyt* de son nom c'est faire en sorte que le nom de *Villon*, qui n'appartient pas en propre au poète, lui revienne d'ailleurs et retentisse non plus "en l'honneur du père", mais de la langue, la seule qui soit en mesure de légitimer le nom et le re-nom de *Villon*:

> Je laisse, de par Dieu, mon bruyt
> A Maistre Guillaume Villon,
> Qui en l'onneur de son nom bruyt,
> Mes tentes et mon pavillon (L. 69-72).

Toute cette écholalie circulaire, gouvernée per les rimes *bruyt/bruyt*, *Villon/pavillon* transforme en un pur effet d'équisonances, l'égalité hybride de la renommée du père et du fils et simultanément, par le jeu de mots *Villon/pa(s) Villon*, efface dans le nom du fils l'existence du père pour en marquer la différence. C'est par le tour de cette négation que le poète libère de l'héritage paternel encombrant le nom de *Villon* pour le rendre à la pure sonorité du "pas" rytmique.

Il y a là un très bel exemple de l'écriture retorse que Villon exerce avec un art encore plus étonnant dans le *Testament*: écriture de l'*aequalitas* dont le processus libérateur se désigne constamment par le verbe *laisser*. Ce verbe qui gouverne toute l'économie de l'auto-destination du message introuvable de l'oeuvre, outre la signification de "abandonner", "léguer", "libérer", "rejeter", renvoie par son substantif non seulement au resserrement musical de la *laisse* assonancée, mais au lien qu'on serre autour du cou d'un animal. Il n'en faut pas plus pour se rendre compte que la *laisse* du *Lais*, proche par le sens et la phonie du verbe *lacier*,

fait de toute l'oeuvre de cet écrivain un réseau de fils inextricables, comme un piège de lacs et de filets, tendus au lecteur par le plus "rusé" des poètes français: *Villon.*

Pur signifiiant, le nom de *Villon*, proche par ses sonorités de 'villeux", enveloppe un grand nombre de possibilités sémantiques fondées sur les ressources de la lettre. Les images qu'elle susciite déploient tout un champ de connotations qui, dans le *Lais* notamment, et par association au nom du père obscur, renvoient soit à la dégradation physique ou morale, soit à des choses sans valeur. Témoin le dernier huitain du *Lais* où le nom de *Villon* non seulement rime avec le nom d'une monnaie dépréciée et pratiquement nulle (le *billon*), mais s'identifie plus étroitement encore et, par le nom lui-même, à l'*escouvillon*, le balai noirci par la suie qu'on enlève dans le four à pain:

> Fait au temps de la dite datte
> Par le bien renommé Villon,
> Qui ne mengue figue ne datte,
> Sec et noir comme escouvillon;
> Il n'a tente ne pavillon
> Qu'il n'ait lessié à ses amis,
> Et n'a mais qu'un peu de billon
> Qui sera tantost a fin mis (L. 313-20).

Cette dévaluation progressive n'épargne pas non plus la chronologie de l'oeuvre. Car si dans la série des négations qui scandent le dernier huitain du *Lais*, Villon fait rimer les homonymes *datte* (au sens de "dater") avec *datte*, le fruit qui tropologise, dans le contexte, le mince repas dont le poète est cependant privé, il importe de noter que Villon, faisant allusion à la "dite datte" au début du *Lais*, la rature tout aussitôt et ceci par le tour astucieux d'une parole qui double le sens obvie: "qui ne mange ni figue ni datte", du sens: "ne mange figue et ne date pas". Si bien que par le tour de cette *datte* équivoque, c'est tout le ton solennel du début du *Lais* qui s'effondre dans cette strophe conclusive. Il en résulte que la *dite datte* qui aurait dû faire du *Lais* un document authentique et chronologiquement certain:

> L'an, quatre cens cinquante six,
> Je, Françoys Villon, escollier . . .

non seulement est supprimée en même temps que le misérable repas, mais que ces ratures successives, dont il ne faut pas exclure l'acte de nomination lié à la renommée du père, tournent en dérision le référent réel du poète à la fois affamé et *disfamé*. Tout ceci fournit un excellent avertissement pour la lecture de l'*effet* de date du *Testament*. Le doigté subtil

de la *dite datte* aura donné à entendre — qui sait? — qu'un poète ne fait jamais date par la cronologie, dont il feint le réalisme ponctuel, sinon pour couvrir une écriture qui n'est pas "datable".

C'est donc par ces distorsions que le poète s'efforce de rendre de plus en plus pure la langue du chant. Car c'est là le travail impossible qui incombe au poète Villon, dont la plume destinée à décrasser la langue souillée, prostituée, ne cesse pas en retour de salir le nettoyeur de la langue. Comment pourra-t-il jamais enlever le "noir" de l'écriture par la plume ou l'*escouvillon* qui en est de toute évidence la métaphore, sans se noircir? Ecrire, fût - ce en vue d'effacer ou de blanchir la langue, ne va pas sans augmenter la noirceur des mots sur le papier, sans un excès, un *surplus* d'écriture. Flaubert, qui entasse manuscrits sur manuscrits dans le but de raturer les lieux communs ineffaçables, résume cet acte équivoque par la formule, à la fois positive et négative, *Plus d'écritures*, clamée par les deux copistes enfin libérés de leur métier, au moment de la lecture d'un autre "testament".

Nous avons dit plus haut que le nom de *Villon* recouvre au moins deux registres de signifiances: l'un dérive de la *guille*, l'autre de l'adjectif *vil*, qui donne lieu à toutes les connotations de la déchéance corporelle et de la souilleure:

> Et vous, mon corps ou *vil* estes et pire
> Qu'ours ne pourcel qui fait son nic es fanges (P. V., 27-28).

Cependant si, comme nous venons de le voir, le nom de *Villon* désigne le père imaginaire de la ruse, ce double «noir» où se reconnaît tout autant l'ombre sinistre d'un corps déchu, livré à l'étrangeté de son désir de mort:

> Triste, failly, plus noir que meure (T., 178).

en revanche le nom de *Françoys*, dérivé de "franc", au sens de "noble", "libre" — rappelons-nous le portrait de l'*escollier François, franc au collier* — ouvre dans les mots un champ de signifiances en rapport avec l'intégrité du langage, sa "franchise", la pureté et la courtoisie des moeurs. Quant au royaume de France, il porte dans son nom même l'image d'un lieu sans souillure; *France, qui de franchise est dite par droit nom*, comme le dit Rutebeuf [19]. Raison pour laquelle, le poète *Françoys* ne désire publier ses dispositions testamentaires qu'au *royaume de France*, lieu unique et de l'Unique où la "manifestation" devient "magnificence". *Françoys* dit *magnifester* (selon le texte de l'édition Longnon):

> Et ne la vueil magnifester
> Si non au royaume de France (T. 783-84),

comme si le toponyme illustre, faisant corps avec le nom de *Françoys*, constituait par privilège l'espacement blanc de l'écriture testamentaire. D'autant plus que ce haut lieu apparaît dans la tradition littéraire comme celui de l'épiphanie de la présence divine. Rutebeuf écrit:

> Se Diex est nule part el monde,
> Il est en France, c'est sans doute (193-194) [20].

Désigner la beauté d'une langue, c'est la mesurer à sa "francité":

> Mis languages est bons, car en France fui nez (6165)

écrit Guernes de Pont-Sainte-Maxence [21]. S'appeler *Françoys* c'est donc porter le "droit nom" d'une exigence de pureté intégrale, d'où résulte que le nom du poète en noir et blanc se désigne, comme on le voit, par une antithèse inexpiable [22].

Notre lecture n'a d'autre but que de montrer que les noms de *Françoys* et de *Villon* non seulement font partie du corps littéral de l'oeuvre mais y assument la fonction de métaphore conductrice d'une langue brisée en deux voix discordantes. Ensemble, une distance les sépare, insurmontable, mais c'est aussi de cette distance que surgit la parole de l'Autre, car le poète ne s'écrit que dans la fissure, entre *Françoys* et *Villon*.

Françoys, ce nom très noble, imposé par la mère illettrée, est le seul authentique, et de naissance. Par le rejet du nom d'adoption, le poète revendique en somme sa destinée d'enfant illégitime à seule fin de libérer dans la langue maternelle toutes les virtualités du poète *Françoys*, à la fois discipliné et libre comme déjà le laissaient entendre, et dès le début, les allitérations dans l'ouverture du *Lais*:

> Je *Françoys* Villon . . .
> . . .
> La *frain* aux dens, *franc* au collier

C'est donc du côté de *Françoys* que le poète relie sa vocation à la lignée virginale de la mère, vocation de "franchise" où le travail d'affranchissement du nom par l'écriture poétique consistera à rendre *Françoys* à la fleur de sa langue surgie de la semence des *Lys de France* [23] certes, mais dont la voix blanche de sirène vient de la Reine-fée ou de la Mère:

> La Royne Blanche comme liz
> Qui chantoit a voix de seraine (T. 345-346).

Le poète, qui se définit dans le *Lais: sec et noir comme escouvillon*, poursuit sa tâche de nettoyeur dans le *Testament*. Livré à l'altération incessante des signes dans les jeux du semblant d'Amour de la *Dame sans mercy*, Villon en dénonce l'imposture et le vertige:

Abusé m'a et fait entendre
Toujours d'un que ce feust ung autre:
De farine que ce feust cendre (T. 689-691).

La poésie d'Amour, nous le savons depuis le *Lais*, a déçu Villon, mais le dévoilement de cette décevance appartient à l'espace d'une autre écriture. Renoncer au passé de la rhétorique courtoise signifie pour Villon prendre le large de l'aventure, mettre le *plumail au vent*, partir une fois de plus vers un horizon inconnu, car, au début du *Testament*, il s'agit bien pour *Villon* de répondre à l'appel de *Françoys*, dont le nom désigne au loin l'espace virginal de cette langue *blanche* d'où *Villon* pourrait renaître "blanchi" s'il n'y avait cette fascination du noir dans le blanc, du corbeau dans le cygne et qui sait de *Montcorbier* dans *Françoys*: obsession saturnienne [24] et dont la voix faussement amicale rencontre chez le poète *Villon* une très secrète complicité avec la mort:

Mon ami est qui me faict entendent
D'ung cigne blanc que c'est ung corbeau noir (P. V., II, 25-26)

Ce jeu du contredit, dont les noms du poète renvoient les échos d'une force signifiante, travaille à tous les niveaux la parole toujours à double fil de Villon, témoin ces vers dans le *Débat de Villon et de son coeur* dont le style, sous forme d'altercation, fournit le modèle du contredit insurmontable entre *Françoys* et *Villon*:

..... Mousche en lait
L'ung est blanc, l'autre noire, c'est distence (P. V., XIII, v. 15-16).

La mouche dans le lait, la tache noire dans le blanc, la mort dans la vie, *Villon* dans *Françoys*, le cygne (ou le signe) blanc reflet d'un corbeau noir, en somme toujours un signifiant pour un autre, et l'éternelle équivocité de la langue de l'Autre dans la métaphore, voilà ce qui emporte le poète dans la plaque tournante des signes doubles dont il nous fallait d'abord marquer les oppositions avant de suivre leurs cheminements vers l'égalité.

Or, quelle scène voyons-nous au début du *Testament?* La grâce d'un *affranchissement* obtenu par *le roi de France* au poète emprisonné à *Mehun*. On reconnaîtra que la figure de ce père libérateur contredit rigoureusement non seulement la loi perverse de Thibaut d'Aussigny, mais tout autant, et sous des apparences différentes, l'obscurité du père d'adoption renié et livré aux sarcasmes du fils orphelin. Car c'est bien par ce geste du Roi-Père que "François" se trouve reconnu comme *Françoys*, par où il faut entendre que "Villon", affranchi de sa "vilenie" est rendu à sa "franchise" par le Roi des *Françoys*:

Si prie au benoist filz de Dieu,
Qu'a tous mes besoings je reclame,
Que ma povre priere ait lieu
Vers luy, de qui tiens corps et ame,
Qui m'a preservé de maint blasme
Et *franchy* de *ville* puissance;
Loué soit il, et Nostre Dame,
Et Loys, le bon roy de France (49-56).

Il est vrai que le nom de *Françoys* n'est pas directement cité dans ce panégyrique, mais il est rappelé de toute évidence en écho, lorsqu'il est dit du *benoist filz de Dieu* qu'il a *franchy* Villon de *ville* puissance. Il importe ici de ne pas perdre de vue que Villon, en associant dans sa prière le *benoist filz de Dieu, Nostre Dame* et le *roi de France*, instaure une trinité qui contrebalance l'autre évoquée dans le legs du père Guillaume Villon et met de surcroît l'accent sur le Verbe sauveur du fils. Ce qui n'empêche pas le poète de maintenir par là même le contredit entre les deux pères: le bon roi de France, figure symbolique de la paternité divine et le père obscur renié qui faisait ombre à *Françoys*. Toutefois, si l'on quitte le commentaire des fictions pour se rendre attentif à la matérialité de l'écriture, on percevra au fil resserré des allitérations (*lieu, luy, loué, Loÿs*) que le poète aimante le Verbe divin, *luy* vers *Loÿs* selon cette loi, fondamentale en poésie, des équisonances dont le poète poursuit le jeu pour mieux déployer une sorte de rotation du sens. *Villon*, affranchi de sa *ville* puissance, participe de l'aventure d'Emmaüs, la *bonne ville*, terre de l'Espérance où le *vil* pécheur retrouve son "franc" parler:

Combien, au plus fort de mes maulx,
En cheminant sans croix ne pille,
Dieu, qui les pelerins d'Esmaulx
Conforta, ce dit l'Euvangille
Me monstra une bonne ville
Et pourveut du don d'esperance:
Combien que pechiez si soit ville,
Riens ne het que perseverance (97-104).

Certes, il ne s'agit pas de nier l'importance de cet événement libérateur tel qu'il est représenté sous les auspices du roi de France, il faut seulement veiller à ne pas couper la scène du jeu de l'écriture dont l'effet de représentation n'est qu'un des aspects du travail d'affranchissement de la langue *françoyse*, et sans que jamais non plus la *guille* n'y perde ses droits. Or, cette *guille* ou *gille* qu'on entend "bruire" dans le mot *Euvangille* n'épargnera ni le *Nouveau* ni l'*Ancien Testament*, la "Bible" (appelée *Bille* dans l'oeuvre de Villon), deux textes que connaît admirablement mademoiselle de "Bruyères":

Item, pour ce que scet sa Bille
Madamoiselle de Bruyeres,
Donne prescher hors l'Euvangille
A elle et a ses bachelieres,
Pour retraire ces villotieres
Qui ont le bec si affilé (1507-1514).

Du même coup, l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, la destinée de l'homme livré à la mort sans la Rédemption se réfléchissent dans le *Lais* et le *Testament* du poète *Françoys*, affranchi par *Loÿs*, le bon roi de France. Dès lors on saisira mieux pourquoi Villon laisse à Mademoiselle de Bruyères ce pensum de prêcher les deux *Testaments* aux *villotieres*, a fortiori si l'on tient compte du fait que cette "demoiselle" était la veuve du propriétaire de l'hôtel du *Pet-au-Diable* [25]. Si dans le *Testament*, Villon reprend la fable du père adoptif, c'est assurément pour mieux en dissoudre l'image vénérable dans le contredit qui associe les derniers échos du renom, de ce *bruyt* au *Roman du Pet-au-Diable*. Resserrons le réseau de ces "bruitages" avec leur registre allusif, sans en exclure Mademoiselle de *Bruyères*, au nom prédestiné, carrefour de rumeurs — faut-il le dire? — pour désigner le *Testament* comme lieu où la langue ne cesse de *s'ébruiter* sans pour autant se divulguer. Tendons l'oreille à cet effet de nom propre, de *Bruyères*, qui propage ses ondes et l'on se rendra compte alors que c'est toute l'homologie entre le poète *villotier* [26] sans nom et sans renom [27] et ses doubles féminins, les *villotieres* diffamées [28], homologie également entre l'enseignement des textes sacrés dispensé par *Mademoiselle de Bruyères*, héritière du fameux hôtel, et celui des deux *Testaments* de Villon qui adviennent dans le champ des similitudes audibles. Ce qui nous revient alors de ces effets de sens portés par le bruissement musical des mots, c'est tout au moins ceci que la "spoliation" testamentaire des legs, celle des filles de joie non moins que celle du sens qui se *desrobe*, convergent vers ces "beaux enseignements" dont il est question à la fin de la *Ballade des femmes de Paris*, insérée dans l'oeuvre tout juste après le legs à *Mademoiselle de Bruyères*:

Entens, quelque chose en desrobes:
Ce sont tous beaux enseignemens (1549-50).

Tout ceci n'est donc pas fait pour nous rassurer sur la tendresse du fils coupable à l'égard de ce "plus que père" qui fut aussi *plus doulx que mère* pour l'enfant délivré des langes: *Enffant eslevé de maillon* (v. 852) comme dit le texte. Il ne fait pas le doute qu'ici la figure du père très aimant et celle de la mère viennent pour ainsi dire parasiter celle du père adoptif et ceci tout juste avant que soit légué le Roman fantasmatique dont le titre diaboliquement obscène en dit long sur les sentiments du fils à l'égard du "plus que père":

Item, et a mon plus que pere,
Maistre Guillaume de Villon,
Qui esté m'a plus doulx que mere,
Enffant eslevé de maillon
— Degecté m'a de maint boullon
Et de cestuy pas ne s'esjoye;
Sy lui requier a genoullon
Qu'il m'en laisse toute la joye —
...
Je lui donne ma librarye
Et le roumant du Pet au Deable (849-58).

En joignant à ce legs le don de la "librairie", le poète ne se débarrasse pas seulement des dernières traces d'une renommée et d'une culture purement livresque, mais jouant sur l'à-peu-près phonique du mot *librarye* semble associer à cette "libération" le père renié. Est-ce en souvenir de cette douceur maternelle (hypocrite peut-être comme celle de la *Dame sans mercy*) que Villon fait mine de le sauver? On ne sait. Reste que le garçon rusé (T. 471) n'oublie jamais de tirer parti de toutes les ressources équivoques de la langue et jusqu'à prétendre se réserver la joie de ses égarements. Telle est bien, semble-t-il, la visée de cette supplication perverse que Villon adresse au père Guillaume:

Sy lui requier a genoullon
Qu'il m'en laisse toute la joye.

Ainsi tout le sérieux de la scène célébrative en l'honneur du père adoptif se trouve ici détruit. Sous les traits du sarcasme, la figure barrée du père noir n'aura eu d'autre fonction que celle d'une fable destinée à reconduire l'écriture orpheline du poète vers un autre lieu, précisément là où la figure de la mère qui *onques lettres ne leuz* prend valeur d'emblème dans la *Ballade à la Vierge Mère*.

Cette *Ballade*, où le poète prête sa voix à sa mère pour implorer la joie que le père aurait pu soustraire au fils:

La joye avoir me fais, haulte deesse (899),

va faire progresser la dissolution du "signe noir" par la retrempe des lettres qui composent le nom du père: *Villon*. Le procédé de l'acrostiche, où pour la première fois le nom de *Villon* se brise en chacune de ses lettres, achève l'effacement de l'ancienne renommée. Le plus étonnant c'est que dans l'envoi de sept vers le nom de *Villon*, formé de six lettres se prolonge dans le *e* muet qui ouvre le septième vers. Est-ce un hasard si le nom du poète revêt ici, comme auparavant la figure du père, une forme féminine: *Villone*? Tout se passe comme si le corps littéral du nom

de *Villon*, blotti silencieusement contre le sein de la Vierge Mère pouvait renaître de cette nouvelle parturition. Car, il faut bien voir que le fils, faisant corps avec sa langue virginale, enracine la première lettre de son nom, le *V* de *Villon*, dans le mot initial, *Vous* qui se rapporte à la *Vierge* et la deuxième dans l'initiale du divin Fils, *Jhesus*:

> Vous portastes, digne Vierge, princesse,
> Jhesus regnant qui n'a ne fin ne cesse.
> Le Tout Puissant, prenant notre foiblesse,
> Laissa les cieulx et nous vint secourir,
> Offrit a mort sa tres clere jeunesse.
> Nostre Seigneur, tel est, tel le confesse:
> En ceste foy je veul vivre et mourir (903-909).

Certes on peut dire qu'ici le Signe immaculé recouvre le signe noir. Est-ce à dire que cette ballade met un terme au contredit? En aucune façon, car si le nom de *Villon* se blanchit, le nom de *Françoys* se noircit là où, traité également en acrostiche, il figure dans la strophe de la *Ballade* adressée à l'ombre sinistre de la *Dame sans mercy*:

> Faulse beaulté qui tant me couste chier,
> Rude en effect, ypocrite doulceur . . . etc. (942-43).

Cette première strophe de la *Ballade* fait du reste pendant à la seconde dédiée à *Marthe* dont le nom, également traité en acrostiche, convoque simultanément la forme altérée de *Mater* et l'image brouillée de l'amant *martyr*. Il n'empêche que c'est bien par ces retournements incessants du sens que Villon poursuit le jeu des équivalences parentales entre le père et la mère, entre les deux pères ou les deux mères, l'une des deux figures portant tojours la marque d'une corruption de l'autre.

Encore faut-il ajouter aussitôt, ne fût-ce que pour neutraliser ce qu'il pourrait y avoir de trop tranchant dans notre propos, que la procédure est toujours en balance, ou si l'on veut ambivalente en ce sens-ci que le nom de *Françoys*, lié à cette "fausse beauté", amorce un mouvement de rachat de la *Dame sans mercy*. De même, le nom de *Villon*, régénéré par la Vierge-mère, et qu'on retrouve également fragmenté en acrostiche dans la *Ballade à la Grosse Margot*, semble n'être là que pour exorciser, dans une sorte d'union monstrueuse, le fantasme satanique du ventre maternel de la création poétique. Car il faut bien voir que toute la fin de la *Ballade* (Str. III et Envoi) transfigure l'ordure ou l'abjection en effet d'harmonie qui ressemble, sinon à une rédemption, du moins à une sorte d'accord dont le rythme intègre dans un espace "pacifié" le *bruyt* du nom de la honte:

> Puis *paix* se fait et me fait ung groz *pet* (v. 1611).

On voit s'instaurer ainsi une sorte de symétrie entre l'acrostiche de la *Ballade à la Vierge* et celui de la *Ballade à la Grosse Margot*, les deux acrostiches portant toujours la marque du féminin (Villon(e)) sans oublier que le *Jhesus* du deuxième vers s'est métamorphosé en "Je suis" (v. 1622):

> **V**ente, gresle, gesle, j'ay mon pain cuyt.
> **J**e suis paillart, la paillarde me suyt.
> **L**equel vault mieux? Chacun bien s'entressuyt,
> **L**'un vault l'autre, c'est a mau rat mau chat.
> **O**rdure aimons, ordure nous affuyt,
> **N**ous deffuyons honneur, il nous deffuyt,
> **E**n ce bordeau ou tenons nostre estat. (1621-27).

Tout ceci donne à penser que le nom de *Villon*, blanchi d'abord et noirci ensuite, rejoint dans l'ensemble des contredits de l'oeuvre une égalité analogue à celle de *Françoys*, livré aux mêmes renversements. Voilà pourquoi on pourrait dire, selon les mots du poète jouant sa connivence avec Margot:

> L'un vault l'autre (1624)

La *Ballade de Fortune*, encore qu'elle ne fasse pas partie du *Testament*, vient confirmer ce propos, si du moins l'on tient compte de l'opposition que structure la *Ballade* entre le nom de *Françoys*, inscrit dans la première et la dernière strophe, et le nom de *Villon* qui sonne dans le refrain avec l'insistance du retour. Or, dès les premiers vers, *Françoys* apparaît comme celui qui refuse la mort dont Fortune accable l'humanité:

> Fortune fuz par cleirs jadiz nommee,
> Que toy, Françoys, crye et nomme murtriere (P. D., X, 1-2),

alors que Fortune, estimant sa fonction légitime, oppose à *Françoys* le nom de *Villon* comme si ce nom n'était qu'un signifiant de la Mort dont *Françoys* veut se préserver, lors même qu'il lui faudra malgré tout la subir de bon coeur, et donc aussi accepter d'être appelé *Villon*:

> Par mon conseil prens tout en gre, Villon! (v. 12, 24, 36, 41).

Il est clair que si les figures et les noms se dédoublent dans l'oeuvre, c'est pour mieux théâtraliser les symétries inversées de la perdition et du rachat. La figure de François Villon nous revient encore scindée non seulement par le contredit inhérent à son nom, mais également, semble-t-il, par le truchement de deux légataires, *François et Jean Perdriel*, tous deux fils d'un *Guillaume*, ce qui justifierait, à un autre niveau de lecture, les appellatifs de *confrere* et de *compere* que Villon leur attribue:

Item, a sire Jehan Perdriel
Riens, n'a Françoys son second frere;
Sy m'ont voulu tousjours aidier
Et de leurs biens faire confrere,
Combien que Françoys, mon compere,
Langues cuisans, flanbans et rouges,
My commandements, my priere,
Me recommanda fort a Bourges (1406-1413).

Et ce n'est pas tout, car on sait par les archives que le premier, *Françoys* était receveur à *Caudebec* et l'autre *Jehan*, écuyer du château royal des *Loges*. Ces deux noms, *Caudebec* et *des Loges*, réveillent dans la mémoire mais de manière différente les noms du "dit Villon", appelé aussi *Françoys de Montcorbier* ou *des Loges*[29]. S'étonnera-t-on que Villon ostensiblement ne lègue rien à ces deux revenants?

Item, a sire Jehan Perdriel
Riens, n'a Françoys son second frère.

On ne dira jamais assez à quel point Villon cherche à produire un équivalent de cette langue introuvable, langue toujours déjà morte et de la mort, traversée par le murmure d'une vie insensée dont le poète obtient les effets d'égalité rythmique par une sorte de va-et-vient dans le filage de son écriture. Le lieu de cet étrange "commerce" à distance de la mort, et que le poète a seul pouvoir d'exercer, pourrait s'appeler le *Merchié au fillé* (Marché au fil) évoqué dans le legs à Mademoiselle de Bruyères:

Pour retraire ces villotieres
Qui ont le bec si affilé,
Mais que ce soit hors cymetieres,
Trop bien au Merchié au fillé (1511-14).

Que le lieu de la parole à double fil de *Villon*, soit ce *Marché au fil* (ou qui sait: aux *filles*), c'est-à-dire identiquement celui des *Villotières* au bec *affilé*, hors cimetière, c'est là ce qu'impose l'effet spéculaire de tous ces mots. Il suffit de considérer que pour Villon, qui se nomme au huitain 42, *povre marcerot de regnes* (marchand de discours), le filage de la parole tramée par la ruse de l'art est toujours une partie jouée avec la Mort. Car si la Mort donne à parler c'est à condition de se détourner d'elle-même, causant ainsi le retard de la parole, où, de s'y "différer", la mort ne pourra que s'écrire hors cimetière, au *Merchié au fillé*.

Il serait impossible d'analyser en détail tous les aspects de cette transmutation verbale par où Villon extrait, de l'opacité sémantique de tous les discours cités, l'essence volatile de cette autre langue travaillée par les identités secrètes entre les mots. Deux choses méritent d'être encore

rappelées ici: d'abord que certaines ballades, dont il a été question, font partie des legs propres au *Testament*, ensuite que l'égalité visée ne pouvait être atteinte — à supposer qu'une telle égalité fût possible — que par le dépouillement de tout ce qui dans la langue fait obstacle à son *bruyt*. Par ailleurs, le huitain LXXX, par où le testateur mourant inaugure la série de ses legs dans la formulation liturgique requise, cet acte testamentaire prend ici valeur paradigmatique de la manière prestigieuse dont Villon va produire les signifiances de la *parité*.

L'archétype trinitaire fournit à Villon le prétexte d'une jonglerie théologique dont le détour va lui permettre de formuler, à l'écart du modèle liturgique et dans la matérialité de la lettre du langage poétique, son mode propre de parturition virginale. Si nous examinons en effet d'un peu plus près les péripéties de la *parité*, qui scandent tous les mots issus de la lignée du Père éternel, en tenant compte de l'homonymie courante en ancien français entre "père" et "pair" (égal), on remarquera que la greffe de cette généalogie littérale s'effectue sur la lignée de la parturition maternelle dans le verbe *parir*, "engendrer" et par l'effet de l'à-peu-près paronymique "rendre pair":

> Ou nom de Dieu, *Pere* eternel,
> Et du Filz que vierge *parit*,
> Dieu au *Pere coeternel*
> *Ensemble* et le saint *Esperit*,
> Qui sauva ce qu'Adam *perit*
> Et du *pery parre* les cyeulx . . . (793-98).

Rien de plus banal apparemment que cette formule liturgique obligatoire à l'entrée du *Testament*. Reste cependant qu'il n'est pas inutile de rappeler que l'archétype trinitaire présente le modèle parfait d'une égalité circulaire dans la différence: le Père éternel est aussi le Fils que la Vierge a enfanté (*parit*), lequel est avec le Saint Esprit, consubstantiel au Père. Ainsi chacune des personnes divines, incluant les deux autres participe de la vie intratrinitaire d'un *Logos* gouverné par la "parité".

Il faut noter également que dans la chaîne allitérative articulée sur la lettre *P*: *Pere, parit, perit, pery, parre*, la rime *perit* (du verbe "perir", "perdre" v. 797), accordée à *Esperit* est reprise à l'intérieur du vers 798: *pery*, au sens collectif de "ceux qui sont perdus". Par ailleurs, le substantif verbal *pery* allitérant avec *parre* produit littéralement son énoncé paradoxal, à savoir que le damné, le *pery*, est la "parure" des cieux. Ainsi la lettre rythmique, qui oeuvre dans la "parité", non seulement équilibre ici les oppositions, mais les rend équivalentes: l'enfer, le ciel, le *pery* et la "parure" s'équivalent. Voilà qui indique de toute façon que pour Villon le signifiant *pery* n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd. Raison

pour laquelle il faudra se garder de passer trop vite sur l'importance que revêt pour le poète le nom qu'il se donne d'*"enfant de Paris"* (v. 1059) prononcé à la mode parisienne [30], non moins que sur la signification que prend la ronde des langues dans la *Ballade des femmes de "Paris"* centrée sur le refrain: *il n'est bon bec que de Paris.*

Il convient de rappeler ici que le nom de *Paris* s'inscrit dans une tradition rhétorique où il figure en bonne place dans les jeux toponymiques. Au IXe siècle, un moine de Saint-Germain-des-Prés, Abbon, "met toute son érudition, comme l'écrit Curtius, à expliquer l'origine du nom de *Paris*: il vient de la ville grecque *Isia* — que malheureusement Abbon est le seul à connaître — et dont *Paris* est l'égale: *Isia quasi par*" [31]. Ainsi le nom de *Paris* redouble et mime dans la conjointure des deux syllabes *Par-isia* (*isios*) l'idée de "parité".

Si Villon célèbre en poète la souveraineté de la langue de Paris c'est parce que, confrontée aux autres parlers, c'est elle qui, par une sorte de mystérieux privilège, les mesure tous à l'étalon-or du *bon bec de Paris*: Paris devenant ainsi, dans le rêve du poète le creuset où la matière des diverses langues est transmutée en une sorte d'idiome universel, le seul qui serait en mesure de restituer aux diverses parlures leur sonorité blanche, issue du "paradis" de la langue suprême. Du reste, le *paradis* rêvé par les Goliards ne faisait-il pas tout un avec Paris? *Paradisius mundi, Parisius*, disaient-ils [32]. Ces jeux du langage qui faisaient traditionnellement de *Paris* un toponyme fabuleux, Villon certes n'a pas pu les ignorer. *Paris* dont le poète se dit l'enfant n'est pas seulement pour lui un lieu maternel de fécondité, de "parturition" (*parir* qui est aussi un perpétuel *partir*) mais le *paradis* des langues comme espace réservé et "sans pair" [33] du dire de la parité et de la parité du dire: *para-dis*. Raison pour laquelle, nous pensons également que l'ordre de la relation entre *Paris* et *Pontoise* peut être inversé dans l'oeuvre de Villon, sans que Paris en subisse dommage: *Né de Paris emprès Pontoise* (*P. V.*, XIV).

L'abécédaire de Huon le Roi de Cambrai confirme ce qui dans notre interprétation aurait pu sembler un jeu gratuit:

> P senefie paradis
> Et le pere qui para dis (v. 205-206)
> (La Lettre P signifie le paradis et le père qui dit la parité [34]).

Ce texte étonnant qui résume tout ce que nous avons dégagé du dire de Villon à partir de ce "Père éternel" qui garde en sa mémoire le secret de l'idiome perdu, la langue oubliée du "pair", devient ici exemplaire et devrait suffire à montrer comment l'*aequalitas* travaille sans arrêt le contredit de *Françoys Villon*, le fils de la *parroissïenne* illettrée (T. 895).

Car, pour le poète, il ne s'agit pas d'écrire pour dire "quelque chose", mais d'écrire entre les signes la langue blanche qui les tourne à "Rien". Lorsque Villon, dans son *Testament* déclare en s'excusant qu'il parle *ung poy poictevin* (v. 1060), ce qu'il entend par là c'est précisément ce *rien* de fiction qui ouvre dans le langage reçu et cité, une vacance d'où nous revient, sur fond d'éloignement du sens des mots, ce bruit de source d'une autre parlure surgie des "grottes de la mort". Tel est l'art de l'"enfant de Paris", un enjouement d'une élégance raffinée où les artifices de la ruse, jointe à la grâce, produisent comme par miracle l'effet primesautier d'une langue capable en l'occurrence de nous faire voir le *Paradis en image*.

Personne n'oublie la figure touchante de la mère qui contemple le lieu céleste représenté dans l'église de sa paroisse:

> Femme je suis povrecte et ancïenne,
> Qui riens ne sçay, oncques lettres ne leuz,
> Au moustier voy, dont suis parroissïenne,
> Paradiz paint, ou sont harpes et leuz (893-96).

Toutefois se contenter de cette émotion ce serait passer trop vite sur les subtilités du discours de Villon au risque de ne pas entendre ce qui du sens se dévêt ou se *desrobe* dans les "beaux enseignements" de l'oeuvre. Il suffit d'une attention quelque peu soutenue dans la lecture pour se rendre compte que la mère qui *onques lettre ne leuz* (v. 896), ignorant donc le signifié de l'écriture, ne pouvait saisir, en regardant la ballade offerte par le fils, que la différence ou l'égalité des lettres et des mots. D'où résulte que les homophones *leuz* (du verbe "lire") et *leuz* (l'instrument musical "luth") devaient produire, aux yeux de la mère, un effet de rassemblance *picturale* ou, si l'on veut, une "parité" du dire dont l'image forme un "para-dis *paint*", véritable concert de l'*aequalitas* donnant à lire et à entendre une musique inconnue, de lettres inconnues, sans pour autant perturber le signifié du langage commun. En somme, ce legs paradoxal d'une ballade adressée à une mère qui ne sachant pas lire doit "imager" l'écriture, offre en quelque sorte le modèle de lecture que préconisait Villon pour son oeuvre (T., str. CLXXIII et CLXXIV). Toutefois on continuera toujours encore à s'émouvoir, et avec raison, de cette paroissienne humble et discrète née du verbe poétique de son fils, ou de sa prière, comme la *Vergine madre figlia del tuo figlio* (Par., XXXIII, 1) est issue de la prière de Dante.

Que la *Ballade à nostre Dame* soit le fruit d'un art très médité, qui pourrait en douter? L'étonnant réside dans la façon dont Villon met en scène une écriture poétique à deux voix, dont l'une très savante feint de s'effacer devant l'humble prière surgie spontanément de la bouche maternelle,

comme si la langue de la *Ballade* n'avait pas d'autre fonction que de rendre perceptible, en rêve, l'empreinte virginale d'un verbe spontané, d'avant la lettre. Ce mouvement d'incessant retour de l'écriture à son lieu d'effacement n'est qu'un exemple parmi d'autres — remarquable, il est vrai — du processus inhérent à l'ensemble du *Testament* gouverné par le contredit qui "désécrit" l'écrit: Villon donnant d'une main ce qu'il retire de l'autre. Toujours en voyage, Villon emporte avec lui le secret d'une parole dont le tout, impossible à dire et donc à donner, trouve son accomplissement dans le silence de la tombe:

> Qui meurt a ses loix de tout dire (T. 728).

Ainsi donc écrire pour dire le tout, ou mieux encore *escripre* selon la graphie du texte, c'est ne plus s'arrêter de *parir* et de *partir* en direction de la terre des morts ou du Rêve, d'où le poète et ses fantômes nous reviennent des miroirs magiques de l'*escripture* (P. D., I, 107 et IV, 5).

Il suffit de rappeler à ce sujet la scénographie de la sépulture en l'air (T., CLXXVI) où, pareil à un revenant surgi de la "crypte" de son *escript* (*de tombel, riens*, T., 1874) le mort apparaît:

> non pas en char, mais en painture (T., 1871).

Ce que Villon appelle son *estature d'encre* (T., 1873), vise de toute évidence son oeuvre *escripte*. Car c'est dans l'*escripture*, et là seulement, dans cette crypte, que le poète n'aura cessé de se coucher pour faire le mort, selon le *cy-gist* de l'épitaphe, à jamais littéraire, qui rassemble dans cette mort même, noire et blanche, les noms de *Françoys* et de *Villon*. Que sont devenus ces noms, livrés successivement aux péripéties du travail scriptural visant à la parité du blanc et du noir? Les voici maintenant rassemblés, alignés, dans un même vers, tout comme au début du *Lais*, à cette différence près que le *Je* s'est effacé dans le neutre du pronom impersonnel:

> Cy gist et dort en ce sollier
> Qu'Amours occist de son raillon,
> Ung povre petit escollier
> Qui fut nommé Françoys Villon.
> Oncques de terre n'eust sillon,
> Il donna tout, chascun le scet,
> Table, tresteaux, pain, corbillon.
> Pour Dieu, dictes en ce verset: (1884-1891).

L'*escollier* du *Lais* n'est plus désormais qu'un pauvre petit *escollier*, un inconnu en somme, un exilé dont on ignore la terre natale (v. 1888). Quant à son nom, il est réduit, semble-t-il, à n'être plus qu'un surnom qu'on aurait donné à ce pauvre *qui fut nommé Françoys Villon*. Ce qui

faisait l'emportement du *Lais* s'est éteint dans cette solitude extrême que souligne la signifiance musicale du *sollier*, chambre haute, suspendue entre ciel et terre, en ce non-lieu où le briseur des portes de la prison d'Amour, en devient finalement la victime et périt d'une flèche cruelle, dont le "traict" fait trace d'une oscillation de sens entre le "rayon" et la "raillerie": *raillon*.

Le départ vers la terre lointaine aura donc eu pour effet à travers les péripéties d'une renommée à conquérir, de délier les noms de laur attache corporelle en ce non-lieu où le retentissement de la suprême renommée se confond dans la mort avec la voix anonyme de l'oeuvre. Le nommé *Françoys Villon* ne revêt désormais d'autre existence que celle d'une fable de la langue poétique en deuil de sa vérité.

Dire que Villon "fut joué" par celle qu'une longue tradition emblématise du nom de *Dame sans mercy*, ce n'est pas se référer à une quelconque biographie imaginaire des amours du poète, mais renvoyer à la "Rigueur" poétique de l'*escollier* exilé, littéralement hors de lui (ex-il), coupé en deux et dont l'*escolle* a contraint l'amant martyr serré au *col* par le *collier* de l'oeuvre à rendre le souffle pour l'affranchissement de la langue d'Amour. C'est dire que le deuil qui travaille l'oeuvre de Villon, fait signe en direction de ce temps de repos musical, le seul qui soit en mesure de donner à la langue, en sa pause ultime, cette clarté, voire cette transparence d'une écriture sans corps. Car c'est bien au plus creux de cette nudité totale, et là seulement, que resonne le voeu répété du poète dans le *Verset* auquel renvoie l'épitaphe:

> Pour Dieu, dictes en ce verset:
> Repoz eternel donne a cil,
> Sire, et clarté perpetuelle (1891-93).

Et cependant, la scène du *Testament* non seulement se poursuit au-delà de ce *Verset*, mais le nom de *Villon* revient dans la deuxième des deux *Ballades* qui suivent les dernières ordonnances adressées aux exécuteurs testamentaires.

On a pu s'étonner de voir que le poète reprend le *Je*, là où l'impersonnel semblait devoir marquer un point d'accomplissement [35]. C'est vrai, mais il faut noter que ce *Je* disparaît précisément dans la strophe qui porte le nom de *Villon*:

> Icy se clost le testament
> Et finist du povre Villon.
> Venez a son enterrement,
> Quant vous orez le carillon,
> Vestuz rouge com vermeillon,

Car en amours mourut martir;
Ce jura il sur son coullon,
Quant de ce monde voult partir.

Et *je* croy bien que pas n'en ment (1996-2004).

Que faut-il penser de cette deuxième fin qui vient comme perturber un accomplissement révolu? A quelle instance faut-il rapporter ce *Je* parlant d'un *il* qui est à la fois le même et un autre? Il nous paraît que cette fin ne revêt toute sa pertinence que dans le mesure où on la reconduit au nom fissuré du Villon qui n'était "pas Villon", ce nom fonctionnant comme résonateur de la renommée du père renié.

Cette dernière scène ouvre sur le texte une toute nouvelle perspective: celle d'un regard qui vient du dehors et d'une voix qui invite à l'enterrement officiel d'un corps refusé par celui qui *oncques de terre n'eust sillon*, et désirait seulement être connu *non pas en char mais en painture*, alors que c'est un autre qui est représenté en cette deuxième fin où le branle du carillon vient déranger ce repos éternel souhaité par le poète. D'où le sarcasme qui accompagne une renommée dont le *bruyt* n'en reste pas moins tributaire de l'officiel. Or, n'est-ce pas précisément de ce genre de renommée que l'amant martyr de la poésie d'Amour avait voulu se débarrasser pour conquérir la sienne propre, fût-elle la renommée d'un inconnu des archives? Cette fin est donc assez étonnante, puisque le poète y fait revenir la voix du mort, celle de l'orphelin adopté pour satisfaire aux exigences de ceux qui n'auraient ni vu, ni senti cette autre Mort dont le mutisme fournit le temps vécu dans le travail de de l'écriture et son espacement. Tant il est vrai que cette mort du poète ne requérait pas d'autre tombe que celle de l'oeuvre.

Pour ceux-là, le *Testament* se clôt dans les rumeurs et les cérémonies publiques de l'ultime scène qui fait de l'oeuvre un nouveau document d'archives, mais en l'absence du nom de *Françoys*. Certes, en cette dernière *Ballade*, la renommée académique du povre Villon, l'amant martyr que pleurent sous leur déguisement les gens "vêtus de rouge" n'est pas, en tout état de cause, cette re-nommée que l'encre du poète a tracée autor du creux de la fosse et "sans autre *histoire*" (v. 1877). Tout au plus pourrait-on dire que la première ne cessera toujours aussi de retentir dans la seconde puisque c'est un poète prestigieux qui en a conçu la scène dérisoire.

Université de Genève

ROGER DRAGONETTI

* Una versione abrégée de ce texte a été lue dans le cadre du colloque "Noms propres", organisé par le Centre International de Sémiotique et de Linguistique (Urbino, 26-30 juillet 1982).

(1) Les textes de Villon sont cités d'après l'édition Rychner-Henry, Genève, Droz, *Le Testament de Villon*, 1974 et *Le Lais et les Poèmes variés*, 1977. Pour les dénominations Lais et Testament on se rapportera à la note de Rychner-Henry dans le *Comentaire du Testament*, Droz, 1974, p. 13. Nous notons, quand c'est nécessaire, ces oeuvres respectivement *T*, *L*, *P.V.*

(2) Cf. Testament, LXXIX:

> Je sens mon cuer qui s'affoiblist
> Et plus je ne puis papïer (v. 785-86).

(3) Voir l'excellente analyse que donne D. Poirion de la *Belle Dame sans mercy* en rapport avec l'oeuvre de Villon dans *Lectures de la Belle dame sans mercy*, *Mélanges Le Gentil*, p. 609-705.

(4) Prison d'Amour, prison de Mehun, prison du monde: c'est toujours la captivité qui fait dire à Villon en toute franchise et désir d'affranchissement:

> Nous congnoissons que ce monde est prison
> Aux vertueux franchis d'impacïence (P. V., IX, 13-14).

(5) Labourage et plantation sont des métaphores utilisées dans la rhétorique antique et médiévale pour désigner le travail de la création oratoire ou poétique. Par exemple, chez Quintilien l'exercice de l'écriture est le meilleur moyen d'obtenir une éloquence vigoureuse (vim dicendi), car, dit l'auteur: "si la terre labourée profondément est plus féconde pour la génération et la nourriture des semences, le progrès, s'il n'est pas cherché en surface, répand les fruits des études plus généreusement et les maintient plus fidèlement" (éd. Jean Cousin, Les Belles Lettres, liber X, 3, 2, t. VI).
Quant au verbe "planter", Evrard l'Allemand utilise *plantare* dans le *Laborintus* au moment où il fait parler la philosophie aux sept soeurs (les Sept Arts libéraux): "Ce que vous semez, dit-elle, je le mesure, ce que vous plantez, je le récolte, ce que vous thésaurisez, je le conserve dans mon coffre" (Quod seritis meto, quod plantatis colligo, quidquid thesaurizatis arcula nostra tenet) (Ed. Faral, *Les Arts poétiques*, Paris, Champion, 1962, p. 342, v. 133-134).

(6) Fuir (ou fouïr) ce sera donc faire oeuvre de fécondation. Fouïr: terme qui figure également dans la Ballade à Robert d'Estouteville où Villon, prenant la place du conjoint pour célébrer sa Dame, évoque le travail de la plume (celle du poète) v. 1381, dans un série de métaphores agraires qui traduisent le travail séminal que le poète exerce sur la langue:

> Ne plus ne moins que le vent fait la fume.
> Sy ne pers pas la graine que je sume
> En vostre champ, quant le fruyt me ressemble;
> Dieu m'ordonne que le fouÿsse et fume,
> Et c'est la fin pourquoy sommes ensemble (v. 1397-1401).

(7) Le processus constant, au Moyen âge, d'étymologisation du toponyme consiste à

transformer le nom de lieu en un lieu rhétorique, un lieu-dit qui a rapport à la signification du texte. L'expression "aller à Angers" a fait l'objet de plusieurs études auxquelles nous renvoyons le lecteur: L. Foulet, *Romania*, t. 68, 1944, p. 57; D. Kuhn, *La poétique de Fr. Villon*, p. 109 et p. 133-34, n. 4. Voir aussi Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, Sedes, 1971, vol. I, p. 97 et n. 75. Villon spécule sur Angers ou Anger pour ne extraire le verbe *enger* ou *engier* au sens d'engendrer, féconder, transplanter (cf. les dictionnaires de Godefroy et de Tobler-Lommatzsch au mot *enger*).

(8) Pour les différents sens de *vegeo, vigeo*, qui a donné *vegetare* et *vegetus*, voir Ernout-Meillet, *Dict. étym. de la langue latine*.
Que la vigueur soit la qualité essentielle de l'oeuvre poétique, en témoigne le *Laborintus* d'Evrard l'Allemand. Au début des commandements de la Grammaire, le verbe *vegetare* est utilisé pour mettre en valeur, dans le processus de l'invention, la force première de l'imagination (cf. Faral, *Les Arts poétiques, op. cit.*, p. 341):

> Interea vegetans surgit vis... (v. 119)
> Fantasia sedet in prima (v. 123)

C'est dire che le nom de Végèce placé en position d'auteur (*auctor* de *augeo* "faire pousser, donner croissance, augmenter") inaugure à travers un effet de nom propre le désir séminal de poésie dont la pulsion érotico-rhétorique donne le branle à toute la chaîne des métaphores agraires (*Anger, fouir, planter*) qui sous-tendent le projet de départ de Villon en vue d'une transplanation. Ce motif de la fertilité, longuement analysé dans *la Poétique de François Villon*, op. cit. par David Kuhn, nous a permis de reprendre dans une perspective plus nettement scripturale, fondée sur la lettre rythmique associée au nom de François Villon, les suggestions par ailleurs très riches et très neuves de l'auteur.

(9) Le signe monétaire a constitué depuis toujours une métaphore privilégiée de la langue courante et littéraire. Comme l'écrit Quintilen à propos du langage: "C'est l'usage (*consuetudo*) qui est le maître le plus sûr du parler et on doit traiter le langage comme une monnaie qui est marquée au coin de l'Etat (*ut nummo, cui publica forma est*)» Lib. I-VI, 3 éd. J. Cousin, op. cit., vol. I, p. 106-107. Nous avons traité longuement de cette métaphore dans notre étude *Dante et Narcisse ou les faux monnayeurs de l'image*, in *Dante et les Mythes, Revue des études italiennes*, Paris, Didier, 1965, p. 85-146.
Que le vers puisse se désigner en termes de numismatique comme la nouvelle frappe (Prägung) d'un lieu commun, sa retrempe: en témoigne cette déclaration de Juvénal qui dénonce le vers marqués au coin de banalité: "Communi ferire carmen moneta". Tirer quelque chose de son propre fonds c'est, comme l'écrit Sénèque: "quaedam ex sua moneta proferre", cf. *Dict. Latin-français*, Ch. Lebaigue au mot *moneta*. La métaphore du coin est reprise par Boileau dans l'*Epitre* X: "Toi qui sais à quel coin se marquent les bons vers".
Il ne fait pas de doute que c'est toute l'oeuvre de Villon qui résulte de la frappe d'une nouvelle monnaie. Et d'abord parce que tout un aspect de sa poétique est fait d'une spéculation sur le vocabulaire de la langue monétaire, ensuite et surtout parce que Villon en riche banquier et singulièrement expert dans l'art du "Change" sait comment s'y prendre pour transmuter la monnaie de la langue en cours en monnaie fictive plus vraie que l'autre parce que fausse et nulle dans le commerce ordinaire, mais plus merveilleuse et plus abondante que celle que distribue pour rien le *Prince des Sots* les jours de fête:

A chacun l'escaille d'un oeuf
Plaine de francs et d'escus vieulx.
...
Pour le donner entendre mieulx,
Escus telz que le Prince donne! (L. 267-68 et 271-72)

Voir au sujet du "Change" la belle analyse par J. Dufournet du jeune merle (huitain CXXVI du Testament) dans *Recherches, op. cit.*, t. II, p. 421-428 et *Nouvelles Recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980, p. 144-147.

(10) Le "transport" métaphorique, ou *peregrinatio*, résulte du rajeunissement des mots. Il faut que le mot pérégrine ailleurs (*et peregrinetur alibi*, v. 761), qu'il aille loger, en nouvel hôte, dans le fonds d'un "autre" (*Fundet in alterius fundo: sit sibi novus hospes*, v. 762). Voir *Poetria nova* in Faral, *op. cit.*, p. 220-21.

(11) Voir dans Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, la description du vêtement de la Dame Rhétorique qui s'avance "galeatus vertex... arma in manibus... haec cum in progressu arma concusserat...", lib. V, 426, 10-30, p. 211 éd. Dick. Voir également notre livre *La vie de la Lettre au moyen âge* au sujet de d'adolescence d'Alexandre (Paris, Seuil, 1980, p. 115).

(12) Geoffroi de Vinsauf, *op. cit.* traite de la mise en forme de l'invention dans les métaphores de la *vestitio* et de la chevelure: "que la poésie, dit-il, vienne vêtir la matière des mots. Quand elle vient servir, qu'elle (la matière) se prépare avec aptitude à rendre hommage à cette dame (domina=Poésie), qu'elle se garde d'avoir la tête qui déplaît par des cheveux hirsutes et le corps recouvert de vêtements en haillons" ("... caveat sibi, caput hirtis/Crinibus... aut corpus, pannosa veste... displiceant"), éd. Faral, *op. cit.*, p. 199, v. 61-64.

(13) Clément Marot, *Aux Lecteurs, Prologue* à son édition de Villon, 1533, éd. G. Guiffrey, réimpr. Slatkine, 1969, II, pp. 266-267.

(14) Riens ne m'est seur que la chose incertaine,
Obscur fors ce qui est tout evident,
Doubte ne fais fors en chose certaine,
Scïence tiens a soudain accident,
Je gaigne tout et demeure perdent (P.V., II, 11-15).

(15) Pour l'ultime mise au point de ce problème voir J. Dufournet, «Les noms de Villon» dans *Recherches, op. cit.*, t. I, p. 21-25.

(16) Comme l'écrivait Pierre Guiraud, "La solution - ou dans tous les cas une des solutions - est que l'auteur du *Lais* et du *Testament* a pris un "nom de plume". Il a donné à son héros une parenté fictive conforme à son sujet qui exigeait un nom codé et répondant en même temps à un personnage réel et membre de cette comédie judiciaire que constitue le Testament. Et ce pseudonyme littéraire, comme il arrive souvent, lui est resté attaché" (*Le Testament de Villon*, Gallimard, Les Essais, CLII, 1970, p. 105).

(17) Cf. Guiraud, *op. cit.*, p. 123.

(18) La relation entre Guillot (Guillaume comme surnom de la ruse) et le verbe *villonniser* est évidente dans le texte que voici, cité par Godefroy au mot *villonnizer*="duper", "voler":

Mon procureur Guillot en scauroit bien que dire
qui mon procès jugé tire encore et retire
et depuis seize mois m'a tant villonnizé (Passerat, *Oeuvres*, I, 77, éd. 1606).

Voir à ce sujet au chapitre *Les Guillaume* notre livre *Le Gai savoir*, Paris, Seuil, 1982.

(19) *Complainte de Sainte Eglise*, v. 25, édition des oeuvres de Rutebeuf par Faral-Bastin, t. I, p. 395-399. Voir aussi Jean Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages*, éd. J. Frappier, Droz, 1947, Prologue, 3-6.

(20) *La disputaison du croisé et du décroisé*, éd. Faral-Bastin, *op. cit.*, vol. I, p. 477.

(21) *La Vie de Saint Thomas Becket*, éd. E. Walberg, Paris, Champion, (CFMA), 1936. Voir aussi *De la Rue, Essais sur les Bardes*, I, 281:

Senz debonere et cortois
E sachez bien parler françois
Kar molt est langage alosé
E molt de gentilhome amé.

(22) Dans le *Roman de la Rose*, "Franchise" est blanche comme neige:

Aprés toz ceus se tint Franchise,
qui n'estoit pas brune ne bise,
ainz estoit blanche plus que nois (vv. 1189-1191).

Vilenie, au contraire, est *"tote tainte et envenimee"* (v. 965) et le fer de sa flèche est *"plus noir que deables d'enfer"* (v. 960).

(23) Voir le *Roman de Fauvel* dans *Anthologie Mary*, vol. II, pp. 133-134.

Le beau jardin de grace plain
Ou Dieu par especïauté
Planta le lis de roiauté
Et y sema par excellence
La france graine et la semence
De la flour de crestïenté.

(24) Le destin saturnien de Villon est explicite dans le *Débat de Villon et de son Coeur* (P. V., XIII, p. 71, vv. 31-32):

Dont vient ce mal? - Il vient de mon mal eur:
Quant Saturne me fist mon fardelet (v. 31-32).

(25) Cf. Pierre Champion, *François Villon, sa vie et son temps*, 2ème édition avec un nouvel avant-propos, Paris, 1933, vol. I, p. 276.

(26) Cf. Godefroy au mot villoter, "courir par la ville", "se donner du plaisir"; villotier, "coureur", "débauché", "vile", "lâche", "inutile"; villotiere, "coureuse", "fille de joie"; viloteur, "coureur", "débauché".

(27) Que Jehan de Calais, le vérificateur du Testament, ne connaisse pas le nom du testateur: *Et ne scet comment on me nomme* (T., v. 1847) n'est pas à lire dans un sens ponctuel ou anecdotique, mais selon l'envoi de la *Ballade des menus propos* (P. V., VI, 24-28):

Prince je congnois tout en somme,
....
Je cognois tout fors que moy mesmes.

(28) Au v. 576 du T., Villon appelle les filles de joie: *femmes diffamees.*

(29) Cf. la notice sous Perdrier dans le lexique des noms propres de l'édition Longnon. On trouvera une analyse très fouillée de ce huitain chez J. Dufournet, *Recherches, op. cit.*, t. II, p. 461-473.

(30) Voir le huitain XCVIII et le commentaire de D. Kuhn, *op. cit.*, p. 418.

(31) *La Littérature européenne et le Moyen âge latin*, trad. Bréjoux, 1957, p. 603.

(32) Cité par J. Le Goff, *Les Intellectuels au moyen âge*, Seuil, p. 29.

(33) Que le signifiant *Paris* enveloppe dans ses lettres l'idée de "parité" en témoigne Marot qui disait "Paris sans pareille" et Du Bellay "Paris pair"; cité par F. Rigolot, *Poétique et onomastique*, Droz, 1977, p. 145.

(34) Ed. Langfors, Paris, Champion (CFMA), 1925, p. 7.

(35) Voir les remarques de Rychner-Henry aux vers 1996-2003, dans le Commentaire du *Testament*, p. 275.

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique
Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore; poétique.
Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics