

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

VILLON ET L'ART PROFOND DE L'ÉCRITURE

Il faut associer l'originalité du poème de François Villon, *Ballade pour prier Notre-Dame*¹, au jeu, à la surprise maniée par Villon comme jeu artistique. Villon se base sur des clichés, mais la ballade surprend ; il s'agit d'un poème basé sur l'esthétique de la surprise de même que tout son *Testament*. Le poète a recours à toutes les possibilités de la langue pour arriver à la métamorphose et à l'efflorescence sémantique : « il utilise systématiquement le double voire le triple sens, l'antiphrase, l'oxymore, la parodie, les symboles,

¹ *Ballade à sa mère* devient *Ballade que Villon fait à la requeste de sa mère pour prier notre dame* dans l'entreprise de Marot de faciliter la lecture de l'œuvre de Villon. Voir D. Dop-Miller, « Clément Marot et l'édition humaniste des œuvres de François Villon », *Romania*, t. 112, 1991, p. 225-226, cité par Pascale Chiron, « L'édition des Œuvres de Villon par Clément Marot, ou comment l'autorité vient au texte », *Littératures classiques*, 2007/3, n° 64, p. 35-31. Voir François Villon, *Poésies*, édition de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1984 et l'ouvrage de Giovanni Dotoli, *François Villon. Ballade pour prier Notre Dame*, Paris, L'Harmattan, 2023.

le bestiaire ; il mélange les différents tons et registres, les différents accents du moment (picard, normand, parisien²) », tout ce qui peut lui servir pour faire basculer le texte grâce à un jeu de mots.

Le premier vers est tout un programme de littérature sacré et profane : *Dame des cieulx, regente terrienne* ; cieux et terre. Jeu des idées contraires : la vieille femme et le démon. Une vieille femme exagérément pécheresse et un Mal perpétuellement en rédemption. Dans ce jeu d'auteur réside un des caractères de modernité de cette *Ballade*.

Michel Butor, dans *Illustrations IV*³, adopte la manière villonienne du jeu poétique. Le quatrième volume d'Illustrations poursuit le dessein du second ; les textes commencent avant que les autres ne se terminent, et doivent, selon le projet de l'auteur, s'illustrer mutuellement, c'est-à-dire, dans la conception butorienne, s'éclairer, jouer sur les sens potentiels partagés et créer des rencontres de mots inattendues. Dans « Hoirie-Voirie avec Alechinsky (les stances des mensualités) », chapitre qui a une origine curieuse, Alechinsky a fait ses images sur un papier imprimé de textes du XVIII^e siècle en y laissant des places libres pour les textes de Butor. Le résultat en est une parfaite symbiose du texte et de l'image. Bien sûr, dans *Illustrations IV*, Butor ne reprend que son propre texte⁴ qui est un hommage ludique à Fran-

² Esther Lizana Bellón. « Le Testament Villon : une perception carnavalesque de la réalité », in *Percepción y realidad. Estudios francófonos*, María Teresa Ramos Gómez y Catherine Desprès Caubrière (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, p. 616.

³ Michel Butor, *Illustrations IV*, Paris, Gallimard, 1976.

⁴ Je legue a Messire Janvier / Outre la queue du capricorne / Et la tete compatissante / Du verseau penche sur son urne / Mes deux mains sans le moindre sou / Apres les bringues des etrennes / Tous les trous au fond de mes poches / Et un serieux enrouement.

çois Villon⁵. Ce que nous voulons souligner c'est que le lien intertextuel est apparent au premier plan dans le motif de testament parodique qui met en contact le vocabulaire juridique et l'humour et détourne le caractère sérieux d'un tel document. À la manière de Villon dans *Testament*, et plus concrètement dans *Ballade pour prier Notre-Dame*, « il s'agit d'un texte qui aspire à être perçu comme un tableau, simultanément, tous les éléments à la fois. Le regard du lecteur/spectateur doit trouver des points d'appui et des correspondances⁶ ».

Ce jeu entre l'image et le texte entre parfaitement dans le réseau intertextuel du texte de Butor comme nous le remarquons également dans la *Ballade pour prier Notre-Dame*. Bien que l'imagerie verbale de Butor soit provoquée par les images d'Alechinsky (sauf par exemple les signes du zodiaque), son organisation est bien réfléchie, complexe et présentée comme une unité. La relation intertextuelle est ici d'ordre iconique, il ne s'agit pas d'une citation directe mais de la mise en relation de deux systèmes basés sur la similarité factuelle⁷. La parenté avec Villon se trouve dans la combinaison burlesque du savant et du « bas » qui parodie un document sérieux. Les énumérations relevant par leur lexique du carnavalesque qui ne cède devant rien de répugnant appartenant au corps, sont organisées par la terminologie juri-

⁵ À qui Michel Butor consacre aussi le grand essai « La prosodie de Villon », dans *Répertoire IV* (1974).

⁶ Kateřina Sedláčková, *Œuvre mobile de Michel Butor*, Thèse de doctorat, Masarykova Univerzita, Dir. Jiří Šrámek, 2009, p. 97.

⁷ Nous reprenons la classification d'Antoine Compagnon qui range dans ce type avant tout le pastiche, la citation implicite et la réminiscence ; in *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 79.

dique. En plus, elles sont gérées par le rythme, la répétition et la mélodie ce qui accentue le contraste et subvertit le code⁸ comme le faisait Villon.

Dans « Hoirie-Voirie » d'*Illustrations IV* Butor imite⁹ des vers du *Grand Testament* de Villon. Les opérations relevant de l'hypertextualité dans ce cycle *Illustrations* se limitent à trois cas, et Villon est l'un d'eux. Il s'avère que dans les textes sur des œuvres d'art, notamment ceux faisant partie d'*Illustrations*, les intertextes permettent à Butor de relier les éléments épars des images. Ainsi, ces intertextes structurent la perception de ces images en y apportant des significations dépassant leur potentiel sémantique. Ils apportent un élément imaginaire qui fournit à la description la cohérence et une certaine logique de récit. Dans la *Ballade pour prier Notre-Dame*, avec ces opérations d'hypertextualité, le poème advient l'image cohérente du *Paradis perdu*.

*Au moustier voy dont suis paroissienne
Paradis painct, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où damnez sont boulluz :
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.*

C'est une opération d'hypertextualité entre peinture et littérature que Marc Fumaroli appelait « réseau de réflecteurs métaphoriques » servant à reconduire l'âme humaine à la

⁸ Comme Butor écrit dans « La prosodie de Villon », les œuvres de celui-ci étaient d'autant plus subversives qu'elles appliquaient une forme savante au langage de la canaille ce qui la confirmait comme dans son rôle du reflet inverse de la société ; in *Répertoire IV*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 118.

⁹ Kateřina Sedláčková, *op. cit.*, p. 139.

présence de son Origine divine, où « les arts de la parole proprement dite peignent l'invisible, les arts de l'image silencieuse parlent. Le peintre médiateur, dans son ordre, invente sur le même modèle que le poète-orateur, et ce modèle réfléchit (très exactement : rend réflexif pour l'intériorité humaine) le mystère de la création et de l'incarnation divines¹⁰. »

Ce Paradis perdu auquel nous faisons référence dans la *Ballade pour prier Notre-Dame* nous apparaît sous deux sens : l'un théologique où le Mal se balade à son aise ; l'autre humain, ou plus concrètement littéraire, peignant la fin de l'Amour courtois.

Une première lecture du *Testament* suffit pour nous dévoiler les différences qui séparent Villon des poètes courtois : à la poésie de la *fin'amor* cultivée par ces derniers s'oppose l'esprit jongleresque de François Villon ; à leur finesse verbale, la violence du *Testament* ; enfin, la recherche harmonieuse des uns contraste définitivement avec l'aspect discontinu et fragmentaire de notre poète. Mais ce qui le sépare radicalement de ces prédécesseurs c'est qu'il crée chez le lecteur l'impression d'entendre la voix authentique d'un « je¹¹ ». Il est bien remarqué que « la poésie médiévale, savante, rigoureuse, calculée, est dans la création des formes, et son attrait naît de l'invention formelle qui organise des thèmes et des mélodies, et qui donne au lieu commun un

¹⁰ Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Flammarion, 1998, p. 191.

¹¹ Olga Anna Dull rappelle que « la prière à la Vierge en tant que manifestation du 'je' poétique est l'un des lieux communs les plus répandus à l'époque », « Tradition et renouveau dans la *Ballade pour prier Notre Dame* de Villon », *Romance Quarterly*, vol. 38, 1991/4, p. 387-397.

accent unique, propre à chaque grand poète¹² » mais Villon va plus loin. Le poète devient original et personnel, non plus par sa virtuosité à manipuler une structure imposée, mais parce qu'il utilise toutes ces sources traditionnelles « pour répondre à un besoin d'exprimer son *moi*. Son efficacité est contenue dans l'expression de sa qualité vécue, alors que le lyrisme courtois tendait traditionnellement à séparer l'expérience individuelle et l'expression poétique¹³ ».

C'est grâce à ces glissements sémantiques que Villon va déformer le lexique de la joie et la douleur, pilier de la poésie lyrique et va entraîner avec lui l'effondrement des valeurs de l'univers courtois. Dans ce sens le *Testament* « constitue la critique d'une poésie désuète et révolue dans laquelle Villon se moque d'un vocabulaire hyperbolique et où il ridiculise sa sensiblerie qui ne correspond plus à la réalité de son temps¹⁴ ».

L'ambiguïté¹⁵ qui se dégage des travestissements du poète et qui le rendent insaisissable est la clé de voûte de toute l'œuvre. Le *je ris en pleurs*, du *Testament*, cher à la génération de Louis XI, rends bien, grâce au balancement des contraires, l'esprit du temps de Villon, reflet de l'ambivalence et de l'instabilité de la réalité du moment. Cette poésie n'est pas univoque. N'est-il pas considéré en tête de la lignée des poètes maudits ? Comme le poète maudit que la mère porte dans son ventre (*Bénédiction*) dans le premier poème

¹² Jean Dufournet, dans sa préface à *Anthologie de la poésie Lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1989, p. 32.

¹³ Esther Lizana Bellón, *op. cit.*, p. 614-615.

¹⁴ *Ibid.*, p. 616.

¹⁵ Jean Dufournet, *Villon : ambiguïté et carnaval*, Paris, Librairie Honore Champion, 1992 et *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Librairie Honore Champion, 1980.

des *Fleurs du Mal*, précédemment, François Villon montre une femme – la mère de l’auteur – très repentie de cette vie sur la terre. Une vie de péché assez invraisemblable qui laisse donc penser à l’humiliation d’être la mère d’un poète maudit. En ce sens, Villon est d’une adresse inouïe en rendant compte du jeu entre lettré et illettré, ainsi qu’à la mère du poète qui s’adresse à l’Ancêtre du lyrisme, la Vierge Marie. De plus, l’envoi final de la balade dévoile un « acrostiche » éponyme de VILLON par les lettres à l’initial des vers. Ceci est expliqué par « l’éclat du mot villonesque¹⁶ » peut aussi être une lettre : Villon signale l’acrostiche APPELACE (suivie de VILLON (E) dans l’envoi) par la formule *oncques lettres ne leuz*. À cette mère illettrée s’oppose le lecteur éveillé qui doit détacher la lettre du mot verticalement.

Les vers de cette *Ballade* ne sont pas troubles, mais si chargés de suggestions, et une manière de saisir « la poésie en son essence¹⁷ ». Comme pour Baudelaire, « il y a une pensée de la littérature¹⁸ [...] La littérature pense par la forme » dans *Les Fleurs du Mal*, selon Antoine Compagnon. Pour Paul Zumthor, dans son *Essai de poétique médiévale*, écrit que si Villon « adhère aux structures inhérentes des vieux textes » et « n’utilise que les formes de son temps les plus archaïques : le huitain d’octosyllabes et la ballade », il n’émane pas moins de ses textes « un jeu formel incessant » ; Villon « ne cesse de remettre en cause l’harmonie¹⁹ ». Sous la forme

¹⁶ Guillaume Kichenin, « Lecture de la polysémie chez Villon », in *La syllepse. Figure stylistique*, Yannick Chevalier et Philippe Whal (éd.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005. <<http://books.openedition.org/pul/20487>>

¹⁷ Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corti, 1985, p. 9 [1933].

¹⁸ Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l’innombrable*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2018, p. 7 [2003].

de la ballade à forme fixe, de l'humilité d'une vieille femme, sous la forme de la pitié sincère se cache également la manière profane ou la manière du peuple de parler du Mal, une tradition biblique et apocalyptique plus ancienne du *Paradis perdu*. Et comme pour la personne de Baudelaire, « ce programme exige une connaissance intérieure et une expérience mystique du Mal²⁰ ». Si on s'en tient à la légende de Villon, ceci n'est que le résultat d'une vie de débauche.

Villon né en 1431, dans un milieu modeste. Parisien de récente souche et sans relations, il devient le petit clerc d'un chapelain d'une petite église de la rive gauche, qui s'appelle Guillaume de Villon. Le jeune devient petit clerc, c'est-à-dire à la fois le domestique, l'enfant de chœur, le garçon qui fait les courses, le secrétaire et qui probablement reçoit en échange une instruction primaire. Puis il entre à la faculté des Arts – Art libéraux – et apprend expression, grammaire, rhétorique, dialectique, pour avoir son baccalauréat en 1449, bien qu'il fréquente plus la taverne que l'université. En 1455, une affaire de querelle, des séjours en prisons apportent maintenant des incertitudes d'interprétations très nombreuses par rapport à Villon et à son œuvre. La cascade d'affaires judiciaires qui le font apparaître dans les documents à propos de ses méfaits fait que d'être simplement nonchalant, il se retrouve marginal. Il commence à vivre dans un milieu de fripons du quartier latin, de gens qui se comporte mal simplement parce qu'ils n'ont pas d'argent. Villon est impliqué dans un vol au Collège de Navarre, même s'il n'est que

¹⁹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 420-421. Voir aussi Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle*, Paris, Nizet, 1983.

²⁰ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 7.

l'un des comparses. C'est le moment où il compose la laie, c'est-à-dire la première œuvre en forme de testament où il emprunte à la fiction testamentaire et à la fiction du congé, c'est-à-dire à la fiction du départ (de l'homme amoureux qui abandonne sa belle parce que sa belle ne veut plus de lui). Villon est absent de Paris pour trois années.

Passé l'époque de la critique littéraire du jugement moral, il serait intéressant de voir dans cette *Ballade* non seulement l'expérience religieuse du repentir, mais aussi l'expérience littéraire de l'écriture profane pour parler du sacré et pour en faire l'intertexte de la notion du Mal. Le poème évoque l'âge, l'impuissance, la pauvreté... mais aussi l'inspiration profane et les clichés empruntés à la religiosité populaire du Mal. Il s'agit d'une forme littéraire pour penser la littérature du Mal, puisque du point de vue moral, Villon invoque une Mère de Dieu sachant qu'elle est rédemptrice. C'est sur ce concept admis par tous qu'il peut écrire d'une manière profane (en tant qu'auteur) sur le thème du Mal. Il porte en particulier sur une figure centrale du christianisme médiéval, la Vierge Marie, dans un contexte d'essor de la dévotion mariale entamé au XII^e siècle. Marie est alors hissée bien au-dessus de tous les hommes et reçoit un culte supérieur à celui de tout autre saint en lui attribuant des pouvoirs considérables : celui d'être plus forte que le diable – comme elle l'a fait en faveur du prêtre grec Théophile²¹ (sa légende circule en Occident à partir du XI^e siècle) ; celui d'adoucir le sort des pécheurs (l'atteste le succès du motif iconographique et textuel de la Vierge

²¹ Marie-Madeleine de Cevins, « Les enjeux de l'apologie chrétienne au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècle) », in Didier Boisson et Élisabeth Pinto-Mathieu, *L'apologétique chrétienne*, Presses universitaires de Rennes, 2012. <<http://books.openedition.org/pur/114831>>

au Manteau ou Vierge de Miséricorde) ; celui de régner au Ciel et d'être rédemptrice avec son Fils.

Tout d'abord il y a un intérêt de libérer le pauvre du péché de pauvreté. En 1461, Villon rentre à Paris après un temps dans la région de la Loire et deux séjours en prison. C'est un homme fatigué. Il y a donc dans son œuvre aussi une grande plainte et pitié sur soi-même. En 1463 il doit quitter Paris et en même temps il quitte l'histoire. Il se convertit pour se faire oublier et se dépeint comme un grand malade en disant être vieux, il se sent vieux. Mais surtout il arrive d'une manière géniale à trouver les accents sur la décrépitude et sur la mort. La douleur est vraie ; Paris était tellement son inspiration que le bannir de la capitale c'était le détruire.

Dans la *Ballade pour prier Notre-Dame*, la mère de Villon est pauvre (*Femme je suis, povrette et ancienne, / Qui rien ne sçay ; oncques lettre ne leuz*) et ceci fait entrer dans le poème l'enfance de l'auteur et la pauvreté ; ceci implique nouvellement les sens ambigus et multiples et l'intertextualité du mot 'mère' qui implique la présence de l'auteur dans le poème au même niveau que Théophile – Théophile de Cilicie, apostat et repenté – ou que l'Égyptienne – Sainte Marie l'Égyptienne, prostituée d'Alexandrie qui se convertit et vécut ensuite dans le désert pendant quarante-sept, jusqu'à sa mort – sainteté populaire – au sens de différent au discours chrétien savant et les formes les plus déliées de la spiritualité²² – contemporaine à Villon, ce qui donne naturalité

²² Jacques Paul, « La religion populaire au Moyen Âge », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 63, n° 170, 1977, p. 79-86.

et transparence à la présence de l'auteur en sa mère.

Il est bien difficile d'imaginer une femme âgée avec une telle condamnation à l'enfer. La mère, ce 'cœur simple' – à la manière de Flaubert – représente un exemple héroïque du peuple de la France profonde, dont la mère est un exemple héroïque. Pourtant, c'est exagération d'humilité mène à tisser la trajectoire difficile qui mène à tisser des liens avec la divinité. Le destin individuel que la vieille dame expose se correspond avec une histoire sociale qui va émouvoir le lecteur. D'autre part, il faut reconnaître à Villon le magistral rapport de sensibilité à l'incompréhensible. La construction de l'image de la Vierge se correspond à la fois dans l'histoire précise du sentiment avec une réflexion sur ce qu'est le culte des images, la croyance et l'amour pour les images.

Villon, sous la pauvreté de sa mère, se présente comme un pauvre économique et de caractère ; de savoir. Il s'agit d'une manière littéraire, finalement dans la grande tradition médiévale, de se présenter de manière humble. Pourtant, bien qu'il greffe sur les lieux communs et qu'il n'y a pas d'innovation, pour ce qui est de la langue et du style il montre une simplicité et en même temps un caractère absolument direct qui font son succès. Villon a compris que la simplicité totale équivaut à l'efficacité totale. On a l'impression qu'il n'y a pas de recherche dans l'écriture. Simplicité et efficacité à la fin de chaque couplet qui donne l'impression qu'il n'y a pas de travail scriptural parce que la demi-strophe appelée envoi – qui se termine par le même vers final que dans les trois strophes de la ballade – est d'une simplicité géniale : *En ceste foy je vueil vivre et mourir*. Par conséquent, la *Ballade* est parfaitement efficace avec son langage profane et l'imagerie de la religion du peuple. Dans la *Ballade* le raisonne-

ment est scolastique avec des schémas établis, Villon résonne par comparaison et par symbole, en utilisant le double sens des formulations, des mots et des images.

Diminuer les traces du péché exige, dans ce poème, toute une hypertextualité à double langage : littéraire et plastique, comme nous avons signalé auparavant. Ce que nous voulons remarquer c'est toutes deux appartiennent à l'expression artistique de la religiosité populaire.

Le gouffre du *Paradis perdu* est identifié avec des thèmes littéraires et des représentations plastiques. Après l'introduction première du mystère de la mythologie antique : *Empereure des infernaux paluz*, annonce l'obscurité et mystère de toute la première strophe.

Avec la *Ballade pour prier Notre-Dame*, la poésie commence son cheminement vers le silence. Le jeu de stratégie d'auteur et la conception hypertextuelle artistique du poème constituent le passage simultané de l'espace et du temps à la méditation. Parler de l'infini (dont le poème est chargé de donner l'intuition) dans le fini d'un vers, en y introduisant le Mal comme innombrable et infini face à l'infinie bonté : s'agit de deux infinis dans la finitude du poème.

*Pardonne moy comme a l'Egipcienne,
Ou comme il feist au clerc Theophilus,
Lequel par vous fut quitte et absoluz,
Combien qu'il eust au diable fait promesse.*

Le pacte de Théophile avec le diable – Théophile d'Adana, Cilicie – est l'histoire d'un crime, d'une pénitence et d'un miracle. Théophile se plaint que son évêque l'ait privé de toutes ressources et en accuse Dieu, en termes sa-

crilèges, de le laisser périr de misère. Salatin l'interroge sur les causes de son désespoir. Il les lui dit et se déclare prêt à n'importe quoi pour sortir de sa situation. Théophile accepte le pacte avec le Diable pour être rétabli dans sa dignité. Théophile comprend la faute qu'il a commise. Il exhale son désespoir et adresse une prière à la Vierge, devant une de ses chapelles. La Vierge arrache au diable la charte de Théophile. Elle la lui rend. L'évêque donne lecture au peuple d'un écrit du diable qui fait connaître la faute de Théophile. Il ajoute que la Vierge a délivré le coupable et fait chanter le *Te Deum*.

Rapporter le miracle de la Vierge avec Théophile dans la *Ballade* c'est également rapporter toute la littérature populaire qui le soutient ainsi que les sources hagiographiques grecques et latines. Le pacte pour la puissance, l'argent ou les honneurs, dans le cas de Saint Théophile d'Adana, remonte à Euty-chianus, à Fulbert de Chartres, à Hrosvitha de Gandersheim, à Pseudo-Marbode de Rennes, à Gautier de Coincy, à Rutebeuf, à Jacques de Voragine²³. Il s'agit donc d'un ralliement à la tradition littéraire de la part de Villon ; c'est donc se poser soi-même comme écrivain.

En même temps, en finir avec Théophile c'est la lutte

²³ Paul Diacre, *tomulus de cuiusdam vicedomini poenitentia* (traduit du grec d'Euty-chianus) ; Fulbert de Chartres, *Sermones ad populum*, IV, in J.-P. Migne, *Patrologia Latina*, vol. CXLI, col. 323 ; Hrosvitha (Rosvita) de Gandersheim, *Lapsus et conversio Theophili vicedomini*, in J.-P. Migne, *Patrologia Latina*, vol. CXXXVII, col. 1102-1110, éd. Karolus Strecker, Lipsiae, Teubner, 1930, p. 67-80 ; Pseudo-Marbode de Rennes, *Historia Theophili metrica*, in J.-P. Migne, *op. cit.*, vol. CLXXI, col. 1593-1604 ; Gautier de Coincy, *Miracles de Notre Dame, Comment Théophilus vint a penitance*, éd. A. Langfors, Helsinki, 1937 et éd. V. Frederic Koenig, Genève, Droz, 1966 ; Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. E. Faral et J. Bastin, Paris, Picard, 1960, aussi l'édition des *Œuvres complètes de Rutebeuf* par Achille Jubinal, Paris, Pannier, 1839, qui contient le texte de quelques sources grecques et latines ; Jacques de Voragine, *Legenda aurea* (XIII^e siècle).

contre Prométhée, lutte contre Faust²⁴ et contre la rationalisation, ce qui, pour François Villon, n'exclut pas son travail rationnel sur l'art poétique. Prométhée, cet esprit moderne, « dans son inlassable élan ver un monde qu'il croit meilleur, à travers une série ininterrompue de catastrophes (Prométhée c'est l'image embellie de Tantale²⁵) ». En même temps la tragédie de la contradiction intellectuelle ou existentielle, comme chez Rimbaud²⁶. Le Faust des légendes populaires, celui rendu populaire par le *Volksbuch* édité par Spies²⁷ en 1587 et 22 fois réédité jusqu'en 1599 où Widman en proposa une version très élargie. La première traduction française est due à P. Cayet (1603) : *Histoires authentiques des péchés cruels du Docteur Fauste*. En tout cas, dans cette *Ballade*, Théophile est le Faust considéré archétype de l'homme nouveau affirmé à partir de la Renaissance. Nonobstant, nous signalerons que plus tard, cet esprit faustien est assimilé au génie créateur (diablerie).

Il est nécessaire de rappeler ici qu'il n'y a rien d'hérétique chez François Villon et que sa religion est parfaitement conforme. Cependant, *La Ballade pour prier Notre-Dame*, dénuée du mythe ou laissant la légende de Théophile au simple rang de mythe ou d'artifice littéraire et la poésie n'a plus la vraie réminiscence du nom de Dieu, mais d'une reconnaissance du moi auteur. Une fois l'écrivain libre du mythe, libre du mécène, il tombe dans l'exhibitionnisme de son art

²⁴ Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 581-592.

²⁵ Jean Grenier, *Inspirations méditerranéennes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 109-110.

²⁶ Françoise Bonardel, *Philosophie de l'alchimie*, Paris, PUF, 1993, p. 179.

²⁷ *Ibid.*, p. 185.

poétique. Rappelons que dans le Val de Loire, Villon essaie aussi de vivre dans le monde des cours, c'est-à-dire de vivre de sa plume. Il échoue et en garde une certaine amertume. Et comme on l'a confronté avec ce monde de l'amour courtois, de la convention sociale aussi bien que de la convention amoureuse il en tirera une œuvre réaction, une œuvre très violente, *Les contredits de Franc Gontier*, qui sont des professions de foi anti-courtoise.

François Villon présente sa mère face à la transcendance d'après un rapport à la langue par la répétition, l'idée reçue et le rapport à l'image.