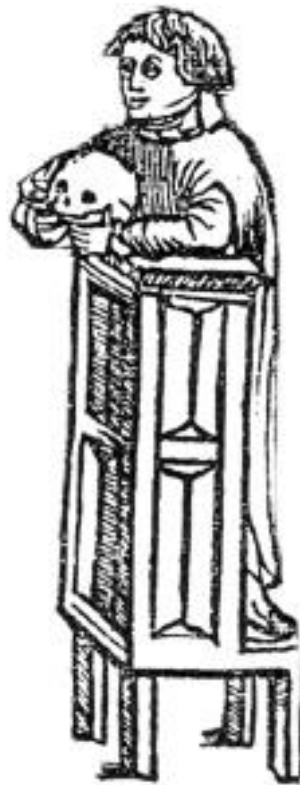


Paul Verhuyck & Jelle Koopmans

# François Villon et le Sermon de saint Belin



# François Villon et le Sermon de saint Belin

Extrait de

Paul VERHUYCK & Jelle KOOPMANS, *Sermon joyeux et Truanderie, Villon-Nemo-Ulespiègle*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 255 pp.:

*François Villon et le Sermon de saint Belin*, pp. 9-85 (notes pp. 199-209).

Ci-dessous le texte de 1987, très légèrement corrigé par Paul Verhuyck en 2004 et en 2011.

A la mémoire de Marcel Schwob  
Qui a trouvé la date du  
5 janvier 1463

## Introduction

Comme le titre l'indique, ce premier chapitre propose de découvrir un lien entre un homme, François Villon, et un texte, le sermon joyeux, inédit, sur saint Belin. Ce faisant, nous avons essayé de reconstruire une situation dramatique, de chercher au-delà des lettres imprimées l'image d'une représentation théâtrale.

Si nous sommes assez bien informés, grâce à de nombreuses études récentes<sup>1</sup> et à un matériel documentaire important, sur certaines représentations de mystères et de miracles, une connaissance précise des conditions de représentation du théâtre profane à la fin du moyen âge fait encore défaut. Certes, les études et éditions récentes<sup>2</sup> tendent à accorder une plus grande place au caractère dramatique des textes, mais on ne fait que défricher ce terrain, où le rituel folklorique et la dénonciation de travers sociaux se rencontrent dans ce que J.-C. Aubailly nomme "la naissance d'un art".<sup>3</sup>

Dans les pages qui suivent, nous avons voulu rassembler tous les documents disponibles qui peuvent nous informer sur la représentation du *Sermon de saint Belin*. Grâce à la relation intertextuelle entre la *Ballade de l'Appel* de François Villon et ce sermon joyeux, les circonstances de représentation de ce texte sont retraçables. C'est à cette "lecture de traces" que nous invitons le lecteur: par un dépouillement progressif des éléments, nous reconstruirons un moment dramatique, une représentation, un jeu.

Le 7 février 1983, les deux auteurs ont donné, devant un public restreint, une représentation du *Sermon joyeux de saint Belin*. Notre but, par la représentation comme par la présente étude, était de faire revivre un texte dramatique jusqu'ici condamné à dormir dans une bibliothèque, exilé de la place publique pour n'être que du papier et de l'encre. Nous ferons en même temps le récit d'une découverte...

## Les sermons joyeux

aux successeurs de Villon en l'art  
de la pinse et du croq

(Clément Marot)

Ce que l'on connaît le mieux du théâtre de la fin du moyen âge, ce sont les vastes productions "par personnages": mystères et miracles. Pour ce qui est du théâtre profane, les farces et, dans une moindre mesure, les sotties, ont également fait l'objet d'éditions et d'études importantes, alors que la moralité reste toujours "un genre à découvrir"<sup>4</sup>.

Nous sommes par contre mal informés sur les petites pièces à peu de personnages et sur les monologues, joués sans décor, avec peu d'accessoires, probablement au coin de la rue ou sur la place publique, peut-être même à la taverne. L'occasion par excellence pour présenter de telles pièces semble avoir été le cycle de Carnaval-Carême, mais elles ont eu vraisemblablement leur place dans toute fête joyeuse; comme on sait, le calendrier médiéval comptait un grand nombre de fêtes de toutes sortes. Pensons surtout au cycle festif des Douze jours, début janvier, entre Noël et l'Épiphanie, avec son monde inversé de la Fête des Fous, souvenir lointain des Saturnales romaines<sup>5</sup>.

Au niveau de la théorie théâtrale, l'étude de ces petites pièces devrait englober également les représentations "sans paroles", telles que mimes, "mommeries", tableaux vivants, processions parodiques, tournois facétieux - et le tintamarre des charivaris.

On a toujours eu coutume de subdiviser le théâtre profane des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en: sottie, farce, moralité, monologue dramatique et sermon joyeux<sup>6</sup>. Depuis l'ouvrage fondamental de J.-C. Aubailly, l'on sait que la question n'est pas aussi simple pour la catégorie des monologues<sup>7</sup>. Une partie des monologues met en scène un personnage-type: l'acteur interprète le rôle d'un soldat fanfaron (*Le Franc Archier de Baignollet*<sup>8</sup>), d'un amoureux salace (*Sermon joyeux d'un dépucelleur de nourrices*, *Sermon joyeux d'un ramonneur de cheminées*<sup>9</sup>) ou d'une fille lubrique (*Sermon joyeux de la fille esgarée*<sup>10</sup>). D'autres pièces à une voix ne font guère plus que présenter un fabliau et sont par conséquent beaucoup moins dramatiques. Une partie considérable des monologues parodie des textes sérieux: l'on a conservé ainsi des parodies dramatiques de pronostications (*Pronostication des cons sauvages*<sup>11</sup>), de testaments (*Testament de Taste-Vin, roi des pions*<sup>12</sup>), de mandements (*Mandement du roi Carême*<sup>13</sup>) ... et de sermons. Evidemment la parodie du sermon ne va pas sans la parodie du prédicateur: à cet égard le sermon joyeux se situe au-delà du texte récité, "présenté" et se rapproche du texte joué, "représenté". Disons que la prédication burlesque se situe au seuil du dramatique.

En tant que parodie de la prédication, le sermon joyeux relève de la rhétorique médiévale: à l'éloquence sacrée dont les règles sont fixées par les *artes praedicandi*<sup>14</sup>, il emprunte les *topoi*, les subdivisions et surtout l'emploi d'un *thema* latin dont le sens

profond sera développé dans l'homélie même. Par sa fonction représentatrice d'autre part, le sermon joyeux appartient au théâtre.

Probablement le sermon joyeux trouve son origine dans la Fête des Fous ecclésiastique; il faut croire que les Messes de buveurs et de joueurs<sup>15</sup> comportaient aussi de telles parodies homilétiques. Malheureusement nous n'en avons presque pas de témoins textuels<sup>16</sup>. Mais ensuite, tout à coup, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les sermons joyeux foisonnent. Cette éclosion soudaine et bien délimitée n'a pas son égale, bien que la littérature de colportage des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles comporte aussi un grand nombre de sermons parodiques<sup>17</sup>. Ce court moment de gloire peut intéresser la sociologie de la littérature populaire en France à la fin du moyen âge et au seuil des temps modernes<sup>18</sup>.

Jusqu'ici le meilleur répertoire des sermons joyeux était l'inventaire de Picot<sup>19</sup>, qui est pourtant perfectible à plus d'un égard. A côté d'un certain nombre d'inédits, beaucoup de sermons joyeux ne sont disponibles que dans des éditions-transcriptions du XIX<sup>e</sup> siècle, souvent insatisfaisantes, voire incorrectes. Actuellement 9 textes (sur 31) sont disponibles en éditions modernes<sup>20</sup>. Pour arriver à une meilleure compréhension du genre, on devrait disposer d'une édition critique du corpus des sermons joyeux. En ce moment Jelle Koopmans vient de terminer, sous la direction de Paul Verhuyck (université de Leyde, Pays-Bas), la première édition complète des sermons joyeux français des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>21</sup>.

Le problème qui se pose au niveau de la délimitation du *corpus* est en partie imputable à la facilité avec laquelle les imprimeurs du début du XVI<sup>e</sup> siècle appliquent le terme de "sermon joyeux" à bon nombre de monologues qui n'ont aucun lien avec l'éloquence sacrée ou qui ne sont nullement parodiques<sup>22</sup>. L'édition critique de Jelle Koopmans tente donc de délimiter le genre<sup>23</sup>, ou plutôt de remplacer la notion de "genre" par celle de "cohérence" à l'intérieur d'un groupe historique<sup>24</sup>.

En attendant, disons que, parodiant les *topoi* de la prédication sérieuse, le sermon joyeux a comme principaux thèmes:

- l'hagiographie alimentaire (p.ex. *saint Hareng, saint Oignon, saint Jambon et sainte Andouille*)
- l'hagiographie phallique (p. ex. *saint Billouart* de Jean Molinet, *saint Velu*)
- la noce et l'instruction sexuelle (p.ex. *Sermon pour une nopce* de Roger de Collerye, *Sermon joyeux pour rire*)
- les inconvénients de la vie quotidienne (p.ex. *Sermon des barbes et des braves, Sermon du pou et de la puce*)
- la grande beuverie (p.ex. *Sermon de la Choppinerie, Sermon joyeux de bien boire, Sermon joyeux de saint Raisin*)
- la folie (p.ex. *Sermon joyeux à tous les Foux...*)
- l'ordre monastique de frères lubriques (p.ex. *Sermon des Friponniers, Sermon de frère Guillebert*)
- les corporations de métier (p.ex. *Sermon d'un cardier de mouton, Sermon joyeux des Frappe-culs*)

Le motif pseudo-hagiographique est sans doute le plus important parce que le plus typique: ainsi saint Hareng (tout comme saint Laurent) est martyrisé sur le gril, le *graticulus* (avec un jeu de mots sur "gratte cul"); saint Oignon, même après son atroce

martyre, fait toujours pleurer jusqu'aux pécheurs les plus endurcis; il n'y a personne au monde qui ne présente quelque trace des sévices de saint Frappe-cul. Mais nous ne pouvons faire ici l'étude, même sommaire, de l'homélie irrévérencieuse. Retenons uniquement ces particularités qui auront leur importance dans les pages à venir.

Examinons d'abord le *thema* latin qu'on peut considérer comme une des caractéristiques du sermon joyeux, bien qu'il soit parfois remplacé par une bénédiction latine.

Le *thema* prétend invoquer une autorité pour la tourner en dérision en lui prêtant un second sens, par exemple phallique:

Introivit in tabernaculo  
Lacrimante recessit oculo

C'est ainsi que débute le sermon joyeux fort libre que Jean Molinet a écrit sur "saint Billouart et ses jumelles" (v.466). Ces *themata* sont souvent empruntés à la Bible:

Ve qui sapientes estis in oculis vestris  
Isaïe 5,21 (*Sermon joyeux à tous les Foulx*)  
Qui bibunt me adhuc sitiunt  
Ecclésiastique 24,29 (*Sermon de la Choppinerie*)

Parfois ils proviennent d'autres autorités, par exemple des *Distiques de Caton*:

Hoc bibe quot possis  
Si vivere sanus tu vis  
Disticha Catonis IV,24 (*Sermon joyeux de saint Raisin*)

Il existe pourtant une seconde espèce de *thema* qui, tout en feignant d'invoquer une source latine digne de foi, invente de toutes pièces une référence hautement fantaisiste<sup>25</sup> : ces pseudo-citations en latin macaronique, avec des mots français superficiellement latinisés, contiennent le plus souvent des gauloiseries bien de chez nous; voici par exemple le *thema* du sermon joyeux que prononce frère Guillebert au début de la farce qui porte son nom<sup>26</sup> :

Foullando in calibistris  
Intravit per bouchan ventris  
Bidauldus, purgando renes.

Un autre exemple:

De quonatibus vitatis  
Bragare bachelitatis  
Prendare andoillibus  
Boutate in coffinando  
Et cetera. Broudiare  
De fessarum cultare  
Et ruate de pedibus  
(*Sermon joyeux des Frappe-culs*)

Certains *themata* ont la même versification que le reste du sermon (*Sermon joyeux de saint Oignon*); d’autres sont en prose (*Sermon joyeux à tous les Foulx*). Au niveau de la rime, on peut constater que le *thema* est parfois intégré dans le texte à tel point que le dernier vers latin rime avec le premier vers français du texte:

Audi, filia, et vide.  
Ce theume que j’ay devisé  
(*Sermon pour une nopce*)

Immédiatement après le *thema* on trouve le plus souvent une *thematis inventio*: le sermonneur y donne la référence de sa citation. Ces références aussi peuvent être sérieuses ou facétieuses:

Hec verba scribuntur  
In Cathone, ultimo capitulo  
(*Sermon joyeux de saint Raisin*)

Ces parolles on trouvera  
Au livre des tripes d’un veau,  
Qui jadis fut faict de nouveau,  
Capitulo plein d’herbe verde,  
Folio illuminé de merde  
(*Sermon du ménage et des charges de mariage*)

Si le sens de certains sermons joyeux est clair à la première lecture (énumération des maux de mariage, invitation à l’ivresse collective), d’autres textes ont un caractère plus truqué. Ainsi le *Discours joyeux en façon de sermon* composé vers 1530 par le chanoine Jean Pinard propose une explication facétieuse des noms des vignobles autour d’Auxerre: c’est une sorte de cryptogramme suivi, un cadastre rimé. Le *Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille* doit être lu à trois niveaux: au-delà de la lecture alimentaire évidente et la lecture érotique plus ou moins implicite, une lecture “politique” s’impose: le sermonneur parle d’un collègue, Joannes Bonus (= Jean Bon de Provins), un sot emprisonné pour avoir prononcé un sermon joyeux sur le *thema* “*Vinum laetificat cor hominis*”<sup>27</sup>. Nous reviendrons sur ces possibilités de lectures plurielles.

Les historiens du théâtre médiéval profane nous suggèrent que les sermons joyeux étaient joués en combinaison avec d’autres genres dramatiques: on aurait d’abord joué une sottie, puis un sermon joyeux, ensuite une moralité et finalement une farce<sup>28</sup>. La citation principale sur laquelle se base cette “tradition scientifique” est pourtant loin d’être univoque: elle provient du *Journal d’un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier*<sup>29</sup>.

[1515] En ce temps, lorsque le Roy estoit à Paris, y eut un prestre qui se faisoit appeler monsieur Cruche, grand fatiste, lequel, un peu devant, avec plusieurs autres, avoit joué publiquement à la place Maubert, sur eschafaulx, certains jeux et novalitez, c’est assavoir sottye, sermon, moralité et farce, dont la moralité...

L’on a voulu y voir le modèle sériel pour le théâtre profane en interprétant *sermon* comme “sermon joyeux”. Ce n’est pourtant pas tout à fait sûr: l’on sait que certaines

moralités étaient précédées d'un sermon comme la *Condamnation de Banquet* de Nicolas de la Chesnaye, la *Moralité de Charité* et la *Vie et histoire du mauvais riche*<sup>30</sup>. Il est donc fort bien possible qu'il soit question dans ce journal d'un sermon de moralité qui, bien que dramatique, doit être considéré comme un sermon sérieux. Evidemment la place du sermon de frère Guillebert au début d'une farce atteste une combinaison de plusieurs genres profanes, mais il y a, somme toute, peu d'évidences à cet égard.

Il faut l'avouer, nous sommes peu renseignés sur les conditions matérielles de représentation des genres mineurs du théâtre profane de la fin du moyen âge. L'étude des textes à éditer nous a déjà apporté quelques renseignements de détail assez précieux. En outre il existe des attestations de représentations de sermons joyeux dans des documents d'archives, des journaux, des mémoires et des chroniques. Les lettres de rémission constituent un fonds documentaire indispensable<sup>31</sup>. Beaucoup de ces documents n'ayant pas encore été dépouillés, il n'est pas toujours possible de reconstruire les situations dramatiques dans lesquelles le sermon joyeux a pu fonctionner. L'essai de visualisation théâtrale du *Sermon de saint Belin* que nous présentons aujourd'hui comporte encore une marge d'incertitude. Citons cependant, avant de passer à l'examen de ce texte, quelques documents intéressants sur des représentations de sermons joyeux.

En premier lieu les Comptes municipaux de Cambrai de 1538 fournissent une indication<sup>32</sup>: la municipalité a payé

...dix sous à Claude le Mausnier, ayant ce jour prêché sur un tonneau en récréant le peuple.

Une autre attestation se trouve dans la *Chronique* de Philippe de Vigneulles (Metz, début du XVI<sup>e</sup> siècle). Il s'agit d'un sermon joyeux sur les maux de mariage<sup>33</sup>: à l'occasion d'une fête carnavalesque on célébrait le mariage facétieux d'un géant d'osier avec une femme *ejusdem farinae*:

Et fut lis ung dictier devent la Grant Eglise par ung prebtre abbiliez en folz, nommé messire Hugo Hairan, lequel estoit montés sus ung chevaux, et disoit chose pour rire touchant le mariage du geans et de la geande. Et couroit tout le peuple après pour les voir.

Une dernière question qui doit nous intéresser ici concerne la place des chansons dans les représentations de théâtre profane. Cet usage est bien attesté: on trouve beaucoup de chansons et ballades intégrées dans les sotties<sup>34</sup> et dans plusieurs farces<sup>35</sup>. Il n'y avait rien de plus normal que d'entonner une chanson après chaque représentation. Deux sermons joyeux de notre *corpus* contiennent aussi le texte d'une chanson: le *Sermon joyeux d'un fiancé qui emprunta un pain sur la fournée à rabattre sur le temps à venir* est suivi de la chanson monorime "Se Dieu qui crea et forma tout à point"; le *Sermon joyeux des Frappe-culs* est accompagné de "La responce de la dame sur *Je me repens de vous avoir aimée*"<sup>36</sup>. D'autres compositions lyriques sont intégrées dans le *Sermon des Friponniers* (triolet), dans le *Sermon plaisant* (triolet) et dans le *Sermon joyeux de frère Guillebert* (septains).

Mais quittons ces généralités pour passer à l'examen de notre texte.

## Le sermon de saint Belin

Onomatopeia est nomen adfictum  
ad imitandum sonum vocis confusae,  
ut ... “balatus ovium”

(Isidore de Séville)

Un des sermons joyeux inédits est le *Sermon de saint Belin*. C’est un texte assez bref, contenant 75 vers dans le post-incunable. En se basant sur son intuition linguistique, Emile Picot avait daté ce sermon joyeux, assez vaguement, de 1500 environ<sup>37</sup>. Ce texte est le numéro 4 de son répertoire; il porte le numéro 244 dans celui de Petit de Julleville.

Le texte nous est conservé par un seul exemplaire, reposant actuellement à la Bibliothèque Nationale (Paris), fonds Rothschild, Cat 1 588:

Sensuyt le ser | mon de saint Belin. | Avec le sermon du poul | & de la  
pusse. Nouvelle= | ment Imprime.

(titre encadré d’un bois décoratif composé de feuilles et de branches)

Petit in-8° gothique de 8 ff. signés A-B. 22 lignes à la page pleine, sans lieu ni date ni nom d’imprimeur. Nous savons cependant que ce texte a été imprimé par Jacques Moderne à Lyon<sup>38</sup>. Picot et Petit de Julleville datent cet exemplaire d’environ 1540, mais S. Pogue croit que cette impression est d’avant 1529<sup>39</sup>. Il se base sur des données paléotypiques.

Un deuxième témoin du texte devrait se trouver dans un postincunable conservé actuellement à la Bibliothèque de l’Institut de France, Musée Condé, Chantilly, Cat 1798 (XXXII, C. 54):

Sensuyt le ser | mon du pou : et | d la pusse Avec | le sermon de saint  
Belin.

(bois décoratif représentant des bestioles mal identifiables,  
probablement des poux, dans une toile d’araignée)

Petit in-8° gothique qui a compté sans doute 8 ff. signés A-B, 25 lignes à la page pleine, sans lieu ni date ni nom d’imprimeur. Le bois de la page de titre n’est pas encore identifié. Malheureusement seul le cahier signé A a été conservé, ne contenant que les 142 premiers vers du *Sermon du pou et de la puce*.

Dans l’état actuel de la recherche, l’exemplaire du fonds Rothschild à la Bibliothèque Nationale subsiste donc comme l’unique détenteur de notre texte.



Il est curieux de constater que dans les deux exemplaires conservés, le *Sermon de saint Belin* et le *Sermon du pou et de la puce* apparaissent ensemble et sont indiqués tous les deux dans le titre: il n’y a donc pas lieu de parler d’un recueil factice. Dans l’exemplaire parisien, le *Sermon de saint Belin* (75 vers) précède le *Sermon du pou et de la puce* (178 vers); dans l’exemplaire conservé à Chantilly, il le suit (et est perdu par conséquent).

J.-C. Aubailly considère notre texte comme la parodie d’un sermon didactique<sup>40</sup>. Selon lui, ce texte raconte la vie d’une victuaille; il tournerait en dérision des coutumes sacrées en faisant l’éloge d’un mouton canonisé comme martyr. Petit de Julleville qualifie ce texte “d’histoire de la vie et de la mort du malheureux Belin, c’est-à-dire du Mouton, accommodé, après son trépas, à plusieurs sauces”, et juge le *Sermon du pou et de la puce* “encore plus insignifiant”<sup>41</sup>. Ajoutons que le *Sermon du pou et de la puce* est de peu postérieur à 1475<sup>42</sup>.

Voici la première édition moderne du sermon joyeux sur saint Belin, basée sur l’imprimé du fonds Rothschild. Nous reproduisons le texte tel quel, à quelques exceptions près:

- nous différencions i/j et u/v
- nous ajoutons une ponctuation sommaire et nous introduisons des apostrophes pour marquer l’élision
- entre parenthèses: l’élément que nous proposons d’omettre
- entre crochets: l’élément que nous proposons d’ajouter
- points de suspension entre crochets: lacune supposée.

Dans l’exemplaire du baron James de Rothschild, le C marque un nouveau paragraphe aux vers 1, 21, 67, 75. Au vers 4, le B initial est une grosse capitale; le o de *Bonne* est une petite capitale.

Les trois premiers vers, constituant le *thema* latin, sont disposés comme suit:

O domina culpa mea a mortuis  
exillibata homo capit pre  
parandum

Leçons rejetées: 13 garder (> gardee), 29 fort (> fut).

## [Sermon joyeux de saint Belin]

- A.ij. O domina, culpa mea  
 A mortuis exill(ib)ata.  
 Homo capit preparandum  
 4 Bonnes gens, oyez mon sermon  
 Que j'ay trouvé tout de nouveau  
 Escript en une peau de veau,  
 En parchemin notablement,  
 8 Scellé du pied d'une jument:  
 C'est le commencement et (la) fin  
 De la vie de saint Belin  
 Qui fut griefvement martiré.  
 12 Si en doit estre Dieu loué  
 Son saint nom et gardee la feste.  
 Mes amys, veés en cy la teste  
 Sur quoy j'ay fondé mon sermon.  
 16 Saint Belin fut filz d'un mouton  
 [..... ]  
 Et une brebis fut sa mere;  
 Et [ce] dient aucuns docteurs  
 20 Qu'elle estoit noire [de couleurs]
- Rude a mea roussa brebia plato.  
 Ce latin cy [... ] nous dist  
 [Ce] qu'oncques saint Belin ne fist  
 24 A homme du monde ne a femme, (+1 ?)  
 Ains que le corps en rendit l'ame;  
 Il souffrit moult de grief tourment.  
 Il fut tondu premierement  
 28 (Et) puis demoura au champ tout nud.  
 Et en après fut detenu  
 Par deux bouchiers qui le seignerent  
 O deux cousteaulx, qui l'escorcerent  
 32 Et le tirerent si a destroit (+1?)  
 Qu'i luy firent fairë ung pet.  
 Helas! Il cuidoit qu'il fust mort!  
 Certes ilz luy firent grant tort,  
 36 Moult de tourment et de martire,  
 Si quë après vous m'orrez dire  
 De sa vie et de sa lecture.  
 Comme je treuve en l'Escripture:  
 40 "Les boyaulx que l'escoufle hape  
 Font grant vertus en une harpe."  
 [ ..... ]  
 En après les larrons bouchers  
 44 L'allèrent vendre sur l'estal.  
 Ung cuisinier plain de grant mal  
 A.ij. En eut le brichet et l'espaule  
 Et les rostist en une gaulle.

48 Il print la langue et le gigot  
 Et les fist bouillir en ung pot  
 Et y mist ung gobet de lart.  
 Sçavons que fist ce fault souillart:  
 52 Il y mist aigre espicerie  
 - Tant est plain de mauvaïse vie!  
 Et en fist humer le brouet.  
 (Et) mangerent giblet a giblet  
 56 Et en firent tresbonne chere.  
 Et en après une trippiere  
 En eut le foye et le poulmon  
 [ ..... ]  
 60 Qui fut extraict de boucherie  
 On m'eüst parmy ce drappel  
 Faict boire a celle escorcherie.  
 Vous entendez bien joncherie?  
 64 Ce fut son plaisir volontaire  
 De moy juger par tricherie;  
 Estoit il lors temps de moy taire?  
  
 Cuydez vous que soubz mon capasce  
 68 N'y eut tant de philosophie  
 (v°) Comme de dire: "J'en appel!"?  
 Si avoit, je vous certifie,  
 - Combien que point trop ne m'y fie;  
 72 Quant on me dist, present notaire:  
 "Penduz serez!", je vous affie,  
 Estoit il lors tant de moy taire?  
  
 Prince, se j'eusse eu la pepie,  
 76 Pieça füssë ou est Clotaire,  
 Aux champs debout comme une espie.  
 Estoit il lors tant de moy taire?

finis.

## Commentaire

On l'aura remarqué tout de suite: la fin du sermon joyeux reprend les 19 derniers vers de la *Ballade de l'Appel* de François Villon. Cette insertion fera l'objet principal de notre étude; mais examinons d'abord, dans leur ordre d'apparition, les problèmes textuels qui subsistent.

### Vers 1-3

O domina, culpa mea  
A mortuis exill(ib)ata.  
Homo capit preparandum.

Texte latin énigmatique. Qui parle (récite, chante) à qui? Le sermonneur a-t-il voulu suggérer un second rôle en s'exprimant en latin? Il est fort possible que les passages en latin macaronique des sermons joyeux fussent chantés: la didascalie "Or disons" qui suit le *thema* latin dans le *Sermon joyeux de saint Velu* nous fournit à cet égard une précieuse indication:

Confregit et vitaverunt  
Vitavit et confregerunt  
Et confractis et vitatis  
Capitulo vitiatis.  
Le tesme du prestre Andreas  
Qui vitiabat eas. (v. 1-8)

Or disons:

Mes bonnes gens, parlez plus bas!  
Escoutez un peu mon sermon

...

(vv. 1-8)

En outre, l'on rencontre souvent des hypomètres dans les *themata* des sermons joyeux: si l'on assume que les prédicateurs joyeux imitèrent la syllabisation emberlificotée du chant grégorien, ces vers défectifs peuvent s'expliquer par un dédoublement de syllabes.

L'acteur s'adresse à *domina*. Qui est cette dame prétendument courtoise? Au niveau textuel, il n'y a qu'une possibilité: *domina* doit correspondre à *brebia* (v.21). Comme au vers 14 l'acteur présente une tête de mouton au public:

Mes amys, véés en cy la teste

il faut croire qu'il adresse ses phrases pseudo-latines à sa mascotte. S'agit-il d'une tête réelle, d'une marotte, d'un masque? Dans certains sermons joyeux néerlandais, le sot interprète le rôle de l'animal immolé: ce jeu renforce le caractère dramatique de ces pièces<sup>43</sup>. Pensons aussi à l'explication de Chambers qui croit que le capuchon du sot est un avatar de la tête d'un animal sacrifié<sup>44</sup>:

a sophistication of a more primitive head-dress, namely the actual head of a sacrificial animal worn by the worshipper at the New Year Festival.

Quoi qu'il en soit, notre sermonneur s'adresse à un objet qui représente la tête d'un mouton: crâne, masque ou marotte. Il lui chante le *thema* du sermon: c'est l'ouverture dramatique de l'homélie. Ce n'est qu'après ce début que l'acteur s'adressera au public: "Bonnes gens".

Le vers 2 présente un hypermètre:

A mortuis exillibata

Picot<sup>45</sup>, qui donne une transcription des vers 1-12, 57-58, 60 et 75-78 de notre texte, propose de corriger en (*ex*)*illibata*. Ce n'est pas à exclure: *illibata*, *inlibata* signifiant "pure, intègre, non souillée, saine, sauve". On peut corriger aussi en *exill(ib)ata*. Le mot *exillata* serait alors une forme vulgaire du verbe *exiliare*, signifiant, en latin médiéval, "exiler"<sup>46</sup>. Ce dernier sens nous semble *a priori* plus probable; nous verrons plus loin que c'est le seul possible.

L'expression *a mortuis* est fort courante dans la Bible, et surtout dans le Nouveau Testament, chaque fois qu'il y est question de résurrection. Pourtant nous n'avons pas retrouvé la source de ce *thema*. Il faut donc supposer que nous avons affaire ici à un *thema* du deuxième type, un *thema* inventé de toutes pièces. Cette hypothèse est confirmée par le caractère macaronique du latin qu'on trouvera au vers 21: *roussa* et *brebia* sont des formes capables d'étonner maint latiniste.

Nous proposons donc de comprendre les deux premiers vers comme suit:

"O Dame Brebis, par ma faute (par mon intervention)

surgie (sortie, exilée) de la mort (du royaume des Morts)".

Le mouton en question est bel et bien mort, mais c'est comme si la tête avait été arrachée à la mort, sauvée de la putréfaction, comme si le masque et la fiction théâtrale parvenaient à la faire survivre, puisque l'acteur montre cette relique et lui chante le *thema* du texte.

Le vers 3 constitue un problème:

Homo capit preparandum.

Au niveau de la lecture alimentaire on pourrait traduire:

"l'homme [vous] a pris afin de (vous) préparer".

Il faudrait supposer alors que l'acteur ait supprimé l'objet direct et la préposition *ad* devant le gérondif pour faire l'octosyllabe. Un jeu scénique aurait pu rendre alors le sens de la phrase plus clair aux yeux du public.

Une autre possibilité consisterait à considérer ce vers comme une didascalie:

"l'homme prend ce qu'il faut préparer".

En d'autres mots, l'acteur prépare ses accessoires, son masque ou sa marotte. Deux objections viennent à l'esprit. D'abord les didascalies sont le plus souvent au subjonctif: il faudrait alors corriger *capit* en *capiat*; le vers devient dans ce cas un hypermètre. La seconde objection est encore plus solide: les vers 3 et 4 riment<sup>47</sup> :

Homo capit preparandum  
Bonnes gens, oyez mon sermon.

Le vers 3 fait donc partie du texte à débiter, ce qui semble peu commun pour une didascalie. Ce n'est pourtant pas tout à fait unimaginable, l'essentiel de l'effet dramatique étant le ton liturgique dont la vocalisation imite le chant grégorien. Les paroles macaroniques sont alors de seconde importance. D'ailleurs l'histoire du théâtre n'ignore pas les ressources comiques du jeu de scène où un acteur raconte ou chante ce qu'il est en train de faire. L'opérette se plaît à construire des airs entiers sur ce transfert. Le double inutile mot-événement, qui relève de la collision entre l'énoncé et l'énonciation, produit un effet comique certain. Ici il s'agirait en même temps d'une mise en marche de la pièce, d'une mise en condition du public. Ce n'est qu'après cette incantation que le véritable sermon commence, que le prédicateur s'adresse directement au public pour l'inviter à écouter son homélie (v.4); ce n'est qu'après cette "ouverture" que le post-incunable se sert d'une capitale.

### Vers 9

C'est le commencement et (la) fin

Correction d'après Picot<sup>48</sup>.

### Vers 10

De la vie de saint Belin

Deux traditions médiévales, assez dissemblables, sont associées aux ovins. D'abord l'imagerie christologique fait du mouton l'allégorie par excellence de toute victime qu'on immole. L'agneau symbolisant la douceur et l'innocence a été de tout temps l'animal sacrificiel des offrandes expiatoires et des rites de propitiation. Cette innocence tourne parfois à la naïveté: on connaît, dans le *Roman de Renart*, le personnage de Belin qui deviendra le prototype des "belins" médiévaux. On n'a pas oublié sa simplicité au XVIe siècle: Godefroy et Huguet citent un vers du *Debat de Nature et de jeunesse*<sup>49</sup> :

Ha! com je suis sot et belin!

Villon aussi, dans son *Testament*, reparlant de ses "troys povres orphelins", emploie le mot<sup>50</sup> :

Sont creuz et deviennent en aage  
Et n'ont pas testes de belins  
(vv.1276-1277)

Disons que c'est là le côté "brebis" (*brebia* v.21) de Belin.

Mais il y a aussi un côté "bélier" dans Belin: il est alors un symbole de la force fécondante, ignée, phallique, martiale, procréatrice<sup>51</sup>. Le sens obscène qui s'y attache est encore attesté chez Rabelais, avec le substantif *belinage* (III, 12) et le verbe *beliner* (II, 23) signifiant "faire l'amour". Nous verrons plus loin que ces deux aspects de Belin sont à retenir.

Ajoutons, à toute fin utile, que nous connaissons plus d'un personnage du nom de Belin au XV<sup>e</sup> siècle. Maître Jean Belin fut condamné à l'amende pour avoir dit, le 15 octobre 1464, à François de la Vacquerie, promoteur de l'officialité: "Vous êtes beau citeux!"<sup>52</sup>. Un personnage moins inconnu est le chevalier Geoffroy de Saint-Belin, seigneur de Saxefontaine en 1447, cité par Philippe de Commines<sup>53</sup>. Geoffroy de Saint-Belin, ancien capitaine d'écorcheurs, bailli de Chaumont en 1457, devenu conseiller et chambellan du roi, sera tué à la bataille de Montlhéry en 1465. Malgré les mots *escorcerent* (v.31) et *escorcherie* (v.62) qui pourraient évoquer un capitaine d'écorcheurs, nous ne voyons vraiment pas comment le *Sermon joyeux de saint Belin* ferait allusion à l'un de ces personnages historiques<sup>54</sup>.

### Vers 14-15

Mes amys, veés en cy la teste  
Sur quoy j'ay fondé mon sermon.

L'acteur fait un geste: il montre une tête de mouton. Ce vers confirme l'interprétation que nous avons donnée de *domina*: l'acteur dit qu'il a fondé son sermon sur cette tête. Or, on doit lire le mot *fondé* en rapport avec le terme *fondation* (ou *fondement* dans le *Sermon de Billouart*, v.9). Dans la rhétorique de l'éloquence sacrée, ce terme technique désigne le *thema* d'un sermon<sup>55</sup>. On comprendra donc:

"Mes amis, voici la tête qui a servi de *thema* à mon sermon."

### Vers 17

Après le vers 16, un vers (au moins) manque (qui rime avec *mere*). Une lacune derrière le vers 17 paraît moins plausible dans le contexte.

### Vers 21-22

Rude a mea toussa brebia plato.  
Ce latin cy [...] nous dist  
...

Le grand problème de l'interprétation de notre sermon réside dans le sens obscur de ces deux vers. Le vers 21 est largement hypermétrique: tel quel c'est un alexandrin. II ne rime pas. On pourrait croire que quelque chose manque, d'autant plus que le mot final *plato* n'offre aucun sens satisfaisant, le philosophe grec n'étant pas la source de la

citation latine. On trouve une autre allusion plaisante à Platon comme source fictive<sup>56</sup> dans le *Sermon joyeux de bien boyre*:

Et le fit le docteur Platon  
En son derrenier quolibet  
(vv.267-268)

Il n'est pas exceptionnel qu'un vers se trouve sans rime dans un sermon joyeux. Les citations latines dans le *Sermon à tous les Foulx* ne sont même pas versifiées du tout. Dans les *Faits de Nemo*, le sermon joyeux qui comporte de loin le plus grand nombre de citations latines, certaines sont métriquement isolées, d'autres intégrées dans la versification.

D'autre part le vers 22 ne compte que six syllabes:

Ce latin cy [...] nous dist.

Plutôt que de penser à une solution de facilité (Ce latin cy devant nous dist), il semble tout indiqué de transférer le mot *plato* de l'hypermètre au vers hypométrique pour faire l'octosyllabe. En rejetant en même temps *mea* entre parenthèses, on restaure également l'octosyllabe au vers 21; on obtient ainsi:

Rude, a (mea) roussa brebia,  
Plato. Ce latin cy nous dist

...

Mais quel pourrait être le sens de cette phrase? Les mots *brebia* et, dans une moindre mesure, *roussa* (adjectif attesté dans certains dictionnaires du latin médiéval), montrent bien le caractère macaronique de cette exclamation latine. Nous voyons en effet un impératif dans *rude*, du verbe *rudere*, *rudo* qui signifie "braire, hurler":

Rude! A[h], (mea) roussa brebia!

Le mot *brebia* est évidemment du français latinisé pour le latin classique *vervex*, *vervicis*. Nous traduisons:

"Bêle donc, (ma) brebis rousse!"

Ainsi s'exclame tout à coup le sermonneur en adressant un ordre, une invitation, à sa mascotte ovine.

Il est intéressant de constater qu'après quelques généralités sur saint Belin – résumé du problème et allusion à sa famille – cette exclamation latine se trouve au début de la partie du texte où l'acteur parlera en détail de la vie de Belin. Elle fait donc plus ou moins figure de second *thema*: le sens du corps du sermon se concentrerait autour de l'invitation à bêler que l'acteur adresse (en chantant? en hurlant?) à saint Belin.

Le mot *plato*, serait alors l'exécution de cet ordre, la réponse à cette invitation: le mouton, en bêlant, parle à la première personne de l'indicatif présent: le second rôle, encore muet pendant les vingt premiers vers, parle ici pour la première fois. Nous optons donc pour la leçon macaronique: à la représentation on aurait dit *plato* ou peut-être *blato*. Ce verbe macaronique à la première personne serait une semi-onomatopée



qui, prononcée en bêlant, signifie “je bêle!”, forme librement adaptée du latin *ballo* ou *belo* (et de *blatero* “je bavarde, je babille”). Est-ce encore un jeu entre l’énonciation et l’énoncé? Cet indicatif macaronique a pu être choisi parce qu’il évoque, de surcroît, le nom du célèbre philosophe pour le public cléricale (ou pour les clercs parmi le public). *Plato*, “je bêle”: un schibboleth pseudo-étymologique<sup>57</sup>, un double fond pour spectateurs avertis, un supplément de bouffonnerie. Nous proposons donc de lire les vers 21-22:

Rude, a (mea) roussa brebia!  
- “Plato!!” - Ce latin cy nous dist

On pense tout de suite aux bêlements comiques dans la *Farce de Maître Pathelin* et l’on ne peut s’empêcher de rapprocher ces vers d’un passage du *Cry de la Bazoche*<sup>58</sup>:

Qu’elle dira: “Belin, belin!”  
Le mary, faict au jobelin,  
respondra en mouton: “Bez, bez!”

...

“Belin” dict et “bez” respondu

...

Il est en outre important de retenir de cette citation le lien qui existe entre le “mouton” et le “jobelin”, le langage codé des truands.

L’usage de la semi-onomatopée *Plato/Blato* fait penser aussi à un passage du *Mystère de l’Incarnation et Nativité*, représenté à Rouen en 1474, et imprimé en 1490<sup>59</sup>:

UN COCQ (d’une voix claire et brève):  
Christus natus est  
UN BOEUF (mugissant):  
U...bi?  
UN AGNEAU (bêlant):  
Bée ...thleem  
UN ANE (brayant):  
Ia-mus (= eamus)

Détail curieux: la séquence consonantique de *Bée-thleem* (BTL) ressemble à celle de *Blato* (BLT).

Dans son *Livre du Trésor* (±1264), Brunet Latin avait déjà fait remarquer que le mouton noir dit *mé*, tandis que le mouton blanc dit *bee*<sup>60</sup>:

...dient li plusour que la vois du noir est devisee de celui dou blanc, en tel maniere que li plusor le sevent bien conoistre, a ce que li noirs dist mé, et li autres dist bee.

## Vers 23

[Ce] qu’oncques saint Belin ne fist

Ce vers étant heptasyllabique, il a fallu ajouter une syllabe. Elle ne change rien au sens, car même sans cette adjonction, le seul mot *que* peut signifier “ce que” en moyen français (voir v. 51). L’homélie sur saint Belin apparaît donc comme le sermon sur un animal peu banal, voire fort particulier, saint Belin étant le mouton qui jamais ne bêla. La position des vers 21-22, placés comme un second *thema* après l’introduction, nous révèle l’importance de ce fait:

“Le latin nous parle ici de ‘bêler’, ce que saint Belin ne fit jamais, à homme ni à femme, avant de mourir.”

Cette particularité donne à Belin une résonance biblique, car on lit dans la *Vulgate*:

Oblatus est quia ipse voluit,  
Et non aperuit os suum;  
Sicut ovis ad occisionem ducetur,  
Et quasi agnus coram tondente se obmutescet,  
Et non aperiet os suum.

(*Isaïe* 53, 7)

Tanquam ovis ad occisionem ductus est;  
Et sicut agnus coram tondente se, sine voce,  
Sic non aperuit os suum.

(*Actes des Apôtres* 8,32)

et dans la *Bible de Jérusalem*:

Affreusement traité, il s’humiliait,  
il n’ouvrait pas la bouche.  
Comme un agneau conduit à la boucherie,  
comme devant les tondeurs une brebis muette  
et n’ouvrant pas la bouche.

Comme une brebis il a été conduit à la boucherie;  
comme un agneau muet devant celui qui le tond,  
ainsi il n’ouvre pas la bouche.

Belin ne bêla pas. Le seul bruit que le bon saint aurait proféré dans sa vie reste le pet (v.33) qu’il lâche en mourant, ou plutôt – le détail a son importance – en croyant mourir. On croit entendre au loin les perversions cacophoniques et les éruclatations tonitruantes de l’*Officium lusorum* chanté par le *Clemencic Consort*<sup>61</sup>.

## Vers 24

Neuf syllabes. Lire *hom* au lieu de *homme* ?

## Vers 32

Neuf syllabes. Lire (Et).

### Vers 37

*Si què* : hiatus. La leçon *Si com* aurait été plus élégante.

### Vers 39-41

Comme je treuve en l'Esriture:  
"Les boyaulx que l'escoufle hape  
Font grant vertus en une harpe."

cf. *Isaïe* 16,11:

Super hoc venter meus ad Moab  
Quasi cithara sonabit  
(*Biblia Vulgata*)

Aussi mes entrailles sur Moab  
frémissent comme une cithare  
(*Bible de Jérusalem*)

On le voit, la citation est assez libre, mais comme l'acteur cite en français, il n'est point exclu qu'il reprenne le texte d'une Bible versifiée en français; l'on connaît la liberté de ces traductions. Tel quel le distique français fait songer au célèbre poème de Louis Aragon:

Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson  
Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson  
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare  
Il n'y a pas d'amour heureux

et à Rabelais (*Quart Livre*, VI) qui fait dire au marchand Dindenault au sujet de son mouton Robin:

Des boyaulx, on fera chordes de violons et harpes.

La relative *que l'escoufle hape*, même si elle est appelée par la rime, confère à ce distique une densité poétique assez exceptionnelle, bien que l'expression *l'escoufle hape* se rencontre ailleurs: on trouve dans le dictionnaire de Tobler-Lommatzsch deux exemples réunissant *escoufle* et *hape* dans une même image (Gautier de Coincy et Gilles li Muisis). On lit dans le même dictionnaire la rime *hape:Harpe* (rue de la Harpe), qui figure dans le *Dit des Rues de Paris*, poème de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>, attribué à Guillot de Paris. L'amuïssement du *r* préconsonantique en fin de syllabe est amplement attesté au XV<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>.

### Vers 42

Lacune d'un vers (rime avec *bouchers*).

## Vers 46

En eut le brichet et l'espaule

*brichet*: “bréchet, crête osseuse sur le sternum des oiseaux et des cerfs et chevreuils”.

## Vers 50

Et y mist ung gobet de lart

*gobet*: “pièce, morceau, bouchée”.

## Vers 55

(Et) mangerent gible a gible

*gible* : “gibelet, gibier (surtout gibier à plume), abattis de volaille”. En voici le recette selon Taillevent<sup>64</sup>:

Pour gibelet d'oyseau de riviere, fault haller des oyseaulx en la broche ou sur le gril; faictes pareil bouillon comme a la semee, et vertjus et espices pareillement.

## Vers 59

Lacune d'au moins un vers (rime avec *poulmon*); on peut supposer quelque chose comme

[Vecy la fin de mon sermon.]

mais il y a beaucoup d'autres possibilités.

## Vers 60-78

Comme nous l'avons déjà remarqué, les 19 derniers vers de ce sermon joyeux sur le martyr d'un animal reprennent tout simplement les 19 derniers vers de la *Ballade de l'Appel* de François Villon. Le titre de la ballade est de Clément Marot: le manuscrit F porte *Question au Clerc du Guichet*, le manuscrit C porte *Sensuit l'appel dudit Villon* (remarquer l'octosyllabe qui rime en *-on*).

Nous nous référons à l'édition Rychner-Henry (RH)<sup>65</sup>, qui nous a guidés dans la ponctuation. De cette ballade de Villon, les neuf premiers vers manquent, c'est-à-dire le premier huitain et le premier vers du deuxième huitain. Faut-il supposer qu'ils faisaient partie du sermon? C'est ce que nous chercherons à établir dans les pages suivantes.

L'insertion de cette ballade dans notre sermon n'a été remarquée que par Picot et Petit de Julleville<sup>66</sup>. Aucun de ces deux érudits n'a cherché à interpréter ce fait. Tout la critique villonienne a ignoré cette donnée; du moins elle n'en parle pas. On peut donc

ajouter ce fragment comme un nouveau témoin textuel aux six sources connues de cette *Ballade*, signalées dans l'édition Rychner-Henry<sup>67</sup>:

- manuscrits: C : Paris, B.N. f.fr. 20041 (date imprécise)  
F : Stockholm, Bibl.Roy. ms. V.u.22 (après 1477)  
P : Paris, B.N. f.fr. 1719 (début XVI<sup>e</sup> siècle)  
R : Paris, B.N. f.fr. 12490 (début XVI<sup>e</sup> siècle)
- imprimés: I : incunable Pierre Levet, Paris, 1489  
J : *Jardin de Plaisance*, Antoine Vérard, Paris, 1501

Par rapport au texte RH (Rychner-Henry) le fragment contenu dans notre sermon présente les variantes suivantes:

variantes isolées

- v.67 *capasce* contre RH v.17 *capel*
- vv.74 & 78 *tant* contre RH vv.24 & 28 *temps*

variantes partagées

- v.61 *On m'eust* avec CFIPR v. 11 contre J et RH *On ne m'eust*
- v.64 *Ce fut son plaisir volontaire* avec CIPR v.14 contre FJ et RH *Mais quant ceste paine arbitraire*
- v.65 *De moy juger* avec CIPR v.15 contre FJ et RH *On me jugea*
- v.72 *Quant on me dist* avec C v.22 *Quant l'en me dit* et FIPR *Quant on me dit* contre J et RH *Quant dit me fut*
- v.73 *Penduz* avec R contre FPJ et RH *Pendu* et CI *Pendus*.

Même si la plupart des variantes sont anodines, le texte de ce fragment doit être versé au dossier villonien. La variante *tant* pour *temps* s'explique facilement: de telles fautes homophoniques abondent dans les textes du théâtre profane de la fin du moyen âge; mais la leçon *tant* n'est pas impossible dans ce contexte. La variante *capasce* pour *capel* est remarquable: elle pêche visiblement contre la rime en *-pel*.

Voilà les données du problème. Avant d'entamer l'étude des liens possibles entre le sermon joyeux et le texte de Villon, il faut rappeler brièvement ce que la critique villonienne nous apprend au sujet des circonstances de composition de la *Ballade de l'Appel*.

## La Ballade de l'Appel

Impostorem insignem aetas patrum  
nostrorum vidit Franciscum Villionum,  
quo uno nomine plani diffinitio maxime  
intellegi potest.

(Guillaume Budé)

François Villon, [Ballade de L'appel *ou* Question au Clerc du Guichet], éd. Rychner-Henry, *Poèmes Variés*, XV.

- Que dictes vous de mon appel,  
Garnier, fis je sens ou folie ?  
Toute beste garde sa pel :  
4 Qui la contraint, efforce ou lie,  
S'elle peut, elle se deslie.  
Quant donc par plaisir volontaire  
Chanté me fut ceste omelie,  
8 Estoit il lors temps de moy taire ?
- Se fusse des hoirs Hue Capel  
Qui fut extrait de boucherie,  
On ne m'eust parmy ce drapel  
12 Fait boire en ceste escorcherie  
– Vous entendez bien joncherie? –  
Mais quant ceste paine arbitraire  
On me juga par tricherie,  
16 Estoit il lors temps de moy taire?
- Cuydiés vous que soubz mon capel  
N'eust autant de philosophie  
Comme de dire: "J'en appel!"?  
20 Si avoit, je vous certifie,  
– Combien que point trop ne m'y fie –.  
Quant dit me fut, present notaire,  
"Pendu serés!", je vous affie,  
24 Estoit il lors temps de moy taire?
- Prince, se j'eusse eu la pepie,  
Pieça fussë ou est Clotaire,  
Aux champs debout comme une espie...  
28 Estoit il lors temps de moy taire?

La *Ballade de l'Appel* est bien connue et a été amplement commentée. C'est le dernier ou l'avant-dernier poème que nous ayons conservé de François Villon. Notre ballade partage ses aspirations à la dernière place chronologique avec la *Louange et Requête à la Cour*. Nous sommes le 5 janvier 1463.

Rappelons, d'après L. Thuasne, P. Champion, J. Dufournet, A. Henry et J. Rychner, J. Favier<sup>68</sup>, les circonstances de la composition de cette ballade et sa place dans la biographie de Villon.

Après un séjour en province, François Villon retourne à Paris. La présence du poète, chargé de vol, dans la capitale est attestée le 2 novembre 1462. En décembre 1462, Villon dîne chez son ami Robin Dogis, en compagnie de ses compères Roger Pichart et Hutin le Moustier. En rentrant par la rue de la Parcheminerie, ils passent devant l'écritoire de maître François Ferrebouc, notaire pontifical, qui pouvait "se prévaloir de relations influentes au Châtelet"<sup>69</sup>. Ferrebouc avait déjà été commissaire royal dans l'affaire du Collège de Navarre. Pendant l'instruction de cette affaire, il assista comme scribe à l'interrogatoire de Guy Tabarie qui finit par "donner" son compère Villon comme complice de la cambriole. Ferrebouc connaissait donc Villon.

Qu'est-ce qui se passe, cette nuit de décembre 1462, rue Saint-Jacques<sup>70</sup>? Roger Pichart, hurluberlu bagarreur, crache dans l'étude et insulte les clercs. Il s'ensuit une rixe. Le notaire sort, bouscule Robin Dogis qui le frappe de sa dague. Ferrebouc survivra à ses blessures (il ne mourra qu'après 1502), mais il porte plainte. Après quelques péripéties les quatre complices sont arrêtés.

Villon est condamné à être pendu et étranglé. La peine semble excessive: le poète n'aurait participé à cette échauffourée qu'en tant que témoin, tout au plus comme perturbateur de l'ordre public; la lettre de rémission accordée à Robin Dogis (novembre 1463) présente Villon plutôt comme un spectateur. Marcel Schwob a pourtant cru que Villon aurait bien pu machiner l'affaire Ferrebouc, et Jean Dufournet estime que cette opinion peut être soutenue "compte tenu de la peine sévère, la mort par pendaison, à laquelle Villon fut condamné"<sup>71</sup>.

Ce qui est certain, c'est qu'avant sa condamnation Villon a subi la question de l'eau au Châtelet, sur l'ordre du lieutenant criminel, Pierre du la Dehors, maître boucher. Condamné à mort, en désespoir de cause, Villon introduit un appel à la Cour de Parlement qui, dans une décision datée du 5 janvier 1463 (n.s.) commue la peine capitale en dix ans d'exil.

Le poète jubile. Dans "une des plus joyeuses ballades qu'on puisse lire"<sup>72</sup>, il s'adresse à Etienne Garnier, le clerc du guichet (de la petite geôle) du Châtelet, qui enregistrait les entrées des prisonniers et les levées d'écrou. Villon triomphe: "Alors, Garnier, que pensez-vous de mon appel judiciaire? N'ai-je pas eu raison de lancer mon appel? Croyez-vous toujours que j'aurais dû me taire?". Apparemment Garnier avait déconseillé à Villon d'interjeter appel. Rappelons qu'on pouvait être puni pour l'introduction d'un appel non fondé (mais qu'importe pour un condamné à mort !): ainsi Roger Pichart sera condamné, le 1er février 1465, pour avoir "mal appelé de la sentence du prévôt"<sup>73</sup>. Villon savait aussi qu'un appel pouvait être rejeté: c'est ainsi que son ami Colin Cayeux a perdu "la peau"<sup>74</sup> :

Cuidant que vaulsist le rappeau,  
Le perdyt Colin de Cayeux.  
(*Testament*, vv.1674-1675)

Villon avait d'ailleurs vu lui-même rejeter son appel contre les sévices de Thibaut d'Aussigny<sup>75</sup>:

Nonobstant qu'il dit: "J'en appelle!"

(*Testament* v.1901)

Or, ce Garnier était lui-même un personnage ambigu: d'une part il se trouvait du côté du personnel de la justice, d'autre part il n'était pas étranger au monde de la truanderie, puisqu'il avait été révoqué en 1453 pour faute grave. Il était alors geôlier à la Conciergerie (et avait sous lui un clerc appelé Gaultier Ferrebouc)<sup>76</sup>. Convaincu, avec son clerc, de complicité dans l'affaire d'une évasion, il fut emprisonné à son tour, et élargi après avoir payé une forte caution. Après une seconde mauvaise affaire (de chantage, à Montlhéry) suivie, elle aussi, d'incarcération, et au sujet de laquelle il obtint une lettre de rémission en 1458, Etienne Garnier réintègre les rangs du personnel judiciaire au Châtelet en 1459. "C'est donc bien ce douteux personnage qui eut François Villon en garde, en 1462 et en 1463"<sup>77</sup>. Nous ne savons ce qui lui arriva par la suite, mais le 23 avril 1464 il n'occupe déjà plus ce poste, car à cette date il a été remplacé (depuis quand?) par Jean Papin<sup>78</sup> (qui lui avait déjà succédé préalablement comme geôlier à la Conciergerie et qui sera, lui aussi, destitué, en 1472, pour avoir laissé des prisonniers s'échapper).

Le cas de Garnier n'est donc pas isolé. En général il faut croire que les passages entre légalité et illégalité, entre le monde policier et celui des truands, ont dû être multiples, dans les deux sens<sup>79</sup>. L'oeuvre de Villon elle-même abonde en exemples de gens qui ont "pratiqué" les deux mondes: Robert Valée (avec son amie Jehanne de Millières), Jean le Loup, Casin Cholet, Michaut du Four, Macé d'Orléans, Pierre Basanier, Philibert et le gros Marquet (et les pages turbulents du Guet Royal), etc. De toute façon, dans la *Ballade de l'Appel* Villon s'adresse à Garnier comme à son confident, avec qui il partage son euphorie, son triomphe qu'il présente comme une réponse à un conseil non suivi.

François Villon, on l'a vu, avait introduit son appel auprès de la justice séculière. C'est pourquoi Burger pense qu'à cette époque (1462-1463), Villon n'est plus clerc, ayant peut-être été dégradé par Thibaut d'Aussigny, pour avoir appartenu à une bande de forains, saltimbanques, ménestrels et acteurs<sup>80</sup>.

Cette hypothèse de Burger sur la dégradation cléricale de Villon ne peut être exclue<sup>81</sup>: après tout, ses compères Colin de Cayeux et Regnier de Montigny ont été eux aussi déchus de leur clergie. Concluons donc avec Rychner-Henry que la question demeure ouverte.

Le 5 janvier 1463, maître François Villon est condamné à l'exil. Dans la ballade *Louange et Requête à la Cour*, il demande trois jours de sursis pour faire ses adieux et chercher de l'argent. Il y a tout lieu de croire que ce délai a été accordé<sup>82</sup>. Le 8 janvier 1463, le *povre Villon*, truand et poète disparaît de l'histoire. Le bon *follastre* entre dans la légende.



## La Ballade de l'Appel et le Sermon joyeux de saint Belin

Je ne suis point des excessifs  
Importuns, mais j'ai la pépie  
Dont suis au vent comme un châsis  
Et debout ainsi qu'une espie

(Clément Marot)

La critique villonienne a pourvu la ballade à Garnier d'un appareil savant de remarques littéraires, historiques et philologiques. Dégageons-en les détails qui auront leur importance dans l'analyse des relations entre la *Ballade de l'Appel* et le *Sermon joyeux de saint Belin*.

Dans le second huitain Villon se dit que s'il avait été l'un des descendants du roi Hugues Capet (938?-996), il n'aurait pas été torturé et jugé:

Si fusse des hoirs Hue Capel  
Qui fut extrait de boucherie

(vv. 9-10)

Il reprend ainsi une légende attestée depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, d'abord dans le *Purgatoire* de Dante (XX,49-52), ensuite dans la chanson de geste de *Hugues Capet*<sup>83</sup>:

Ce fu Huez Capez c'on appelle bouchier  
Ce fu voirs, mais moult pau en savoit du mestier.

Selon cette légende, qui est probablement plus ancienne, Hugues Capet aurait été fils de boucher. Historiquement cela a de quoi nous étonner<sup>84</sup>, car le père du roi fut Hugues le Grand (ou le Blanc), comte de Paris et duc de France, lui-même fils de Robert I<sup>er</sup> qui, lui, avait pour père Robert le Fort, comte d'Anjou et de Blois, mort en 866. Les origines de cet arrière-grand-père sont obscures. La légende s'explique communément par le fait que les ducs franciens avaient, à l'époque, une importante quantité de bétail et approvisionnaient la région parisienne en viande<sup>85</sup>.

Si Villon a repris cette légende dans la ballade, c'est qu'elle lui permettait de faire une allusion perfide à son bourreau Pierre de la Dehors, lieutenant criminel au Châtelet, maître boucher, appartenant à une famille de bouchers<sup>86</sup>. D'où le jeu de mots avec *escorcherie*. D'après Lanly<sup>87</sup>, l'*escorcherie* pourrait également faire allusion à la pratique abusive d'abattre des animaux à la Conciergerie. En effet, le 19 décembre 1462, à l'époque des événements susmentionnés, le Parlement interdit au geôlier André Paroisse, "sur peine arbitraire", d'y abattre du bétail. L'interdiction précise que ce travail doit être réservé aux bouchers: "*touchant fait de boucherie*".

Pour la question de l'eau, l'on versait plusieurs litres d'eau dans un entonnoir placé dans la bouche du suspect. Cette eau était filtrée par un linge: un *drapel* (v.61 = v.10)<sup>88</sup>.

Le mot *joncherie* (v.63 = v.13) montre, d'après Rychner-Henry<sup>89</sup>, que le terme *escorcherie* n'avait pas, dans la langue courante, le sens de "salle de torture". Selon Guiraud<sup>90</sup>, les *joncheurs* (littéralement "les trompeurs") furent des policiers affiliés à la pègre. Villon lance ici un clin d'oeil complice à Garnier, cleric de justice plus ou moins familiarisé avec le monde (et le jobelin) des truands.

La *pépie* (v.75 = v.25) apparaît dans le lexique français dès 1393. C'est une "induration de la muqueuse de la langue chez certains oiseaux" qui entrave la respiration (Robert). Cette maladie d'oiseaux rend donc muet. Le sens de cette métaphore est évident: *avoir la pépie* signifie "ne pouvoir parler". Villon exulte parce que son appel n'a pas été refusé, comme celui de ses compères pendus, Regnier de Montigny et Colin de Cayeux<sup>91</sup>. Une autre allusion à un appel avorté se trouve dans la seconde ballade en jargon<sup>92</sup>:

Qu'au giffle ne laissez l'appel.

Le prédicateur Michel Menot signale le même problème<sup>93</sup>:

Plures habuerunt spem in fine relevandi *leur appeau, qui n'ont pas laissé de estre damnez.*

Le terme *pépie* se retrouve d'ailleurs dans le sermon joyeux sur la poule, madame Guéline, comme cause de la mort de la plupart des poulardes:

Qui moururent de mort amere  
 Les uns du flux, d'autres de la pepie      (+2)  
 ...  
 De fluxu et pipia      (-1)  
 Poulardi sunt trespassati  
 (vv. 106-110)

Le sens général de l'envoi est donc: "je ne devais pas me taire: j'ai bien agi en faisant appel. Sinon j'aurais été pendu comme une *espie*". La traduction de ce dernier mot a été controversée: "espion", "épieur de chemins", "épouvantail"<sup>94</sup>.

\*\*\*

L'insertion de la *Ballade de l'Appel* dans le *Sermon de saint Belin* est déconcertante à première vue. Elle dérange les certitudes et ouvre un vaste champ à la spéculation. Ces dernières décennies l'érudition purement documentaire sur Villon forme un tout solide et on a l'impression d'avoir recueilli tous les documents majeurs, toutes les pièces d'archives. On est allé aussi loin que la recherche historique le permettait. Même si des lacunes subsistent (le sort de Villon après le 8 janvier 1463), le dossier factuel semble clos.

Pourtant on ne peut dire que le *corpus* des oeuvres de Villon soit fixé une fois pour toutes. Passons, pour raison de brièveté, sous silence les attributions non fondées<sup>95</sup>, pour constater que tout récemment encore, l'édition Rychner-Henry ajouta au *corpus* qu'on croyait pourtant définitif, la *Ballade franco-latine* et en retrancha le ronseau de *Jenin l'Avenu* dont l'authenticité avait déjà été sérieusement mise en question par Droz et

Piaget<sup>96</sup>. En outre, A. Vitale-Brovarone a signalé un manuscrit perdu qui contenait un poème inconnu de Villon<sup>97</sup>:

Aultre ballade par la quelle il nomme tous ses compaignons qui ont esté  
executez par justice en les requerant

inc. *Ou est le grand loiaus* (-2)

*Qui si bien planta jointerie*

Expliciunt les ballades faites par Maistre François Villon luy estant en  
prison au chastelet de Paris.

Autant dire qu'il y a des marges floues et fragiles à nos certitudes et que l'oeuvre de Villon n'est pas un bloc monolithique fixé une fois pour toutes.

Maintenant que nous avons en main un certain nombre d'éléments sur le *Sermon joyeux de saint Belin* et un certain nombre de données sur la *Ballade de l'Appel*, il est grand temps d'étudier l'insertion du poème dans l'homélie. Que signifie cette insertion? Une nouvelle interprétation du sermon joyeux? Une nouvelle interprétation de la ballade?

# Le Sermon de saint Belin et la Ballade de l'Appel

Peu de Villons en bon savoir  
Trop de Villons pour decevoir

(Clément Marot)

L'insertion que nous voulons étudier ouvre un vaste champ à des exaltations invérifiables mais parfois assez charmantes. Il faudra donc procéder avec la plus grande prudence. Si nous voulons présenter d'abord un certain nombre d'hypothèses qu'on pourrait formuler au sujet de cette insertion, la première hypothèse se doit d'être minimaliste.

## 1. Hypothèse minimaliste: erreur.

Il y a erreur: les deux textes n'ont aucun lien. Les conditions matérielles dans les imprimeries et le travail parfois peu systématique dans les ateliers ont provoqué d'étranges collisions de textes. Ainsi dans un exemplaire du *Sermon joyeux des Frappe-culs*, on trouve également la farce de la *Confession de Margot*<sup>98</sup> qui a été imprimée sur le verso de la feuille *plano* de sorte que dans le cahier plié, les fragments se suivent sans aucun ordre logique. Ainsi l'on ne rencontre jamais, dans cet exemplaire, les deux textes disposés sur une seule page, alors que la *Ballade de l'Appel* commence bel et bien au milieu d'une page dans l'exemplaire conservé du *Sermon joyeux de saint Belin*; la ballade est précédée sur cette page par 13 vers du sermon, c'est-à-dire par plus de vers qu'il n'en manque dans la ballade.

### 1.1.

Lacune de deux vers après le vers 58 (un vers en *-on*; un vers en *-ie*). L'erreur est due au copiste (du manuscrit qui a servi de base à l'édition) ou à l'imprimeur. Le correcteur de l'atelier n'a pas remarqué la faute. L'erreur s'est produite par la collision d'un vers – perdu – du sermon joyeux, par exemple

[Furent extrait en boucherie]

et d'un vers de la ballade:

Qui fut extrait en boucherie.

L'insertion proviendrait d'une dyslexie ou d'une haplographie et n'intéresse que (dans une faible mesure) la critique textuelle de la ballade. La fin du sermon manque.

### 1.2.

Lacune d'au moins dix vers. Cette lacune comprend la fin du sermon (au moins un vers pour faire la rime avec *poulmon*, peut-être plusieurs vers) et les neuf premiers vers de la ballade:

58 En eut le foye et le poulmon.  
[Vecy la fin de mon sermon.  
Finis.

*Question au clerc du guichet*

Que dictes vous de mon appel,  
Garnier, fis je sens ou folie?  
Toute beste garde sa pel:  
Qui la contraint, efforce ou lie,  
S'elle peut, elle se deslie.  
Quant donc par plaisir volontaire  
Chanté me fut ceste omelie,  
Estoit il lors temps de moy taire?

Se fusse des hoirs Hue Capel]  
60 Qui fut extraict de boucherie

...

Le texte dont nous disposons remonterait à un manuscrit complet ou à un manuscrit défectueux. Il n'est point extraordinaire de trouver un manuscrit contenant des textes de Villon à côté de sermons joyeux: le *Sermon de la Choppinerie* se trouve dans le manuscrit B.N. *f.fr.* 1661 (= **B** dans l'éd. Rychner-Henry) qui contient le *Lais* de Villon; trois sermons joyeux, le *Sermon plaisant*, le *Sermon de saint Hareng* et le *Sermon de saint Oignon*, se trouvent dans un manuscrit acquis en 1968 par la Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup> à Bruxelles, et qui contient des poèmes de Villon<sup>99</sup>. Cette combinaison peut nous informer sur la réception "livresque" simultanée des sermons joyeux et des textes de Villon.

## **2. Hypothèse médiane: juxtaposition thématique et dramatique**

Bien qu'ils aient été indépendants à l'origine, les deux textes ont fait partie d'une même représentation. Ils auraient été juxtaposés pour produire un certain effet inattendu. Pour donner un exemple moderne afin d'orienter la pensée, c'est un peu comme si on chantait maintenant d'abord "Ne me quitte pas" de Jacques Brel, et ensuite, en guise de réponse inattendue, "Je suis venu te dire que je m'en vais" de Serge Gainsbourg: deux textes originellement indépendants mais qui se trouveraient juxtaposés dans une même représentation, en vertu de leur ressemblance thématique. La ballade de Villon aurait figuré à la fin de la représentation comme "chanson". Nous avons déjà vu que des chansons à la fin des sermons joyeux sont attestées par le *Sermon des Frappeculs* et par certaines versions du *Sermon d'un fiancé qui emprunte un pain sur la fournée*. Plus en général, on sait que les chansons occupaient une place importante dans le théâtre profane de la fin du moyen âge<sup>100</sup>: on aimait entonner des chansons de danse à presque toutes les occasions joyeuses. Ainsi on lit à la fin du *Monologue du Puys* de Guillaume Coquillart<sup>101</sup>:

Donnés moy une basse danse!

et dans le *Monologue Coquillart*<sup>102</sup>:

## Beau sire, le petit rouen!

L'usage de chanter des chansons à la fin des représentations comiques a survécu jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle: à cette époque, à l'Hôtel de Bourgogne l'on chantait en fin de spectacle les chansons composées par Gaultier-Garguille<sup>103</sup>.

A cause de l'analogie avec d'autres chansons de théâtre au XV<sup>e</sup> siècle, il faut supposer une lacune d'au moins dix vers. En outre notre deuxième hypothèse fournit des informations intéressantes sur la réception des textes de Villon: ses ballades pouvaient être chantées lors de certaines représentations. Cette hypothèse médiane fournirait aussi une nouvelle attestation de la présence de chansons lors des représentations de sermons joyeux.

Si les deux textes ont été juxtaposés dans un même spectacle scénique, c'est qu'on a pu estimer qu'ils ont un lien thématique. Le titre annonce le *Sermon de saint Belin*, sans avoir à annoncer à part la ballade, puisque celle-ci faisait partie de celui-là. Quel est ce rapport thématique ? Existe-t-il un lien entre l'histoire d'un mouton et l'appel d'un truand? Peut-on dire que la *Ballade de l'Appel* répond au sermon? Par analogie avec d'autres sermons joyeux prononcés à des festins<sup>104</sup>, on peut supposer qu'à l'occasion d'un banquet où l'on mange un rôti de mouton, l'un des invités raconte, pour amuser les autres, le martyre de l'ovin tué pour le repas; après quoi un collègue du prédicateur endosse la peau du mouton pour interjeter un appel judiciaire après le sermon et pour protester contre cette boucherie. Il aurait pris à cet effet un appel judiciaire bien connu: l'appel de Villon. Cependant une telle lecture explique trop peu: la ballade de Villon est une jubilation triomphaliste qui ne peut être coupée de son contexte. Elle est trop précise et circonstancielle, beaucoup plus par exemple que "Ne me quitte ou "Je me repens de vous avoir aymée". La deuxième hypothèse, suggérée par la prudence, ne peut rendre compte de toutes les données contenues dans la *Ballade*. Il faut donc croire qu'il y a une autre possibilité de lire la ballade comme une réponse au sermon. Dans le cadre de l'hypothèse maximaliste, il va falloir aller plus loin et chercher à valoriser

- le sermon à la lumière des données contenues dans la ballade,
- la ballade à la lumière des données contenues dans le sermon.

### ***3. Hypothèse maximaliste: unité thématique et dramatique.***

Si la troisième hypothèse peut être dite maximaliste, elle ne peut pourtant être exclue; bien au contraire, elle semble même confirmée par l'analyse textuelle. Selon cette hypothèse la ballade fait tout simplement partie du sermon joyeux : il y aurait unité thématique et dramatique. Les témoins textuels (Paris, Chantilly) n'ont nul besoin d'annoncer la *Ballade de l'Appel* sur la page de titre. Cette hypothèse maximaliste suppose, elle aussi, une lacune d'au moins dix vers (un vers pour faire la rime avec *poulmon*; les neuf premiers vers de la ballade).

Qu'est-ce que cette troisième hypothèse implique pour la lecture du texte ? Le sermonneur dispose d'un objet représentant une tête de mouton (vraie tête évidée, masque ou marotte), comme le suggèrent les vers 1-3, 14 et 21. Il adresse son sermon à la tête de mouton. Après avoir terminé son homélie, l'acteur met le masque ou change sa voix (pour qu'on ait l'impression que la marotte parle) et débite l'appel

joyeux de saint Belin. De telles structures dialoguées ne sont pas rares dans les monologues: dans le *Sermon de la Choppinerie* l'acteur mime à lui seul un débat<sup>105</sup> ; et le *Dialogue de Placebo pour un homme seul* est un dialogue entre un acteur et sa marotte<sup>106</sup>.

Cela veut dire, ou bien, qu'il s'agit d'un mouton dans la *Ballade de l'Appel*, ou bien qu'il s'agit de l'appel de Villon dans le *Sermon de saint Belin*. Le sermon serait alors un témoignage triomphaliste sur le François Villon d'après le 5 janvier 1463: saint Belin signifie "Villon". Un tel symbole animal n'a rien d'étrange dans le théâtre profane de la fin du moyen âge: qu'on pense aux noms d'animaux dans la *Sotye nouvelle des Chroniqueurs* par Pierre Gringore (Paris, mai 1515)<sup>107</sup>. En outre nous disposons d'un passage explicite à cet égard dans le *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier*<sup>108</sup>:

[1515] Et à la farce fut le dict monsieur Cruche avec ses complices, qui avoit une lanterne par laquelle voyoit toutes choses, entre autres qu'il y avoit une poule qui se nourrissoit soubz une sallemande (*note 3: on sait que François Ier avait pour devise une salamandre au milieu de flammes avec ces mots: extinguo, nutrior*) laquelle poule portait sur elle une chose qui estoit assez pour faire mourir dix hommes. Laquelle chose estoit à interpreter que le Roy aymoît et joÿssoit d'une femme de Paris qui estoit fille d'un conseiller à la Cour du Parlement, nommé monsieur le Coq.

Le théâtre profane doit donc être "interprété". La joyeuseté festive populaire a ses profondeurs. Essayons donc d'interpréter saint Belin comme François Villon. Du coup la lecture devient plus intense, le sermon plus poétique, la ballade plus riche. Un document historique se met à parler: voyons ce qu'il peut nous apprendre.

## Le Sermon de saint Belin avec la Ballade de l'Appel

En l'autre, un daviet, un pellican,  
un crochet, et quelques aultres  
ferremens, dont il n'y avoit porte  
ny coffre qu'il ne crochetast.

(Rabelais)

Nous tenterons maintenant d'expliquer l'organisation littéraire et dramaturgique du *Sermon joyeux de saint Belin* en nous basant sur les données des chapitres précédents.

Nous sommes sur la place publique, à Paris, au XV<sup>e</sup> siècle; peut-être sommes-nous à la taverne<sup>109</sup>. L'acteur va jouer le rôle d'un sermonneur qui débite un sermon hagiographique. Nous ignorons ce qui lui sert de support: tréteaux, un tonneau, un cheval ou un âne<sup>110</sup>, ou le cas échéant, une table. Il a devant lui un public de clercs et de badauds habitués aux sotties, aux farces et aux monologues dramatiques. Dans sa main il tient une tête de mouton (figurée par un masque ou une marotte).

Cet acteur va parler de Villon grâcié. Il va en parler avec sympathie et appartient donc sans doute au monde des marginaux. A-t-il connu Villon? C'est probable, mais on ne sait.

Ce que nous savons c'est qu'il va représenter la joie, la jubilation euphorique après le verdict du 5 janvier 1463. Pour parler du *bon follastre* le prédicateur développe l'imagerie christologique du mouton, allégorie de toute victime qu'on immole. Le mouton ("côté brebis") a toujours le rôle de martyr: est-on en droit de penser à l'*amant martyr* du *Lais*

Au fort, je suys amant martir  
(vers 47)

ou du *Testament*

Car en amours mourut martir  
(vers 2001)

C'est sans doute chercher un peu loin, mais il y a mieux: grâce à une lettre de rémission<sup>111</sup>, nous savons que François Villon s'est fait appeler Michel Mouton. Le rapprochement Belin-Mouton est évident. Rappelons de quoi il s'agit. En 1455, Villon est blessé à la lèvre dans une rixe avec le prêtre Philippe Sermoise qui mourra deux jours plus tard à la suite des blessures au ventre qu'il a reçues de Villon. Le poète va faire soigner ses blessures chez le barbier Fouquet, rue de la Harpe. Fouquet le soigne, lui demande son nom et s'informe de ce qui s'est passé. Villon explique qu'il a été attaqué par Philippe Sermoise (qu'il appelle de son vrai nom) et affirme qu'il se



nomme lui-même Michel Mouton<sup>112</sup>. Cela, ce n'est pas une hypothèse, c'est un fait historique.

Mais pourquoi avoir changé *mouton* en *belin*? Ici la fine hypothèse de Dufournet nous apporte une réponse assez vraisemblable par sa pertinence psychologique<sup>113</sup>: entre le *Lais* et le *Testament*, c'est-à-dire entre 1456 et 1461, il s'est produit dans l'âme de Villon un revirement dans le sens d'une plus forte intériorisation. Le remords lui a fait comprendre la laideur de certains de ses gestes criminels; c'est ainsi qu'il a fait disparaître, dans le *Testament*, toute allusion possible au meurtre de Sermoise: au lieu d'employer encore le mot "mouton", le poète utilise le mot "belin" dans le *Testament*<sup>114</sup>:  
voici les moutons dans le *Lais*:

Mouton(nier), qui le tient en procès  
(*Lais*, v.142)

Laisse le Mouton, franc et tendre  
(*Lais*, v. RH 170 = 162)

et le belin dans le *Testament*:

Et n'ont pas testes de belins  
(*Testament*, v.1277)

Cette évolution psychologique semble correspondre au vers

Saint Belin fut filz d'ung mouton  
(*Belin*, v. 16)

Retenons ces deux faits: le nom du Mouton associé à Villon, l'évolution de Mouton à Belin. Et avec tout cela, ce qui a joué certainement dans le milieu de Villon, c'est "l'aspect bélier", le sens érotique, dûment attesté, de *belin*, signalé plus haut. En outre, les relations entre l'image belinesque et la truanderie sont attestées dans les *Propos rustiques* (1547) de Noël du Fail<sup>115</sup> :

Chez de Belin dorez, autrement appelez perdrix de la truanderie.

Ayant l'intention de faire un sermon sur le truand Villon, l'acteur sait comment s'y prendre. Il regarde la tête de l'ovine qu'il tient à la main et il l'exhibe bien au vu de tous. En psalmodiant il s'adresse à la tête qu'il appelle facétieusement *domina*. Peut-être y a-t-il là une ironie perfide vis-à-vis de la courtoisie qui s'éternisait au XV<sup>e</sup> siècle.

Du galamatias macaronique de notre sermonneur émergent deux notions capitales: *a mortuis* et *exillata*, qui s'appliquent très littéralement à Villon resurgi des morts et ensuite fort heureusement *exilé* de Paris.

L'ablatif *mea culpa* (v. 1) se comprend facilement au premier niveau de lecture (le niveau animal): la tête a été en quelque sorte arrachée à la mort et à l'enfouissement, puisque le sermonneur la tient dans la main (vient-il de tuer lui-même l'animal qui sera embroché *en une gaulle* pour être mangé après la représentation?). On sait qu'à l'occasion d'un exil on avait l'habitude de brûler l'effigie de l'exilé<sup>116</sup>. Au deuxième niveau (le niveau Villon), *mea culpa* pourrait nous renseigner sur l'auteur du sermon joyeux: aurait-il connu Villon à tel point qu'il a contribué, d'une façon ou d'une autre,

à le sauver de la mort par pendaison? Une telle tournure autobiographique de l'acteur ne doit pas étonner: il était fort courant que les acteurs "se farsoient". Une source importante à cet égard est la *Chronique* de Philippe de Vigneulles, bourgeois de Metz qui a un passé de truand, et qui dit en parlant de Jean Mangin<sup>117</sup>:

[1503] ...brief, c'estoit un passe toute pour juer fairce et mommerie, et estoit homme pour resjoier toute une cité. (...) Et, pour en perler brief, c'estoit un second maistre Françoy Willon de Perris. Et encor plus, comme je croy que ne fist jamais le dit maistre Françoy: car journellement il juoit, il rymoît et faisoit et composoit fairce et esbatement tant sur luy comme sur aultres.

...et fut, par ces desmeritte, en son temps mis plus de XV fois en la maison de ville. En laquelle il faisoit et composoit fairce, chanson, baillaide et autres dictier, tant de sa vie qu'il ce faisoit comme d'aultres.

Ung peu après fut acuzé Jehan Mangin, le filz Mangin le tailleur, laquelle avoit fait merveille en son tampts: car ce fut un second maistre Fransoy Willon de bien rimer, de bien juer fairxe et de tout embaïtement, tellement c'on ne cuide point avoir veu son pareille en Mets.

Nous ne disposons pas d'autres sources sur ce Jean Mangin de Metz, qui se retrouve souvent dans la *Chronique* comme gai luron, cambrioleur et homme de théâtre. Il est cependant intéressant de constater qu'il était tout à fait normal de faire des pièces de théâtre sur sa propre vie; en outre Jean Mangin est associé en cette qualité à François Villon, devenu déjà en 1503 le grand farceur légendaire<sup>118</sup>; seulement – à en croire Philippe de Vigneulles – Villon aurait été moins productif comme homme de théâtre que Jean Mangin. On aurait aimé lire quelques pièces de ce poète criminel messin. Retenons provisoirement que *mea culpa* peut indiquer l'intervention du sermonneur dans l'affaire de l'appel de Villon, et revenons à notre mouton.

Le prédicateur s'adresse en latin macaronique à la tête de mouton et va même jusqu'à décrire inutilement ce qu'il fait:

Homo capit preparandum (v. 3)

La simultanéité provoque déjà quelques rires. Mais l'essentiel est ailleurs: un chant liturgique est parodié, une allusion formelle est faite au *thema* qu'on attend en début de sermon. C'est une mise en branle des processus dramatique et parodique, une mise en condition du public qui est probablement habitué aux sermons joyeux comme aux sermons sérieux. Le public a un horizon d'attente basé sur les *topoi* du sermon joyeux: on se prépare à l'hagiographie burlesque d'un aliment, d'un mouton. C'est cet horizon d'attente que l'acteur va habilement manipuler et pervertir en utilisant les conventions d'un genre canonique (le sermon joyeux) à ses propres fins: parler de Villon. C'est un détournement de perspective: le sermon burlesque, remodelé comme sermon satirique. Une même perversion se retrouve dans le *Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille* qui est sans doute de la même époque que le *Sermon joyeux de saint Belin*. Ce texte se sert probablement d'un sermon joyeux existant qui parle des saints facétieux

Jambon et Andouille (couche alimentaire) en leur prêtant des connotations sexuelles (couche obscène). L’auteur y ajoute une troisième couche de lecture (couche politique): il va parler de son collègue Jean (en jouant sur l’homophonie Jambon = Jean Bon = Joannes Bonus) qui a été arrêté pour avoir joué un sermon bachique<sup>119</sup>. La parodie pervertie à son tour, un sermon joyeux utilisé pour parler de la représentation d’un sermon joyeux, voilà qui fait rêver. Le fait est pourtant là.

L’acteur qui interprète le sermon sur Belin va donc adapter à la scène un épisode particulièrement dramatique de la vie de Villon condamné à mort et puis exilé. Pour cette adaptation il se servira d’un poème de Villon. On peut se demander si sa *Ballade de l’Appel* n’a pas été chantée dans certains milieux. Le petit peuple italien chantait bien des textes de Dante et du Tasse<sup>120</sup> ; et dans un madrigal sur la mort de son hibou, Grazzini parodie Dante<sup>121</sup>:

Nel mezzo del cammin della sua vita  
Il mio bel gufo pien d’amore e fede  
Renduto ha l’alma (...)

L’intégration de la ballade est justement la pointe finale que le sermonneur prépare petit à petit. En attendant il cache habilement son jeu en jouant sur l’horizon d’attente de son public, dont il va méthodiquement déformer la perspective.

Tout comme le genre l’exige, le sermonneur donne, après avoir psalmodié la “fondation” de son sermon, une *thematis inventio*:

Que j’ay trouvé tout de nouveau  
Escript en une peau de veau,  
En parchemin notablement  
(vers 5-7)

où le mot *peau* est à mettre en rapport avec le vers

Toute beste garde sa pel  
(*Ballade de l’Appel*, v. 3)

Normalement, venant après *peau de veau*, le *parchemin* serait redondant. C’est peut-être une allusion à la rue de la Parcheminerie où vivait Robin Dogis. Cette ruelle qui donne sur la rue de la Harpe, représente sans doute la truanderie étudiante. Une même lecture “topographique” qui fait penser au *Discours joyeux en façon de sermon* cité plus haut, est possible pour le mot *harpe* du vers 41.

Le parchemin est

Scellé du pied d’une jument  
(vers 8)

Le pied de jument, en forme de fer à cheval, pourrait évoquer le crochet du cambrioleur et, par métonymie, la truanderie en général.

Saint Belin a subi maint martyre

Qui fut griefvement martiré.  
Si en doit estre Dieu loué

(vers 11-12)

Cela évoque les bourreaux dont le sermonneur se distancie d'ores et déjà. S'il faut louer Dieu (avec ironie?) pour le martyr de Belin, c'est qu'à l'époque on considérait les tourments comme des dons du ciel: c'est ainsi que Dieu donnait à ses fidèles l'occasion d'accéder à la sainteté et donc à la béatitude éternelle.

Il faut aussi *garder la feste* de saint Belin (v. 13). Ce *topos* du sermon (pseudo-) hagiographique invite-t-il à célébrer le succès de l'appel interjeté? Ou suggère-t-il plus généralement qu'il faudrait instaurer une fête saint Villon? Le poète n'avait-il pas demandé lui-même qu'on vienne à son enterrement en vêtements rouges,

Vestuz rouges com vermeillon

(*Testament*, v.2000)

c'est-à-dire avec les ornements liturgiques pour les saints martyrs de la Foi,

Car en amours mourut martir

(*Testament*, v.2001)

Ses compères entretenaient la flamme, il faut le croire ; les *Repues franches* le prouvent<sup>122</sup>. Si l'on a jamais médité l'instauration d'une fête saint Villon (avec messe parodique basée sur son *Testament*?), quelle date aurait-on en vue? Le 5 janvier, date de son dernier poème, tout de suite après la Fête des Fous, mais encore pendant le cycle festif des Douze Jours, juste avant l'Épiphanie<sup>123</sup>? La question demeure ouverte.

Les vers 16-20 font allusion aux parents de Villon. Une telle allusion aux parents du héros caché derrière le saint facétieux se rencontre aussi dans le *Sermon de saint Jambon et de sainte Andouille* (vv.38-57): de telles informations furent de rigueur dans le discours hagiographique. Malheureusement il manque un vers, au moins, dans notre sermon:

Sainct Belin fut filz d'ung mouton

( ..... )

Et une brebis fui sa mere

(vers 16-18)

C'est bien dommage, car nous ignorons tout du père de Villon. Sa mère fut une brebis noire :

Et [ce] dient aucuns docteurs

Qu'elle estoit noire [de couleurs].

(vers 19-20)

Cette *brebis noire* est-elle *ma povre mere*, la *povre femme*, l'*humble crestienne*, la *pecheresse*, la *femme pauvrete et ancienne* de la *Ballade pour prier Notre Dame*<sup>124</sup> ? On

ne sait. Un père, bélier blanc, et une mère, brebis noire, pourraient expliquer la naissance d'un rejeton roux (v.21):

...roussa brebia...

Les connotations morales de la rousseur ne doivent plus être expliquées au lecteur du *Roman de Renart*, de *Fauvel* et des poèmes de Rutebeuf. La rousseur est diabolique, elle est signe de "variété", d'inconstance. Elle fait penser à la rébellion, au banditisme, à la renarderie. On croyait à l'époque que Judas Iscariote était roux<sup>125</sup>, et le dicton suivant circulait<sup>126</sup>:

Homme roux et femme barbue  
Se tu rencontres en ton chemin,  
Prends une pierre en chaque main.

Au vers 21 l'acteur demande, en psalmodiant, à sa tête de mouton de bêler. Peut-être parodie-t-il le chant liturgique jusqu'à doubler infiniment les syllabes pour arriver à un quatrain d'octosyllabes à rimes plates:

Ru-u-u-de-e-a-a-a  
Me-e-e-a-a-a-a-a  
Rou-ou-ou-sa-a-a-a-a  
Bre-e-e-bi-i-a-a-a!

N'oublions pas le caractère oral de l'événement. Ajoutons que toutes les combinaisons syllabiques menant à deux, trois ou quatre vers sont bien sûr permises. L'acteur chante-t-il faux? On ne sait. Ce qui est sûr, c'est que le masque (tête ou marotte) lui répond: *Pla-to*: "je bêle". Comment le masque répond-il? Probablement l'acteur change sa voix ou met son masque en brayant: *Pla-to*. Ensuite le prédicateur explique au public la situation (v.22):

Ce latin cy nous dist...

"dans le passage en latin, il est question de bêler; eh bien, c'est ce que Belin n'a jamais fait *ains que le corps en rendit l'ame*". Saint Belin n'est pas un mouton banal: il est le mouton qui ne bêle pas. Tout comme le mouton biblique, "il n'ouvre pas la bouche". François Villon n'a pas bêlé sinon en extrême danger de mort. Ce n'est qu'en toute dernière ressource qu'il a lancé son appel désespéré pour "garder la pel". C'est à un conseil de silence qui aurait pu lui coûter la peau, que Belin répondra par la *Ballade de l'Appel*. Notons que le mutisme de Belin est d'autant plus remarquable que, dans le monde des marginaux au XV<sup>e</sup> siècle, le mouton est aussi une image pour le truand qui parle aux indics<sup>127</sup>.

Au vers 26 commence la litanie des tourments que le saint eut à subir. Certains détails textuels pourraient être des allusions précises à des épisodes de la vie de Villon. Le mouton tondu et nu (vv. 27-28)

Il fut tondu premierement  
(Et) puis demoura au champ tout nud

rappelle étrangement les vv. 1896-1897 du *Testament*

Il fut rez, chief, barbe, sourcil,  
Comme ung navet c'on ret ou pelle

et pourrait donc contenir une allusion à Villon tonsuré et déchu de sa clergie; on retrouverait alors de nouveau l'hypothèse susmentionnée de Burger<sup>128</sup>, selon laquelle Villon aurait été dépossédé de ses privilèges cléricaux sur l'ordre de Thibaut d'Aussigny pour avoir appartenu à une compagnie de saltimbanques. Histrions, goliards et forains ribauds étaient condamnés à avoir le crâne entièrement rasé<sup>129</sup>: les "chapperons fourrés" du Palais n'étaient pas toujours tendres avec les sots<sup>130</sup>:

Dieu! Que par eulx sont maintz sotz raiz,  
Sans rasoir, sans eau et sans pigne.  
(*Sottie du Monde et Abus*, vv. 964-965)

Ensuite Belin fut martyrisé

Par deux bouchiers qui le seignerent  
O deux cousteaulx, qui l'escorcerent  
(vers 30-31)

Les bouchers qui malmenèrent Belin (provisoirement sans le tuer!) ne doivent pas être trop difficiles à trouver: les bourreaux ne manquent pas dans la vie de Villon. Citons quelques exemples. Prenons d'abord les amis de maître Ferrebouc au Châtelet, les puissantes familles de bouchers comme les Thibert, les Marcel et même – nomen sit omen – les Boucher<sup>131</sup>. On se rappelle par ailleurs que le "maistre boucher", Pierre de la Dehors, était issu d'une famille de bouchers; il était écorcheur juré de la Grande-Boucherie, et avait épousé la fille de Jean Haussecul, appartenant lui-même à une famille de bouchers<sup>132</sup>. Le valet de Pierre de la Dehors est le boucher Jean Trouvé, le turbulent écorcheur<sup>133</sup>, auquel Villon a légué l'enseigne du *Mouton*:

Item, a Jehan Trouvé, boucher  
Laisse le Mouton, franc et tendre  
(*Lais XXI = RH XXII*)

Plusieurs bouchers étaient officiers au Châtelet; la Grande-Boucherie (abattoir et marché) se trouvait en face du Châtelet<sup>134</sup>...

Pour ce qui est du *pet* (v. 33), nous hésitons à interpréter ce mot comme "l'appel" de Villon; non que ce soit indispensable à notre lecture, mais il semble plausible d'assumer que l'auteur a voulu dire à peu près ceci: "si Villon a interjeté son appel, c'est qu'il ne pouvait agir autrement, car il se trouvait à deux doigts de la mort":

Helas! il cuidoit qu'il fust mort!  
(vers 34)

L'acteur ne l'en blâme pas: Villon n'a pas collaboré avec la police, il n'a pas trahi, il n'a pas bavardé comme un *mouton*, mais il s'est simplement permis de lâcher un peu de vent devant les autorités. Car toute bête veut garder sa peau: en ultime danger, tout

prisonnier se sauve la vie. Et puis, comme on disait dans la sottie des *Menus Propos*, datée de 1461<sup>135</sup>:

C'est grand' merveille que d'un pet:  
Il est mort avant qu'il soit né.

Ensuite, l'acteur de *Belin* invoque l'autorité de l'*Escripture*. Mais, on l'a vu dans notre commentaire, l'allusion biblique n'explique qu'imparfaitement le distique:

Les boyaulx que l'escoufle hape  
Font grant vertus en une harpe.  
(vers 40-41)

Les boyaux, les intestins, le corps: voilà où s'acharnent les rapaces, les bourreaux, les procureurs:

Procureurs, jeunes advocatz  
Esveillez ainsi comme escouffles.

C'est ce qu'on lit dans les *Droitiz nouveaulx establis sur les femmes*, texte attribué à tort à Guillaume Coquillart; ce même Coquillart présente un notaire sous le nom plaisant de *Maistre Ponce Arrache boyaulx*<sup>136</sup>. L'écoufle servait d'enseigne aux prêteurs sur gages<sup>137</sup>, mais il est plus évident de rapprocher le milan rapace des notaires, des Ferrebouc. L'écoufle a mauvaise presse: au XIV<sup>e</sup> siècle déjà Gilles li Muisis le compare au diable<sup>138</sup>:

Escouffles vole haut et souvent apriès frape;  
Or avient a la fois aucuns qu'il en escape,  
Et il le voit tantost, si le prend et hape  
Plus tost et plus errant qu'uns charpentier se hape.  
...  
L'escoufle, c'est Sathan!

Mais les boyaux du poète (et cela, les écouffles et les bourreaux ne peuvent le savoir) sont sources de lyrique et de musique: ils deviennent les cordes de la harpe. A côté de cette belle image poétique, la *harpe* peut, dans le contexte des marginaux parisiens de l'époque, évoquer aussi la rue de la Harpe, le centre de la truanderie. D'ailleurs dans les *Curiositez françoises*, Oudin<sup>139</sup> signale que "C'est un parent de David, il joue de la harpe" signifie "c'est un voleur".

On sait que le *David* "en argot des voleurs, était le crochet pour ouvrir une serrure"<sup>140</sup>. Ce *david* ou *daviet* correspond au français moderne *davier*. En outre, comme le grand roi biblique jouait de la harpe, ce mot va acquérir un second sens argotique; ce second sens est encore renforcé, au XV<sup>e</sup> siècle, par l'homonymie *harpe - hape* (cf. *supra*). La *hape* que nous venons de voir dans la citation de Gilles li Muisis, comme "instrument de charpentier", signifie, d'après Godefroy et Guiraud, "crampon, crochet". Dans le sermon joyeux la rime *hape:harpe* renforce ce rapprochement. Cela rend possible une double lecture bien villonesque:

- la harpe désignant le lyrisme, la musique, la poésie (métaphore correspondant à Villon poète)

- la harpe, prononcée “hape”, désignant le davier des cambrioleurs (métaphore correspondant à Villon truand).

Les bouchers et les milans sont incapables de comprendre un tel jobelin, un tel jeu-Belin argotique: ils vont vendre l’ovine (vv. 43-44):

En après, les larrons bouchers  
L’allèrent vendre sur l’estal

Belin est-il mort entre-temps? C’est possible: il y a une lacune d’au moins un vers entre 41 et 43, à cause de la rime avec *bouchers*. Mais il est fort possible que la lacune soit plus grande et ait contenu le récit de la mort du mouton-qui-jamais-ne-bêla. Son sort rappelle un peu la mise au pilori du pauvre Jean Bon, saint Jambon.

L’animal est ensuite coupé en pièces; les morceaux sont vendus. Le *topos* est hagiographique: l’on connaît l’énorme importance qu’avaient le culte et le commerce des reliques à la fin du moyen âge. Pourtant les sermons joyeux sur des saints facétieux se limitent en général à la description de la *translatio*: ainsi dans le *Sermon joyeux de saint Velu* l’acteur montre une brayette et explique au public que c’est là le tombeau du glorieux saint phallique. Ici cependant le corps de saint Belin est dispersé, disséminé: cela évoque étrangement les legs et testaments de Villon.

Même si nous ne parvenons pas à identifier le *cuisinier* (v. 45), ce *faux souillard* (v. 51) plein de *mauvaise vie* (v. 53) qui mange avec les larrons bouchers (v. 43), ni la tripière (v. 57) qui eut le *foye et le poulmon* (v. 58); même si nous ne savons pas à quelle technique de torture la métaphore de *l’aigre espicerie* (v.53) peut correspondre, nous avons affaire ici à une brève allusion à l’activité testamentaire de Villon; ce passage du sermon est une transposition dans l’éloquence sacrée du principe même du testament littéraire: le corps morcelé, les membres et les organes éparpillés; la vie devient possession après la vie; l’être devient avoir: l’unique se dissipe et le multiple s’instaure. Le corps du pauvre Villon s’ouvre... qu’on mange sa carcasse! Quelqu’un a gardé ses boyaux pour faire chanter sa harpe.

Cette allusion au *Testament* dans un sermon dramatique pourrait corroborer l’hypothèse de Guiraud<sup>141</sup>, selon laquelle le *Testament* est susceptible d’être considéré comme un texte dramatique. Le renom des poèmes de Villon se serait constitué à la taverne ou sur la place publique. Le *Débat de Villon et de son coeur* n’est-il pas un dialogue dramatique? Deux auteurs modernes ont donné également une interprétation théâtrale de certains textes de Villon: Ezra Pound en créant son opéra *Le Testament de Villon*<sup>142</sup>, et Blaise Cendrars en décrivant, dans son roman *Emmène-moi au bout du monde*, la représentation scénique fort captivante de la *Ballade de la belle Heaulmière*<sup>143</sup>.

Pour ce qui est de la tripière,

Et en après une trippiere  
En eut le foye et le poulmon  
(vers 57-58)



il faut dire que les tripières abondent dans les farces et dans le théâtre populaire de l'époque<sup>144</sup>. Rappelons en outre que les tripiers avaient leur étal à côté du Châtelet, en face de la Grande-Boucherie<sup>145</sup>: toujours la même topographie parisienne. Ajoutons que dans les *Repues franches* le *bon follastre* joue un mauvais tour à une tripière en lui volant<sup>146</sup>

Du foye, du polmon et des trippes.

Après le vers 58 il y a une lacune qui nous sépare de la *Ballade de l'Appel*. Dans le cas d'une lacune minimale on pourrait conclure le sermon en mettant:

[Que pensez vous de mon sermon?]

Ce serait alors le sermonneur qui parle derechef à la tête de mouton. Ensuite, changeant sa voix, l'acteur se met à jouer le rôle de Belin qui répond.

Dans cette hypothèse il faut évidemment supposer que l'acteur, sous son masque, prononce (ou chante) la ballade entière: en effet, beaucoup d'allusions dans les neuf premiers vers de la ballade le confirment, comme nous allons le voir. Mais il faut d'abord interroger les évidences que peut fournir la paléotypie.

L'unique cahier, signé A, de l'exemplaire défectif conservé à Chantilly peut fournir quelques indications. Si l'on suppose que le texte du *Sermon du pou et de la pousse* n'est pas beaucoup plus long dans cet exemplaire que dans l'exemplaire Rothschild, ce sermon devrait se terminer au verso du feuillet signé B.i. Cela signifie que, si le *Sermon de saint Belin* commence au recto du feuillet signé B.ij., on arrive déjà au vers 88 du texte en bas du verso de B.iiij. Il se peut donc qu'une partie de cette page soit blanche et que le feuillet B.iiij. soit entièrement inoccupé. Ce n'est pas exclu. Seulement, nous n'avons rencontré aucune impression format petit in-octavo d'un sermon joyeux où cela se soit produit; écartons donc cette hypothèse à cause de sa moindre probabilité. Si l'on suppose par conséquent que le recto de B.iiij. a dû contenir au moins quelques vers et un éventuel explicit, le *Sermon de saint Belin* a comporté plus de 88 vers dans l'exemplaire de Chantilly. Evidemment il faut se méfier de ce calcul, qui ne tient compte que d'un blanc après le titre; mais si le nombre de blancs est à peu près égal au nombre de vers imprimés sur B.iiij. recto, on arrive à un texte qui a compté environ dix vers supplémentaires par rapport à notre texte de base. Dix vers environ: quoi de plus naturel que de supposer qu'il s'agit de la formule de clôture du sermon avec les neuf premiers vers de la *Ballade*? Evidemment il est aussi possible que le feuillet B.iiij. ait contenu beaucoup plus.

Ces considérations paléotypiques n'ont pas de valeur probante; elles nous servent seulement à indiquer que l'insertion de la ballade dans le sermon ne se heurte à aucune contre-indication bibliotechnique, et peut même être considérée – avec quelques réserves – comme plus probable du point de vue de l'archéologie du livre.

Au niveau textuel le sermon doit avoir contenu la ballade entière: c'est ce que nous allons voir maintenant.

Spécifions d'ores et déjà que cette insertion ne modifie pas les lectures antérieures de la ballade. Ces lectures demeurent et nous ne prétendons rien y changer, mais la *Ballade de l'Appel* peut s'enrichir de quelques nouvelles possibilités de lecture. Grâce

à l'insertion, certains fragments de la ballade s'approfondissent, scintillent d'une nouvelle luminosité insoupçonnée.

## La Ballade de l'Appel avec le Sermon de saint Belin

puis cauponizons es tabernes meritoires de la  
Pomme de pin, du Castel, de la Magdeleine, et de la  
Mule, belles spatules vervecines, perforaminees de  
petrosil.

(Rabelais)

L'acteur prête vie au masque: Belin va parler. Il répondra à l'homélie qu'il vient d'entendre. Belin semble d'ailleurs s'adresser à Garnier: l'acteur du sermon a-t-il joué le rôle de Garnier, le destinataire de la ballade?

Toujours est-il que le masque de Belin lui répond. Par cette allusion le texte de la ballade acquiert un caractère concret, soudainement décrypté. Cette nouvelle "solution" textuelle était-elle préparée dans le vers qui manque entre le sermon et la ballade? Pour obtenir une rime avec *poulmon* on pourrait penser à des possibilités comme

[Qu'en pensez vous, François Villon?]

ou, un peu plus vague dans le style de l'imagerie animale du sermon

[Qu'en dites vous, mon cher mouton?]

ou même

[Sensuit l'appel dudit Villon,]

cet octosyllabe étant le titre de la ballade dans le manuscrit C<sup>147</sup>; un autre octosyllabe annonçant, par sa tournure, la ballade, serait

[Que vous en semble, mon mouton?]

qui rappelle en même temps *mea brebia*.

Ensuite le masque répond, et c'est comme un écho qui nous provient de l'au-delà du monde pénitencier:

Que vous semble de mon appel,  
Garnier? Fis je sens ou folie?  
(vers 1-2)

Garnier a eu tort de lui déconseiller l'appel judiciaire: Villon triomphe publiquement. C'est un *belin* qui parle quand il dit:

Toute beste garde sa pel

(vers 3)

Ce vers 3 reçoit un sens nouveau, à savoir un sens littéral qu'il n'avait pas encore. Cette imagerie animale, devenue tout à coup étrangement précise et concrète, se poursuit aux vers 4 et 5:

Qui la contraint, efforce ou lie,  
S'elle peut, elle se deslie.

Voilà donc trois vers de la *Ballade de l'Appel* qui se rapportent au mouton-belin-*brebia*. Mais le terme le plus concret au niveau dramatique, le plus précis au niveau textuel, qui relie sermon et ballade, est bien sûr le mot *omelie*:

Chanté me fust ceste omelie

(vers 7)

Le mot *omelie* est devenu tout à coup littéral, audible. Belin fait allusion au sermon qu'on vient d'entendre. On lui a enjoint de se taire, de faire comme le Belin qui ne parle jamais, de ne pas interjeter son appel, d'être le béliet qui jamais ne bêla. Belin contredit le sermonneur (Garnier?). Il n'a pas suivi le conseil de silence: il a eu raison!

Soit dit en passant: nous avons ici un cas exemplaire de la relation entre "silence" et "parole", qui aurait bien pu figurer dans le livre *Reden und Schweigen* de Roloff<sup>148</sup>, qu'on peut résumer ainsi: la sagesse des nations prétend que "la parole est d'argent, le silence est d'or". Cette tradition biblique et parémiologique se retrouve partout. Cependant il y a des textes médiévaux qui changent cette perspective et proposent des cas où il vaut mieux parler que se taire. Avec Roloff on pense par exemple au *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes: la mère de Perceval et Gornemant ont donné à Perceval des conseils de silence, mais au château du Graal il aurait mieux fait de poser la question magique et libératrice. Roloff donne beaucoup d'autres exemples de ce motif renversé dans la littérature française du moyen âge. C'est dans cette même perspective<sup>149</sup> qu'on pourrait situer la dialectique entre le conseil de Garnier et la ballade de Villon qui scande

Estoit il lors temps de moy taire?

Dans le deuxième huitain, les mots *boucherie* et *escorcherie* (vers 10 et 12) renvoient assez littéralement aux *bouchiers* qui *escorcherent* Belin (vers 30-31).

A la troisième strophe, le mot *capel* (v. 17), appuyé par la rime, est une allusion au chapeau un peu particulier que l'acteur a sur la tête: le masque de Belin. On imagine un geste théâtral, un mouvement brusque de la tête, pour mettre en évidence le bonnet spécial de l'acteur. Jusqu'ici *capel* a été lu comme "bonnet de clerc". Ce sens reste valable, mais l'on peut y ajouter le sens de "bonnet de prédicateur" ou de "tête de Belin". On se demande si la variante *capasce* (v. 67), sortant si manifestement de la rime, n'est pas une faute trop évidente pour ne pas être voulue. L'acteur s'est-il servi exprès d'un mot qui pêche si impertinemment contre la rime pour faire rire son public?

On ne sait. Mais la terminologie et l’ambiance nous font penser à Rabelais qui présente Villon montant une diablerie à Saint-Maixent<sup>150</sup>:

Ses diables estoient tous capparassonnez de peaulx de loups, de veaulx et de beliers, passementees de testes de mouton, de cornes de boeufz, et de grands havetz de cuisine...

Faudrait-il voir dans *capasce* un mot technique, appartenant à l’histoire du costume ou à celle du masque? Les dictionnaires restent muets à ce sujet. L’explication la plus évidente serait d’y voir le mot *capel* augmenté du suffixe dépréciatif *-asse*<sup>151</sup>. Une telle connotation dépréciative rajoutée avec brusquerie au mot *capel* pourrait être mise en rapport avec le vers 21, où l’acteur émet ses doutes au sujet de la qualité de son couvre-chef:

Combien que point trop ne m’y fie.

Le mouton avait la réputation d’avoir un cerveau assez léger auquel on ne peut se fier. Ce vers prolongerait donc, avec son antécédent *capasce*, le registre le plus littéral, le niveau le plus concret de la ballade: l’imagerie ovine entamée aux vers précédents (*beste, pel, lie, deslie, boucherie, escorcherie*). Nous comprenons donc *capel/capasce* comme “cet horrible masque” et, par extension, “cet horrible déguisement”, au sens littéral (l’acteur s’est déguisé) et au sens figuré (l’on ne peut parler franchement: on doit cacher la portée de son texte). Ce sens figuré évoque des passages de la sottie des *Sobres Sotz*<sup>152</sup>

Je le diroys bien mais je n’ose  
Car le parler m’est deffendu  
(vers 13-14)

On ne saroyt pas trop farder  
Le penser qu’on a sur le coeur.  
A ! messieurs, sy je n’avoys peur  
Qu’on me serast trop fort les doys,  
En peu de mos je vous diroys  
Des choses qui vous feroient rire.  
(vers 282-287)

Il est dangereux de parler ouvertement, dans les sermons joyeux comme dans les sotties. Aubailly nous rappelle que beaucoup de sotties ont été interdites par la censure, que les sotties les plus incisives ont disparu, que les sotties conservées sont les plus édulcorées, les plus émasculées par la censure<sup>153</sup>: c’est à ce prix qu’elles ont pu survivre. A la même époque l’Eglise a fréquemment interdit les Fêtes des Fous dans les sanctuaires<sup>154</sup>. L’homme du XV<sup>e</sup> siècle veut parler, décrier les travers sociaux, dénoncer les erreurs judiciaires. Il ne le peut: donc il “farde sa pensée”, il se déguise: vêtu comme poule il se moque du roi et de sa maîtresse<sup>155</sup>, vêtu de jambons il représente Jean le Bon de Provins<sup>156</sup>, vêtu comme un ovin, il incarne François Villon. La révolte sociale parle à travers le texte théâtral.

L'*écoufle* rapace du sermon se retrouve, sous l'aspect d'une de ses connotations, dans le *présent notaire* au vers 22 de la ballade.

Le mot *Prince*, au vers 25 de la ballade, est évidemment l'apostrophe formelle introduisant l'envoi, mais le mot, ici, réfère aussi au sermonneur ou à Garnier, appelé facétieusement "prince" (peut-être "Prince des Sots"?). Pour une dernière fois, au risque d'une certaine redondance, Belin se vante d'avoir lâché son *pet* pour sauver sa *pel*. Grâce à l'appel, la *domina brebia* est *a mortuis exillata*...

*Domina brebia!* En fin de compte, pourquoi cette féminisation? Deux possibilités, toutes deux villoniennes. Le féminin pourrait connoter les moeurs homosexuelles qui constitueraient, selon Guiraud, la troisième couche de lecture des ballades en argot<sup>157</sup>. Ou bien, plus probablement, il pourrait reprendre le procédé de féminisation de certains légataires, procédé qui a été étudié par Dufournet<sup>158</sup>. De même, l'animalisation d'un personnage historique – procédé de base dans le sermon de Belin – se retrouve chez Villon<sup>159</sup>.

\*\*\*

Jusqu'ici nous avons parlé de la représentation, des effets dramatiques et des accessoires scéniques. Un acteur a joué un sermon joyeux. Mais qui est l'auteur du texte? A cause de toutes les allusions (à la ballade dans le sermon, au sermon dans la ballade), l'auteur a dû être quelqu'un qui était bigrement bien au courant des détails de la vie de Villon. Il a si bien harmonisé sermon et ballade qu'on aurait tendance à dire que cet auteur a bien pu être François Villon lui-même. Villon auteur dramatique? On repense à Rabelais, à Burger, à Guiraud. Philippe de Vigneulles déjà a affirmé<sup>160</sup> *que maistre François Willon de Perris* jouait et composait farces et autres "esbattements", tant sur lui-même que sur d'autres.

Le premier témoignage littéraire sur Villon, fourni par un contemporain, le présentait déjà comme farceur: c'est Eloi d'Amerval qui dit, dans sa *Grant Deablerie*<sup>161</sup>:

Maistre François Villon jadis,

...

... a farcer se delectoit.

Si cela est vrai, une nouvelle question se pose: la *Ballade de l'Appel* était-elle dramatique dès le début? Vu l'extrême enchevêtrement des deux textes, on ne peut l'exclure. Ce que nous connaissions jusqu'ici comme la *Ballade de l'Appel*, est-ce une rédaction lyrique antérieure? François Villon, sous le coup de l'euphorie, est-il monté sur un tonneau, entre le 5 et le 8 janvier 1463, pour jouer le *Sermon de saint Belin* vantant son appel? Aurait-il composé cette *omelie* de Belin *a grant haste*, tout comme Jehan d'Abundance a *composé a grant haste* son *Testament de Carmentrant*<sup>162</sup>? Ce n'est pas sûr. Ce n'est pas à exclure. Ce qui n'est pas impossible non plus, c'est d'abandonner l'image de la marotte ou du masque, et de supposer deux acteurs, Garnier en sermonneur et Villon en Belin (ou un acteur jouant le rôle de Garnier-en-sermonneur et un autre acteur jouant le rôle de Villon-en-Belin). Ce monologue aurait été alors une pièce dialoguée à deux rôles: Garnier et Villon. Cela n'aurait en soi rien d'étrange, mais rejoindrait plutôt la thèse d'Aubailly sur le dialogue

comme fractionnement du monologue<sup>163</sup> ; en outre nous connaissons plusieurs sermons joyeux qui présentent des parties dialoguées, par exemple le *Sermon joyeux de bien boyre* et le *Sermon de la Choppinerie*<sup>164</sup>. Dans ce dernier texte un acteur mime à lui seul le débat entre les sectateurs respectifs de saint Martin et de saint Nicolas. Et enfin, Villon a lui aussi pratiqué la structure dialoguée, notamment dans le *Débat de Villon et de son Coeur* (RH) appelé aussi le *Débat du Coeur et du Corps de Villon*.

Quoi qu'il en soit, même si Villon n'est pas l'auteur de notre sermon joyeux, plusieurs constatations s'imposent. Dans le *Sermon de saint Belin* il s'agit bel et bien de l'appel de maître François. Dans la *Ballade de l'Appel* il s'agit bel et bien du *Sermon de saint Belin (omelie)*. Cette homélie pseudo-hagiographique est née dans l'entourage immédiat de Villon et a dû être composée et jouée peu après le 5 janvier 1463; c'est-à-dire probablement encore dans le cadre du cycle festif des Douze jours. Nous avons vu plus haut comment Chambers situe le port d'un masque animal dans le contexte des *New Year Festivals*. Ce détail est important parce qu'il prouve qu'un texte circonstanciel, un texte d'actualité, peut se représenter dans le cadre folklorique des fêtes traditionnelles.

Avons-nous affaire à un inédit villonesque, composé à *grant haste*? Nous n'osons l'affirmer, quoique ce ne soit pas invraisemblable. De toute façon c'est un texte d'un proche de Villon, et une attestation de sa vie après le fatidique 5 janvier 1463. On pourrait dire que le *Sermon de saint Belin* se situe entre les *Oeuvres* de maître François et les fantasques *Repues franches*.

\*\*\*

Tout cela montre bien qu'il faut préférer notre troisième hypothèse, l'hypothèse maximaliste. Les deux textes constituent une entité thématique et dramatique. Sinon, comment expliquer les références explicites au sermon dans la ballade (*beste, pel, lie, omelie, boucherie, escorcherie, capel/capasce*, etc.)? Comment expliquer le thema:

O domina, culpa mea  
A mortuis exillata!

(vv.1-2)

Cependant quelques problèmes textuels subsistent provisoirement, surtout celui de la lacune après le vers 58. S'il est probable que cette lacune a compris au moins un vers pour faire la rime avec *poulmon* et les neuf premiers vers de la ballade, il ne faut pas exclure *a priori* que ces neuf premiers vers de la ballade aient été autres que dans la version lyrique conservée. La référence explicite à Garnier, au vers 2, peut avoir été absente, par exemple.

Le *Sermon joyeux de saint Belin*, s'il n'est pas de Villon lui-même, provient en tout cas de son entourage direct, du "milieu" des marginaux. Une telle relation entre le théâtre et la truanderie n'étonne pas. Qu'on pense à la basoche, aux exemples que nous avons déjà donnés ci-dessus, au cas de Jean Mangin qui fréquentait les tavernes, aimait les filles de joie et le cambriolage et composait des farces en prison<sup>165</sup>. Ajoutons que souvent les acteurs étaient condamnés à la prison: le poète et rhétoricien Henri Baude a été enfermé au Châtelet après avoir joué une sottie<sup>166</sup>. Un cas analogue a été signalé par le bourgeois de Paris sous le règne de François Ier<sup>167</sup>:

Au dict an [1516], en décembre, furent menez prisonniers devers le Roy, à Amboyse, troys prisonniers de Paris, joueurs de farce: c'est à sçavoyr Jacques le bazochin, Jehan Seroc et maistre Jehan de Pontalez; lesquelz estoient liez et enferrez et furent ainsy menez à Amboyse. Et ce fut à cause qu'ilz avaient joué des farces à Paris, de seigneurs; entre autres choses, que mere Sotte gouvernoit en Cour et qu'elle taillait, pilloit et desroboit tout.

A la suite de cette affaire, le pauvre Jean de Pont-Allais et ses collègues furent condamnés à un an de prison. Que l'on se rappelle aussi l'histoire susmentionnée de maître Cruche qui, selon le même journal, s'était moqué de François I<sup>er</sup> et sa maîtresse, la fille du conseiller Le Coq: le malheureux farceur fut mandé "a faulces enseignes" dans une taverne où le roi se trouvait, et fut battu "de sangles merveilleusement"<sup>168</sup>.

Une autre preuve du danger auquel on s'exposait en s'occupant de théâtre nous vient d'un sermon joyeux. Le *Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille* nous parle d'un certain Jean (Joannes Bonus, d'où Jambon)<sup>169</sup>:

Lequel pour toute verité  
Fut prins ainsi que il preschoit  
La loy de Bachus et disoit :  
"Vinum laetificat cor hominis".  
(vers 143-146)

Le sermon joyeux s'avère plus militant qu'on ne l'a cru jusqu'ici. L'hagiographie de saint Jambon, tout comme celle de saint Belin, présente un texte plein de sous-entendus socio-politiques, un texte qui se révolte implicitement contre l'ordre justicier. Les autres sermons joyeux, présentés jusqu'ici comme des pièces comiques plus ou moins gratuites, furent-ils aussi des pièces d'actualité?



## Le Sermon joyeux de la Choppinerie

Se trouvent trois lettres en vin,  
Qui font Vigeur, Joye, Nourriture

(Olivier Basselin)

Nous avons découvert que le *Sermon joyeux de la Choppinerie* est une pièce d'actualité, à situer dans un contexte tellement précis qu'il nous permet de dater le texte. Ce sermon a été joué le 6 décembre 1462, un mois à peine avant *Belin*, à une date où la présence de Villon à Paris est attestée...

Ces précisions chronologiques n'ont pas été signalées par les deux éditeurs récents de ce sermon joyeux: Aubailly 1972 et Almanza 1974<sup>170</sup>. Ces éditions par ailleurs méritoires ne parviennent pas à décanter le fonctionnement précis de ce texte difficile et savant. Certes Aubailly a signalé le lien avec la taxe du *quatrième* sur le vin et l'allusion aux percepteurs de cette taxe:

Point n'est subgiette aux quatremiers  
(v.178)

Nous prierons pour tous quatremiers  
(v.324)

mais il croit à tort que le sermon date d'après la levée de cette taxe en 1468<sup>171</sup>. De quoi s'agit-il?

Traditionnellement cet impôt sur le vin, le *quatrième*, connaissait une exemption: les suppôts de l'université n'en payaient pas pour le vin de leur cru. Ce vin clérical, c'est le vin de saint Nicolas, patron des buveurs intellectuels, opposé au vin de saint Martin, patron des buveurs populaires qui allaient s'approvisionner chez les marchands ordinaires, soumis à cette taxe. Le *Sermon de la Choppinerie* présente en effet un dialogisme entre les cléricaux, buveurs de l'*huile saint Nycolas*, et les *martinets* qui boivent le vin de saint Martin.

Le prédicateur commence

En l'onneur du bon Nycolas  
Nostre patron, nostre soulas  
Dont on fait huy sollempnité  
(vv.5-7)

et parle de saint Nicolas, parfois familièrement appelé Colin, en disant:

Il est pere et maistre pion  
Lequel aujourd'uy festion  
(vv.30-31)  
Du saint dont memoire est huy faicte  
(v.49)

ce qui situe le texte dans l'année liturgique: nous sommes un 6 décembre: fête de saint Nicolas, patron des *escholiers*, devenu ici le patron des vins non taxés<sup>172</sup>. On sait qu'une légende racontait qu'à Bari, une huile miraculeuse sortait du tombeau du bon saint<sup>173</sup>. C'est pourquoi le vin est appelé ici facétieusement l'*huile saint Nycolas*. Le milieu est nettement universitaire et savant: l'auteur jure par la librairie de saint Victor (v. 87) et s'adresse à ses confrères

Notables chenoynes de Greve  
(v. 42)  
...Il n'est point escolier  
S'il n'est des escoliers de Greve  
(vv. 300-301)  
... suppots du bon Nycolas  
(v. 332)  
... pions et vraiz colinets [amis de Colin/Nicolas]  
(v. 340)

qui se trouvent dans une auberge, place de Grève à Paris (l'actuelle place de l'Hôtel de Ville):

Je recommande ma personne  
Au despencier de cest hostel  
Pour Dieu, qu'il me donne d'autel° (° autant)  
Qu'il prendroit pour laver sa langue  
(vv.319-323)

Nous ne connaissons pas ce "patron des dépenses" de ce bouge, mais Champion identifie cet estaminet comme étant le Grand Godet<sup>174</sup>, fréquenté par Villon:

Item, je donne a maistre Jacques  
Raguier le *Grand Godet* de Grève  
(*Testament*, vv.1038-1039).

Ce Jacques Raguier, fils du maître queux de Charles VII, a dû être un grand buveur, car Villon lui lègue également l'*Abreuvoir Popin* tout proche, sur les berges de la Seine, et la taverne de la *Pomme de Pin* de Robin Turgis, dans la Cité<sup>175</sup>.

Contrairement à Almanza, nous pensons que ce texte ne peut être daté d'après l'allusion aux francs-archers:

Sur ce qu'il estoit franc archier  
(v.127)

Même si ce corps a été institué par Charles VII en 1448 et supprimé par Louis XI en 1480, cette allusion – au passé! – ne permet pas de dater, étant donné que Polak, dans son édition, situe le *Franc-Archier de Cherré* en 1523-1524<sup>176</sup>. En outre *archier* est ici un mot argotique pour "buveur",

Car onques ne fu homme d'armes

(v.129)

et Villon avait déjà dit de l'ivrogne Jehan Cotard:

Certes, sur tous c'estoit ung bon archer  
(*Testament*, v. 1249)

\*\*\*

Tout comme Aubailly, nous baserons la datation sur l'allusion au *quatremier*, le percepteur de l'impôt sur le vin: la boisson de saint Nicolas

Point n'est subgiette aux quatremiers,  
Jadis elle en estoit exempt,  
Je ne sçay qu'elle est de present:  
Res peremitantur dietim (permutantur ?)  
(vv. 178-181)

Le vin étant encore sujet à cette taxe en 1468, nous aurions là, selon Aubailly, un *terminus a quo*. Le texte qu'on vient de lire est pourtant clair: il traduit le trouble, l'incertitude du sermonneur vis-à-vis de cette taxe: la réglementation change chaque jour, *dietim*, et doit donc se situer au plus chaud de la querelle, en automne 1462 quand l'exemption du *quatrième* fut affirmée, abolie et réinstaurée. De toute façon la *Choppinerie* atteste la révolte étudiante des clercs réunis à la Place de Grève pour protester contre l'impôt sur le vin "universitaire" normalement exempt de taxes. C'est ce qui explique la *monitio* sadique, la "recommandation inversée" adressée aux percepteurs du fisc, les *quatremiers*:

Nous prierons pour tous quatremiers,  
Noz parfaits amys et premiers:  
Que Dieu si leur vueille habregier  
Leurs jours et les vueille logier,  
Pour les preserver de trop boire,  
En sa sainte benoiste gloire  
D'Enfer avec[ques] Tantalus  
(vv.324-330)

Devant le public clérical visé (universitaire et basochien), le comique n'a pu jouer en dehors d'une actualité brûlante. Examinons en détail les vicissitudes de ce débat fiscal.

En 1452 la Cour des Aides reçoit une ordonnance tendant à remédier aux fraudes soupçonnées perpétrées à l'abri des privilèges universitaires. Un de ces privilèges était l'exemption du *quatrième* sur le vin. En effet on sait que des parents d'écoliers bourguignons leur adressaient des vins "qu'ils font vendre, exempts du quatrième, pour payer les frais de leurs études"<sup>177</sup>. Ces vins "dédouanés" étaient acheminés par voie fluviale et arrivaient à Paris, place de Grève. En 1459 un médecin se plaint à l'université de ce que les généraux des Aides l'avaient condamné à payer le droit du quatrième sur le vin de son cru<sup>178</sup>.

En 1461, malgré toutes les rémontrances, Louis XI oblige les suppôts de l'université (= ceux qui bénéficient des privilèges de l'université et de la clergie) à payer le droit du quatrième sur le vin qu'ils vendent en détail<sup>179</sup>. Et c'est alors en 1462 qu'on trouve plusieurs ordonnances contradictoires au sujet du quatrième: imposera, imposera pas? Exemptera, exemptera pas de la *quarta vinaria ad debitolum* (= "au détail")<sup>180</sup>?

D'où notre vers:

Res peremitantur dietim  
(v.181)

comme qui dirait "Fortune change en peu d'heure" ou "Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera": les tribulations humaines...

Le 24 novembre de cette même année 1462, le commerce des vins est interdit aux suppôts de l'université et l'ordonnance ajoute que les suppôts jouent des *ludi inhonesti*<sup>181</sup>. D'ailleurs, Pie II interdit en cette année le commerce des vins à tous les ecclésiastiques<sup>182</sup>, mais "on s'en doute, c'est en vain"<sup>183</sup>. Les clercs continuent de vendre leur vin *tax-free* "en taverne". En 1463 la Faculté des Arts publie une ordonnance "*contra bejaunos et martinets*"<sup>184</sup>. Ce sont les *martinets* de notre vers 144, les tenants de saint Martin, les adversaires, les externes, les novices, les buveurs populaires

De Martin ne de martinets

(buveurs populaires par ailleurs exaltés dans les sermons joyeux de *saint Raisin* et de *Bien boyre*, facéties d'une facture nettement plus popularisante).

Apparemment les problèmes de l'université avec les *martinets* furent contemporains des incertitudes sur le quatrième, et des *ludi quod luduntur* par les clercs âpres au gain. En 1465 toutefois l'université reçoit une exemption expresse du droit du quatrième; "néanmoins les officiers royaux continuent à troubler l'université dans la jouissance d'une exemption si bien fondée"<sup>185</sup>.

Il est donc extrêmement probable que notre sermon joyeux a été joué vers la fin de l'an 1462 lorsque les incertitudes au sujet du quatrième étaient les plus grandes, lorsque les *ludi* universitaires sont condamnés par les autorités et lorsqu'il y a des problèmes avec les martinets: le jour de la saint Nicolas, "patron des écoliers", le 6 décembre 1462.

Plus d'un tiers du sermon présente une structure dialoguée: ce sont les vers 72-159 et 279-312 où un opposant fictif, un *martinet* bafoué, est re-présenté par l'acteur. Ce dialogue mimé dans le monologue, ce second rôle a pu être joué par la marotte (au "bec jaune"?) du Sot prédicateur, comme dans la célèbre illustration de Holbein pour l'édition princeps de l'*Eloge de la Folie* (1509)<sup>186</sup>. Ce dialogue simulé est mis en valeur par l'emploi des accessoires: l'acteur met un bonnet d'âne pour parodier le rôle du docteur béjaune,

Ou est ce beau chapeau de fauldre

Que je face ung peu du gros bis  
(vv. 97-98)

et rejette ce couvre-chef à la fin du pseudo-dialogue:

Au diable docteur et catherve° [°troupe<sup>187</sup>]  
(v. 159)

Ensuite, après le deuxième dialogue mimé, avant d'entamer la *monitio* incendiaire contre les percepteurs d'impôts, il remet son capuchon de Fol:

Ce gracieux chapeau pelé  
(v.312)

Le second rôle, de l'opposant *martinet*, au lieu d'être joué par la marotte, a pu être joué par un compère du prédicateur, par un de ces

compains de galle (*Testament*, v. 1720)  
gracieux galans (*ibid.*, v. 225)  
fous et folles, sots et sottés (*ibid.*, v. 1980)

évoqués par Villon qui cite ailleurs un *Prince des Sotz* (v. 1078) et la monnaie de singe distribuée par les Sots (*Lais*, v. 272), tant et si bien qu'on se demande si les noms de "galans" et "fous" chez Villon ne doivent pas être lus au sens, plus concret, des *galans* des sotties, des Enfants-sans-Soucy.

Voilà de nouveau Villon qui surgit à l'angle de la place de Grève, en quittant l'auberge du *Grand Godet*. Ici encore toute prudence s'impose. Évitez les tentations faciles et les pièges de l'histoire. Tout ce qu'on peut dire c'est que nous avons vu que Villon est à Paris le 6 décembre 1462. L'écolier de la *Choppinerie* (si ce n'est pas Villon lui-même) a pu être un de ses amis...

Même si l'opposition Nicolas-Martin perpétue un ancien *topos* goliardique consacrant l'inimitié entre les intellectuels et les vilains,

Omnipotens sempiterna deus, qui inter rusticos et clericos magnam  
discordiam seminasti, presta, quaesimus, de laboribus eorum vivere, de  
mulieribus ipsorum uti et de morte dictorum semper gaudere<sup>188</sup>

elle a réactualisé fonctionnellement l'attitude anti-plébéienne des clercs privilégiés dans un contexte fort précis, fiscal, financier, économique. Le texte prend ses distances vis-à-vis des buveurs ordinaires et des externes qui paient plus cher leur vin chez un marchand soumis aux taxes.

*Choppinerie* est donc, avec ses contemporains *Sermon de Belin* et *Jambon-Andouille*, un troisième exemple précis d'une pièce contestataire sortant du milieu de la truanderie villonisante.

Est-il possible d'élargir davantage le champ d'application de ces lectures "fardées", codées, cryptographiques?

## Le Sermon de saint Belin et le théâtre profane

Qu'il nous convient tous mourir sans appel  
Et de laysser en la terre la pel

(Roger de Collerye)

Si l'on veut élargir la leçon de *Belin* et de *Choppinerie* à d'autres sermons joyeux pour y voir aussi des pièces d'actualité, circonstancielle ou politiques, on établit un parallélisme avec les sotties. La critique moderne (Aubailly, Arden) a prouvé que bon nombre de ces pièces ont eu un rôle sociologique à jouer comme expression travestie d'une révolte festive, populaire ou cléricale. La sottie des *Croniqueurs*, de Pierre Gringore<sup>189</sup>, s'attaque au cardinal Balue; Arden affirme en outre que les noms d'animaux dans cette sottie cachent des allusions à des pays ou à des individus<sup>190</sup>. On "farde" toujours sa pensée: l'homme est souvent animalisé dans les expressions de la révolte. Qu'on pense à Renart. Souvent nos connaissances historiques font défaut:

Frequently however references to powerful and self-serving individuals are veiled to such an extent that it is impossible today to determine beyond doubt who is indicated.

Cette constatation de Heather Arden<sup>191</sup> pose le problème central. Si la satire est bien "fardée", si le texte est consistant au niveau de la simple facétie, pourquoi chercherions-nous une couche politique sous-jacente? Et comment pourrions-nous la découvrir? En quelque sorte la qualité littéraire fait alors obstacle à la bonne compréhension du texte, au décryptage du sens circonstanciel. Cette difficulté aurait pu se présenter pour le *Sermon de saint Belin*, mais un simple hasard nous a rendu la lecture possible; ce petit détail fortuit, c'est le grand renom posthume de François Villon et sa montée à l'Olympe des poètes canoniques de l'histoire littéraire. Pour d'autres sermons joyeux on n'a pas toujours la même chance. Grâce à Marcel Schwob qui a retrouvé l'allusion précise dans la *Ballade de l'Appel*, le texte du *Sermon de saint Belin* devient compréhensible. D'autres sermons joyeux qu'on croyait avoir compris plus ou moins (au premier niveau de lecture) deviennent énigmatiques. Qui est saint Oignon? Qui est saint Hareng?

Peut être le *Sermon joyeux de saint Oignon* fait-il allusion au célèbre prêcheur et diplomate Robert Ciboule. Saint Oignon est présenté dans le *thema* comme *filius syboularia*, comme "fils de la race ciboule". En outre Robert Ciboule est l'auteur d'un sermon sérieux "*Qui manducat me*", ce qui a pu inspirer la facétie alimentaire<sup>192</sup>. Le 12 mars 1444, Robert Ciboule apposa sa signature sous la lettre de la Faculté de Théologie de Paris interdisant la Fête des Fous<sup>193</sup>. Il était à l'époque recteur de l'université. Peut-on lire le *Sermon joyeux de saint Oignon* comme la revanche facétieuse des clercs et des farceurs, des "enfants sans souci"? C'est vraisemblable, ce n'est pas certain. Il nous manque le matériel documentaire; comme sermon sur un saint alimentaire, le texte se suffit.

Saint Hareng pourrait-il désigner Guillaume Alexis qui s'appelait en fait Guillaume Hareng (*alecis* étant le génitif d'*alex* "hareng", nom jadis fort répandu en Normandie)?

Où fait-il une quelconque allusion à Baudet Herenc? On n'ose l'affirmer: ici également la lecture alimentaire du sermon est cohérente et suffisante.

Saint Jambon par contre désigne bel et bien un acteur, Jean le Bon, qui a joué un sermon joyeux. Cela n'est nullement hypothétique: le texte le dit explicitement (voir ci-dessus). Ce sermon joyeux exige dès lors une lecture à trois niveaux: le niveau alimentaire, le niveau sexuel (par métaphore), le niveau circonstanciel (par "fardage"). Dans le *Sermon de saint Belin* nous n'avons retrouvé que deux niveaux de lecture; le niveau fardant (alimentaire) et le niveau fardé (circonstanciel, villonesque).

Tout cela nous aide à mieux comprendre le fonctionnement social et dramatique des textes, et nous informe un peu plus sur la réception des sermons joyeux et des sotties. Les deux genres se rapprochent, se touchent (par leur absurdisme, leur gauloiserie, leur révolte *fardée*, leur fonctionnement social)<sup>194</sup>. Les sots jouaient probablement aussi des sermons joyeux: les textes contiennent de multiples allusions à une *sainte Folie*: il y a un sermon qui vante les mérites de la folie, le *Sermon joyeux à tous les Foux* (qui fait penser à l'*Eloge de la Folie* d'Erasme, à la *Nef des Fous* de Sébastien Brant, et à la litanie des fous dans Rabelais)<sup>195</sup>. La marotte s'attaque au sceptre<sup>196</sup>; sous un masque ou une "tête pelée", le sot peut être militant, il peut parler, en fardant sa pensée, d'événements que nous connaissons trop peu, d'une société terrible dans sa repression et démoniaque dans sa joyeuseté. Au loin on entend le bêlement que Belin n'a pas pu nous laisser tel quel, mais qu'il a dû "farder" à tel point qu'il n'en reste qu'un pet.

"Autant en emporte ly vens"...



## Conclusion: certitudes et incertitudes

Au cours de cette étude nous avons essayé de redonner une vie dramatique à un texte inédit. Pour ce faire, nous avons dû ajouter, de temps en temps, à l'analyse stricte du texte un certain nombre de suggestions de lecture et quelques essais de visualisation scénique qui gardent un caractère spéculatif. La plupart de ces probabilités touchent à la certitude. Certaines gloses, par contre, restent peu prouvées et nous avons même signalé parfois des lectures que nous hésitons à adopter. Plutôt que de présenter une fois pour toutes la visualisation du *Sermon de saint Belin* nous avons voulu remettre au lecteur le dossier de cette représentation en interprétant quelques "fils de lecture".

Ce qui semble le plus sûr maintenant, c'est que le sermon joyeux et la *Ballade de l'Appel* forment un tout thématique et dramatique. Le texte entier doit avoir compté au moins 78 vers; le témoin textuel dont nous disposons porte un texte corrompu, imprimé au moins soixante ans après la représentation et la composition du texte: celui-ci est daté désormais de "peu après le 5 janvier 1463". Dans ce texte il est question de l'appel judiciaire que François Villon a interjeté avec succès pour être grâcié de la mort par pendaison. Du point de vue dramatique le sermon comprend deux rôles: celui du sermonneur et celui de Belin. Il y a des renvois directs au sermon dans la ballade et des renvois directs à la ballade dans le sermon. Si l'homélie n'a jamais été attribuée à Villon et n'a pas figuré parmi les pseudo-villoniana en appendice aux éditions anciennes à une époque où l'on prodiguait les attributions à Villon (témoin les *Repues franches*), il ne faut pas trop s'en étonner, étant donné le caractère truqué, maquillé, "fardé" du texte. Mais il faut avouer que le *Sermon de saint Belin* est beaucoup plus proche des *Oeuvres* de Villon que les fantasques *Repues franches*...

Disons encore que, sans accorder trop de foi au témoignage du joyeux mystificateur que fut Rabelais, notre découverte rend la possibilité d'une activité théâtrale de Villon un peu plus vraisemblable.

D'autres points sont moins sûrs. Le texte est de la main de quelqu'un de l'entourage de Villon, mais on ne peut affirmer ni exclure que l'auteur soit Villon lui-même. En tout cas le *Sermon joyeux de saint Belin* est très, très proche de Villon; le moins qu'on puisse dire c'est qu'il en est l'inspirateur. Et peut-être l'acteur – ou l'un des deux acteurs. Il manque dans le texte le début de la ballade. Il faut réintroduire les neuf premiers vers omis, mais rien ne nous dit que la ballade "dramatique" du sermon a eu le même début que la version lyrique et canonique. Il n'est pas possible de restituer les autres lacunes. Un certain nombre d'allusions au milieu parisien du XV<sup>e</sup> siècle gardent un caractère hypothétique; d'autres sont fondées. On hésite encore sur l'accessoire (masque, marotte...) destiné à figurer Belin. En appendice nous donnerons le texte critique, interprété, avec nos didascalies.

A côté des incertitudes, il reste quelques problèmes sans solution. Nous n'avons pas identifié par exemple les bouchers désignés par les termes *bouchers*, *cuisinier*, *trivière*. En outre, étant donné que la plupart des autres sermons joyeux sont notablement plus longs, nous nous demandons à quel point le texte qui nous est parvenu est incomplet ou fragmentaire. Enfin le vers 3 reste troublant.

Pourtant nous croyons que notre étude peut enrichir les lectures de la *Ballade de l'Appel* et qu'elle peut contribuer à orienter la critique du théâtre profane de la fin du moyen âge. En outre le *Sermon de saint Belin* nous renseigne sur Villon peu après la date fatidique du 5 janvier 1463. Emile Picot avait-il déjà pensé à tout cela lorsqu'il écrivit, en 1886, cette petite phrase laconique dans son répertoire<sup>197</sup>:  
“...l'auteur a purement et simplement copié une ballade de Villon *qui se rapportait au sujet.*”?

Si notre essai de visualiser le *Sermon de saint Belin* ne peut proposer une image intégrale de la représentation (le lieu, le décor restant inconnus), il parvient cependant à faire parler un texte. Il ajoute en outre un nouveau document au dossier villonien. Notre *omelie* peut colorer, nuancer ou préciser un peu les attestations historiques de Villon farceur. Le pet devenu écho du bêlement, le vent de l'histoire redeviendra-t-il le souffle du supplicié, le cri du ressuscité?

## Appendice

Nous donnons ici l'édition critique du sermon avec les didascalies basées sur la représentation que nous avons donnée le 7 février 1983 à Leyde (Pays-Bas), devant un public averti et restreint. Nous avons joué à deux: un acteur a interprété le rôle du masque, de Belin-Villon, l'autre a interprété le rôle du sermonneur (Garnier?). C'est un choix uniquement basé sur des considérations matérielles et pratiques, car il est sans doute plus probable que le texte soit un monologue mimé (un acteur avec sa marotte).

\*\*\*

### Sermon joyeux de saint Belin

*[Le sermonneur, en chantant, s'adresse au masque ovin:]*

O domina, culpa mea  
A mortuis exillata.  
Homo capit preparandum

*[Il s'adresse au public:]*

4 Bonnes gens, oyez mon sermon  
Que j'ay trouvé tout de nouveau  
Escript en une peau de veau,  
En parchemin notablement,  
8 Scellé du pied d'une jument:

*[De ses mains il dessine la forme d'un crochet]*

C'est le commencement et fin  
De la vie de saint Belin  
Qui fut griefvement martiré.

*[Il lève les mains et les yeux au ciel et dit:]*

12 Si en doit estre Dieu loué  
Son saint nom et gardee la feste!

*[Il s'adresse de nouveau au public:]*

Mes amys, veés en cy la teste

*[Il montre le masque]*

Sur quoy j'ay fondé mon sermon.  
16 Saint Belin fut filz d'un mouton  
[..... ]  
Et une brebis fut sa mere;  
Et [ce] dient aucuns docteurs  
20 Qu'elle estoit noire [de couleurs].

*[Il s'adresse au masque en psalmodiant d'un ton impératif :]*

Ru-u-u-de ! A, me-e-a

Rou-ou-ou-ou-ssa bre-ebi-a!

[Le masque lui répond en bêlant:]

Plato.

[Le sermonneur reprend, en s'adressant au public:]

Ce latin cy [...] nous dist

- 24 [Ce] qu'onques saint Belin ne fist  
A hom du monde ne a femme,  
Ains que le corps en rendit l'ame;  
Il souffrit moult de grief tourment.  
28 Il fut tondu premierement,  
Puis demoura au champ tout nud  
Et en après fut detenu  
Par deux bouchiers qui le seignerent  
32 O deux cousteaulx, qui l'escorcerent:  
Le tirerent si a destroit  
Qu'i luy firent fairë ung pet.

[L'acteur imite ce bruit]

Helas! Il cuidoit qu'il fust mort!

- 36 Certes, ilz luy firent grant tort,  
Moult de tourment et de martire,  
Si quë après vous m'orrez dire  
De sa vie et de sa lecture,

40 Comme je treuve en l'Escripture:

[Il feint de lire dans la feuille blanche qu'il tient à la main et il récite:]

“Les boyaulx que l'escoufle hape  
Font grant vertus en une harpe.”

[Il s'adresse de nouveau au public :]

[ ..... ]

- 44 En après les larrons bouchers  
L'allèrent vendre sur l'estal.  
Ung cuisinier plain de grant mal  
En eut le brichet et l'espaule  
48 Et les rostist en une gaille.  
Il print la langue et le gigot  
Et les fist bouillir en ung pot  
Et y mist ung gobet de lart.  
52 Sçavons que fist ce fault souillart:  
Il y mist aigre espicerie  
– Tant est plain de mauvaise vie! –  
Et en fist humer le brouet;  
56 Mangerent gible a gible  
Et en firent tresbonne chere.  
Et en après une trippiere  
En eut le foye et le poulmon  
60 [Que vous semble de mon sermon?]

[Le masque répond:]

[Que dictes vous de mon appel,  
Garnier, fis je sens ou folie ?  
Toute beste garde sa pel:  
64 Qui la contraint, efforce ou lie,  
S'elle peut, elle se deslie.

Quant donc par plaisir volontaire  
Chanté me fut ceste omelie,  
68 Estoit il lors temps de moy taire ?

Se fusse des hoirs Hue Capel]  
Qui fut extraict de boucherie  
On [ne] m'eust parmy ce drappel  
72 Faict boire a celle escorcherie.  
– Vous entendez bien joncherie? – .  
Ce fut son plaisir volontaire  
De moy juger par tricherie;  
76 Estoit il lors temps de moy taire?

Cuydez vous que soubz mon capasce  
[Il secoue son masque]

N'y eut tant de philosophie  
Comme de dire: "J'en appel!"?  
80 Si avoit, je vous certifie,  
– Combien que point trop ne m'y fie –.  
Quant on me dist, present notaire,  
"Penduz serez!", je vous affie,  
84 Estoit il lors tant de moy taire?

Prince, se j'eusse eu la pepie,  
Pieça fussë ou est Clotaire,  
Aux champs debout comme une espie.  
[Comme formule d'adieu, il crie au public:]

88 Estoit il lors tant de moy taire?

finis.

---

<sup>1</sup> E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975; B. Rey-Flaud, *Le cercle magique, Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris 1973; H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du moyen âge*, Paris 1980.

[note 2004 : il ne peut être question ici de réactualiser, même sommairement, la bibliographie des ouvrages parus depuis 1987 ; signalons toutefois les deux études d'ensemble de Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998 ; et *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002].

<sup>2</sup> J.-C. Aubailly (éd.), *Deux jeux de Carnaval*, Genève 1978; A. Tissier (éd.), *La farce en France (1450-1550)*, 1<sup>e</sup> série, 2 vol., Paris 1976 ; 2<sup>e</sup> série, 1 vol., Paris 1980; A. Tissier

---

(éd.-trad.), *Farces du Moyen Âge*, Paris 1984. Voir aussi H. Lewicka, *Bibliographie du théâtre profane des XVe et XVIe siècles*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris 1980 (CNRS).

[note 2004 : depuis : A. Tissier (éd.), *Recueil de Farces (1450-1550)*, 13 vol., Genève, Droz, 1986-2000. « TLF » ; A. Tissier, *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, transcription en français moderne, 4 vol., Genève, Droz, 1999. « TLF »].

<sup>3</sup> J.-C. Aubailly, *Le théâtre médiéval, profane et comique, la naissance d'un art*, Paris 1975.

<sup>4</sup> W. Helmich & J. Wathélet-Willem, "La moralité, un genre dramatique à découvrir", dans G.R. Muller (éd.), *Le théâtre au Moyen Âge*, Montréal 1981, pp. 205-237.

<sup>5</sup> J. Heers, *Fêtes des Fous et Carnavals*, Paris 1983, pp. 26-28.

<sup>6</sup> A.E. Knight, *Aspects of genre in late medieval French Drama*, Manchester 1983 (cf. le compte rendu de K.M. Ashley, *Speculum* 60, 1985, pp. 420-423); B. Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire, théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*, Genève 1984 (cf. le compte rendu de J. Koopmans, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 47, 1985, pp. 506-507).

<sup>7</sup> J.-C. Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVIe siècle*, Paris 1976; voir aussi J. Koopmans, "Sermon joyeux et théâtre profane (XVe-XVIe siècles)", *Rapports-Het Franse Boek* 55, 1985, pp. 97-110.

<sup>8</sup> L. Polak (éd.), *Le Franc-Archier de Baignollet, suivi de deux autres monologues dramatiques: le Franc-Archier de Cherré, le Pionnier de Seudre*, Genève 1966.

<sup>9</sup> A. De Montaiglon & J. de Rothschild (éd.), *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles*, 13 volumes, Paris 1865-1878: t.VI, pp. 199-208 & t.I, pp. 235-239.

<sup>10</sup> W. Helmich, *Le Manuscrit La Vallière, fac-similé de l'original*, Genève 1972, f<sup>o</sup> 296 v<sup>o</sup> - 248 v<sup>o</sup>; Le Roux de Lincy & F. Michel (éd.), *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, Paris 1857 (4 volumes publiés en fascicules; recueil tiré à 76 exemplaires); Slatkine Reprints, Genève 1977: pièce 43 (t. III, pièce 3).

<sup>11</sup> *La grande et véritable pronostication des cons sauvages avec la manière de les apprivoiser*, Rouen, Yves Gomont 1550 (B.N. Rés Y<sup>2</sup> 1974).

<sup>12</sup> Montaiglon-Rothschild, *o.c.*, III, p. 77; P. Guiraud (*Le Testament de Villon ou le gai savoir de la Basoche*, Paris 1970) a même soutenu l'hypothèse selon laquelle le *Testament de Villon* serait une parodie dramatique.

<sup>13</sup> *Le Mandement du roy Quaresme*, ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, IV-541, f<sup>o</sup> 64 v<sup>o</sup> - 65 v<sup>o</sup>; voir J. Lemaire, *Meschinot, Molinet, Villon: témoignages inédits. Etude du Bruxellensis IV 541 suivie de l'édition de quelques ballades*, Bruxelles 1979, p. 51; ms. Mons, voir A. Louant (éd.), *Le livre des Ballades de Jehan et Charles Bocquet, bourgeois de Mons au XVIe siècle*, Bruxelles 1954, pp. 71-72.

---

<sup>14</sup> T.M. Charland, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris-Ottawa 1936.

<sup>15</sup> L'*Officium lusorum* se trouve dans l'édition A. Hilka, O. Schumann & B. Bischoff, *Carmina Burana, die Lieder der Benediktbeurer Handschrift (zweisprachige Ausgabe, 2<sup>e</sup> éd.* Munich 1979, pp. 628-632; la *Missa potatorum* peut être lue dans F. Novati, "La parodia sacra nelle letterature moderne", dans F. Novati, *Studi critici e letterari*, Turin 1889, chapitre V, pp. 289-300.

<sup>16</sup> P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, 2<sup>e</sup> éd., Stuttgart 1963, cite des sermons qui n'ont que quelques rapports formels avec le sermon joyeux français: p. 220 (*Sequitur sermo...*), p. 231 (*Collacio jocosa de diligendo Lio*), p. 245 (*Sermonem: Ebrii estote, fratres mei...*); voir à ce sujet J. Koopmans & P. Verhuyck, "Quelques sources et parallèles des sermons joyeux français des XVe et XVIe siècles", *Neophilologus* 70, 1986, pp. 168-184.

<sup>17</sup> Nous en avons retrouvé une vingtaine. A. Farge en a publié deux dans *Le Miroir des Femmes*, Paris 1982: le *Sermon et consolation des cocus* (pp. 159-168) et le *Sermon gai et amusant* (pp. 169-178); un autre sermon de colportage a été publié dans J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, Genève, Droz, 1984, pp. 111-117: le *Sermon de Bacchus* (XVIIe siècle).

<sup>18</sup> Voir p.ex. R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècles)*, Paris 1978 ; N.Z. Davis, *Les cultures du peuple, Rituels, savoirs et résistances au XVIe siècle*, (traduit de l'anglais), Paris 1979.

<sup>19</sup> E. Picot, "Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français", *Romania* 15, 1886, pp. 358-422 ; *Romania* 16, 1887, pp. 438-542 ; *Romania* 17, 1888, pp. 207-275 [publié à part : Mâcon 1887 ; Slatkine Reprints, Genève 1970]; voir aussi L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris 1886; C.-M. Des Granges, *De scenico soliloquio in nostro Medii Aevi theatro*, Paris 1897.

<sup>20</sup> *Sermon des barbes et des brayes*: J.-C. Aubailly (éd.), "Une pièce dramatique inédite du XVe siècle : le Sermon des Barbes et des Brayes", *Mélanges Ch. Camproux*, Montpellier 1978, pp. 251-262;  
*Sermon de Billouart*: N. Dupire (éd.), *Jean Molinet, Les Faictz et Dictz*, 3 volumes, Paris 1933-1937: II, pp. 558-566;  
*Sermon d'un cardier de mouton*: J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, pp. 67-77;  
*Sermon de la Choppinerie*: G. Almanza (éd.), "Le sermon de la Choppinerie", *Studi Romanzi* 35, 1974, pp. 43-105; J.-C. Aubailly (éd.), "Le sermon de la Choppinerie", *Revue des Langues romanes* 80, 1972, pp. 73-88;  
*Sermon des Frappe-culs*: J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, pp. 57-66;  
*Sermon de saint Jambon et de sainte Andouille*: J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, pp. 47-56;  
*Sermon plaisant*: J. Lemaire (éd.), "A propos du monologue dramatique médiéval : un sermon joyeux sur le mariage (étude littéraire et philologique)", dans *Théâtre de toujours, Mélanges P. Delsemme*, Bruxelles 1983, pp. 117-134;  
*Sermon de saint Velu*: J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, pp. 79-87;  
*Sermon de frère Guillebert*: A. Tissier, *La farce en France*, II\*, pp. 133-137.

---

<sup>21</sup> Thèse de doctorat, Leyde 1987 (soutenance le 25 février 1987 ; dir. P. Verhuyck), à laquelle nous empruntons nos citations de sermons joyeux, plutôt que de renvoyer aux éditions-transcriptions anciennes et souvent défectueuses. Le *corpus* comprend 31 sermons joyeux des XVe et XVIe siècles; ce projet d'édition a été financé par l'Organisation néerlandaise pour le développement de la recherche scientifique (Z.W.O.). Edition commerciale en préparation (J. Koopmans, *Recueil de Sermons joyeux*, Droz, Genève 1988, « TLF » n° 362).

<sup>22</sup> Comme le *Sermon d'un dépucelleur de nourrices* (Montaignon-Rothschild, *o.c.*, VI, pp. 199-208).

<sup>23</sup> Cf. J. Koopmans, "Prolégomènes à une édition critique des sermons joyeux français des XVe et XVIe siècles", *Tréteaux* V, 1, 1983.

<sup>24</sup> H.R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterliche Literatur*, Munich 1977, pp. 36, 330; H.R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1, 1970, pp. 79-101 : pp. 80-85; P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, p. 164.

<sup>25</sup> Sur l'histoire de ce procédé, voir L.-E. Chevaldin, *Les Jargons de la Farce de Maître Pathelin*, Paris 1903, chapitre III: "Du jargon en littérature".

<sup>26</sup> A. Tissier (éd.), *La farce en France*, II\* p. 133.

<sup>27</sup> Nous avons conservé une version tardive en prose d'un sermon sur le *thema* "Vinum laetificat cor hominis" (Ps. 103, 15); ce texte est reproduit en appendice dans J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, pp. 111-117.

<sup>28</sup> L. Petit de Julleville, *La comédie et les mœurs en France au Moyen Âge*, Paris 1886, p. 70; R. Lebègue, *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélière*, Paris 1972, p. 23.

<sup>29</sup> L. Lalanne (éd.), *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier*, Paris 1854, p. 13 (daté 1515).

<sup>30</sup> *Moralité de Charité*: Viollet-le-Duc (dir.), *Ancien Théâtre François*, 10 volumes, Paris 1854-1857 (t. I-III = *Recueil du British Museum*, édité par A. de Montaiglon; t. X = glossaire établi par P. Jannet): III pp. 337-424 (pièce 64); *Moralité du mauvais riche*: Viollet-le-Duc, III, pp. 269-299 (*Recueil du British Museum*, pièce 60), E. Fournier (éd.), *Le théâtre français avant la Renaissance*, 2<sup>e</sup> éd. Paris 1872, pp. 74-85; *La condamnation de Bancquet*: E. Fournier (éd.), *Le théâtre français avant la Renaissance*, pp. 218-271; P.-L. Jacob (éd.), *Recueil de farces, soties et moralités*, Paris 1876, pp. 273-435. [Note 2004 : depuis, *La Condamnation de Banquet* de Nicolas de La Chesnaye a fait l'objet d'une édition critique par Paul Verhuyck & Jelle Koopmans, Genève, Droz, 1991, « TLF » n° 395].

<sup>31</sup> Par exemple R. Vaultier, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de rémission du Trésor des Chartes*, Paris 1965.

<sup>32</sup> L. Petit de Julleville, *La comédie et les mœurs*, p. 74.



- 
- <sup>33</sup> C. Bruneau (éd.), *La chronique de Philippe de Vigneulles*, 4 volumes, Metz 1927-1933: III, p. 381; exemple cité par J.-C. Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p. 55 ; et par M. Grinberg, “Carnaval et société urbaine (14<sup>e</sup>-16<sup>e</sup> siècles)”, *Ethnologie Française* 4, 1974, pp. 215-244 : p. 228.
- <sup>34</sup> E. Picot (éd.), *Recueil général des sotties*, 3 volumes, Paris 1902-1912; E. Droz (éd.), *Le recueil Trepperel: les sotties*, Paris 1935.
- <sup>35</sup> H.M. Brown, *Music in the French Secular Theatre (1450-1555)*, Cambridge (Mass.) 1963; P G. (Thibaut) de Chambure, “La musique dans les farces”, *CAIEF* 26, 1974, pp. 49-60. M. Rousse, “Les chansons dans les farces” dans *Musique, Littérature et Société au Moyen Âge (actes du Colloque 1980)*, Amiens 1980, pp., 451-465; P. Verhuyck, “Zingende Zotten. De functie van de liedjes in de laat-Middeleeuwse *sottie*”, dans *Woord en Muziek in Samenspel*, Muiderberg 1986, pp. 35-55;
- <sup>36</sup> B. Jeffery (éd.), *Chanson Verse in the Early Renaissance*, 2 volumes, Londres 1971-1976 : I, pp. 241-242; J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, pp. 119-120.
- <sup>37</sup> E. Picot, “Le monologue dramatique”, *Romania* 15, 1886, p. 369.
- <sup>38</sup> Même le plus sceptique des bibliographes qui se soit occupé de Jacques Moderne ne conteste pas cette attribution: voir J. Vial, “Un imprimeur lyonnais méconnu : Jacques Moderne”, *Gutenberg-Jahrbuch* 1962, pp. 256-266.
- <sup>39</sup> S. Pogue, *Jacques Moderne, Printer of Music*, Genève 1969.
- <sup>40</sup> J.-C Aubailly, *Le monologue*, p. 45.
- <sup>41</sup> L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique*, p. 287.
- <sup>42</sup> A cause de l’allusion (v. 151) à la rencontre entre Louis XI et Edouard IV à Picquenie (= le traité de Picquigny, août 1475).
- <sup>43</sup> H. van Kampen, H. Pleij & al. (éd.), *Het zal koud zijn in ’t water als het vriest, zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoorspellingen*, La Haye 1980, pp. 39-40.
- <sup>44</sup> E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, 2 volumes, Oxford 1903: I, pp. 384-385, cité par H. Arden, *Fools’ Plays, A Study of Satire in the Sottie*, Cambridge 1980, p. 33.
- <sup>45</sup> E. Picot, “Le monologue dramatique”, *Romania* 15, 1886, p. 369.
- <sup>46</sup> W. Maigne d’Argis, *Lexicon Manuale ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, Paris 1858; J. Niermeyer, *Mediae latinitatis lexicon minus*, 2 volumes, Leyde 1954-1976. A la rigueur on pourrait proposer de lire *exiliata*, la confusion *I/i* s’expliquant aisément et étant fort courante.
- <sup>47</sup> De telles rimes franco-latines se rencontrent dans beaucoup de sermons joyeux: p.ex. *sinapium:sermon* (*Sermon joyeux de saint Hareng*, vv. 3-4), *sunt:long* (*Sermon joyeux d’un fiancé*, vv. 1-2). Voir H. Châtelain, *Recherches sur le vers français au XVe siècle : rimes, mètres et strophes*, Paris 1907; G. Lote, *Histoire du vers français*, t. III,

---

première partie, *Le Moyen Âge, III : La poésie, le vers et la langue*, Paris 1955, p. 313.

<sup>48</sup> E. Picot, “Le monologue dramatique”, *Romania* 15, 1886, p. 369.

<sup>49</sup> Montaiglon-Rothschild, *o.c.*, III, p. 88.

<sup>50</sup> Nos citations de Villon sont empruntées à l’édition J. Rychner & A. Henry, 5 volumes, Genève, Droz, 1974-1985.

<sup>51</sup> J. Chevalier & A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 4 volumes, Paris 1969, s.v. Bélier.

<sup>52</sup> Cf. Villon, *Testament*, vv. 1214-1215; P. Champion, *François Villon, sa vie et son temps*, 2 volumes, Paris 1933 (2<sup>e</sup> édition): II, p. 341.

<sup>53</sup> J. Dufournet (éd.), *Philippe de Comynes, Mémoires sur Louis XI (1464-1483)*, Paris 1979, p. 583; P.-R. Gaussin, *Louis XI, un roi entre deux mondes*, Paris 1976, pp. 175, 197.

<sup>54</sup> Le nom de Belin est assez fréquent. Pour l’époque qui nous intéresse, les Archives Nationales à Paris citent déjà huit *Belin* dans les “lettres de rémission du Trésor des Chartes”:

A.N. JJ 177 (1444-1446) 59. [remissio] pro Bernardo Belin et duobus aliis

JJ 181 (1452-1453) 52. pro Joanne Belin

JJ 185 (1450-1457) 41. pro Joanne Belin

JJ 211 (1483-1485) 179. pro Petro Belin

181. pro Eurond Belin

JJ 219 (1487-1488) 7. pro Gaufrido Belin

JJ 225 (1485-1488) 272. pro Guillelmo Belin

JJ 226 bis (1491-1495) 275, pro Nicolao Belin dicto du Four.

Bien avant cette époque, en 1437, un acteur nommé Belin, serviteur de Monseigneur de Fernant, a joué de “joyeux esbatemens” (G. Cohen, “Maître Mouche, farceur et chef de troupe au XV<sup>e</sup> siècle”, *Revue de la Société d’Histoire du Théâtre* 6, 1954, pp. 146-149 : p. 148).

<sup>55</sup> Les termes *fondatio*, *fondement* se rencontrent souvent au sens “*thema*” dans les sermons joyeux:

Et pour mon introduction

J’ey prins pour ma fondation:

O vos omnes qui soupatis

(*Sermon d’un cardier de mouton*, vv. 50-52)

Donc en fin que mon fondement

Puisse secondement marcher

(*Sermon des quatre vents*, vv. 117-118).

<sup>56</sup> Platon n’a jamais écrit des *quaestiones quodlibetales* (cf. M. Grabmann, *Geschichte der scholastische Methode*, 2 volumes, 2<sup>e</sup> éd. Darmstadt 1959).

---

<sup>57</sup> Selon l'heureuse expression de notre ami helléniste Herman de Ley, professeur à l'université de Gand et spécialiste du platonisme, qui a bien voulu vérifier la pseudo-citation. Qu'il trouve ici l'expression de notre reconnaissance.

<sup>58</sup> E. Picot (éd.), *Recueil général des sotties*, III, p. 259, vv. 454-456, 462.

<sup>59</sup> Cité par E. Neukomm, *Fêtes et spectacles du vieux Paris*, Paris 1886, p. 30.

<sup>60</sup> F.J. Carmody (éd.), *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*, Berkeley – Los Angeles 1948, p. 158 (I, 178).

<sup>61</sup> Disque 33 tours du Clemencic Consort (direction René Clemencic), *Carmina Burana, version originale et intégrale: vol. 3: Chansons de printemps et d'amour – Messe des Joueurs*, Harmonia Mundi HMU 337, 1975.

<sup>62</sup> E. Barbazan & D.M. Méon (éd.), *Fabliaux et Contes des poètes français*, 2 volumes, Paris 1808 : II, p. 241 v. 43.

<sup>63</sup> H. Châtelain, *Recherches sur le vers français*, pp. 51-57; C. Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française aux XIVe et XVe siècles*, Paris 1974, pp. 83, 85.

<sup>64</sup> Recette citée par G. Lozinski (éd.), *La bataille de Caresme et de Charnage*, Paris 1933, p. 148 ; cf. J. Pichon & G. Vicaire (éd.), *Le Viandier de Guillaume Tirel dit Taillevent (1326-1395)*, Paris 1892, p. 55

<sup>65</sup> J. Rychner & A. Henry (éd.), *Le Lais Villon et les Poèmes Variés*, 2 vol., Genève, Droz, 1977, I, pp. 76-77; II, pp. 124-132.

<sup>66</sup> E. Picot, "Le monologue dramatique", *Romania* 15, 1886, p. 369; E. Picot, *Catalogue des livres rares et précieux composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*, 5 volumes, Paris 1894: I, n° 588; L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique*, p. 287.

<sup>67</sup> Une source perdue est signalée par A. Vitale-Brovarone, "Un nuovo codice di François Villon", *Le Moyen Français* 3, 1979, pp. 75-88. Voir également J. Lemaire, *Meschinot, Molinet, Villon*, qui signale le manuscrit Bruxelles IV-541 comme nouvelle source textuelle.

<sup>68</sup> L. Thuasne (éd.), *François Villon, Oeuvres*, 3 vol., Paris, Picard, 1923 : III, pp. 604-607 ; P. Champion, *François Villon*, t.II, pp. 237-247, 382-384; J. Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris 1980, p. 244; J. Rychner & A. Henry (éd.), *Le Lais Villon et les Poèmes Variés*, II, pp. 124-132; J. Favier, *François Villon*, Paris 1982, pp. 487-500.

<sup>69</sup> J. Rychner & A. Henry (éd.), *Le Lais Villon*, t. II, p. 124.

<sup>70</sup> Le déroulement de cette bagarre nous est connu grâce à la lettre de rémission accordée à Robin Dogis; cf. aussi F. Habeck, *Villon ou la légende d'un rebelle*, (traduit de l'allemand), Paris 1970, p. 300.

<sup>71</sup> J. Dufournet, *Villon et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles 1970, p. 55.

---

<sup>72</sup> P. Champion, *François Villon*, II, p. 244. Voici comment le manuscrit perdu de Turin introduit la *Ballade de l'Appel*:

Aultre ballade que fist le dit Maistre François Villon en parlant au geolier du Chastellet depuis qu'il fu dit par la Court qu'il ne moureoit et qu'il seroit seulement bany pour X ans de la prevosté et visconté de Paris.

(A. Vitale-Brovarone, "Un nuovo codice", p. 80).

<sup>73</sup> J. Dufournet, *Nouvelles recherches*, p. 244; P. Champion, *François Villon*, II, p. 241 note 1.

<sup>74</sup> Colin Cayeux a été pendu en automne 1460; *rappeau* = "appel à la justice ecclésiastique", A. Burger, *Lexique complet de la langue de Villon*, 2<sup>e</sup> éd., Genève 1974; ce sens a été contesté par J. Rychner & A. Henry (éd.), *Le Testament*, t. II, p. 234.

<sup>75</sup> A. Burger ("La dure prison de Meung", *Studi in onore di Italo Siciliano*, Florence 1966, 2 volumes: I, pp. 152-153) dit que seul l'évêque propre d'un clerc minoré pouvait prononcer sa dégradation. Thibault d'Aussigny aurait donc commis un abus de pouvoir: d'où probablement l'appel de Villon.

<sup>76</sup> P. Champion, *François Villon*, II, pp. 382-384.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 384.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 383-384.

<sup>79</sup> B. Geremek, *Les marginaux parisiens aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, (traduit du polonais), Paris 1976, pp. 25, 46.

<sup>80</sup> A. Burger, "La dure prison", p. 152; cf. le célèbre témoignage de Rabelais sur l'activité théâtrale de Villon (*Le Quart Livre*, ch. XIII; cf. L. Thuasne, *Rabelais et Villon*, Paris 1911 [1969], pp. 36-38). De Marcel Schwob à Italo Siciliano, la plupart des villoniens se sont dit que ce témoignage de Rabelais, même s'il est facétieux et sujet à caution, ne peut *a priori* être rejeté; cf. I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge*, Paris 1934 [1971], p. 85.

<sup>81</sup> Cf. les *Vigiles de Triboulet* (±1480), vv. 221-230, E. Droz (éd.), *Le Recueil Trepperel: les sotties*, pièce X p. 232.

<sup>82</sup> P. Champion, *François Villon*, II, p. 247.

<sup>83</sup> R. Bossuat, "La légende de Hugues Capet au XVI<sup>e</sup> siècle", *Mélanges H. Chamard*, Paris 1951, pp. 29-38; cf. *Hugues Capet, chanson de geste du XIV<sup>e</sup> siècle*, éditée par le marquis de la Grange, Paris 1864, vv. 11-12).

<sup>84</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle, Etienne Pasquier qualifie de lourdauds ceux qui diffusent ces racontars infâmes, mais – soucieux de disculper Dante – il interprète le mot *boucher* au sens figuré comme "vaillant guerrier qui tue ses ennemis" : cf. R. Bossuat, "La légende de Hugues Capet".

<sup>85</sup> A. Mary & J. Dufournet (éd.), *François Villon, Oeuvres*, Paris 1970, pp. 228-229.

- 
- <sup>86</sup> P. Champion, *François Villon*, II, p. 384.
- <sup>87</sup> A. Lanly, *François Villon, Oeuvres, traduction en français moderne*, 2 volumes, Paris 1978 : II, p. 379.
- <sup>88</sup> Cf. Villon, *Poésies diverses* n° XII (*Epître à ses amis*), v. 28:  
En ses boyaulx verse eaue a groz bouillons  
et *Testament* v. 14:  
Et de froide eaue tout ung esté.
- <sup>89</sup> J. Rychner & A. Henry (éd.), *Le Lais Villon*, II, p. 128.
- <sup>90</sup> P. Guiraud, *Le Jargon de Villon ou le Gai Savoir de la Coquille*, Paris 1968, p. 31.
- <sup>91</sup> A. Burger, “La dure prison”, p. 153.
- <sup>92</sup> P. Guiraud, *Le Jargon de Villon*, deuxième ballade, p. 64, v. 27 ; cf. p. 75.
- <sup>93</sup> J. Nève (éd.), *Sermons choisis de Michel Menot (1508-1518)*, Paris 1924, p. 144.
- <sup>94</sup> A. Lanly, *François Villon, Oeuvres* (trad. en fr.mod.), II, p. 76.
- <sup>95</sup> I. Siciliano, *Mésaventures posthumes de Maître François Villon*, Paris 1973. J. Deroy, *Villon, Coquillard et auteur dramatique*, Paris 1977.
- <sup>96</sup> E. Droz & A. Piaget (éd.), *Le jardin de Plaisance et fleur de rhétorique, reproduction en fac-similé de l'édition publiée par A. Verard vers 1501*, Paris 1910; t.II: introduction et notes, Paris 1925.
- <sup>97</sup> A. Vitale-Brovarone, “Un nuovo codice”, p. 80.
- <sup>98</sup> Exemple de Séville, Bibliothèque Colombine, Cat 13577; cf. J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, p. 23.
- <sup>99</sup> J. Lemaire, *Meschinot, Molinet, Villon* a signalé ce codex en 1979; les variantes de ce manuscrit, peu intéressantes pour la critique villonienne, ne figurent évidemment pas encore dans l'édition Rychner-Henry (1974-1977).
- <sup>100</sup> Voir H.M. Brown, *Music in the French secular Theatre*, surtout pp. 83-94; H.M. Brown (éd.), *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge (Mass.) 1963; P. Verhuyck, “Zingende Zotten”; qu'on pense aussi à la *Farce du savetier qui ne répond que chansons*, éd. G. Cohen (éd.), *Recueil de farces françaises inédites du XVe siècle*, Cambridge (Mass.) 1949, pièce 37, p. 286.  
[note 2011: une nouvelle édition de ce *Recueil* a été publiée par J. Koopmans, *Le Recueil de Florence, 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, Orléans 2011].
- <sup>101</sup> M.J. Freeman (éd.), *Guillaume Coquillard, Oeuvres, suivies d'oeuvres attribuées à l'auteur*, Genève 1975, p. 316.
- <sup>102</sup> *Ibidem*, p. 299.

---

<sup>103</sup> Voir l'introduction d'E. Fournier à son édition *Les chansons de Gaultier-Garguille*, Paris 1858.

<sup>104</sup> P.ex. *Sermon our une nopce* par Roger de Collerye; *Sermon pour l'entrée de table*.

<sup>105</sup> G. Almanza (éd.), "Le sermon de la Choppinerie", pp. 35-104.

<sup>106</sup> Texte dans W. Helmich, *Le manuscrit La Vallière*, f° 11 r° - 12 v°; éd. Le Roux de Lincy & F. Michel, t.I, n° 13; le fou dialoguant avec sa marotte est amplement attesté dans la littérature néerlandaise de l'époque : voir H. van Kampen & H. Pleij (éd.), *Het zal koud zijn*, pp. 41-43; H. Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit, Literatuur, Volksfeest en Burgermoraal in de late Middeleeuwen*, 2<sup>e</sup> éd., Amsterdam 1983, p. 81.

<sup>107</sup> H. Arden, *Fools' Plays*, p. 86; E. Picot (éd.), *Recueil général*, III, pp. 199-244.

<sup>108</sup> L. Lalanne (éd.), *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier*, pp. 13-14 (daté 1515).

<sup>109</sup> Attestations:

-carrefour: Archives Municipales d'Arras 1434 (citées par R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, p. 162);

-taverne: L. Lalanne (éd.), *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 13; selon Pierre Champion, le sermon de la Choppinerie (éd. Almanza; éd. Aubailly) aurait été joué dans le *Grand Godet* sur la place de Grève (*François Villon*, I, p. 275).

<sup>110</sup> Attestations de supports scéniques:

-tréteaux: "eschafaulx" dans le *Journal d'un bourgeois de Paris* (éd. Lalanne, p. 13);  
-tonneau: comptes de Cambrai 1536, cités par Petit de Julleville, *La comédie et les mœurs*, p. 74;

-cheval: Philippe de Vigneulles, *Chronique* (éd. Bruneau, III, p. 381);

-ânes: selon le *Journal d'un bourgeois de Paris* (éd. Lalanne, p. 268) des acteurs ont joué en 1525 une facétie "estans montez sur des asnes";

-chaise: François Villon aurait prononcé la *Ballade de l'Appel* monté sur une chaise (I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques*, p. 478).

<sup>111</sup> En tuant le prêtre Philippe Sermoise, Villon s'était trouvé en état de légitime défense. Il sera disculpé par deux (!) lettres de rémission, datées de janvier 1456 et publiées, d'après Longnon, par J. Dufournet, *Recherches sur le Testament de Villon*, 2 volumes, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1971-1973 : II, pp. 555-561. La mention de Michel Mouton se trouve dans la première lettre de rémission (p. 557).

<sup>112</sup> P. Champion, *François Villon*, II, p. 12.

<sup>113</sup> J. Dufournet, *Nouvelles recherches*, pp. 173-184; cf. J. Dufournet, "A propos d'un article récent sur Villon et Robert d'Estouteville", *Romania* 85, 1964, pp. 342-354: pp. 348-349.

<sup>114</sup> J. Dufournet, *Nouvelles recherches*, p. 179.

<sup>115</sup> Cité dans le dictionnaire Huguet, s.v. Belin.

---

<sup>116</sup> E. Moser-Rath, “Clément Marot als Schwankfigur”, *Fabula* 20, 1979, pp. 137-150: p. 146, d’après W. Brückner, *Bildnis und Brauch*.

<sup>117</sup> C. Bruneau (éd.), *Philippe de Vigneulles, la Chronique*, IV, pp. 27-28 (daté 1503); cf. P. Champion, *François Villon*, II, pp.254-274 et l’article de P. Demarolle, “Un Villon messin? La figure de Jean Mangin chez Philippe de Vigneulles”, dans F.Y. Le Moigne (réd.), *Patrimoine et culture en Lorraine*, Metz 1980, pp. 451-464.

<sup>118</sup> Cf. les *Repues franches de François Villon*, dont on trouve le texte p.ex. dans P. Lacroix (éd.), *Villon*, pp. 213-252 parmi les poésies “attribuées à Villon”. Seule la première *repue* a comme héros François Villon.

[n. 2004: depuis, nous avons réédité les *Repues franches*: P. Verhuyck & J. Koopmans, *Le Recueil des Repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons*, Genève, Droz, 1995, “TLF” n° 455).

<sup>119</sup> Pour plus de détails, voir J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, pp. 28 sq.

<sup>120</sup> P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983, p.25: “dès le XIVe siècle, le petit peuple florentin chantait des vers de la *Divine Comédie*; au XVIIIe encore, les gondoliers vénitiens, des octaves du Tasse”.

<sup>121</sup> P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot 1978, p. 70.

<sup>122</sup> Les *Repues franches* dateraient de 1495-1500, selon P. Champion, *François Villon*, II, p. 266.

[note 2004 : depuis lors, notre édition critique de 1995 – cf. *supra* note 118 – a redaté le *Recueil des Repues franches* « vers 1480 »].

<sup>123</sup> Sur les cycles festifs, voir A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, 8 volumes, Paris 1937-1958 : surtout vol.VII, 1ère partie “Les Douze Jours”; cf. R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, pp. 72-75.

[Note 2004: en 1998-1999 les éditions Robert Laffont ont réédité A. van Gennep, *Le folklore français* dans la collection Bouquins en 4 volumes sous coffret: le Cycle des Douze Jours y occupe le tome III].

<sup>124</sup> Villon, *Testament*, huitain LXXXIX & vv.873-909 (éd. Rychner-Henry).

<sup>125</sup> O. Petit-Morphy, *François Villon et la scolastique*, 2 volumes, Lille-Paris 1977, p. 269.

<sup>126</sup> A. Lanly, *François Villon, Ballades en jargon y compris celles du manuscrit de Stockholm, Texte et traduction*, Paris 1971, p. 137.

<sup>127</sup> P. Guiraud, *Le Jargon de Villon*, p. 96.

<sup>128</sup> A. Burger, “La dure prison”.

<sup>129</sup> M. Lever, *Le sceptre et la marotte, Histoire des fous de Cour*, Paris 1983, pp. 31-32. Cette coutume existe depuis l’Antiquité: H. Reich, *Der Mimus*, 2 volumes, Berlin 1901.

<sup>130</sup> *Sottie du Monde et Abus* d’André de la Vigne, vv.964-965: éd. E. Picot, *Recueil général des Sotties*, II, pièce X, p. 73; cf. J.-C. Aubailly, *Le monologue*, p. 440.

---

<sup>131</sup> Ils n'exerçaient pas eux-mêmes le métier, selon P. Champion, *François Villon*, I, p. 268 et II, p. 381.

<sup>132</sup> *Ibidem*, I, p. 269.

<sup>133</sup> *Ibidem*, I, p. 273.

<sup>134</sup> *Ibidem*, I, pp. 267-269.

<sup>135</sup> E. Picot (éd.), *Recueil général*, I, pp. 45-112, vv. 367-368.

<sup>136</sup> M.J. Freeman (éd.), *Guillaume Coquillart, Oeuvres*, p. 364, vv. 3-4 (*Droits nouveaux*) & p. 107, v. 881 (*L'Enquête d'entre la Simple et la Rusée*).

<sup>137</sup> J. Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 2 volumes, Paris 1963, s.v. *Ecouffes*; cf. J. Hillairet, *Connaissance du Vieux-Paris*, 3 volumes, Paris 1951-1954: I, p. 53.

<sup>138</sup> Tobler-Lommatzsch, s.v. *escofle et haper*; sur l'écoufle dans les bestiaires, voir F. Mc Culloch, *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill 1962, pp. 135-136. Voir aussi Jean Renart, *L'Escoufle*, v. 9073: l'escoufle est tenu à laid: ce mauvais oiseau de proie indomptable vole l'anneau des amants (éd. F.-P. Sweetser, Genève, Droz, 1974).

<sup>139</sup> Antoine Oudin, *Curiositez françoises*, Paris 1640 (en appendice au t. X du dictionnaire de La Curne de Sainte-Palaye) cité dans le *Dictionnaire des jeux* (dir. R. Alleau), Paris 1964, p. 155.

<sup>140</sup> L. Thuasne, *Rabelais et Villon*, p. 26; cf. Godefroy s.v. *daviet*.

<sup>141</sup> P. Guiraud, *Le Testament de Villon* (cf. *supra* notre note 12).

<sup>142</sup> Ezra Pound, *Le Testament de Villon* (première représentation, Paris, salle Pleyel 1926), ASKO-ensemble, dir. R. de Leeuw, Holland Festival 1980, disque 33 tours Philips 9500-927.

<sup>143</sup> Blaise Cendrars, *Emmène-moi au bout du monde*, Paris 1956, chapitre IV "Le monstre sacré".

<sup>144</sup> R. Lebègue, *Le théâtre comique*, p. 25; cf. p.ex. la *Farce nouvelle de la Trippièrre à trois personnages* (dont le sujet est une repue franche) dans G. Cohen (éd.), *Recueil de farces*, n° 52, p. 421.

<sup>145</sup> P. Champion, *François Villon*, I, p. 267.

<sup>146</sup> P. Lacroix (éd.), *Oeuvres de François Villon*, Paris 1877 [1854], p. 291. [note 2004 : éd. P. Verhuyck & J. Koopmans, *Le Receuil des Repues franches...*, o.c. (*supra* note 118), p. 94, v. 366: Du foye, du pommon et des tripes]..

<sup>147</sup> Dans le manuscrit de Bruxelles, le titre est également un octosyllabe: *Cause d'appel dudit Villon* (J. Lemaire, "Meschinot, Molinet, Villon", p. 66).



---

<sup>148</sup>V. Roloff, *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*, Munich 1973.

<sup>149</sup> Voir aussi P. Verhuyck, “Parole et silence dans le sermon joyeux”, *Fifteenth-Century Studies*, 13, 1988, pp. 31-49 (Actes du 5<sup>e</sup> Colloque de la S.I.T.M., Perpignan 1986).

<sup>150</sup> Rabelais, *Le Quart Livre*, chapitre XIII (éd. L. Moland & H. Clouzot, 2 volumes, Paris 1957: II, p. 64).

[note 2004: parmi les éditions plus récentes, signalons celle de M. Huchon & F. Moreau, *Rabelais, Oeuvres complètes*, Paris 1994, Bibliothèque de la Pléiade.]

<sup>151</sup> Pour d’autres exemples de ce suffixe dans le théâtre profane de la fin du moyen âge, voir H. Lewicka, *La langue et le style du théâtre comique français des XVe et XVIe siècles*, t.1 : *La dérivation*, Paris 1960.

<sup>152</sup> E. Picot (éd.), *Recueil général*, III, n° XXI: les *Sobres Sots* (Rouen, Carnaval de 1536); cf. H. Arden, *Fools’ Plays*, p. 68.

<sup>153</sup> Sotties interdites par la censure: p.ex. en 1442, 1473, 1474, 1476, 1536, 1538, 1540 (J.-C. Aubailly, *Le théâtre médiéval*, pp. 163-164; cf. J.-C. Aubailly, *Le monologue*, pp. 438-442).

<sup>154</sup> Fêtes des Fous interdites dans l’église : p.ex. au Concile de Bâle en 1435 ; par la Pragmatique Sanction en 1438; au Concile de Soissons en 1456 (J.-C. Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p. 164); en 1470 par la Faculté des Arts à Paris (C. Dupille, *Les enragés du XVe siècle : les étudiants au Moyen Âge*, Paris 1969, pp. 157-159); en 1444 par la Faculté de Théologie à Paris (Du Cange, s.v. *Kalendas*, cf. *infra* notre note 193).

<sup>155</sup> *Journal d’un bourgeois* (éd. L. Lalanne pp. 13-14; cf. *supra* notre note 108).

<sup>156</sup> Voir J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*; des costumes de vivres, des hauberts de viandes, des carapaces de poissons se rencontrent dans les *Deux Jeux de Carnaval* (éd. J.-C. Aubailly) et dans la sottie-farce des *Gens nouveaulx qui mentent le monde* (éditée comme farce par A. Tissier, *La farce en France*, I\* pp. 229-266; éditée comme sottie par E. Picot, *Recueil général*, I, pp. 113).

<sup>157</sup> P. Guiraud, *Le Jargon de Villon*, pp. 195-244; une interprétation uranienne a été suggérée pour les sotties par I. Nelson (*La sottie sans souci. Essai d’interprétation homosexuelle*, Paris 1977). Avouons que ces interprétations ont été peu suivies.

<sup>158</sup> J. Dufournet, *Nouvelles recherches*, pp. 127-143.

<sup>159</sup> *Ibidem*, pp. 103-111.

<sup>160</sup> Voir *supra* notre note 117.

<sup>161</sup> P. Champion, *François Villon*, II, p. 273. Disons cependant qu’Eloi d’Amerval fait un usage quelque peu ambigu du mot *farcer* (et *farsant*, neuf vers plus loin). Le même problème se pose pour le passage précité des *Vigiles Triboulet* (cf. *supra* notre note 81). Le mot *farcer* n’indique pas nécessairement une activité théâtrale, mais peut désigner

---

simplement un esprit de plaisanterie en général. Pour B. Rey-Flaud, ces deux sens se rejoignent au XVe siècle (*La farce ou la machine à rire*, pp. 155-176).

<sup>162</sup> J.-C. Aubailly (éd.), *Deux jeux de Carnaval*, p. 87.

<sup>163</sup> J.-C. Aubailly, *Le monologue*, pp. 203-240.

<sup>164</sup> Pour le *Sermon joyeux de la Choppinerie*, voir les éditions susmentionnées d'Almanza et d'Aubailly. De telles parties dialoguées étaient aussi monnaie courante dans les sermons sérieux (cf. E. Gilson, "Michel Menot et la technique du sermon", dans E. Gilson, *Les Idées et les Lettres*, Paris 1955, pp. 93-154 : p. 134; cf. L. Bourgain, *La chaire française au XIIIe siècle*, Paris, 1879, p. 202).

<sup>165</sup> Voir *supra* notre note 117.

<sup>166</sup> H. Arden, *Fools' Plays*, p. 30; L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique*, pp. 330-335.

<sup>167</sup> L. Lalanne (éd.), *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 44 (daté 1516). Pour d'autres cas de censure, voir J.-C. Aubailly, *Le monologue*, pp. 438-442.

<sup>168</sup> L. Lalanne (éd.), *Journal d'un bourgeois*, p.14.

<sup>169</sup> Voir J. Koopmans (éd.), *Quatre sermons joyeux*, p. 52.

<sup>170</sup> J.-C. Aubailly (éd.), "Le sermon de la Choppinerie", 1972; G. Almanza (éd.), "Le sermon de la Choppinerie", 1974.

<sup>171</sup> J.-C. Aubailly (éd.), "Le sermon de la Choppinerie", pp. 75, 88.

<sup>172</sup> C. Méchin, *Saint Nicolas, fêtes et traditions d'hier et d'aujourd'hui*, Strasbourg 1978, pp. 21, 29; voir également A.P. van Gilst, *Sinterklaas en het Sinterklaasfeest, geschiedenis en folklore*, Veenendaal 1969; J. de Schuyter, *Sint Nikolaas in de legende en in de volksgebruiken*, Anvers 1944.

<sup>173</sup> J. Heers, *Fêtes des Fous et Carnavals*, p. 128; C. Méchin, *Saint Nicolas, fêtes et traditions*, p. 26; J. de Schuyter, *Sint Nikolaas*, p. 7.

<sup>174</sup> P. Champion, *François Villon, I*, p. 275.

<sup>175</sup> *Lais* vv. 153-157 (éd. Rychner-Henry).

<sup>176</sup> L. Polak (éd.), *Le Franc-Archier de Baignollet*, p. 9.

<sup>177</sup> P. Champion, *François Villon, I*, p. 71; B. Geremek, *Les marginaux parisiens*, p. 165.

<sup>178</sup> Crevier, *Histoire de l'université de Paris depuis ses origines jusqu'à l'année 1600*, 7 volumes, Paris 1761 : IV, p. 258.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 273.

---

<sup>180</sup> Bulaeus [Du Boulay], *Historia universitatis parisiensis*, 8 volumes, Paris 1658: V, p. 656.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> P. Champion, *François Villon*, I, p. 71, note 3.

<sup>183</sup> J. Favier, *François Villon*, p. 175.

<sup>184</sup> Bulaeus, *Historia universitatis*, V, p. 658; cf. P. Sadron, “Les associations permanentes d’acteurs en France au Moyen Âge”, *Revue de la Société d’Histoire du Théâtre* 4, 1952, pp. 220-231, qui signale un Abbé des Béjaunes à Paris (XVe - ±1550). Le docteur Cabanès (*Moeurs intimes du passé, 4e série : La vie d’Etudiant*, Paris s.d., pp. 151-156) explique le statut de l’étudiant novice (le *béjaune*) au XVIe siècle.

<sup>185</sup> Crevier, *Histoire de l’université de Paris*, t. IV, p. 274. Le problème est loin d’être isolé. Du XIIIe au XVIe siècle on signale à Anvers des querelles au sujet de l’exemption de taxes pour le vin “clérical”: les chanoines de l’*Ecole des Papes* entreposaient dans les caves de leur école cathédrale leurs vins non taxés pour les vendre illicitement au public. D’où la colère des marchands frustrés et des édiles administrant la caisse municipale (A. Thys, *Historiek der straten en openbare plaatsen van Antwerpen*, Anvers, 2<sup>e</sup> éd. 1893, p. 328).

A Louvain, au XVe et au XVIe siècle, on note l’existence de la même exemption pour les ecclésiastiques et les universitaires. La ville les obligeait alors à faire leurs achats en gros: comme le vin et la bière ne pouvaient être conservés longtemps, les universitaires se voyaient bien forcés de vendre leurs boissons sans taxes à leurs amis. En 1571 des manifestations d’étudiants et des rixes marquent les débats sur l’exemption fiscale et les privilèges cléricaux (R. van Uytven, *Stadsfinanciën en stadseconomie te Leuven van de XIIIe tot het einde der XVIe eeuw*, Bruxelles, 1961, pp. 329-330; R. van Uytven, *De geschiedenis van het stadsgewest Leuven tot omstreeks 1600*, Louvain, 1980, pp. 155-156).

<sup>186</sup> Illustration souvent reproduite, p.ex. dans M. Lever, *Le sceptre et la marotte*, p. 21.

<sup>187</sup> *catherve* = “troupe” au sens péjoratif, cf. Rabelais, *Gargantua*, chapitre XXXVI.

<sup>188</sup> *Officium Lusorum*, messe parodiée dans les *Carmina Burana*, éd. Hilka-Schumann-Bischoff, n° 215a, p. 632; cf. P. Lehmann, *Die Parodie*, p. 235.

<sup>189</sup> E. Picot (éd.), *Recueil général*, II, n° XIII, p. 199, vv. 21-32.

<sup>190</sup> H. Arden, *Fools’ Plays*, pp. 86, 102.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>192</sup> N. de Marzac (éd.), *Edition critique du sermon “Qui manducat me” de Robert Ciboule (1403-1458)*, Cambridge, 1971.

<sup>193</sup> Du Cange, s.v. *Kalendas*; J.P. Migne, *Patrologia Latina*, t. 207, col. 1171 (cité par N.Z. Davis, *Les cultures du peuple*, p. 193).

<sup>194</sup> P. Verhuyck, “Parole et silence dans le sermon joyeux”.

---

<sup>195</sup> Rabelais, *Tiers Livre*, chapitre XXXVIII.

<sup>196</sup> M. Lever, *Le sceptre et la marotte*.

<sup>197</sup> E. Picot, “Le monologue dramatique”, *Romania* 15, 1886, p. 369 (nous soulignons).