



**HAL**  
open science

# Le geste de l'insertion lyrique dans l'œuvre de François Villon

Clotilde Dauphant

► **To cite this version:**

Clotilde Dauphant. Le geste de l'insertion lyrique dans l'œuvre de François Villon. Publications de la SILC (Villon à la lettre), pp.33-46, 2021. hal-03995006

**HAL Id: hal-03995006**

**<https://hal.science/hal-03995006>**

Submitted on 17 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# *Villon à la lettre*

Articles réunis par

**Nathalie Koble, Amandine Mussou,  
Anne Paupert et Michelle Szkilnik**



Mise en ligne : **Vanessa Obry**

Avec le soutien de la *section française de la Société Internationale de Littérature Courtoise*.

Pour citer cet article :

Clotilde Dauphant, « Le geste de l'insertion lyrique dans l'œuvre de François Villon », dans *Villon à la lettre*, articles réunis par Nathalie Koble, Amandine Mussou, Anne Paupert et Michelle Szkilnik, mise en ligne février 2021, p. 33-46, <<http://www.univ-paris3.fr/publications-de-la-silc-section-francaise--393070.kjsp?RH=1329834238527>>

## Le geste de l'insertion lyrique dans l'œuvre de François Villon

Clotilde Dauphant  
Sorbonne Université, EA4349

L'œuvre de François Villon, surtout quand elle est étudiée comme un ensemble cohérent, est interprétée par les critiques selon deux grilles incompatibles : l'approche formelle ou l'approche biographique. Malgré sa lucidité sur « le jeu des masques » et l'ambition de Villon de ne « rien révéler de soi en particulier », Jean Dufournet a cherché toute sa vie à comprendre, derrière la parade carnavalesque, qui étaient les hommes et les femmes réels qui avaient provoqué « la satire grinçante d'un homme amer »<sup>1</sup>. Les chapitres de ses premières *Recherches sur le Testament de François Villon* se présentent non seulement comme des notes très précises à l'édition du texte, mais aussi comme un catalogue des amis et ennemis de l'auteur : l'évêque Thibaud d'Aussigny, ses « deux amours », « les trois Marchant », Denis Hesselin, Michault du Four etc.<sup>2</sup>. Nancy Freeman Regalado s'est particulièrement opposée à cette lecture. Dans le livre rassemblant ses études sur François Villon, intitulé *L'Art poétique de François Villon. Effet de réel*, elle cherche à rendre compte de « l'illusion référentielle »<sup>3</sup>. Elle explique que les lecteurs de Villon ont « l'impression que ses mots désignent le réel vécu » pour deux raisons essentielles : d'une part le poète en reste à des allusions incomplètes que nous cherchons à rendre significatives et cohérentes en ajoutant « un sens narratif, psychologique ou social » et d'autre part « la subjectivité intense des vers crée l'illusion d'un accès immédiat à l'expérience du *je* poétique, non médiatisée par l'art »<sup>4</sup>. Pourtant, les deux critiques semblent d'accord sur le phénomène de l'insertion. Selon Jean Dufournet, dans le *Testament*, Villon « a constitué sa propre anthologie », et il a donc « exclu » certaines pièces, « les ballades construites sur des procédés qu'il jugeait trop faciles »<sup>5</sup>. Sans aller aussi loin dans l'explication du geste, Nancy Regalado présente « la pratique démodée de l'insertion lyrique » comme « un instrument d'auto-compilation »<sup>6</sup>. Il s'agit donc, quelle que soit la raison esthétique et l'étendue du choix, de réutiliser des pièces déjà écrites pour les rassembler dans un tout.

Même la lecture formelle d'une œuvre ne peut faire abstraction d'un élément biographique qui en est la source : l'acte de création. D'ailleurs, Nancy Regalado commet un seul lapsus biographique dans toutes ses analyses, lorsqu'elle imagine « les doigts maigres de Villon tournant les pages du recueil du prince », à partir des textes autographes copiés sur le manuscrit BnF fr. 25458<sup>7</sup>. La maigreur est le trait d'une *persona* poétique créée par l'œuvre ; nous ne savons rien de la corpulence réelle de l'auteur. Mais il est pertinent de s'interroger sur la genèse des poèmes de Blois. Dans sa biographie critique, Gert Pinkernell n'arrive malheureusement pas à distinguer, comme il promet de le faire, « la personne réelle » qu'il nomme « Villon » du « *je* des textes » qu'il désigne comme « 'Villon' »<sup>8</sup>. Sans cesse il imagine les motivations psychologiques du premier en fonction de ce que dit le second<sup>9</sup>. Mais Gert Pinkernell pose une question essentielle sur l'œuvre de François

<sup>1</sup> J. Dufournet, « Introduction », dans François Villon, *Poésies*, Paris, GF / Flammarion, 1992, p. 5-38, cit. p. 23 et 33.

<sup>2</sup> Paris, Centre de documentation universitaire, 1967-68 ; 2<sup>ème</sup> éd., Sedes, 1971, 2 vol.

<sup>3</sup> N. F. Regalado, « Introduction », dans *L'Art poétique de François Villon. Effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018, p. 13-17, cit. p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> J. Dufournet, « Introduction », *op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> « En ce saint livre : Mise en page et identité lyrique dans les poèmes autographes de Villon dans l'album de Blois (Paris, BnF, ms. fr. 25458) », dans *L'Art poétique de François Villon. Effet de réel, op. cit.*, p. 151-182, cit. p. 171.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>8</sup> « François Villon : biographie critique », dans *François Villon : biographie critique et autres études suivies d'une étude sur deux rondeaux de Marie de Clèves*, Heidelberg, C. Winter, 2002, p. 11-84, cit. p. 11.

<sup>9</sup> Par exemple, notant que « 'Villon' » regrette « de ne pas avoir continué » ses études, il remarque que « nous ne savons rien des raisons pour lesquelles Villon a abandonné ses études » (*ibid.*, p. 21).

Villon. Si les poèmes lyriques sont des pièces de circonstance, alors quelles sont les circonstances dans lesquelles elles ont été écrites<sup>10</sup> ?

Gert Pinkernell limite presque exclusivement son étude aux poésies non recueillies, sans évoquer celles du *Testament*, mais il formule une hypothèse intéressante à propos des pièces de Blois. Charles d'Orléans aurait d'abord « prononcé en l'honneur » de la naissance de Marie le 19 décembre 1457 « une amnistie libérant des détenus, dont Villon », ce qui aurait conduit le poète à composer les strophes principales de la *Louange à Marie*<sup>11</sup>. Charles l'invite alors à la cour et Villon écrit la double ballade en guise de remerciement, ce qui « renforce » la « sympathie » du duc qui l'autorise à retranscrire le dit dans son album ; par scrupule devant le ton « trop emphatique et déférent » du dit, Villon y insère après la sixième strophe la double ballade, au ton « plus personnel et assuré »<sup>12</sup>. Nous reviendrons sur cette hypothèse, qui a le mérite d'expliquer la composition du dit à insertions en deux étapes, avec la création d'une pièce lyrique puis sa réutilisation, même si les explications psychologiques par Gert Pinkernell de la relation entre le prince et les autres poètes de sa cour ne sont pas toujours convaincantes<sup>13</sup>.

Notre analyse de l'insertion lyrique chez François Villon nous conduit à poser à notre tour cette question des circonstances. Sans aucune ambition de reconstitution historique et biographique, mais à partir d'une étude du sens contextuel et des jeux formels, nous nous demanderons si les pièces lyriques relèvent véritablement d'un geste d'insertion – c'est-à-dire la reprise d'une pièce antérieure – ou s'il ne s'agit pas d'une supercherie.

## 1. Lecture isolée des pièces à forme fixe

Considérons tout d'abord l'œuvre de François Villon comme une poésie de circonstance. Nous devons distinguer deux types de textes : les dits et les poèmes à forme fixe. Le *Lais*, le *Testament* et la *Louange à Marie* sont de longs discours qui sont datés et rapportés à une circonstance précise du *je* mis en scène comme « François Villon, escollier »<sup>14</sup>. Cette signature comme jeune étudiant – ou comme clerc raté – n'apparaît que dans ces trois dits strophiques. La circonstance est réelle en ce qui concerne la naissance de Marie d'Orléans ; elle relève d'une convention littéraire en ce qui concerne le départ loin de la dame sans merci ou la mort imminente. Quoi qu'il en soit, elle est clairement précisée. En revanche, les ballades et les rondeaux sont des discours prononcés par des locuteurs très divers qui sont rarement nommés Villon et qui ne sont jamais assimilés à la figure de l'écolier, bien que les poèmes soient plusieurs fois signés par un acrostiche. Aucune date n'est donnée ni ne s'impose par des allusions textuelles. Il est possible qu'un événement bien particulier ait pu entraîner la composition d'une pièce : tel jour François Villon invente une ballade parce qu'il a été dénoncé par un complice, ou que la Normandie a été libérée des Anglais, ou que Charles d'Orléans a composé un poème à ce sujet. Il peut aussi inventer un poème en se souvenant d'un événement proche ou ancien. Aucun cadre spatio-temporel n'est établi, et pourtant le poème se présente, à cause de sa brièveté, comme un cri spontané à un instant donné. Nous renonçons à reconstituer l'événement, proche ou lointain, qui a engendré l'écriture de la pièce, et nous nous demandons si toutes les pièces

<sup>10</sup> Sur cette pratique lyrique de la fin du Moyen Âge, voir Claude Thiry, « La poésie de circonstance », dans *La Littérature française aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, dir. D. Poirion, *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. VIII/1, Heidelberg, C. Winter, 1988, p. 111-138.

<sup>11</sup> « François Villon : biographie critique », chap. cit., p. 44.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>13</sup> Nous ne croyons pas à « l'affaire Villon-Fredet » suscitée par la *Ballade franco-latine* selon Gert Pinkernell, qui aurait conduit le duc à écarter Villon de sa cour et même à arrêter son album (*ibid.*, note 83 p. 52) ; quelques mots latins sur le mariage ne peuvent avoir eu autant d'effet.

<sup>14</sup> Voir le *Lais*, daté de 1456 et signé vers 2 ; la *Louange à Marie*, faisant référence à la naissance de la princesse en décembre 1457 et signée vers 132 (« *Vostre povre escolier François* ») ; le *Testament*, daté de 1461 et signé vers 1886-87 (« *Un povre petit escollier / Qui fut nommé François Villon* »). Nous utilisons l'édition et la numérotation de Jean-Claude Mühlethaler, François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses, Ballades en jargon* par Eric Hicks, Paris, Champion, 2004.

lyriques se présentent comme des poèmes de circonstance, ou si les pièces insérées dans le *Testament* présentent des spécificités<sup>15</sup>.

### 1a. Particularités des pièces du *Testament* sur le plan formel et thématique

Sur le plan formel, on ne constate pas une différence nette entre les deux corpus. Villon s'en tient presque exclusivement aux nombres 8 et 10 et même aux strophes carrées pour composer ses pièces. Presque toutes les ballades sont écrites en huitains octosyllabiques<sup>16</sup> ou en dizains décasyllabiques<sup>17</sup>, sur le modèle habituel de trois strophes et un envoi. Les exceptions ne sont pas spécifiques au *Testament*, qu'il s'agisse de la taille des strophes<sup>18</sup> ou du nombre des strophes<sup>19</sup>. François Villon n'a donc pas sélectionné ses pièces à insérer selon un critère formel évident.

Au contraire, sur le plan syntaxique, la première lecture manifeste d'emblée la particularité de certaines ballades du *Testament* où l'incipit implique l'existence d'un autre texte. Les premiers mots de la ballade 2, « *Qui plus* » (v. 357), signalent un texte précédent à compléter. On trouve deux fois la conjonction de coordination « *Car* » (v. 385 et 1692) : elle relie la ballade 3 ainsi que la ballade 14 à un autre propos. Les ballades 4 et 5 commencent par deux pronoms à valeur anaphorique, *y* et *ce* (v. 533 et 625) : c'est à un discours externe sur la vieillesse ou sur l'inconstance féminine que le locuteur se rapporte dans « *Or y pensez* » et « *Pour cè, ayez tant que voudrez* ». Quant au pronom « *cil* » à l'incipit du rondeau 3 (v. 1892), il peut avoir une valeur cataphorique ; la proposition relative « *Qui vaillant plat [...] N'eust oncques* » (v. 1894-95) peut suffire à définir un référent. Cependant, la valeur anaphorique et déictique n'est pas à exclure : le rondeau se comprend aussi comme le complément d'une épitaphe et « *cil* » renvoie alors au nom « *Françoys Villon* » (v. 1887) écrit plus haut ainsi qu'au cadavre gisant sous la tombe.

L'inspiration majeure des poèmes lyriques de François Villon est la ballade morale. Dans son *Art de dictier*, Eustache Deschamps a théorisé une nouvelle source d'inspiration lyrique, autre que la « *louenge des dames* »<sup>20</sup>. On a écrit avant lui des ballades à sujet non amoureux<sup>21</sup>, mais c'est Deschamps qui a imposé le genre de la ballade morale par la quantité et la qualité de sa production. Il est impossible de distinguer l'inspiration des ballades morales incluses dans le *Testament* de celle des ballades non recueillies. Les thèmes et les registres sont très variés et peu de pièces appartiennent à la même catégorie. Le procédé de l'énumération lie formellement des pièces aux sujets très divers, comme l'art de parler (ballade 12) ou l'art de dépenser son argent (ballade 14), ou qui rassemblent un grand nombre d'assertions paradoxales ou proverbiales (ballades III, IV, VIII et X). La formule « *ubi sunt* » engendre trois ballades complémentaires. La ballade 1 est autonome sur le plan syntaxique. Cependant, la liste de femmes appelle la liste d'hommes de la ballade 2. Non seulement les ballades 1 à 3 forment un groupe, mais il semble difficile de les présenter dans un autre ordre, puisque la ballade 1 doit commencer et qu'elle est complétée par la ballade 2. La ballade 1 met en

<sup>15</sup> Voir la liste des pièces étudiée en annexe. Nous considérons que les ballades 17 et 18 de l'édition Mühlethaler font partie des pièces non recueillies (selon l'expression de Jacqueline Cerquiglini-Toulet dans François Villon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2014, puis Folio Classique, Paris, Gallimard, 2020). Jean-Claude Mühlethaler, le seul à suivre la présentation du manuscrit C, explique lui-même que « c'est par inadvertance que le copiste a écrit « Explicit le Testament maistre François Villon » seulement après la *Ballade de Fortune* » (« Introduction », p. 7-42, cit. p. 25). Nous ne prenons pas en considération le rondeau « *Jenin l'Avenu* », qui n'est sans doute pas de Villon. Nous écartons aussi de notre étude les *Ballades en jargon*, qui présentent plusieurs spécificités : elles sont marquées par un jargon immédiatement reconnaissable et elles ont été transmises par groupe autonome dans les manuscrits, elles ne partagent donc pas les mêmes enjeux que les autres ballades.

<sup>16</sup> Les ballades 1, 2, 3, 4, 5, 12, 14, 15 et 16 du *Testament* et les ballades II, III, IV, VIII et IX.

<sup>17</sup> Les ballades 6, 10, 11 et 13 du *Testament* et les ballades 17, I, V, VI, X, XII et XIV.

<sup>18</sup> Dans le *Testament* les ballades 7, 8 et 9 sont en huitains décasyllabiques ; en dehors du *Testament*, la ballade XI est en septains octosyllabiques, la ballade 18 en douzains décasyllabiques et la ballade XIII en onzains décasyllabiques.

<sup>19</sup> Dans le *Testament* la ballade 5 compte six strophes sans envoi ; la ballade IX, insérée dans la *Louange à Marie*, compte six strophes sur deux systèmes de rimes et un envoi ; la ballade IV compte quatre strophes et un envoi et la ballade XII trois strophes et deux envois.

<sup>20</sup> Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. et trad. Clotilde Dauphant, Paris, LGF, coll. Lettres gothiques, 2014, p. 590.

<sup>21</sup> Voir en particulier « Les six ballades « mythologiques » de Jean de Le Mote, Philippe de Vitry et Jean Champion », éditées et commentées par Silvére Menegaldo dans *Le Dernier Ménestrel ? Jean de Le Mote, une poétique en transition (autour de 1340)*, Genève, Droz, 2015, p. 353-385.

place un mouvement de progression chronologique, des premiers noms renvoyant à l'Antiquité (« *Flora* », « *Archipiadés* », « *Thaïs* » et « *Echo* » à la première strophe) aux suivants renvoyant à un passé plus récent du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle (« *Esloÿs* », « *Piere Esbaillart* » et « *Buriden* » à la deuxième strophe). La troisième strophe répète le mouvement, en citant des figures légendaires (« *la royne blanche* », « *Berte* », « *Bietrix* », « *Aliz* ») et une comtesse du XIII<sup>e</sup> siècle (« *Haranburgis* ») en poursuivant jusqu'à une figure d'actualité, « *Jehanne la bonne Lorraine* », morte en 1431 et innocentée en 1456. Cette figure assure une forte cohésion avec la ballade suivante, qui commence par évoquer « *ly tiers Calixte* », le pape ayant nommé la commission ecclésiastique en charge du procès de révision de Jeanne d'Arc. La ballade 2 cite presque exclusivement des hommes morts dans les années 1450-60, sauf Charlemagne dans le refrain, ce qui fait aboutir la progression vers le passé proche. La troisième strophe propose une conclusion morale : « *D'en plus parler je me desiste : / Ce n'est que tout abusïon.* » (v. 373-374). L'envoi semble faire un retour en arrière, en citant à nouveau des morts célèbres, dont Bertrand du Guesclin et le duc d'Alençon, morts en 1380 et 1415. La ballade 3 continue la leçon morale en énumérant des titres plutôt que des noms : par un mouvement de généralisation qui complète la progression chronologique, il s'agit d'atteindre tous les vivants, ceux qui détiennent un pouvoir temporel ou spirituel comme ceux qui sont à leur service (les « *filz servans* » ou « *leurs gens* », v. 390 et 405). Le mouvement de progression fait qu'il est possible de lire seulement la ballade 1, ou seulement les ballades 1 et 2, mais pas les ballades 2 et 3 de manière isolée. Contrairement à Deschamps, qui a repris plusieurs fois le thème de l'*ubi sunt* en écrivant différentes ballades destinées à être lues seules<sup>22</sup>, Villon a soit inventé un groupe de trois ballades, soit complété une ballade déjà écrite.

Villon a écrit un certain nombre de poèmes lyriques d'inspiration non morale qui se trouvent tous dans le *Testament*. Trois poèmes sont inspirés des Puys, sans correspondre strictement aux sous-genres définis par ces concours qui comptaient traditionnellement cinq strophes et pas de refrain<sup>23</sup>. Les ballades 7 et 13 ressemblent aux *sotes balades*. La ballade 7 du *Testament* adresse d'ailleurs son envoi au « *Prince amoureux* » (v. 966), ce qui peut évoquer le contexte du Puys. La *sote balade* parodie l'éloge dithyrambique qu'un *fin amant* se doit de chanter à son amie. Le registre est bas et le ton injurieux. La ballade 7 adopte dans les premiers vers une perspective anti-courtoise en s'insurgeant contre une « *Faulse beauté* » (v. 942). Cependant dès le refrain le locuteur entame une stratégie de séduction, confirmée par la troisième strophe et l'envoi écrits dans un style élevé. La ballade 13 met en scène un femme vénale et violente comparée à l'« *Antecrist* » (v. 1606), avec des termes scatologiques et sexuels explicites. Le registre est cette fois cohérent, mais la parodie du discours de la Vieille dans le *Roman de la Rose*<sup>24</sup> et la thématique de l'union des corps et des cœurs dans la troisième strophe et l'envoi font encore sortir cette pièce du cadre de la *sote balade*. Le *serventois* est lui aussi un poème inspiré d'une *amoureuse* : il ne s'agit plus de renverser l'éloge de la dame mais de le transférer au domaine religieux. La ballade 6 s'apparente au *serventois*, puisqu'elle utilise une forme strophique longue, un dizain décasyllabique, et qu'elle reprend un langage amoureux pour chanter Marie, désignée dès le premier vers comme « *Dame du ciel* » (v. 873). Les termes « *ma dame, ma maistresse* », « *haulte deesse* » et « *princesse* » (v. 878, 899 et 903) sont ceux qu'utiliserait un amant pour désigner son amie. À ces trois pièces relevant de sous-genres très particuliers, s'ajoutent deux poèmes d'inspiration courtoise, c'est-à-dire qu'ils chantent l'amour comme on le faisait à la cour. Dans le rondeau 1 et la ballade 9, François Villon reprend la veine amoureuse abondamment exploitée par Guillaume de Machaut et Charles d'Orléans.

Enfin, la ballade 16 est une pièce qui sert à conclure le dit dont elle ne peut se détacher. Villon s'inspire d'une pratique courante au XV<sup>e</sup> siècle, qui consiste à choisir une forme strophique particulière ou une forme fixe à refrain en guise de conclusion où l'auteur appose sa signature. Par

<sup>22</sup> Ballade 1457 et chants royaux 368 et 399 : Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Didot, SATF, 1878-1903, 11t., t. III, p. 113-115 et 182-184 et t. VIII, p. 149-150.

<sup>23</sup> Voir notre chapitre « La chanson royale et les sous-genres de la ballade » dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840)*, Paris, Champion, 2015, p. 357-407.

<sup>24</sup> Voir en particulier les vers 14495-14511 : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. Armand Strubel, Paris, LGF, coll. Lettres gothiques, 1992, p. 764-766.

exemple, dans *L'Excusacion aux dames*, aux trente huitains octosyllabiques s'ajoute un quatrain à rimes plates qui donne le nom de l'auteur Alain Chartier<sup>25</sup>. Dans *Le Songe de la Thoison d'or*, le quatre-vingt-huitième huitain apporte déjà une « *finable conclusion* » où l'auteur conclut la narration en donnant le thème<sup>26</sup>. Mais il enchaîne : « *Et après ballade a la fin ; / Or oés qu'elle dist encor* »<sup>27</sup>. On trouve alors une ballade de conclusion en dizains décasyllabiques, suivie d'un quatrain à rimes croisées qui donne cette fois le nom de l'auteur Michault Taillevent et le titre<sup>28</sup>. C'est ainsi qu'il faut comprendre le quarantième huitain du *Lais*, strophe ajoutée à la troisième personne au dit qui le précède, où l'auteur signe en s'assimilant à la figure du « je » mis en scène dans le dit : « *Fait au temps de la dite datte / Par le bon renommé Villon* » (v. 313-314). Dans le *Testament*, la ballade 16 joue le rôle de pièce conclusive. Les deux dits sont clos selon un principe de redoublement formel, puisque la dernière strophe du *Lais* est un huitain comme ce qui précède, et que la ballade 16 a la même structure strophique que la ballade 15.

### 1b. Particularités des pièces non recueillies sur le plan énonciatif

Quelques pièces du *Testament* font entendre une voix discrète, peu caractérisée. Dans les ballades 1, 2 et 10 la première personne apparaît rarement et s'identifie seulement à la figure créatrice du poème. Dans les ballades 3 et 14 et dans le rondeau 3 on ne trouve aucune marque grammaticale de la première personne. D'autres pièces lyriques permettent de se représenter les interlocuteurs. C'est un amant-poète qui assume, à la première personne, les ballades 5, 7, 9 et 13 du *Testament* et le premier rondeau. Deux vieilles femmes parlent dans les ballades 4 et 6. Un bon vivant prend en charge les ballades 8, 11 et 12. Un malheureux s'exprime dans le rondeau 2 et la ballade 15. Un interlocuteur est souvent désigné : la Vierge Marie ou Dieu (ballades 1 et 6 et rondeau 3), les amants en général ou une amie en particulier (ballades 5, 7 et 9), les « *filles* » ou les « *pipeur [...] de dez* » (ballades 4 et 14, v. 557 et 1693), de saints ivrognes ou encore la mort (ballade 8 et rondeau 1). La présence d'un envoi, dans pratiquement toutes les ballades, permet de confirmer ou de corriger la destination de la pièce. Il est plus fréquent que l'envoi ne comporte aucune apostrophe dans le *Testament* (ballades 2, 13, 14 et 15) qu'ailleurs (ballade III). En revanche, l'apostrophe peut s'en tenir à un banal « *Prince* » non caractérisé dans les deux corpus (ballades 1, 3, 8, 10 et 16 et ballades II, IV, VIII et XIII). Dans les pièces du *Testament*, il peut être assimilé à l'Amour (ballade 7) ou féminisé (ballade 4) ; on trouve deux apostrophes traditionnelles à une « *Princesse* », l'amie ou la Vierge (ballades 6 et 9). Le *Prince* est seulement caractérisé par sa fonction de juge dans les ballades 11 et 12. Dans cette dernière, l'envoi demande : « *Prince, juge, pour tost nous accorder !* » (v. 1503). Le « *nous* » unit le « *je* » à « *Franc Gontier* » : la première personne n'est pas l'auteur qui répond à Philippe de Vitry, mais un personnage créé par le texte, favorable au train de vie du « *gras chanoine* » qu'il observe « *par ung trou de mortaise* » (v. 1473 et 1480). Un acrostiche donne le nom des amants de la ballade 7, « *Françoys* » et « *Marthe* », et le seul nom de l'amie de la ballade 9, « *Ambroise de Loré* » : là encore, il s'agit de personnages créés par la pièce (qu'il existe ou non un modèle réel). En revanche, dans la ballade 6, le locuteur est une femme, c'est donc l'auteur de la pièce, « *Villon* », que nomme l'acrostiche. On peut en conclure que l'acrostiche de la ballade 13 donne le nom de l'auteur plutôt que celui de l'amant. La ballade 16 est exceptionnelle ; elle se place, selon le cadre fictionnel établi par le dit dont elle dépend, après la mort du « *je* » nommé « *Villon* », personnage qui reste objet du discours mais ne peut plus être son locuteur ni son auteur. Elle décrit son agonie par le biais d'un témoin discret, qui fait une seule remarque sur la souffrance extrême : « *C'est de quoy nous esmerveillon* » (v. 2018).

<sup>25</sup> « *Voustre humble serviteur Alain / Que Beauté print pièce a l'aim / Du trait d'uns tresdoux rians yeulx, / Dont il languist, actendant mieulx* » : *The Poetical Works of Alain Chartier*, éd. J. C. Laidlaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 370.

<sup>26</sup> « *Selonc mon songe et vision [...] Je fis ce dit a ung matin / De l'ordre de la thoison d'or* » : Robert Deschaux, *Un Poète bourguignon du XV<sup>e</sup> siècle, Michault Taillevent (édition et étude)*, Genève, Droz, 1975, v. 697-702, p. 82.

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 703-704, p. 82.

<sup>28</sup> « *Mychault après son premier somme / Trouva ce dit en son tresor / Et pour ce prie qu'on le nomme / Le songe de la thoison d'or* » : *ibid.*, v. 739-742, p. 83.

Les ballades non recueillies ne présentent pas les mêmes locuteurs que celles du *Testament*. Pas de femme, si ce n'est l'allégorie de Fortune. Pas d'amant-poète. En revanche la même figure d'homme malheureux semble pouvoir assumer différentes références : à la souffrance, dans les pièces 17 et X, au besoin d'argent dans la pièce XII et à la condamnation judiciaire dans les pièces II et VI. Ce malheureux est beaucoup plus discret dans les pièces lyriques du *Testament*, mais il peut être assimilé à la figure du « je » s'exprimant dans le dit. D'ailleurs les pièces 17 et XII nomment le locuteur Villon ; la pièce 18, qui peut en être rapprochée, est une prosopopée de Fortune qui s'adresse à un « *François Villon* ». Ainsi les pièces non recueillies s'avèrent-elles efficaces pour créer, isolées ou ensemble, la même figure du pauvre Villon que mettent en scène les dits strophiques. Par ailleurs, la ballade I décrit de manière spectaculaire les pendus qui prennent la parole et s'adressent à toute l'humanité. De même, la ballade XIV s'adresse aux pécheurs par la voix de la raison, au singulier, et de tous les hommes, au pluriel : « *Pour ce conclus : de bien faisons effort* » (v. 26). Dans ces deux pièces le « je » lyrique pécheur et malheureux s'élargit à toute l'humanité. En dehors du *Testament*, les apostrophes de l'envoi se limitent plus souvent à un référent précis. Un envoi s'adresse à « *François* » (ballade 18, v. 2096), un autre au « *Prince Jhesus* » (ballade I, v. 31) et un autre aux amis désignés par une énumération (ballade 17). Le traditionnel « *Prince* » de la ballade II (v. 25) généralise des propos adressés au vers 2 à un certain « *Garnier* ». Les autres envois sont destinés à des figures d'autorité réelles. La ballade VI invoque à la fois un « *Prince* » qui est juge des affaires terrestres et sa « *court* » (v. 31 et 34). Les ballades X, XI et XII s'adressent à un « *Prince clement* », « *Prince tressaige* », ou « *Prince du lis* » (v. 31, 22 et 31). La ballade insérée dans la *Louange à Marie* se tourne vers une « *Princesse* », et même vers deux figures princières « *A vous et a vous* » si l'on garde la leçon du manuscrit O sans la corriger (v. 97 et 99)<sup>29</sup>. Des indices internes et externes conduisent le lecteur averti à identifier ici comme destinataires le prince Charles d'Orléans et sa fille Marie ; mais tout lecteur comprend que la pièce s'adresse à un prince réel et puissant. Enfin, un type d'énonciation est spécifique à quatre ballades non recueillies : les pièces III, IV, XI et XIII n'ont aucune marque de première ou de deuxième personne. Cette absence est plus remarquable en dehors du *Testament*, qui aurait imposé le locuteur du dit à ces pièces. Les ballades III, IV et XI énoncent des vérités fondées sur une sagesse proverbiale ou savante ; l'absence de locuteur et d'interlocuteur engendre un certain malaise du lecteur qui ne sait s'il doit, et avec qui, partager ces vérités. C'est l'effet inverse de la ballade VIII, où l'omniprésence de la première personne exclut tout interlocuteur d'une quête personnelle de vérité. La ballade XIII, elle, remplace l'association entre un émetteur et un récepteur par l'opposition entre un destinataire maudit évoqué à la troisième personne et un énonciateur invisible. Celui « *Qui mal voudroit au royaume de France* » (v. 11) est ainsi mis à l'écart, tandis que tout lecteur est invité à adopter le point de vue et le langage violent de celui qui le condamne.

On constate ainsi des différences notables dans l'énonciation des pièces lyriques. Les poèmes du *Testament* sont plus souvent assumés à la première personne par un « je » moraliste discret ou un amant-poète. L'apostrophe de l'envoi est souvent absente ou réduite au seul *Prince* ; quand elle est plus précise, elle invoque des figures traditionnelles. En revanche, les poèmes en dehors du *Testament* sont assumés par une voix sans aucune présence ou caractérisation, ou par la voix d'un « je » malheureux comparable aux locuteurs des dits strophiques. L'apostrophe peut être absente ou réduite au seul *Prince* ; mais quand elle est plus précise, elle apostrophe souvent une personne réelle. Les pièces non recueillies se font ainsi écho malgré leur dispersion.

## 2. Lectures des ballades du *Testament* dans leur contexte

### 2a. Le contexte narratif du dit à insertion

Nous lisons aujourd'hui les pièces lyriques telles que Villon a choisi des les transmettre, placées dans le *Testament* ou laissées non recueillies. Quelles qu'aient été les circonstances réelles de leur composition, l'auteur les a soit insérées dans une trame strophique créant des circonstances fictives de composition ou de récitation, soit abandonnées à une postérité effaçant toute circonstance

<sup>29</sup> C'est ce que propose Gert Pinkernell : voir notamment *François Villon : biographie critique, op. cit.*, n. 65, p. 45.



réelle. Le choix du dit à insertion lyrique, qualifié de « pratique démodée » par Nancy Regalado, permet d'établir un cadre pseudo autobiographique<sup>30</sup>. François Villon s'inspire ici des chefs d'œuvre de Guillaume de Machaut, comme le *Remède de Fortune* ou le *Voir Dit*. Un amant-poète, figure fictive de l'auteur, assume le discours principal à la première personne, en insérant des formes lyriques de toutes sortes, dans un cadre exclusivement courtois : il s'agit de chanter un amour idéal. Selon Jacqueline Cerquiglini-Toulet, la désignation du *Testament* comme « dit » au vers 827 cumule « le sens ordinaire de parole et celui de désignation d'une forme fondée sur une énonciation performative en *je* et sur une esthétique du discontinu » qui lui « semblent définir le dit comme genre »<sup>31</sup>. Le discours est en effet éclaté en différentes formes et différents locuteurs. Cette lointaine tradition est transposée dans un cadre plus moderne. D'une part, Villon remplace les rimes plates qu'on trouve notamment dans le *Voir Dit* par un dit strophique, préféré au XV<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, il adopte une thématique morale et non amoureuse. Enfin, il fait une parodie de document juridique. Il s'inspire d'Eustache Deschamps, auteur d'un *Testament par esbatement* qui s'inscrit dans une série plus vaste d'une vingtaine de lettres parodiques<sup>32</sup>. Il connaît aussi la *Confession et Testament de l'amant trespasé de dueil* attribué à Pierre de Hauteville, écrit dans les années 1440 et repris par Antoine Vérard pour conclure le *Jardin de Plaisance*<sup>33</sup>. La forme du *Testament* de Villon est doublement novatrice : c'est un dit à insertions lyriques morales et non amoureuses, et c'est un testament à insertions lyriques. Grâce à cette combinaison inédite, le *Testament* est une fiction autobiographique et pas seulement un discours moral ou un testament.

Il est difficile de parler de trame narrative dans le *Testament*<sup>34</sup>, cependant le discours est clairement assumé par un « je », figure de l'auteur, qui dresse le bilan de sa vie passée et établit des legs à distribuer à sa mort. Les circonstances de composition des pièces sont alors rapportées à cette figure. C'est le cas en particulier des trois premières ballades. Dès le huitain XXII, on lit ainsi : « *Je plains le temps de ma jeunesse [...] Soudainement s'en est vollé [...] Alé s'en est, et je demeure* » (v. 169, 175, 177). Le constat personnel est répété : « *Mes jours s'en sont alez* » (v. 217). Puis il s'élargit : « *Ou sont les gracieux galans / Que je suivoye ou temps jadiz [...] Les aucuns sont mors et roidiz* » (v. 224-229). La formule *ubi sunt* est ici donnée pour regretter les compagnons de la jeunesse, qui ne sont pas encore tous morts. Le huitain XL introduit le motif des morts célèbres : « *Et meure ou Paris ou Elayne* » (v. 313). La conjonction *ou* annonce le pronom interrogatif *où* de l'*ubi sunt*. Le huitain XLI introduit le thème « *feminin* » (v. 325) mais aussi la question rhétorique : « *Te fauldra il ces maulx actendre ? / Oyl* » (v. 327-328). Après les trois ballades, le huitain XLII sert de riche conclusion, puisqu'il évoque les « *roynes* » (v. 414) entrevues dans la première ballade et les « *pappes, roys, fils de roys* » (v. 413) énumérés par les deux autres. Ce huitain donne à nouveau la première place au « je », qui devient l'objet de la même question rhétorique : « *Morrai ge pas ? Oy* » (v. 418). Les trois ballades sont donc fortement intégrées au discours sur la mort du « je » et sur la mort de tous. Elles sont rapportées aux circonstances d'élaboration du *Testament* lui-même : l'imminence supposée de la mort du « je ». Il est possible que le groupe des trois ballades ou la ballade 1 seule aient été écrits et aient circulé avant le *Testament* ; mais Villon cherche à nous faire penser qu'elles ont été composées en même temps que le dit.

Quatre autres pièces font partie intégrante de discours propres au *Testament*, comme le suggérerait leur lecture isolée. La ballade 5 participe à une condamnation de l'amour qui a commencé dès le huitain LVIII. Le huitain LXIV se termine par un proverbe célèbre dans la littérature courtoise : « *Pour une joye cent doulours* » (v. 624). Il oppose, comme dans la ballade qui suit, les « *folz amans* » et « *les dames* » qui les ont vaincus (v. 617-618). Au huitain LXV, se poursuit le discours sur l'amie

<sup>30</sup> Voir « En ce saint livre », chap. cit., p. 171.

<sup>31</sup> « Écrire pour ses compagnons, être lu par tous. Le cas de François Villon », dans *Le Texte médiéval dans le processus de communication*, dir. Ludmilla Evdokimova et Alain Marchandisse, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 69-80, cit. p. 74. Sur ce genre, voir J. Cerquiglini, « Le Dit », dans *La Littérature française aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 86-94.

<sup>32</sup> Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, éd. cit., pièces 1398-1421, t. VII, p. 312-362 et t. VIII, p. 3-73.

<sup>33</sup> Il s'agit de la seule inspiration de Villon selon Eugénie Droz et Arthur Piaget, dans *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, Paris, Champion, t. II, « Introduction et notes », 1924, p. 305-318.

<sup>34</sup> J. Cerquiglini-Toulet évoque dans sa « Notice » (François Villon, *Œuvres complètes*, La Pléiade, op. cit., p. 750-758) le « lien, légèrement narratif, de la forme testamentaire » qui, « si mince soit-il », est « essentiel » (p. 753).

du « je », qui a commencé à la cinquième strophe de la ballade. La ballade 14 est explicitement incluse dans un discours plus long aux enfants « *perdus* » ou aux « *compains de galle* » (v. 1661 et 1720). Le « je » leur a proposé « *Une leçon de mon escolle* » (v. 1664). Un phénomène similaire a lieu pour la ballade 4, incluse dans un discours plus étendu, mais le « je » est un simple témoin : « *Advis m'est que j'oy regrecter / La belle qui fut hëaulmiere* » (v. 453-454). Il conclut à la strophe LVII : « *Ceste leçon icy leur baille / La belle et bonne de jadiz [...] Enregistrer j'ay fait ces diz* » (v. 561-564). Le constat amer de la locutrice sur l'ami perdu rappelle celui du « je » constatant la fuite du temps : « *Or est mort passé a trente ans, / Et je remains* » (v. 485-486). La trame principale du dit suggère ainsi une parenté entre le pauvre Villon et la « *belle hëaulmiere* », tous deux malheureux et tous deux donneurs de « *leçon* ». Par ailleurs, l'autoportrait de la vieille est étroitement lié à la leçon donnée dans la ballade ; il constitue sa justification psychologique et morale, mais aussi sa préparation lexicale, puisque les « *cuissectes / Grivelees comme saulcisses* » préparent l'apostrophe à la « *gente Saulcissiere* » (v. 523-524 et 541). Enfin le rondeau 3 est très contextualisé puisqu'il apparaît au milieu des dernières volontés du testateur au sujet de l'enterrement. La sépulture est décrite au huitain CLXXVII et ce qui doit y être « *escript* » (v. 1878) est constitué du huitain CLXXVIII et du rondeau. Le jeu d'écriture redouble l'insertion : le rondeau est un « *verset* » inséré dans l'épithaphe que prévoit le testament. Pour ces quatre pièces, la continuité thématique et syntaxique est parfaite. Il ne s'agit pas alors d'une insertion au sens de la réutilisation d'une pièce dans un nouveau contexte, mais bien plutôt d'une variation formelle dans un même geste créateur. En écrivant ces discours de la vieille, de l'amant, du bon compagnon ou de l'épithaphe, Villon a utilisé tantôt des strophes isolées, tantôt des pièces à forme fixe.

La ballade 12 constitue un cas particulier dans le *Testament*. Elle est introduite par sous-entendu. Le huitain CXLIV constitue le don fait à « *Madamoiselle de Bruyeres* » et « *a ses bachelieres* » (v. 1508-10), qui consiste à « *prescher hors l'Evangille [...] Pour retraire ces villotieres / Qui ont le bec si affilé* » (v. 1509-12). L'image du bec, l'idée du prêche et le contexte parisien de ce legs servent d'introduction à la ballade ensuite insérée sans justification narrative du geste. Les femmes de Paris qui ont « *bon bec* » (v. 1522) sont sans doute les « *villotieres* », mais aussi les « *bachelieres* » qui leur font la leçon. Le huitain CXLV complète la ballade qui précède. Le « je » esquisse une petite scène destinée à son lecteur : « *Regarde m'en deux, troys, assises [...] Tire t'en pres et ne te hobes !* » (v. 1543-1546). La métaphore de l'oiseau est habilement filée, puisqu'il s'agit de s'approcher des Parisiennes comme s'il s'agissait de moineaux. Ici la pièce lyrique semble surgir de l'observation de la vie quotidienne à Paris, à laquelle le reste du *Testament* fait sans cesse des allusions détournées par le biais de legs burlesques. Il est possible que la pièce insérée soit un remploi. Ce n'est pas exclu non plus pour la ballade 15. Seuls les deux derniers vers du dit introduisent la ballade 15, de manière brève et efficace puisqu'ils rappellent la mort imminente du « je » et annoncent le refrain : « *Mal me presse, temps desormaz / Que crye a toutes gens mercys* » (v. 1966-67). En revanche la ballade 16, qui n'est pas du tout introduite, constitue la conclusion du dit pour lequel elle a été écrite.

Huit pièces se présentent au sein de la série de legs comme des dons. La ballade 6, la ballade 7 et le rondeau 1 sont donnés « *a ma povre mere* », à « *ma chiere rose* » et « *a maistre Ythier Marchant* » (v. 865, 916 et 970). S'ajoutent la ballade 9 léguée au « *seigneur qui sert saint Christofle* » (v. 1369), la ballade 11 « *a maistre Jehan Courault* » (v. 1457), la ballade 13 « *a la grosse Margot* » (v. 1583), la ballade 14 « *aux Enffans [...] perdus* » (v. 1660-61) et le rondeau 2 « *a Jacquet Cardon* » (v. 1776). On ne sait rien de l'élaboration de ces pièces, encadrées par une ou deux strophes. Seule la ballade 7 est incluse dans un discours plus long contre l'amie qu'ont commencé les huitains XC-XCIII. Cette fois-ci, le contexte autobiographique fictif est redoublé par le lien avec le *Lais*, où le « je » dit adieu à son amie cruelle ; les circonstances de composition peuvent donc relever d'un passé plus ou moins lointain dans la fiction autobiographique. Les circonstances sont précisées avec tant de détail pour la ballade 9 qu'on peut identifier le destinataire à Robert d'Estouteville alors même qu'il est caché derrière la proposition relative déterminative « *Le seigneur qui sert saint Christofle* » (v. 1369). Le poète lui donne « *ceste ballade [...] pour sa dame [...] Car au pas conquerer l'ala / Que tint Regnier* » (v. 1370-75). Il s'agit du Pas de la Joyeuse Garde organisé par

René d'Anjou en 1446. Robert d'Estouteville y a jouté contre Louis de Beauvau, auteur d'un *Roman de Troyle* auquel le vers 1377 semble faire une autre allusion cachée. Le lien avec le « je » reste très évasif et la date historique du tournoi n'est pas rapprochée de la composition de la ballade, dont on ne sait rien. Le contexte narratif est donc à la fois précis et codé. On peut ajouter dans la même catégorie un legs fait à un ami mort et un non-legs fait à deux amis maudits. La ballade 8, qui se présente à la fois comme une prière et une oraison funèbre, constitue une sorte de don post-mortem « *a maistre Jehan Cotart* » (v. 1230). Cette pièce semble provoquée par la mort d'un compagnon de table, sans qu'elle soit en aucun cas datable, de façon absolue ou relative, dans l'histoire du « je ». La ballade 10, elle, est insérée après le refus de don « *a sire Jehan Perdrier [...] n'a François, son second frere* » (v. 1406-07). Or ce dernier lui « *recommanda fort* » des « *Langues cuisans, flambans et rouges* » (v. 1411-13). Le « je » cherche alors la recette auprès du célèbre recueil attribué à « *Taillevant* » (v. 1414) et auprès du légendaire « *Macquaire* » : c'est ce dernier qui « *Ce recipe m'escript sans fable* » (v. 1418-21). La ballade 10 se présente, dans un contexte visible de supercherie, comme une pièce de circonstance inspirée par une rencontre amicale et la consultation de livres de cuisine. Elle est en fait une malédiction lancée aux deux non-légataires, ou à n'importe qui. Ce sont pour ces dix pièces que le dit à insertions rend manifeste le geste de l'insertion : comme des habits ou de l'argent, les poèmes sont cités parmi l'ensemble des possessions attribuées au « je » qui rédige son testament. Le plus souvent, le cadre du dit désigne les pièces insérées par leur forme : « *ballade* » (v. 934, 1370, 1590), « *oroison* » (v. 1237), « *recipe* » (v. 1421) ou « *leçon* » (v. 1664), « *lay* » (v. 973) ou « *bergeronnecte* » (v. 1779). La ballade 11 a un titre thématique : « *Les Contreditz Franc Gontier* » (v. 1458). Le « je » ajoute deux remarques sur la forme, la rime en « *erre* » (v. 935) ou le nombre « *de vers X* » (v. 973). Il imagine la performance de la pièce, chantée pour les deux rondeaux, lue pour la ballade 13. Le poème inséré gagne, par ces mentions et ces caractéristiques qui s'ajoutent au geste du don, une forte indépendance vis-à-vis de la trame du dit.

Or la ballade 14 appartient aux deux catégories, relevant de la variation et de l'insertion. La leçon léguée aux enfants de mauvaise vie, ce n'est pas seulement la ballade mais tout un discours, manifestement créé pour le *Testament*. La ballade 7, en revanche, peut très bien être le remploi d'une pièce originale même si elle participe à un plus large discours sur l'amie. Sa teneur, ni vraiment *sote* ni vraiment *amoureuse*, ne s'inscrit pas parfaitement dans la dénonciation de l'amie et de l'amour au sein du dit. Plusieurs pièces léguées dans le *Testament* ont effectivement circulé indépendamment du dit : c'est le cas du rondeau 1 et des ballades 10 et 13, copiés notamment dans le manuscrit H. Mais ce n'est pas le cas de la ballade 1. La posture autobiographique fictive du dit confirme la nature circonstancielle des pièces insérées, tout en identifiant l'époque de composition d'un certain nombre de pièces à celle où le *Testament* est écrit. On peut donc imaginer que Villon a réutilisé quelques pièces dans son dit, mais pas toutes ; il a certainement créé pour le *Testament* les ballades 4, 5 et 14 et le rondeau 3, ainsi que la ballade 16 de conclusion.

## 2b. Les limites imposées à la discontinuité formelle

L'association des ballades 15 et 16 à la fin du *Testament* révèle une autre inspiration formelle que le dit à insertion : le traité fait uniquement de pièces lyriques. Le *Bréviaire des nobles*, constitué de 13 ballades, est le modèle offert par Alain Chartier. Michault Taillevant l'a décliné non seulement dans son *Psautier des vilains*, mais encore dans le *Régime de Fortune* (sept ballades et deux rondeaux) ainsi que dans le *Congé d'Amours*, la *Bien Allée*, l'*Édifice de l'hôtel douloureux d'Amour* et la *Ressource et relèvement du douloureux hôtel* qui sont tous composés de six ou sept ballades encadrés par deux quatrains. Contrairement au *Bréviaire des nobles*, les traités de Michault Taillevant limitent la variation formelle, au profit d'une relative continuité métrique et thématique malgré la succession des pièces et des refrains. La ballade se réduit alors « à une fonction organique, membre d'un ensemble très homogène »<sup>35</sup>. Le *Testament* n'est pas homogène, mais il fait des seize ballades, comme

<sup>35</sup> Voir notre article, « Variations sur la forme de la ballade dans les cycles lyriques de Michault Taillevant », dans *Être poète au temps de Charles d'Orléans (XV<sup>e</sup> siècle)*, dir. Hélène Basso et Michèle Gally, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2012, p. 224-253, cit. p. 232.

des centaines de huitains et des trois rondeaux, les pièces d'un même ensemble réunies par le geste testamentaire.

La cohérence est aussi assurée par les choix de versification. Villon ne s'est pas limité, dans ses pièces insérées, aux ballades à trois huitains octosyllabiques suivies d'un envoi de quatre vers. Mais sa préférence marquée pour cette forme s'explique par la présence du dit strophique. Dans huit cas, et en particulier au début et à la fin du dit, la ballade est strictement équivalente à trois strophes et demi de dit<sup>36</sup>. La forme fixe apporte tout de même deux effets de discontinuité : la répétition du refrain brise la linéarité du propos et la brièveté de l'envoi entraîne un décalage dans les groupes de huit vers. La ballade 5, en six huitains sans envoi, se fonde particulièrement bien dans la trame principale. Seule la répétition du refrain rompt la continuité thématique, syntaxique et strophique. Or cette pièce n'est pas introduite par une rubrique dans le manuscrit C. On ne perçoit donc la présence de la ballade qu'à la réapparition du refrain à la deuxième strophe de la ballade (v. 640), et on comprend que la pièce est finie à l'absence du refrain dans la strophe LXV (v. 680). Le choix du décasyllabe, dans les ballades 7, 8 et 9, accentue au contraire la variation par rapport au dit. Enfin, les ballades 6, 10, 11 et 13 sont en rupture formelle complète par la présence d'un refrain, de dizains décasyllabiques et d'un envoi long. Quant aux rondeaux, ils sont fondus le plus possible dans la trame principale dans le manuscrit C. Ils constituent en effet un groupe de douze vers, soit un huitain et demi ; la répétition médiane et finale du refrain se réduit à un seul vers, voire un seul mot.

Par ailleurs, la disposition encourage une certaine continuité lyrique. En effet, les premières et les dernières ballades sont regroupées sans interruption en deux séries, 1-2-3 et 15-16. Les ballades 6 et 7 et le rondeau 1 forment un groupe cohérent et continu de trois dons lyriques, malgré la variété de forme et d'inspiration. Les ballades 9 à 12, en revanche, se succèdent sans cohérence puisqu'il s'agit d'un don, d'une recette, d'un don sous forme de débat et d'un éloge. Le *Testament* de Villon paraît finalement plus uniforme que les dits à insertion lyrique de Guillaume de Machaut, qui cherche la variation formelle virtuose et met en scène la circulation de ses poèmes avant leur transcription dans le dit. Certaines ballades du *Testament*, en particulier les cinq premières, sont étroitement associées à la trame principale qu'elles poursuivent malgré le changement de forme. Les autres s'intègrent bien au dit, grâce en particulier au geste répété du don lyrique.

La présentation du *Testament* dans les manuscrits et les éditions tend à exhiber la discontinuité, puisqu'un système de titres augmente l'effet de discontinuité apporté par le changement de forme. Dans le manuscrit C, la rupture est minimale puisque la mise en page se contente d'un titre désignant la forme en un mot, « ballade », « lay » ou « verset ». Il n'y a aucun titre pour la ballade 5, ni pour le rondeau 2, ni pour les ballades 15 et 16. On peut penser que le scribe a été sensible aux effets de continuité formelle, tant pour la ballade 5 intégrée au dit, que pour le regroupement des deux ballades de conclusion. Certes, la mention « *Explicit le testament maistre François Villon* » est mal placée ; cependant, la mise en page du manuscrit C distingue clairement les deux ballades extérieures au dit, qui sont introduites par des titres spécifiques, « *Espitre* » et « *Probleme* ». La présentation du *Testament* dans l'édition de Clément Marot accentue au contraire les effets de discontinuité. Toutes les pièces sont introduites par un titre, souvent long. Marot est attentif à la forme, avec une tendance au redoublement de la description : il décrit la pièce 5 comme « double ballade » et reprend le titre de « *bergeronnecte* » pour le rondeau 2 ; il ajoute les mentions « *doctrine* » pour les ballades 4 et 14 et « *oraison* » pour la ballade 8 ; il corrige le titre « lay » en « *rondeau* ». Marot est surtout sensible à la continuité thématique et narrative. La référence au « *propos precedent* » ou « *a ce propos* » confirme le lien syntaxique apporté par l'incipit des ballades 2 et 3. En redoublant et complétant les informations données par le dit, Marot contribue à faire des pièces lyriques la continuation du dit, plutôt qu'une interruption. La ballade 6 a été écrite « *a la requeste de sa mere* », la ballade 7 est celle « *de Villon a s'amyne* » et la ballade 13 celle « *de Villon et de la grosse Margot* ». Or, comme le signale David Kuhn, la prière à Notre Dame n'est justifiée par aucune situation dramatique biographique<sup>37</sup>. D'ailleurs, la locutrice, « *povrecte et ancienne* » (v. 893), ne se présente pas comme une mère, ni de Villon ni d'un autre. Par ailleurs, les amants de la ballade 7 s'appellent Marthe et François (et non

<sup>36</sup> Ballades 1, 2, 3, 4, 12, 14, 15 et 16.

<sup>37</sup> *La Poétique de François Villon*, Armand Colin, 1967, p. 63.

Villon) ; ceux de la ballade 13 ne sont jamais nommés. Il est possible que ces trois pièces aient circulé indépendamment du *Testament*, avec un tout autre sens, mais la lecture isolée est empêchée par les titres de Marot. David Kuhn défend ainsi, contre la lecture trop contextualisée, « la gratuité du poème » à Notre Dame, qui « démontre en termes concrets l'obscur et naturel élan vers le haut »<sup>38</sup>. Bertrand Degott, lui, regrette que les titres de Marot « enferment » les ballades « dans un tiroir étiqueté »<sup>39</sup>. L'image du tiroir correspond bien à l'effet de rassemblement dans un tout cohérent qu'apportent les titres longs. Cet effet, externe aux pièces, déborde même le cadre du dit. En effet, la tendance à l'invention biographique chez Marot est encore plus grande pour les pièces non recueillies, en particulier pour les ballades I et VI et le quatrain (VII). Par ailleurs, la mention de Villon dans les titres des pièces, qui brouille la distinction entre auteur et locuteur, renforce la cohérence d'une œuvre considérée comme unique.

## 2c. Le geste de dispersion et le principe de discontinuité

Comme l'a très bien perçu Jacqueline Cerquiglini-Toulet, la forme du *Testament* « joue à la fois sur le recueil et sur la dispersion, des biens comme de la personne. Ce qui fait lien est la forme testamentaire même : un moi qui se recueille, se rassemble et médite avant la dispersion finale de la mort ou la métamorphose de l'autre vie »<sup>40</sup>. La forme testamentaire relie en effet les pièces lyriques dans des circonstances de composition toutes assumées ou au moins entendues par le même « je » lyrique. Mais dans le même mouvement, la majorité des pièces sont dispersées comme des legs. Par ailleurs, la précision des circonstances entraîne la multiplication des locuteurs. Dans le cadre du dit, certaines ballades sont mises dans la bouche de véritable personnages : la « *belle qui fu hëaulmiere* » (v. 454) que connaît le « je » et sa « *povre mere* » (v. 865), mais encore le mari d'Ambroise Loré et Ithier Marchant. Quant aux autres, elles sont presque toutes prononcées par le « je » du dit. Ce dernier se présente comme l'amant aigri de Marthe et de Catherine de Vausselles ; il est aussi l'amant enthousiaste de Margot. Les *sotes balades* deviennent des compositions lyriques sincères. C'est le même qui fréquente les « *filles* » (v. 557 et 1699), femmes légères ou prostituées évoquées dans les ballades 4, 13 et 14, mais aussi dans le dit, notamment « *Marion l'idole* » (v. 1628 et 1663). C'est encore le clerc instruit qui cite Aristote ou Macrobe et répond à Philippe de Vitry et Pierre d'Ailly dans la ballade 11, le moraliste cultivé qui écrit un discours sur la mort et les ballades 1 à 3. C'est aussi l'« *enfant de Paris* » (v. 1059) qui écrit la ballade 12. C'est enfin l'ami supposé de Robert d'Estouteville et l'ennemi acharné de Thibaud d'Aussigny. Mais qui donc écrit la ballade 16 incluse dans le *Testament* de François Villon et évoquant la mort du « *povre petit escollier / Qui fut nommé François Villon* » (v. 1886-87) ? La figure de l'écolier, interne au dit, s'achève avec lui : « *Icy se clost le testament / Et finist du povre Villon.* » (v. 1996-97). La continuité offerte par le cadre du dit entraîne une incohérence sur la figure du « je », mort et vivant, bon compagnon solitaire, amant inconstant et fidèle, ami généreux et vengeur.

Tout testament est une liste, qui rassemble des objets tout en les dispersant auprès de différentes personnes, et qui unit le testateur à une communauté chrétienne faite de vivants et de morts. Chez Villon, la dispersion est augmentée sur deux plans. D'une part, les objets légués ne sont pas possédés, même dans le cadre de la fiction : le « *povre escollier* » ne dispose pas de chien, d'arme, de viande de loup ou d'outils de barbier, et encore moins de la tour de Billy ou du Mont Valérien. Seul l'énoncé du legs dans le cadre d'un huitain assure un lien formel entre des objets qui restent éloignés. D'autre part, la double parodie du document juridique et du testament amoureux s'élargit par la variété des registres et des formes. Les formes fixes ne jouent finalement pas un rôle d'insertions externes, mais de variations internes dans l'ensemble du *Testament*. Elles donnent un refrain à un discours plus large sur la mort, l'amour ou la moralité, ou elles servent de dons parmi bien d'autres.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>39</sup> « Villon et la ballade », dans *Villon entre mythe et poésie*, dir. Jean Dufournet et Marcel Faure, Champion, 2011, p. 91-103, cit. p. 101.

<sup>40</sup> « Notice » du *Testament*, chap. cit., p. 751.

La comparaison précise des pièces lyriques permet d'établir des correspondances ou « symétries remarquables » qui suggèrent que les autres ont aussi été composées en même temps que le dit, ou suffisamment transformées pour s'y adapter<sup>41</sup>. Michel Butor l'a constaté à propos de l'envoi de la ballade 6 et de la première strophe de la ballade 7, ainsi qu'entre les deux premiers rondeaux, où il constate une reprise inversée de mots à la rimes<sup>42</sup>. Plus généralement, les trois rondeaux forment une série. Les trois discours ont la même forme métrique et s'opposent à un adversaire allégorique, « *Mort* », « *Fortune* » ou « *Rigueur* » (v. 978, 1786 et 1899). Ils conduisent de la mort d'une femme à la mort d'un homme, en passant par la sortie d'une prison où la première aurait pu enfermer le second. On pourrait multiplier à l'infini les associations entre les ballades, celles qui apostrophent une « *Princesse* » dans l'envoi, celles qui énumèrent des femmes, celles qui énumèrent des morts, celles qui donnent une leçon de bonne ou mauvaise vie, celles qui présentent un débat ou une compétition. Le lecteur est invité à prendre l'ensemble des strophes du *Testament* comme un tout signifiant, dont les parties se répondent les unes aux autres.

Selon Michel Butor, le *Testament* est un « monument » reprenant aux dimensions du dit les proportions de la ballade, soit une « hyperballade »<sup>43</sup>. Cependant, comme Jacqueline Cerquiglini-Toulet, nous refusons de voir dans cette œuvre « une cathédrale »<sup>44</sup>. La proposition de Butor se fonde sur deux arguments intéressants. D'une part, il compte 84 strophes de « prélude » avant le tout premier don aux vers 833-834 (« *Premier doue de ma povre ame / La glorieuse Trinité* ») et 84 strophes de legs avant les dernières dispositions, qui commenceraient après le vers 1811 « *Pour l'ame du povre Villon* ». Cependant, les huitains CLXIX-CLXXII constituent encore des legs. Les dispositions commencent plutôt à la désignation de « *Jehan de Calaiz* » comme exécuteur (v. 1845). D'autre part, Butor constate que le premier rondeau est inclus après sept ballades, et le deuxième rondeau après sept autres. Les deux belles répétitions formelles que voit Butor sont moins remarquables si on les combine. En effet, les 84 premières strophes insèrent cinq ballades, tandis que les 88 strophes de legs insèrent neuf ballades et deux rondeaux. Les deux parties ne sont pas symétriques. Par ailleurs, une ballade est faite de trois parties identiques suivies ou non d'un envoi, et exige la reprise d'un refrain final qu'on ne trouve pas dans cette construction. Les deux répétitions vues par Butor s'insèrent dans un système beaucoup plus vaste et varié d'effets constants de reprises et d'échos. Les deux effets les plus visibles sont bien sûr les formes fixes à refrain et les multiplications de « *item* » dans les huitains de legs.

Avant de conclure sur le *Testament*, revenons sur la *Louange à Marie* évoquée en introduction. D'après Gert Pinkernell, la pièce lyrique aurait été composée indépendamment du dit, puis insérée au moment de la copie sur l'album de Charles d'Orléans. Il n'est certes pas impossible de lire les deux textes séparément. Marie est qualifiée dans le huitain VI de « *noble enfant* », « *celeste don* » et « *vray pardon* » de « *nos maulx* » (v. 44-48), puis dans le huitain VII d'« *euvre de Dieu* » (v. 101). Le dit concentre l'essentiel des compliments faits à la princesse, tandis que la ballade justifie le discours élogieux (par le refrain « *On doit dire du bien le bien* ») et la position du poète jurant « *obeïssance* » à celle dont il fait l'éloge (v. 81). Cependant, l'association des deux textes nous semble si travaillée qu'elle suppose une composition simultanée. En effet, le dit compte sans la ballade dix strophes qui constituent une triple ballade de neuf strophes suivies d'un envoi de même taille, adressée à une « *digne pucelle* » (v. 125)<sup>45</sup>. S'insère aux deux-tiers de la pièce une double ballade composée sur le même moule strophique, le huitain décasyllabique en *ababbcbc*, avec de multiples éléments nouveaux : la présence d'un refrain, la reprise de deux systèmes de rimes sur deux fois trois strophes, et un envoi plus court adressé à une « *princesse* » (v. 97). Cette fois-ci, on pourrait bien parler

<sup>41</sup> Michel Butor, « La Prosodie de Villon », *Critique*, n°310, mars 1973 ; reproduit dans François Villon, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 703-726, cit. p. 719.

<sup>42</sup> On retrouve « *mourir / secourir* » dans les ballades, « *ravie / assouvie / en vie / dévie / vie* » dans les rondeaux (*Ibid.*, p. 719-721).

<sup>43</sup> « La Prosodie de Villon », art. cit., p. 721-724.

<sup>44</sup> « Notice » du *Testament*, chap. cit., p. 751.

<sup>45</sup> Le dit de Villon sans la ballade ressemble à la « *double chançon royal* » composée par Deschamps dans sa pièce 961, sorte de résumé de l'histoire universelle, qui compte neuf dizains décasyllabiques suivis d'un envoi plus court (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 188-191).

d'« hyperballade », ou de quintuple ballade en quinze strophes et deux envois. La rhétorique hyperbolique de l'éloge se prête parfaitement à une telle recherche de forme parfaite.

Le *Testament*, en revanche, est marqué par une esthétique de la discontinuité qui répond à la vision morcelée du « je » poétique et du monde dans lequel il meurt. Le principe de discontinuité est hérité du dit à insertion. La linéarité du récit assumé par le « je » et la régularité strophique sont constamment et irrégulièrement interrompues par la présence de pièces lyriques à refrain. Cependant le geste de l'insertion est tantôt exhibé, tantôt masqué ; la réutilisation d'une pièce composée antérieurement est parfois probable, parfois impossible. Le *Testament*, sous l'influence des dits strophiques et des traités constitués de formes fixes caractéristiques du XV<sup>e</sup> siècle, fait de ces pièces lyriques non des insertions, mais des pièces d'un ensemble varié. Pour reprendre la métaphore de « l'hôtel » chère à Michault Taillevent, le *Testament* est un « tombeau » fait de divers morceaux.

## Annexe – liste des pièces à formes fixes étudiées

Pièce	Incipit dans l'édition de J.-Cl. Mühlethaler	Titre donné par Clément Marot (en gras le titre du manuscrit édité)
ballade 1 insérée	Dictes moy ou n'en quel pays	<b>Ballade</b> des dames du temps jadis
ballade 2 insérée	Qui plus, ou est ly tiers Calixte	<b>Ballade</b> des seigneurs du temps jadis, suyant le propos precedent
ballade 3 insérée	Car ou soit ly sains appostolles	Autre <b>Ballade</b> en vieil langage François
ballade 4 insérée	Or y pensez, belle Gaultiere	<b>Ballade</b> et doctrine de la belle Heulmiere aux filles de joye
ballade 5 insérée	Pour cë, aymez tant que vouldrez	Double ballade continuant le premier propos
ballade 6 insérée	Dame du ciel, regente terienne	<b>Ballade</b> que Villon fait a la requeste de sa mere, pour prier Nostre Dame
ballade 7 insérée	Faulse beaulté qui tant me couste chier	<b>Ballade</b> de Villon a s'amy
rondeau 1 inséré	Mort, j'appelle de ta rigueur	<b>Lay</b> ou plutost rondeau
ballade 8 insérée	Pere Noël, qui plantastes la vingne	<b>Ballade</b> et oraison
ballade 9 insérée	Au point du jour, que l'esprevier s'esbat	<b>Ballade</b> que Villon donna a ung gentil homme nouvellement marié, pour l'envoyer a son espouse par luy conquise a l'espee
ballade 10 insérée	En riagal, en alcenic rocher	<b>Ballade</b>
ballade 11 insérée	Sur mol duvet assiz, ung gras chanoine	<b>Ballade</b> intitulée Les Contredictz de Franc Gontier
ballade 12 insérée	Quoy qu'on tient belles langaigieres	<b>Ballade</b> des femmes de Paris
ballade 13 insérée	Se j'ayme et sers la belle de bon het	<b>Ballade</b> de Villon et de la grosse Margot
ballade 14 insérée	Car ou soies porteur de bulles	<b>Ballade</b> de bonne doctrine a ceulx de mauvaise vie
rondeau 2 inséré	Au retour de dure prison	Bergeronnecte
rondeau 3 inséré	Repoz eternal donne a cil	<b>Verset</b>
ballade 15 insérée	A Chartreux et a Celestins	Ballade par laquelle Villon crye mercy a chascun
ballade 16 insérée	Icy se clost le testament	Ballade
ballade 17 non recueillie	Aiez pictié, aiez pictié de moy	<b>Epistre</b> [pas éditée par CM]
ballade 18 non recueillie	Fortune fuz par clerks jadiz nommee	<b>Probleme</b> [pas éditée par CM]
ballade I non recueillie	Freres humains qui après nous vivez	L' <b>Epitaphe</b> en forme de ballade, que fait Villon pour luy et ses compaignons, s'attendant a estre pendu avec eulx
ballade II non recueillie	Que dictes vous de mon appel	Ballade de l' <b>appel de Villon</b>
ballade III non recueillie	Il n'est soing que quant on a fain	<b>Ballade</b> [pas éditée par CM]
ballade IV non recueillie	Tant grate chievre que mau gist	/
ballade V non recueillie	Qu'est ce que j'oy ? – Ce suis je. – Qui ? – Ton cuer	<b>La Complainte Villon a son cuer</b> / Le Debat du cuer et du corps de Villon en forme de ballade
ballade VI non recueillie	Tous mes cinq cens – yeulx, oreilles et bouche	La Louenge que feist Villon a la court, quant fu dit que il ne mourroit point et puis requist trois jours de relache / <b>La Requeste de Villon presentee a la court de parlement, en forme de Ballade</b>
quatrain VII	Je suis François, dont il me poise	Le Quatrain que fait Villon quant il fut jugé a mourir
ballade VIII non recueillie	Je congnois bien mouches en let	Autre Ballade
ballade IX insérée	Combien que j'ay leu en ung dit	/ [pas éditée par CM]
ballade X non recueillie	Je meurs de seuf aupres de la fontaine	<b>Villon</b> [pas éditée par CM]
ballade XI non recueillie	Parfont conseil <i>eximium</i>	<b>Balade</b> [pas éditée par CM]
ballade XII non recueillie	Le mien seigneur et prince redoubté	La Requeste que ledit Villon bailla a monseigneur de Bourbon
ballade XIII non recueillie	Rancontré soit des bestes feu gectans	/ [pas éditée par CM]
ballade XIV non recueillie	Hommes failliz, bersaudez de raison	<b>Aultre Balade</b> [pas éditée par CM]