



HAL
open science

Villon à la lettre

Nathalie Koble, Amandine Mussou, Anne Paupert, Michelle Szkilnik, Vanessa Obry

► **To cite this version:**

Nathalie Koble, Amandine Mussou, Anne Paupert, Michelle Szkilnik, Vanessa Obry. Villon à la lettre. 2022. hal-04154724

HAL Id: hal-04154724

<https://hal.science/hal-04154724>

Submitted on 6 Jul 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.

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 ce volume :

Villon à la lettre, articles réunis par Nathalie Koble, Amandine Mussou, Anne Paupert et Michelle Szkilnik, mise en ligne février 2021 (actualisé juillet 2022), <http://www.univ-paris3.fr/publications-de-la-silc-section-francaise--393070.kjsp?RH=1329834238527>

Sommaire :

Laetitia TABARD, « Je, François Villon, escollier » : portrait du poète en étudiant.....	3
Jean-Claude MÜHLETHALER, Lire François Villon : le poids du détail. Enjambements et rejets dans les deux testaments.....	19
Clotilde DAUPHANT, Le geste de l’insertion lyrique dans l’œuvre de François Villon.....	33
Florence BOUCHET, François Villon au miroir d’Eustache Deschamps.....	47
Mathias SIEFFERT, Proverbérations : Quelques aspects du proverbe chez François Villon.....	57

« Je, François Villon, escollier » : portrait du poète en étudiant

Laëticia Tabard

Le Mans Université, laboratoire 3L.AM

Au seuil du *Lais*, le poète se nomme et, copiant la formule juridique, précise son statut : « escollier »¹ (*Lais*, v. 2, p. 44). La référence semble autobiographique, mais fonctionne en fait en trompe-l'œil : à en croire les documents d'archive par lesquels on tente de saisir l'identité de « François Villon », il a bien existé un « François des Loges, autrement dit de Villon », appelé également « François de Monterbier, maistre es ars », qui semble correspondre à un « *Dominus Franciscus de Montcorbier de Par. cujus bursa ii s. p.* »² (« Maître François de Montcorbier de Paris, dont la bourse est de deux sous parisisis »), figurant parmi les licenciés ès arts de l'année 1452 : si ces différents noms renvoient bien à la même personne, Villon a effectivement été étudiant à l'Université de Paris, mais il en est apparemment dûment diplômé, et les documents le désignent par le titre de « maître »³, comme cela apparaît également dans les éditions de son œuvre au XVI^e siècle⁴. Le « François Villon, escollier » qui surgit du poème de « maître François Villon » introduit ainsi d'emblée un hiatus troublant dans la référence au réel.

Si l'on ne peut aller jusqu'à dire que l'*escolier* Villon est purement fictif, la revendication du statut d'étudiant semble donc avoir d'autres fonctions que de renvoyer au vécu. On la retrouve dans l'épître à Marie d'Orléans, comme une signature :

Entiere dame et assouvie,
J'espoir de vous servir ainçoys,
Certes, se Dieu plaist, que devie
Vostre povre escolier François. (*Épître à Marie d'Orléans*, v. 129-132, p. 322)

À la fin du *Testament*, la formule se module en « povre petit escolier / qui fut nommé François Villon » (*Testament*, v. 1884-1891, p. 192). L'*escolier* est ainsi un des masques⁵ ou une des postures, parmi d'autres, de Villon poète. Liée à celle du pauvre, tout en s'en distinguant, cette image construit une des facettes de l'autoportrait que suppose l'épithète poétique dans la fiction testamentaire. Si elle occupe cependant une place particulière parmi les figures du poète, c'est qu'elle se donne comme une origine de la voix, dans le *Lais*, et comme un point d'aboutissement, dans le *Testament*. Aux seuils de l'œuvre, elle engage la manière dont le *je* poétique se présente à son public, construit sa *persona* ; elle renvoie à toute une scénographie du dire lyrique, c'est-à-dire à ce que le discours construit pour justifier son énonciation et en permettre la juste appréhension. La figure du poète étudiant peut en cela se révéler essentielle pour comprendre quelle est la réception appelée par le texte.

Parce que cette représentation nous offre une voie d'entrée dans l'œuvre, imaginons donc Villon en *escolier* – et les étudiants sont peut-être de ce point de vue les mieux placés pour se prêter au jeu réflexif appelé par le texte. Mais comment percevoir cette voix venue du XV^e

¹ Nous renvoyons à l'édition de référence pour l'agrégation (François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd., trad., prés. et notes par Jean-Claude Mühlethaler, avec *Ballades en jargon*, éd., trad., prés. et notes par Éric Hicks, Paris, Champion, 2004).

² Voir les documents d'archives dans François Villon, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, collab. Laëticia Tabard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 319, 325 et 833.

³ Villon est encore nommé « maître » dans la grâce obtenue du Parlement en janvier 1463 (*ibid.*, p. 355).

⁴ *Ibid.*, p. 420 : *Le Grant testament maistre François Villon et le petit, son codicille avec le Jargon et ses Ballades*. Paris, Guillaume Nyverd, [vers 1520].

⁵ Le terme est utilisé par Gabriela Tanase dans *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Champion, 2010 (voir « Disparaître sous masques : l'impossibilité du portrait chez Villon », p. 187-247, notamment p. 228-231 sur la figure de l'étudiant).

siècle, comment appréhender cette figure qui renvoie à des réalités disparues ? Villon joue avec la référence, suscitant un « effet de réel »⁶ si marquant à la lecture qu'on oublie qu'il est un effet de l'art, et il semble nécessaire tout d'abord d'éclaircir les allusions à la culture scolaire et de comprendre quelles représentations sont données du milieu étudiantin dans les poèmes. On peut alors saisir les contours d'un personnage d'*escolier*, incarnation d'un Villon comique, mais à double face. Car cette figure vaut peut-être surtout pour ce qu'elle permet de récuser, c'est-à-dire la posture d'autorité du maître. Ainsi que l'écrit Jean-Claude Mühlethaler, « Villon rejette la pose du maître à penser, dans laquelle s'installent les poètes de cour »⁷. En faisant surgir la figure inattendue du jeune clerc énergique et désargenté, le début du *Lais* sape le fondement de la position discursive du testateur avant même de la revendiquer⁸. Le statut d'*escolier* n'est-il pas ainsi une manière de redéfinir la relation du poète à son public ? Lorsqu'il loue Guillaume de Machaut et le dispense des fautes de ses personnages, Martin Le Franc l'oppose à l'*écolier* en affirmant : « haultement / Parle, non pas comme escolier »⁹, suscitant ainsi l'image du maître en chaire. En élaborant une *persona* d'étudiant, Villon parle d'en bas, depuis l'humble position de celui qui ne sait pas et qui apprend, et cette voix poétique de l'humilité, de l'absence de maîtrise, cette voix de l'apprenti-poète, appelle le lecteur à une écoute singulière du texte.

1. Les « choses basses » : l'*escolier* Villon et le monde étudiantin du XV^e siècle

La silhouette d'un Villon étudiant se dessine grâce aux allusions multipliées à l'univers du Paris étudiantin du XV^e siècle, mais en même temps elle échappe au moins partiellement à la compréhension en raison même de ces références, car le poète joue sur le nom propre, toponyme ou patronyme, censé désigner un référent unique ; celui-ci ayant disparu, ne demeure souvent pour les lecteurs modernes qu'un signe vide. C'est une difficulté de lecture que Clément Marot, éditeur de Villon, signale en ces termes :

Quant à l'industrie des lays qu'il fait en ses testamens, pour suffisamment la congnoistre et entendre, il faudroit avoir esté de son temps à Paris et avoir congneu les lieux, les choses et les hommes dont il parle, la mémoire desquelz tant plus se passera, tant moins se congnoistra icelle industrie de ses lays dictz. Pout ceste cause, qui voudra faire une œuvre de longue duree, ne preigne son soubgect sur telles choses basses et particulieres.¹⁰

L'obscurité des références peut ainsi être imputée au passage du temps, et donc être comblée par des recherches historiques ; mais elle peut aussi être sentie comme constitutive de l'œuvre ancrée dans le présent de son écriture, et en ce sens elle correspond au choix délibéré d'un « soubgect » par l'auteur. En fondant son discours sur des références opaques à la vie étudiantine parisienne, Villon nous invite à un double déchiffrement, le code à décrypter étant à la fois social et littéraire.

L'Université parisienne se dessine autour du *je* poétique essentiellement par le biais de noms de maîtres : à l'exception de Pierre Richier (*Testament*, v. 1283, p. 156) censé diriger alors une école pour les enfants, ce sont essentiellement des maîtres anciens qui sont cités, comme Pierre Abélard et Buridan dans la « Ballade des dames du temps jadis » (v. 339 et 342,

⁶ Nancy Freeman Regalado, *L'art poétique de François Villon : effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018.

⁷ Voir l'introduction de Jean-Claude Mühlethaler à son édition, p. 17.

⁸ Gabriela Tanase (*Jeux de masques, jeux de ruse*, op. cit., p. 229) signale que l'idée d'un *escolier* léguant ses biens inverse la pratique juridique consistant à léguer des biens à des étudiants afin qu'ils puissent finir leurs études.

⁹ Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, éd. Robert Deschaux, Paris, Champion, « Classiques Français du Moyen Age », 1999, t. 4, v. 12842-12843, p. 78. L'œuvre est datée de 1442.

¹⁰ Voir les « Lectures de François Villon » dans François Villon, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 427.

p. 102), Pierre le Lombard¹¹ (v. 752, p. 125), Averroès (v. 96, p. 88) dont on étudiait les commentaires sur Aristote, ou encore le manuel de grammaire latine de Donat (v. 1284, p. 158). Ces références aux autorités reconnues de longue date exhibent un savoir universitaire et contribuent à construire l'*ethos* de l'escolier. Elles correspondent aussi à la réalité historique de l'Université, entité faite du rassemblement de toutes les écoles, sous l'égide de Facultés (unions par disciplines), mais ne se concentrant pas dans un lieu précis, même si les écoles sont essentiellement situées sur la rive gauche de la Seine : selon le mot repris par Jacques Verger, l'Université parisienne est « bâtie en hommes »¹². Les poèmes de Villon renvoient ainsi à une tradition de représentation des intellectuels, inscrits dans le temps long de la transmission du savoir et fondant leur pouvoir avant tout sur leur *fama*¹³ ; mais il semble aussi détourner ironiquement cette représentation en la reprenant à son compte et en léguant à Guillaume de Villon, chapelain de l'église Saint-Benoît-le-Bestourné qui semble avoir été son protecteur, son « bruyt » (*Lais*, v. 69, p. 48), c'est-à-dire sa renommée.

Les lieux de la vie universitaire apparaissent cependant à la fin du *Lais*, lorsque le poète est interrompu par « la cloche de Sorbonne / Qui tousjours a neuf heures sonne / Le salut que l'ange predict. » (*Lais*, v. 276-278, p. 58). L'irruption du toponyme, qui peut certes rappeler la réalité biographique¹⁴, inscrit alors le *je* dans la scénographie énonciative qui est celle de l'étudiant ; or la « cloche de Sorbonne » semble liée aussi à une forme de permanence possible, dépassant la vie individuelle et renvoyant au temps immémorial du « salut ». Le jeu avec la réalité estudiantine doit ainsi s'envisager dans sa complexité : le réel dans lequel l'*escolier* semble s'inscrire se révèle toujours en fait déjà investi par la pensée et par la tradition littéraire, voire religieuse ; l'Université étant moins un lieu qu'une personne morale, entité construite elle-même par l'écriture et par la mémoire, elle forme un univers de référence inscrit dans la durée – le quartier latin est d'ailleurs toujours le Paris des étudiants, lieu de mémoire dans lequel Villon a pris place en même temps qu'il a contribué à en construire les mythes.

Les traits de l'escolier se dessinent également en creux à travers la représentation de la ville de Paris¹⁵. On y lit les tensions liées à la condition des étudiants et des universitaires, notamment dans leurs rapports avec les représentants du pouvoir.

¹¹ La référence n'est pas transparente, le Lombard pouvant renvoyer à un usurier, mais Jean Frappier a montré que l'identification à Pierre le Lombard constituait une alternative convaincante (voir Jean Frappier, « Pour le commentaire de Villon, *Testament*, vers 751-752 (Je les ayme tout d'ung tenant Ainsi que fait Dieu le Lombart) », *Romania*, 80, 1959, p. 191-207 ; disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/roma.1959.3170>).

¹² Jacques Verger, « L'université de Paris au Moyen Âge (XIII^e-XIV^e siècle) », dans *Le Paris du Moyen Âge*, dir. Boris Bove et Claude Gauvard, Paris, Belin, « Alpha », 2018, p. 175-193, ici p. 184. Sur la vie universitaire au XV^e siècle, voir également Simone Roux, *La Rive gauche des escoliers (XV^e siècle)*, Paris, Editions Christian, 1992.

¹³ Sur l'importance de la « légitimité charismatique » des maîtres, voir Antoine Destemberg, *L'Honneur des universitaires au Moyen Âge. Étude d'imaginaire social*, Paris, PUF, 2015, notamment p. 36-44, ainsi que Serge Lusignan, « *Vérité garde le roy* » : *La construction d'une identité universitaire en France (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

¹⁴ Dans les documents d'archives, il est précisé que François Villon résidait dans le cloître de Saint-Benoît, église qui se situait à côté du collège de Sorbonne (voir François Villon, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 319). Cette église a été détruite au XIX^e siècle par la percée de la rue des écoles ; pour se représenter sa situation, on peut consulter le plan de Paris établi par Olivier Truschet et Germain Hoyau (vers 1551-1552), Universitätsbibliothek Basel, Kartenslg AA 124 (consultable en ligne : <https://doi.org/10.3931/e-rara-20453>).

¹⁵ La représentation de la ville a par ailleurs d'autres enjeux, étudiés en particulier par Jean Dufournet (« Villon et la ville », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 89, 2011, p. 339-346, également disponible en ligne), mais le thème parisien est intimement lié à la littérature savante, au XIII^e siècle (voir le chapitre VI de l'ouvrage d'Alain Corbellari, *La Voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 139-177).

Le quartier de l'Université est relié par le « petit pont » (*Testament*, v. 1533, p. 172) à l'île de la Cité, lieu du pouvoir royal et épiscopal, et se situe face à la Ville¹⁶, qui s'est développée sur la rive droite de la Seine. Ces territoires autres se dessinent par des allusions répétées à des lieux précis, mais surtout par la mention des commerces, comme le « trou de *La Pomme de Pin* » (*Lais*, v.157, p. 52) qui désigne une taverne de l'île de la Cité, des boutiques et de leurs enseignes, des lieux de prostitution. La Ville apparaît alors comme un espace de liberté, apparemment délivré des pesanteurs hiérarchiques, et dont le *je* dispose à son gré dans ses legs, en offrant des enseignes et des lieux. La fréquentation des prostituées, dont la dénonciation constitue un cliché dans l'appel à la réforme des mœurs estudiantines¹⁷, y est revendiquée dans une sorte d'inversion carnavalesque comme une forme d'apprentissage, dans la périphrase qui nomme la maison close la « publique escolle / Ou l'escollier le maistre enseigne » (*Testament*, v. 1630-1631, p. 158). Les différences de rang s'abolissent enfin dans le cimetière, qui incarne l'œuvre égalisatrice de la mort : « cleric ne maistre ne s'i appelle » (*Testament*, v. 1759, p. 184). Soumis à ses supérieurs dans le monde universitaire, le jeune cleric trouve à exercer imaginativement sa puissance dans cet espace.

L'indépendance juridique des universitaires, qui ne relèvent pas de la justice royale, est une des clés qui permettent de comprendre cette représentation. L'*escolier* bénéficie en effet d'une situation privilégiée : lorsqu'un étudiant est arrêté par les agents de la justice royale, c'est-à-dire, à Paris, par les sergents du prévôt, il doit être remis à l'Université, qui a droit de justice sur ses sujets, ou bien, en cas de crimes graves, à l'évêque dont il dépend, qui a sa propre cour de justice ; les étudiants relèvent donc d'une justice ecclésiastique réputée plus clément, privilège qui les soustrait en partie aux autorités urbaines¹⁸. Les représentants juridiques des communautés ecclésiastiques qui accueillaient les étudiants étaient ainsi appelés à négocier auprès de la justice les conditions de leur libération en cas d'arrestation ; c'est à cette protection que semble faire allusion le poète en appelant « mon procureur Fournier » (*Lais*, v. 165, p. 52 ; *Testament*, v. 1030, p. 142) le représentant de Saint-Benoît dans ses relations avec la justice royale, ou Jehan Cotart « mon procureur en court d'Eglise » (*Testament*, v. 1230-1231, p. 154), ou encore en évoquant Guillaume de Villon qui l'aurait tiré de « maint boullon » (« de maints mauvais pas ») (*Testament*, v. 853, p. 132).

Les jeunes étudiants jouissent donc d'un statut leur garantissant une certaine impunité dans leurs actes, ce qui explique les tensions avec les représentants de l'ordre, à un moment où la royauté semble avoir voulu contrôler davantage l'institution. La période voit en effet se multiplier les affrontements entre les étudiants et les agents de la justice parisienne¹⁹. Les « sergents », hommes de main au service du prévôt de Paris qui sont souvent les plus directement impliqués dans les heurts avec les étudiants, constituent ainsi un groupe de cibles privilégiées, dans le *Lais* comme dans le *Testament*. Perrenet Merchant, dit le « bâtard de la Barre » (*Lais*, v. 178, p. 54 ; *Testament*, v. 764, p. 126), est accusé d'être un débauché, prostitué ou entremetteur, en termes particulièrement injurieux²⁰ ; Casin Cholet (*Lais*, v. 185, p. 54 ;

¹⁶ Cette tripartition de Paris est traditionnelle dans les descriptions de la ville, et apparaît nettement dans le plan Truschet-Hoyau déjà cité, dont le titre est « Icy est le vray pourtraict naturel de la Ville, Cité, Université ».

¹⁷ Sur la vision de la prostitution, voir Antoine Destemberg, *L'Honneur des universitaires*, op. cit., p. 310-312, et Simone Roux, *La Rive gauche des escoliers*, op. cit., p. 47-48.

¹⁸ Cette situation privilégiée confère aux universitaires une indépendance intellectuelle et politique jalousement défendue (cf. Jacques Verger, *Les Universités au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2007).

¹⁹ Voir Sophie Brouquet, « Les grèves d'étudiants au quartier latin au temps de François Villon », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 32, 2019 (<https://doi.org/10.4000/framespa.6561>) ; Jacques Verger, « Les conflits “ town and gown ” au Moyen Âge : essai de typologie », dans *Les Universités et la ville au Moyen Âge. Cohabitation et tension*, dir. Patrick Gilli, Jacques Verger et Daniel Le Blevec, Leyde/Boston, Brill, 2007, p. 237-255, notamment p. 250 pour les rapports avec les sergents, ainsi que « Les universités françaises au XV^e siècle : crise et tentative de réforme », *Cahiers d'histoire*, 21, 1976, p. 43-66.

²⁰ Villon lui lègue de la paille pour pratiquer son métier... Le personnage réapparaît aux vers 1094-1101, p. 146, et hérite alors de dés pipés et de jeux de carte, ainsi que d'une plaisanterie scatologique.

Testament, v. 1102-1117, p. 146-148), toujours cité avec « Le Loup », hérite quant à lui d'un grand manteau servant visiblement à dissimuler des vols ou des pratiques peu recommandables. Ces invectives moqueuses se comprennent dans une tradition de provocation entretenue par la jeunesse estudiantine, dont les frasques ont suscité de véritables bras de fer avec la justice.

Le *Testament* mentionne ainsi un « Roumant du pet au deable », dans un huitain que les allusions (auto)biographiques cryptées rendent assez obscur à première vue :

Je lui donne ma librarye
Et le Roumant du pet au deable,
Lequel maistre Guy Tabarye
Grossa, qui est homs veritable.
Par cayeuylx est soubz une table ;
Combien qu'il soit rudement fait,
La matiere est [si] tres notable
Qu'elle admende tout le meffait. (*Testament*, 857-864, p. 132)

L'histoire de ce « Pet-au-diable » est connue par un procès retentissant opposant l'Université au prévôt de Paris et à ses agents. En mai 1453, le vol de la pierre dite le *Pet au Deable*, d'abord une plaisanterie des étudiants, avait provoqué des arrestations et des rixes, lesquelles avaient déclenché ensuite une longue grève universitaire. La défense du lieutenant criminel au Châtelet, Jehan Bezon, qui tente de justifier l'intervention musclée des sergents et les violences exercées sur le recteur de l'Université et sur sa suite, rend compte des libertés prises par les étudiants :

(...) il dit que plusieurs étudiants se sont livrés à de grands débordements, par exemple ont pris et brisé de nuit à grand bruit les enseignes pendant aux demeures de cette ville, en criant ce faisant « tuez, tuez » parce que les gens ouvraient leurs fenêtres pour voir ce qui se passait. (...) ils ont arraché une pierre appelée le *Pet au Diable* à la demeure d'une dame de cette ville, où la pierre tenait lieu de borne, et l'ont portée au mont Saint-Hilaire. Ensuite ils sont venus à main armée la ravir d'ici-même, dans le bâtiment du Palais Royal où elle avait été apportée ; ils y ont apporté de grandes poutres pour les placer sous la grille du portail de sorte qu'on ne puisse la baisser, et ont dit au portier qu'ils le tueraient s'il ne se retirait pas dans son logis. De là ils ont été aux Halles pour avoir l'enseigne de la *Truie qui file*, et comme, à ce qu'on dit, l'échelle était trop courte, l'étudiant qui était en train d'y monter pour mettre la main sur ladite *Truie* tomba à terre, et en est mort, d'après ce qu'on dit. Sur le champ ils sont allés chercher dans la demeure de ladite dame une autre pierre qu'elle avait fait mettre, l'ont nommée la *Vesse*, ont fixé ladite grosse pierre au mont Sainte-Geneviève à l'aide de grosses bandes de fer et de plâtre, et toutes les nuits y ont dansé au son des flûtes et des tambourins. L'autre pierre, ils l'ont fixée au mont Saint-Hilaire et ont apporté et placé sur elle une autre pierre longue, et aux passants, et surtout aux agents du roi, ils ont fait prêter serment de respecter les privilèges de la *Vesse* ; quant à la grosse pierre, ils l'ont affublée d'une couronne de fleurs tous les dimanches et aux autres jours de fête. Et quand le prévôt et lui se rendirent là-bas pour la récupérer, elle avait une couronne de romarin. En raison de ces exécrationnelles actes, de l'ampleur des plaintes populaires à ce sujet, et des attroupements d'étudiants qui s'y multipliaient, et aussi parce qu'ils s'étaient vantés de mettre la main sur le *Cerf* pour célébrer le mariage de la *Truie* et de l'*Ours*, ainsi que sur le *Perroquet* pour le donner à la *Truie* quand elle serait mariée, le prévôt, l'accusé, ainsi que d'autres, examinateurs et sergents, se rendirent au mont Sainte-Geneviève pour prendre possession de la pierre et des enseignes susdites. Mais, dans la matinée précédant leur intervention, certains étudiants se trouvant rue Saint-Denis, devant Saint-Laurent, dirent qu'ils n'auraient pas le courage d'y aller, et que s'ils le faisaient, il y aurait des coups sur les têtes.²¹

Narguant les autorités, les étudiants déplacent ainsi toutes les marques organisant l'espace de la ville, les bornes et les enseignes, pour tourner en dérision les délimitations instituées par le pouvoir : les bornes servaient à marquer les limites des seigneuries et donc des demeures imposables – d'où l'attachement de la propriétaire à sa borne, et le fait qu'on prête serment de respecter des privilèges devant ces pierres ; quant aux enseignes, en l'absence de numérotation

²¹ François Villon, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 285-287.

des rues, elles permettent la désignation des maisons. Dans leurs fêtes, les étudiants se jouent donc des signes de l'organisation de l'espace seigneurial, et leur confèrent en quelque sorte un statut poétique, en libérant l'imaginaire né du mot : « La Vesse », c'est-à-dire « le pet silencieux », vient ainsi faire un pendant comique au « Pet au Diable », et les enseignes deviennent des personnages.

Ces amusements revendiqués masquent peut-être les accointances réelles de Villon avec le monde de la délinquance. D'après les aveux de Guy Tabarie²², il a participé aussi à un vol par effraction dans le collège de Navarre en décembre 1456, avec Colin de Cayeux auquel les « cahiers », sous la graphie *cayeulx*, semblent faire allusion. Le verbe « grosser », c'est-à-dire « copier en lettres plus grandes », action attribuée à Guy Tabarie, homme « véritable », rappelle peut-être également que le compagnon a parlé, qu'il ait de ce fait grossi et déformé la vérité, ou bien ajouté au récit des méfaits avérés. Mais c'est d'abord comme pratiques ludiques et comme détournements linguistiques propres aux étudiants que les actes délictueux apparaissent dans l'œuvre. L'expression « Roumant du pet au deable » semble transformer l'affaire en aventure littéraire et les legs d'enseignes du *Lais* se présentent comme des jeux de mots :

Item, au chevalier du guet
 Le *Hëaulme* luy establis,
 Et aux pietons qui vont d'aguet,
 Tastonnans par ces establis,
 Je leur laissë ung beau riblis,
 La *Lanterne* a la Pierre au Let,
 Voire, mes j'aray *Les Trois Lictz*,
 S'ilz me mainent en Chastellet (*Lais*, v. 145-152, p. 52)

Détourner le langage, offrir une enseigne présentée comme un « beau riblis » (« un bel objet volé ») aux agents chargés de l'arrêter et se moquer d'être mené en prison, tout cela dessine l'*ethos* de l'étudiant, qui se sait gagnant dans le jeu du gendarme et du voleur.

Le Paris étudiantin de Villon est ainsi avant tout de la matière poétique : il est fait de noms de maîtres, de rues, d'enseignes, plus ou moins détachés de leur fonction de signe dans le code social, et formant du « roumant », c'est-à-dire d'abord du langage, de la « matière si très notable ». Ils créent un appel, et le lecteur s'interroge sur leur sens en raison de l'obscurité du référent, essayant de trouver dans le monde de Villon des réponses, comme nous venons d'essayer de le faire ; mais, ainsi que le rappelle Nancy Freeman Regalado à propos de l'effet de réel de cette poésie, il faut distinguer entre le réel et le poème « diverses strates de modèles littéraires qui intègrent, mais déforment, la référence historique »²³. Il y a déjà de la matière mémorielle dans les « choses basses et particulières » de la vie étudiantine du XV^e siècle, et Villon les fait entrer en poésie en jouant sur cette culture souterraine, sur ces cahiers de « dessous la table » qui forment l'univers de référence de l'*escolier* parisien. Cette facette de la poésie de Villon, beaucoup moins joyeuse dans le *Testament* que dans le *Lais*, participe à la construction mythique de la figure de l'étudiant, incarnation de la jeunesse savante et bohème, festive et provocatrice, que les lecteurs ont associé à l'*escolier* Villon bien après le XV^e siècle.

2. Le type de l'*escolier*, de la voix poétique au personnage

La figure de l'*escolier* n'est donc pas seulement l'inscription poétique de la réalité d'une condition ; elle apparaît comme une déclinaison particulière de la silhouette auctoriale du clerc-poète, et renvoie à ce titre à une tradition d'écriture stylisée de la voix du *je*. Même si les pratiques scolaires du XV^e siècle en renouvellent les contours, elle a certainement ses sources

²² *Ibid.*, p. 330-347.

²³ Nancy Freeman Regalado, *L'Art poétique de François Villon*, op. cit., p. 29.

lointaines dans la poésie morale et satirique des clercs, qui constitue une veine poétique largement illustrée depuis le XIII^e siècle²⁴, alliant plaisir du divertissement et exercice du savoir, par le détournement facétieux des formes ou des thèmes savants. Le personnage prend ainsi corps grâce à un jeu sur l'énonciation savante et sur l'imitation des modèles magistraux, forgeant un véritable personnage à partir du travail de la voix.

Le personnage de l'*escolier* suppose d'abord une scénographie de la parole. L'étudiant écoute la parole du maître et la note ; mais il pratique aussi un apprentissage actif, essentiellement oral, se servant du savoir acquis pour montrer ses propres capacités. Les paroles introductives de la « belle leçon de Villon aux enfans perduz » jouent sur ce dispositif énonciatif de l'étudiant qui fait la leçon, enseigne à ses pairs, les appelant « frere » ou « Mes clercs » (*Testament*, v. 1668 et 1670, p. 180), ou encore « compains de galle » (v. 1720, p. 182) :

Une leçon de mon escolle
 Leur lairay, qui ne dure guerre.
 Teste n'ayent dure ne folle!
 Escoute, et vecy la der(re)niere: (*Testament*, 1664-1667, p. 178-180)

Même si le lectorat de Villon dépasse en fait largement ce cercle²⁵, l'œuvre donne à voir des lecteurs modèles dans la manière dont elle met ainsi en scène sa réception, et ce passage fait surgir par le verbe des auditeurs jeunes, étudiants plus ou moins dévoyés et compagnons du *je*. Cette posture de l'*escolier* qui imite le maître en détournant la leçon de manière ludique rappelle les pratiques de la Basoche, association rassemblant les jeunes clercs du Parlement parisien : l'entraînement à la pratique de ces étudiants en droit pouvait passer par des procès fictifs, parfois franchement comiques ; ils formaient ainsi un milieu très actif dans le domaine du théâtre, comme auteurs ou comme public des farces notamment²⁶, et le poète semble en appeler à eux en mentionnant ce type d'activités :

Rime, raille, cymballe, fluctes,
 Comme folz fainctilz, eshontés,
 Farce, broulle, joue des fluctes,
 Faiz es villes et es cytez
 Farces, jeuz et moralitez, (...). (*Testament*, v. 1700-1704, p. 182)

Une fiction de réception scolaire ludique se construit dans le *Testament*, suggérant des liens entre l'*escolier* Villon et des types de performance orale analogues aux jeux théâtraux.

On peut remarquer sur ce point le travestissement burlesque en très jeunes *escoliers* de certains des légataires de Villon, réduits à l'état d'enfance par moquerie et absorbés ainsi dans cette fiction de réception : le « poupart » Robert Vallée (*Lais*, v. 119, p. 50), « povre clergon en Parlement » qui est en fait procureur (*Lais*, v. 98, p. 48), est de fait un enfant par antiphrase, comme les trois vieux usuriers devenus « petis enfans tous nudz » (*Lais*, v. 194, p. 54), ou bien Guillaume Cotin et Thibault de Vitry, « paisibles enffans sans estrif » (*Lais*, v. 221, p. 56), gens

²⁴ La poésie parodique latine que l'on a rattaché à la figure de Goliath, chantant la taverne et l'énergie sexuelle du jeune clerc, est certainement à l'arrière-plan du *Lais* et du *Testament* ; Villon est cependant rattaché plus directement à Rutebeuf ou à Eustache Deschamps ; voir par exemple Jean Dufournet, « Desserrer l'étau de la mort. De Rutebeuf à Villon », *Villon : ambiguïté et carnaval*, Paris, Champion, 1992, chapitre 5, p. 135-159.

²⁵ Voir Adrian Armstrong, « Villon Rhétoriqueur », dans *Villon at Oxford : The Drama of the text*, dir. Michael Freeman et Jane H.M. Taylor, Amsterdam/Atlanta (Ga.), Rodopi, 1999 p. 51-84 : la poésie de Villon a circulé dans les mêmes anthologies que la poésie des « Rhétoriqueurs » et est passée rapidement à l'imprimé (imprimé Levet en 1489, *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* en 1501). Ce succès de l'œuvre relativise l'idée d'un Villon exclu et marginal.

²⁶ Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique : Paris, 1420-1550*, Paris, Champion, 2007.

de querelle, de parlement et de finance présentés comme de braves enfants de chœur ; on les retrouve dans le *Testament* (v. 1274-1337, p. 156-160), alors qu'ils sont censés avoir grandi, et Villon joue au protecteur qui s'occupe de leurs études et de leur établissement. L'enfance, humble condition de dépendance, rabaisse et ramène les personnages dans l'univers du poète, où, par l'inversion des rôles et le travestissement, les gens sérieux sont transformés imaginairement en *badins*, ces personnages de naïfs qui portaient un bonnet d'enfant dans les farces.

Leur portrait dessine les contours d'un personnage d'*escolier* parodique, dont sont vantées ironiquement les qualités attendues alors que le comportement décrit les dément : cette jeunesse apprend bien ses leçons, mais a déjà du mal avec la grammaire de base (le *Donat*), et elle est un peu gourmande. L'*escolier* censé être bien élevé est caractérisé par un comportement agressif et des paroles faites pour prendre à parti l'interlocuteur, par l'interjection brutale, l'interrogation et la négation :

Sy vueil qu'ilz soient informez
 En meurs, quoy que couste basture.
 Chapperons aront enformez
 Et les poulces sur la sainture,
 Humbles a toute creature,
 Disans : « Han ? Quoy ? Il n'en est rien ! »
 Si diront gens par aventure :
 « Vecy enfans de lieu de bien ». (*Testament*, v. 1298-1305, p. 158)

Le sel de la description vient de ce qu'elle prend le contrepied de ce qu'on attend des mœurs des jeunes clercs sérieux, dont est rappelé ironiquement qu'ils devraient être « humbles a toute creature » et bien éduqués ; leur costume (le capuchon ou le chapeau bien serré sur la tête), leur gestuelle pleine d'assurance et de provocation (« les pouces sur la ceinture »²⁷) et leur langage arrogant et vulgaire contredisent leur condition ; le décalage laisse présager une comique « basture », action traditionnellement associée à l'*escolier*, fessé et battu de verges. Les silhouettes contradictoires qui apparaissent alors rappellent que sont moqués en fait des vieillards bien nantis et que l'arrogant riche bien né se cache sous le capuchon de l'étudiant ; tout en jetant sur la figure de l'enfant l'ombre de la vieillesse²⁸, ces décalages construisent un personnage comique, dont le discours et les attitudes démentent sans cesse l'association au type dont il relève. Il s'agit là d'une élaboration caractéristique des personnages dramatiques des monologues ou des farces de la fin du XV^e siècle, qui mettent en scène des fous en habit de clerc, des maîtres ignorants²⁹, des badins comme « Maître Mimin étudiant »³⁰, qui à force de parler latin a oublié sa langue maternelle.

Dans quelle mesure le *je* poétique peut-il être alors aussi identifié à ce type de personnage ? Si l'on prête attention à ces effets de stylisation et de décalage, indices d'effets comiques et de jeu portés par la voix lyrique, l'*escolier* peut tout d'abord se reconnaître à un type de langage lié au savoir encore insuffisamment maîtrisé. La strophe du *Testament* qui feint de pardonner à l'évêque honni, dont le nom *Thibaud d'Aussigny* est ironiquement déformé en « Tacque Thibault », offre un exemple de ce travail sur l'expression :

²⁷ Pour l'interprétation de cette expression, voir la note de Jacqueline Cerquiglini-Toulet (François Villon, *Œuvres complètes*, éd. cit., note 13 p. 788), qui montre qu'il y a là un « geste de contentement de soi », rendant sensible l'antiphrase du vers suivant, consacré à leur prétendue humilité.

²⁸ Sur cet effet, voir l'introduction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet à sa nouvelle édition des *Œuvres complètes* de François Villon (Paris, Gallimard, Folio classique, 2020, p. 12-19).

²⁹ Voir Nancy Freeman Regalado, *L'Art poétique de François Villon*, op. cit., chapitre 7, p. 123-150.

³⁰ Voir *La Farce de maître Mimin*, trad., prés. et notes Véronique Dominguez, Paris, Librairie générale française, 2009.

Je prie pour luy *et relicqua*
 que Dieu lui doint, et voire, voire,
 Ce que je pense, *et cetera*. (*Testament*, 742-744, p. 126)

L'usage du latin dissimule et en même temps exhibe l'agressivité, jouant sur les compétences savantes de lecteurs complices qui sauront traduire et imaginer les « choses qui restent ». Mais les locutions sont prises dans une syntaxe heurtée et répétitive caractéristique de la langue parlée, et mêlées à la périphrase familière *ce que je pense*³¹. Cette exhibition d'un savoir renversé par l'irruption du style bas inscrit dans le texte la verve du discours oral et laisse entendre la voix du personnage de l'*escolier*.

De la bouffonnerie estudiantine peut relever aussi la veine scatologique, si l'on prend garde au fait qu'apparemment ce type de plaisanteries farcesques faisaient partie de la culture des étudiants, s'amusant à associer le « Pet » et la « Vesse » en rebaptisant les bornes. Parmi de nombreux exemples de cet esprit « potache », on peut citer le comique jeu de mots « oncques ne vy les meres d'eulx » (*Testament*, v. 1337, p. 158), qui laisse entendre « merdeux » pour insulter Guillaume Cotin et Thibault de Vitry. Le legs à Guillaume de Villon, à qui le poète donne son « bruyt » (*Lais*, v. 69, p. 48), évoque la renommée du nom qu'ils partagent, certes, mais parce que lui fait écho le roman du « Pet-au-diable », le mot peut avoir un sens scatologique. L'ambiguïté des termes a même laissé supposer que Villon reprochait à son « plus que pere » (*Testament*, v. 849, p. 132) une attitude équivoque à son égard ; de fait, il lui laisse un roman du pet qu'il faut chercher sous la table, ce qui suscite l'interrogation... Mais cet exemple entre dans toute une série de mises en cause des légataires par des sous-entendus scatologiques, grivois ou faisant allusion à l'homosexualité³², si bien qu'il y a là aussi une caractéristique stylistique de la parole. Plutôt que d'y voir des allusions autobiographiques, il importe de saisir combien se construit ainsi de manière dynamique un personnage, surprenant l'auditeur par des sorties audacieuses, des changements de ton et des effets de décalages qui obligent à réinterpréter le discours en même temps qu'ils provoquent le rire. Pour reprendre les termes de Nancy Freeman Regalado, « de voix, le *je* poétique devient personnage »³³.

De ce point de vue, les poèmes de Villon semblent renvoyer à l'art du monologue dramatique, de ce qu'on appellerait à notre époque le *one man show* ou le *stand up*, et plusieurs allusions à cette tradition de performance ont été relevées par la critique. Jane Taylor lit en ce sens le vers 417 du *Testament*, « Moy, povre marcerot de regnes », qui peut signifier « moi, pauvre marchand de paroles » : il éveille le souvenir de monologues comme le *Dit du mercier* et met en avant la performance verbale³⁴. Pour Gabriela Tanase, ce sont plus généralement l'exubérance de la parole, la multitude des masques et le plaisir de cataloguer et d'inventorier qui identifient le *je* à la figure du jongleur, en s'inscrivant dans la tradition du boniment de charlatan illustrée en particulier par le « Dit de l'herberie » de Rutebeuf³⁵. Lorsque dans les derniers vers du *Lais*, Villon signale qu'il « n'a mais qu'un peu de billon / Qui sera tantost a fin mis » (v. 319-320, p. 62), on peut également y voir le traditionnel appel à donner une pièce qui clôt les performances des monologues³⁶. La réception de Villon accrédite en partie cette lecture,

³¹ La périphrase permet des sous-entendus agressifs et peut-être obscènes, de manière analogue au français moderne où *je pense*.

³² Voir par exemple *Testament*, v. 1206-1213, p. 152, strophe qui combine plaisanterie scatologique (Villon dote les « culz rongneux » des auditeurs de la chambre des comptes de chaises percées) et féminisation dévalorisante (le bailli Macé d'Orléans est nommé « la petite Macée »).

³³ Nancy Freeman Regalado, *L'Art poétique de François Villon*, op. cit., p. 35.

³⁴ Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon. Text and context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 75-77.

³⁵ Gabriela Tanase, *Jeux de masques, jeux de ruses*, op. cit., p. 260-266.

³⁶ Voir la note de Jean-Claude Mühlethaler dans l'édition de référence (n. 319, p. 78).

car l'*escolier* a eu une postérité chez Guillaume Coquillart, auteur de la fin du siècle à qui sont attribués de nombreux monologues dramatiques, et qui se présente à la fin des *Droitiz nouveaulx* comme un « povre petit escolier »³⁷.

Cependant l'*escolier* de Villon ne s'identifie pas complètement avec un type comique. La voix de l'étudiant, prise dans la fiction testamentaire, est sans cesse menacée de n'être qu'une dérisoire gesticulation face à la pauvreté et à la mort, face à l'abîme du péché et à l'angoisse du jugement. « Travail » (*Testament*, v. 93, p. 88), autrement dit « Souffrance », a introduit une fêlure et vieilli la voix poétique :

Qu'esse a dire ? Que Jehanneton
Plus ne me tient pour valleton,
Mais pour un vieil usé rocquart :
De viel porte voix et le ton,
Et ne suis qu'un jeune cocquart. (*Testament*, v. 732-736, p. 126)

Ce paradoxe du vieil étudiant, du « jeune sot » prématurément vieilli, signale l'ambiguïté de ce statut, définissant un être « Ne du tout fol ne du tout saige » (*Testament*, v. 4, p. 84), qui se trouve dans un entre-deux³⁸. Mais le décalage ne suscite pas alors le comique. Jugeant rétrospectivement sa « jeunesse folle » comme celle d'un « mauvaiz enfant », le poète déjoue l'image de « bon follastre » (*Testament*, v. 1883, p. 192) attachée à l'*escolier* :

Bien sçay, se j'eusse estudié
Ou temps de ma jeunesse folle
Et a bonnes meurs dédié,
J'eusse maison et couche molle.
Mais quoy ! je fuyoie l'escolle
Comme fait le mauvaiz enfant.
En escripvant ceste parole
A peu que le cueur ne me fent. (*Testament*, v. 201-208, p. 94)

Le cœur qui se fend évoque alors par métaphore la rupture intérieure, et confère au personnage une profondeur poignante³⁹. Par les contradictions internes du personnage, la simplicité du type se brise, et l'*escolier* semble permettre plutôt de définir pour le *je* un statut intermédiaire et incertain, celui d'un homme de savoir sans autorité reconnue.

³⁷ Guillaume Coquillart, *Œuvres suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, éd. Michael J. Freeman, Genève, Droz, 1975 ; sur cette filiation, voir Michael J. Freeman, « François Villon et une leçon de son école », *Villon hier et aujourd'hui*, dir. Jean Dérens, Jean Dufournet et Michael Freeman, Paris, La Bibliothèque, 1993, p. 29-42. Villon apparaît également chez Rabelais sous les traits d'un joueur de farces (voir Pierre Johan Laffitte, « Maître François (Villon), figure exemplaire dans le *Quart livre* de Maître François Rabelais », *Villon entre mythe et poésie*, dir. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 263-278).

³⁸ Le terme *escolier*, qui renvoie au statut du jeune clerc attaché à un maître, recouvre de fait une diversité de situations, de l'enfant qui apprend la grammaire latine à l'étudiant déjà licencié ès arts et poursuivant ses études jusqu'à la trentaine (voir Simone Roux, *La Rive gauche des escoliers*, *op. cit.*, p. 67). On retrouve cette ambiguïté dans « La Complainte Villon a son cuer », quand il est question de l'âge (v. 12-13, p. 308) : Villon, qui dit n'être pas encore « hors d'enfance » (v. 9), a trente ans : « - Est-ce enfance ? - Nennil » (v. 13).

³⁹ Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon*, *op. cit.*, p. 34 : l'idée d'un *moi* authentique dans la poésie de Villon s'expliquerait selon J. Taylor par ces tensions. La contradiction entre des images revendiquées puis niées, dans une sorte de dialectique montrant que la représentation littéraire est inadéquate, convainc en fait de la réalité du *moi* de Villon : « he exploits the mimetic value of the very inadequacy of representation ».

3. L'*escolier*, un apprenti-poète

Si le personnage de l'*escolier* confère parfois aux poèmes de Villon quelque chose de la « blague »⁴⁰ de potache et permet d'en explorer les effets de dramatisation comique, il implique également donc la recherche d'une parole poétique marquée par l'inachèvement, dont on voudrait explorer ici les enjeux. En exhibant son art comme quelque chose d'encore un peu précaire, comme le ferait justement un apprenti, encore en formation, non exempt de (fausse) maladresse et de désinvolture à l'égard de son œuvre, Villon développe un art d'écrire avec humilité, et non « hautement ». La figure de l'*escolier* peut ainsi établir un rapport ambivalent avec le lecteur, confronté à un discours moral à la fois savant et dépourvu de toute écrasante autorité.

Ce qui peut signaler cette recherche poétique liée à la figure de l'apprenti, c'est d'abord l'imitation de modèles. Villon joue sur la répétition de formules, à la rime comme dans la ballade « à s'amyé » « qui se termine tout par erre » (*Testament*, v. 935, p. 136) ou en anaphore comme dans la « Ballade des menus propos » (p. 314) ; il semble mettre en œuvre le principe de la récitation de la leçon apprise, par le recours à des schèmes aidant la mémorisation. Développée plus systématiquement, l'imitation du modèle confine au pastiche ou à la parodie. Ainsi la « Ballade de bon conseil » (p. 332-334), si bien imitée d'Alain Chartier qu'elle a été imprimée avec les œuvres du maître, appelle avec éloquence à la réforme des mœurs et à l'unité du royaume :

Vivons en paix, exterminons discord !
 Jeunes et vieulx, soyons tous d'un accord !
 La loy le veult, l'apostre le ramaine
 Licitement en l'epistre rommaine.
 Ordre nous fault, estat ou aucun port.
 Nottons ces points, ne laissons le vray port
 Par offensser et prendre autruy demaine. (*Ballade de bon conseil*, v. 31-37, p. 335)

L'acrostiche révèle cependant que le discours est crypté ; il signe le texte, mais crée aussi une instabilité dans sa réception, puisque l'énonciation se dédouble. L'imitation semble presque interdire le jugement esthétique, car on ne sait pas si l'imitateur adhère à ce dire, si bien qu'on peut y voir soit un laborieux pastiche, soit une fine parodie : même restituée à Villon, cette ballade est ainsi considérée comme un « *pensum scolaire* »⁴¹ par Italo Siciliano, qui y voit donc une œuvre de jeunesse ; cette lecture ne nous révèle-t-elle pas justement que le poème correspond parfaitement au style de l'*escolier* ? Elle pourrait donc se lire comme une subtile subversion d'un discours autorisé, comme la « Ballade des contre-vérités » également imitée d'Alain Chartier⁴² ?

La parodie se décèle plus nettement lors qu'une distance ironique s'instaure, grâce à des ruptures dans la voix de l'*escolier*. Alors que Villon commence ses legs dans le *Testament*, il invoque Dieu, mais soudain s'interrompt pour revenir sur les morts libérés des enfers par le Christ, doutant qu'ils soient montés aux cieux :

Mors estoiënt et corps et ames
 En dampnee perdicion,
 Corps pourriz et ames en flames,

⁴⁰ Nous reprenons cette expression à David Mus, qui introduit son analyse du *Lais* par ces mots : « Le *Lais* de Villon est visiblement une blague, que nous ne sommes plus en état de comprendre » ; voir David (Kuhn) Mus, *La Poétique de François Villon*, Seyssel, Champ vallon, 1992, p. 99.

⁴¹ Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1967, note 1, p. 29.

⁴² Pour une lecture de cette ballade comme parodie, voir Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon*, op. cit., p. 145-147.

de quel(x)conque(s) condicïon.
 Toutedfois fais excepçion
 Des patriarches et prophetes,
 Car selon ma concepçion,
 Oncques grant chault n'eurent aux fesses. (*Testament*, v. 801-808, p. 130)

Par une expression familière *avoir chaud aux fesses*, le dernier vers réinscrit le corps et la présence du *je*⁴³ ; il suscite un effet comique, mais dénonce également la parodie du discours du prédicateur dans les vers qui précèdent, où la diérèse systématique à la rime semble après-coup marquer assez lourdement la vitupération du prêcheur évoquant les souffrances infernales. Le huitain suivant insiste avec humour sur cette appropriation maladroite, par le *je*, d'une posture qu'il ne peut assumer :

Qui me diroit « Qui vous fait mectre
 Si tresavant ceste parolle,
 Qui n'estes en theologie maistre ?
 A vous est presumpcion folle ! » (*Testament*, v. 809-812, p. 130)

L'imitation décalée semble ainsi humilier la figure du poète, renvoyé sans ménagement dans ses cordes ; elle définit un ton qui récuse l'éloquence et l'ornement grandiloquent, ainsi que la posture de supériorité du maître.

Cette apparente absence de maîtrise peut même conférer au lecteur une position surplombante, et c'est en ce sens qu'on peut comprendre l'exhibition des fausses erreurs, souvent relevées par les critiques : ainsi la belle « Archipiadés » de la célèbre « Ballade des dames du temps jadis » (*Testament*, v. 331, p. 102) est en fait Alcibiade, et il est fort probable, comme le montre Christine Martineau-Genieys⁴⁴, que Villon ait sciemment introduit un beau travesti au milieu des célèbres courtisanes grecques ; une citation est faussement attribuée au *Roman de la Rose* de Jean de Meun (*Testament*, v. 113-120, p. 90), alors qu'elle provient du *Testament* du même auteur. La déformation des formules connues, et notamment des proverbes, peut jouer également dans ce sens : elle suggère l'imperfection de l'apprentissage tout en appelant à l'esprit la bonne formulation, et ancre ainsi le vers dans la mémoire. Dans la ballade finale du *Testament*, jurant « sur son coullon » (v. 2002, p. 200), le poète mobilise ainsi l'intertexte du *Roman de la Rose* de Jean de Meun, où le mot « coilles » est associé aux reliques sur lesquelles on jure ; mais parce que le « coullon » est ici au singulier, il peut sembler inadéquat ; il rappelle en fait également, par le jeu de mot associant *testis* et *testiculus*, le proverbe judiciaire *Testis unus, testis nullus* (un témoin unique est un témoin invalide)⁴⁵, qui annule donc comiquement le serment au moment même où il est prononcé. En se présentant comme un apprenti maladroit à corriger, le poète exploite en fait avec virtuosité le rôle mémoriel de la formule frappante un peu décalée, pour inscrire sa propre poésie dans la mémoire et mieux faire résonner la rime sur son nom.

Dans le même registre, les digressions, les ambiguïtés ou les ruptures syntaxiques peuvent donner corps à la fausse maladresse de l'*escolier* qui écrit : outre les anacoluthes initiales du *Lais* et du *Testament*, on peut citer par exemple le proverbe interrompu « Toute chose - se par trop n'erre - / Voulentiers en son lieu retourne » (*Testament*, v. 847-848, p. 132) :

⁴³ Nancy Freeman Regalado, *L'art poétique de François Villon*, op. cit., p. 97.

⁴⁴ Christine Martineau-Génieys, « Villon l'imposteur », dans *Villon entre mythe et poésie*, op. cit., p. 127-148 : l'article retrace l'itinéraire du bel Alcibiade dans les commentaires savants, et montre qu'il était bien connu au XV^e siècle que le personnage, devenu une femme sous la plume d'un commentateur de Boèce, était en réalité un homme.

⁴⁵ Proverbe formé d'après le Code Justinien, 4, 20, 9. Les étudiants en droit recouraient pour l'apprentissage de la loi à des proverbes « juridiques », synthétisant en une formule brève et frappante un point de droit.

l'hésitation et le doute s'introduisent par une incise, pour couper l'effet de la citation savante. Tous ces traits stylistiques donnent le sentiment d'une pensée en mouvement, encore imparfaite et inachevée, qui s'interrompt et se corrige, en laissant des blancs. Ils participent plus globalement de ce que Jacqueline Cerquiglini-Toulet a identifié comme une poétique de la discontinuité, liée à la parole testamentaire chez Villon, mais essentielle aussi à une certaine forme de lecture, comme « technique du montage qui inclut dans son écriture la liberté du lecteur, son autonomie »⁴⁶.

Paradoxalement, l'exhibition du savoir par l'*escolier* conduit donc à un discours humble, désamorçant ses propres effets didactiques. L'« entr'oubli » de la fin du *Lais* manifeste exemplairement ce renversement. On peut y voir, comme Lucien Foulet, une « espièglerie d'écolier »⁴⁷, consistant à transformer en charabia les distinctions aristotéliennes entre les diverses facultés de l'âme, telles qu'elles sont retravaillées par les traditions médicale et philosophique. Sur ce point on compare souvent Villon à Chartier, qui dans le *Livre de l'espérance*, identifie quatre facultés (sensitive, imaginative, estimative, et mémoire⁴⁸) pour expliquer comment Mélancolie s'empare de lui. On reconnaît ces catégories dans le moment de trouble décrit par Villon :

Ce faisant, je m'entroubliay,
Non pas par force de vin boire,
Mon esperit comme lyé ;
Lors je sentis dame Memoire
Reprendre et mettre en son aulmoire
Ses especes colaterales,
Oppinative faulse et voire,
Et autres intellectualles,

Et mesmement l'estimative,
Par quoy prospective nous vient;
Simulative, formative,
Desquelles souvent il advient
Que, par leur cours, homme devient
Fol et lunatique par moys.
Je l'ay leu, se bien m'en souvient,
En Aristote aucunesfois.

Dont le sensitif s'esveilla
Et (es)meut toute la Fantasie,
Qui tous organes resveilla,
Et tint la souveraine partie
En suspant et comme mortie
Par oppression d'oubliance
Qui en moy s'estoit espartie
Pour monstrier de Sens la liance. (*Lais*, v. 281-304, p. 60)

⁴⁶ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge », *Littérature*, 99, « L'œuvre mobile », 1995, p. 33-52, notamment p. 39 (disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1995_num_99_3_2372).

⁴⁷ Lucien Foulet, « Villon et la scolastique », *Romania*, 65, 1939, p. 457-477 (en ligne : [10.3406/roma.1939.3958](http://dx.doi.org/10.3406/roma.1939.3958)). L'interprétation des termes savants a donné lieu à de nombreuses recherches et fait encore problème. Pour une vue d'ensemble des questions soulevées, on peut consulter Giovanna Angeli, « L'« Entroubli » de Villon et l'influence de Saturne », *Le Moyen français*, 34-36, 1994-1995, p. 67-78 ainsi que Philippe Walter, « Le fardeau de Saturne ou la mélancolie de François Villon dans les *Lais* », dans *Riens ne m'est seur que la chose incertaine*, dir. Jean-Claude Mühletahler, Denis Billotte *et al.*, Genève, Slatkine, 2001, p. 307-320.

⁴⁸ Voir sur ce point l'article de Daisy Delogu, « Allégorie et subjectivité dans le *Livre de l'Espérance* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 33, 2017, 171-187.

La « mémoire », considérée comme la plus haute des facultés, permet d'organiser son expérience, de recourir à elle pour former des jugements (ce serait là son espèce « oppinative »), et de permettre la réflexion sur des idées abstraites (« intellectuelles ») ; l'« estimative » renvoie à la faculté de déterminer une réaction ou un jugement ; la faculté « sensitive » recueille les perceptions des sens, et l'imaginative qu'on peut identifier ici à la « fantaisie » (v. 288), est la capacité à créer des images.

Cette culture scolaire est revue de manière amusante : la métaphore de l'armoire de Mémoire est bien connue, mais ici la faculté est personnifiée en « dame » qui range ses affaires, mais aurait tendance à les fourrer toutes ensemble dans le désordre, ce que manifeste l'ajout « et meismement l'estimative », souligné par l'enjambement strophique : cette catégorie n'est pas normalement à sa place ici, étant une faculté distincte de la mémoire – du moins selon le système repris par Chartier, car la tradition philosophique attribue des fonctions aux facultés en usant d'un vocabulaire changeant, où les mêmes mots ne désignent pas toujours les mêmes pouvoirs, si bien qu'il y a effectivement de quoi devenir « fol » (v. 294) ! Il y a peut-être ici un double sens à donner à « par leur cours » (v. 293), car le *cours* signifie « déroulement, suite, succession »⁴⁹ : en fait c'est peut-être la récitation de tout cet attirail qui rend fou, voire le *cours* au sens d'enseignement...

Exhibant de manière comique les difficultés de l'apprentissage, le *je* dévoile aussi les limites du savoir enseigné et sa mécanique un peu vide ; il récuse « une certaine manière de parler de notre vie intérieure »⁵⁰ pour ouvrir un espace au doute, disant la difficulté de juger et de s'orienter, la folie dont l'homme est capable, les éclipses du *moi*, dans une sorte de saisissement mélancolique. André Burger⁵¹ propose même de lire ici une allusion autobiographie au cambriolage du collège de Navarre dans lequel Villon est impliqué, et qui a lieu autour de Noël 1456 : la faillite comique de ses facultés de juger dissimulerait un aveu de culpabilité. En tout cas, ce déploiement de catégories philosophiques dans lesquelles l'étudiant se perd déjoue tout jugement d'autorité, laissant le sentiment d'une commune incapacité à savoir, et invitant le lecteur à douter aussi de ses certitudes. L'*escolier*, « figure humble et ironique à la fois », pour reprendre les mots si suggestifs de Jacqueline Cerquiglini-Toulet⁵², peut ainsi faire rire par son savoir imparfait tout en donnant une « leçon de son escole ».

En élaborant une *persona* d'étudiant, Villon fait surgir certainement tout un monde, et c'est une des forces de sa poésie que d'obliger le lecteur à recréer autour de lui toute la vie de la jeunesse parisienne du passé⁵³, avec ses références et ses codes culturels. Cette voix du jeune clerc, qui fait montre de sa virtuosité rhétorique avec éclat, lance des piques contre les représentants de l'ordre et se moque des puissants avec une souveraine liberté de ton, dépasse cependant les circonstances dans lesquelles le discours s'inscrit : elle construit un type comique, jouant sur le décalage entre un savoir fièrement exhibé et l'humilité d'une condition précaire, qui fait surgir soudain les « choses basses et particulières » au cœur du discours moral. Cette voix dérape ; car la figure de l'étudiant ne s'identifie pas complètement à celle du clerc, dépositaire du savoir et garant de l'autorité du discours. L'*escolier* chez Villon semble valoir surtout par le manque qu'il introduit dans la voix poétique, qui n'est plus censée incarner la

⁴⁹ Ce n'est pas la même version dans le manuscrit A qui donne « par leur trouble » (voir *Lais*, v. 293, dans François Villon, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 23), ce qui oriente alors plutôt vers l'idée d'égarement.

⁵⁰ Michael Edwards, « Villon et la cloche de Sorbonne », dans *Villon entre mythe et poésie*, dir. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 19-29, ici p. 25.

⁵¹ André Burger, « L'entroubri de Villon (*Lais*, H. XXXV-XL) », *Romania*, 79, 1958, p. 485-495 (disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/roma.1958.3142>).

⁵² Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « À l'école de la mélancolie : quand un prince devient poète. Destin d'une image », dans *Être poète au temps de Charles d'Orléans*, dir. Hélène Basso et Michèle Gally, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2012, p. 114-131, ici p. 127.

⁵³ Nancy Freeman Regalado, *L'art poétique de François Villon*, op. cit., p. 48.

maîtrise et laisse donc au public une très grande liberté d'interprétation. Elle donne à entendre les failles de la parole, les blancs, mais aussi les efforts d'un apprenti qui veut passer maître, le mouvement inhérent à cette figure d'élève en progrès. Par-delà la potentielle dramatisation comique que cette stylisation de la voix engendre, la posture éthique de l'*escolier*, proche de celle du jongleur, semble permettre à Villon de ne pas parler d'en haut, et d'exhiber son labeur poétique, avec ses imperfections, comme quelque chose qui ne serait pas vraiment fini, et que le lecteur pourrait ainsi continuer à écrire – comme l'ont fait tant de poètes qui ont vu en lui un frère⁵⁴.

⁵⁴ Parmi les plus récents, on peut citer Laure Gauthier, *Je neige. Entre les mots de Villon*, Nantes, Éditions Lanskine, 2018, et Christophe Manon, *Testament, d'après François Villon*, Paris, L. Scheer, 2011.

Lire François Villon : le poids du détail.
Enjambements et rejets dans les deux testaments

Jean-Claude Mühlethaler
 Université de Lausanne

C'est qu'ici le détail est à chaque instant d'importance essentielle, et que la prévision la plus belle et la plus savante doit composer avec l'incertitude des trouvailles. (Paul Valéry¹)

Souvent, la syntaxe n'épouse pas le rythme du vers chez Villon. Les digressions et les ellipses, les invectives aussi, créent l'impression d'un ton familier², proche de la langue parlée et peu respectueux du moule métrique. Dès le XVI^e siècle, dans la préface à son édition du « meilleur poète Parisien », Clément Marot a pointé du doigt les « meslées et longues parenthèses », peu compatibles à ses yeux avec les « vraies riegles de françoise poesie »³, telles qu'il les pratiquait lui-même. Cette syntaxe heurtée, marquée par des « brisures »⁴, n'était plus au goût du jour et Marot, valet de chambre du roi François I^{er}, a jugé bon d'en avertir le public de cour.

On peut jeter un regard critique sur la syntaxe de François Villon ou, au contraire, admirer, à la suite de Théophile Gautier, que le poète n'ait pas « sacrifié aux exigences d'une forme rendue difficile à plaisir »⁵. Manque de maîtrise ou spontanéité, les jugements varient au gré des époques et des goûts personnels. Guidé par un idéal d'objectivité et d'historicité, le critique n'a pas à trancher en faveur d'une vision renaissante ou d'une réception romantique de l'œuvre de Villon. Sans porter un jugement d'ordre esthétique, il tentera de comprendre quand et pourquoi la syntaxe transgresse les limites imposées par l'octosyllabe ou le décasyllabe. C'est une lecture au ras du texte que nous proposons ici en abordant un aspect peu étudié de Villon, son utilisation du rejet et de l'enjambement dans le *Lais* et le *Testament*. Écrivain enclin à l'expérimentation formelle, Michel Butor avait pourtant été sensible à l'efficacité de ces « éruptions »⁶ dans l'œuvre du poète parisien : « Ainsi à des passages où la phrase se coule parfaitement dans le sillon préparé, s'opposent ceux où cascaden d'extraordinaires enjambements ; c'est la flamme qui court au bord de la toile. »

« Item, (je) donne... » : la formule (ses variantes), sur laquelle s'ouvre bon nombre de huitains, est d'habitude suivie du nom du légataire, puis du legs que le testateur lui destine, à moins que le legs ne précède l'identification de la personne⁷. Par conséquent, le verbe *donner*

¹ Paul Valéry, « Mémoires du poète », dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard (Pléiade), 1975, vol. I, p. 1505.

² Roger Pensom, « La Magie de la métrique dans le *Testament* de Villon », *Romania*, 114, 1996, p. 186-187 ; Nancy Freeman Regalado, *L'Art poétique de François Villon. Effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018, p. 34-35.

³ Clément Marot, « Textes préliminaires aux *Œuvres* de François Villon de Paris (Paris, Galliot du Pré, 1533) », dans François Villon, *Œuvres complètes*, éd. par Jacqueline Cerquiglioni-Toulet et Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard (Pléiade), 2014, p. 425 et 427.

⁴ Emmanuèle Baumgartner, *Poésies de François Villon*, Paris, Gallimard (Folio), 1998, p. 40-45.

⁵ Théophile Gautier, « François Villon (*La France littéraire*, 1834) », dans François Villon, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 501.

⁶ Michel Butor, « La Prosodie de Villon », dans *Répertoire IV*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 101.

⁷ Voir *Lais*, ht. XVI, XXVII, XXXVIII.

(quand il n'est pas sous-entendu) se trouve souvent séparé de son objet direct (le legs) que l'on découvre parfois seulement à la fin du huitain⁸, après l'une de ces parenthèses dénoncées par Marot. Villon n'a pas inventé cette démarche propre à ménager le suspense, dont il se sert de manière à mettre en lumière la méchanceté du legs, clouant au pilori les vices (supposés ou réels) du légataire. Il suffit de relire quelques vers du *Testament par esbatement*⁹ d'Eustache Deschamps, que Villon pourrait avoir lu¹⁰, pour se rendre compte que le procédé est caractéristique de l'écriture testamentaire parodique :

Et s'ay lessié a mon curé
 Ma pucelle, quant je mourré.
 J'ay laissé au chapellain
 Un chaperon et mon villain.
 (v. 23-26)

« Ma pucelle », rejeté en début du vers, dénonce la lubricité du curé – une accusation récurrente dans la satire du monde ecclésiastique¹¹ à la fin du Moyen Âge. Le don du « chaperon » (bonnet, capuchon) s'explique par sa proximité phonétique avec « chapellain » ; rimant avec « vilain », il se voit associé à un rustre qui (comprenons-nous implicitement) sera exploité à son service. Le mode de dévaluation ludique, qu'on retrouve chez Villon, est confirmé par le « grant eschin » (v. 34) vide que le testateur donne aux Mendians, la « viez braie » et la « viez chemise » (v. 40) qu'il laisse aux Franciscains, « l'esbatement dedanz mon pré » (v. 42) – sans herbe, donc impropre aux ébats amoureux –, auquel a droit l'ordre des Prémontrés. Chaque fois, l'enjambement (et/ou la rime) met en évidence la vacuité d'un don fait pour rire. Le *Testament par esbatement* est conçu comme un passetemps entre amis qui, significativement, prend la forme d'une *Lettre* versifiée (en octosyllabes à rimes plates). Le jeu est-il aussi innocent sous la plume de François Villon ?

Il y a une différence essentielle entre le *Testament par esbatement* de Deschamps et les deux testaments de Villon. Non seulement le premier est bien plus bref (il totalise 104 vers), mais ses légataires sont soit des types (le curé), des institutions (les ordres monastiques) ou des dignitaires comme le roi, à qui le testateur lègue ce qu'il possède déjà, le Louvre et le château de Vincennes. Villon, au contraire, multiplie les noms propres, individualisant les légataires, auxquels il fait des dons *ad personam*. Peu importe que ces noms n'aient plus rien dit aux lecteurs déjà quelques décennies plus tard ; ils n'en créent pas moins un « effet de réel »¹², l'illusion que l'œuvre de Villon est ancrée dans un vécu. « Il faudroit avoir esté de son temps à Paris », écrit Clément Marot, « et avoir congneu les lieux, les choses et les hommes dont il parle »¹³. Pour nous, cela signifie que les rejets et les enjambements sont, bien plus que chez Deschamps, susceptibles d'effets de sens variés, modulés en fonction du légataire et du don qui lui est fait. Par la mise en relief de certains éléments au détriment d'autres, les dépassements syntaxiques orientent la lecture. Ils accrochent notre attention, nous rappelant que « le détail est à chaque instant d'importance essentielle »¹⁴ dans une composition lyrique.

⁸ Les ht. CVII et CVIII du *Testament* en offrent une belle illustration.

⁹ *Œuvres complètes de Eustache Deschamps*, éd. Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1893, n° MCCCCXI (p. 29-32).

¹⁰ Selon Louis Thuasne, à qui on doit une édition richement documentée de François Villon, *Œuvres*, Paris, Auguste Picard, 1923, vol. I, p. 82-84, il s'en est directement inspiré.

¹¹ On en trouve les traces chez Villon : voir Mario Bastide, « La Critique religieuse dans l'œuvre de Villon », *L'Information littéraire*, 45/1 (1993), p. 3-9.

¹² À ce sujet, voir Nancy F. Regalado, *L'Art poétique de François Villon*, éd. cit., les deux premiers chapitres. Ce foisonnement de noms propres a suscité, rappelle-t-elle, « des travaux d'archives et de reconstitution historique » (p. 37), d'Auguste Longnon à Jean Dufournet et David Mus.

¹³ Clément Marot, *Textes préliminaires*, éd. cit., p. 427.

¹⁴ Paul Valéry, voir la citation en épigraphe.

L'industrie des legs

Comme Deschamps, Villon se sert volontiers de l'enjambement pour faire ressortir l'ironie d'un legs. Ainsi, dans le *Lais* (v. 89-90 ; cf. *Test.*, ht. XCVIII), il « laisse a saint Amant / *Le Cheval Blanc avec La Mule* », c'est-à-dire deux enseignes de taverne, et à Robinet Trouscaille, dans le *Testament* :

Je lui donne, de mon buffet,
Une jacte qu'emprunter n'ose.
(*Test.*, v. 1146-47¹⁵)

La jatte constitue un don dérisoire¹⁶ au même titre que les « deux bacins » et le « cocquemart » (v. 1152) que Villon laisse au barbier dans le huitain suivant. Ces deux instruments indispensables à son métier, qu'il possède déjà, remplacent les « rongneures de mes cheveux » (v. 242), rebut de son travail, dont le poète l'a gratifié dans le *Lais*. La substitution des dons s'explique par le contexte : les « bacins » et le « cocquemenart » sont des récipients, comme cette « jacte » – dont le testateur ne dispose pas ! – mise en évidence par le rejet en début de vers. L'ironie en ressort renforcée. C'est aussi le cas dans le huitain CLXXII où l'enjambement met en valeur un legs choisi à partir du nom du destinataire¹⁷, adoptant une démarche qui rappelle de près la manière dont procède Eustache Deschamps dans les vers cités plus haut, où « chapellain » amène, par association, « chaperon » :

Item, à Chappellain je laisse
Ma chappelle a simple tonsure.
(*Test.*, v. 1836-37)

Nous ne nous attarderons pas sur la suite du huitain, qui brosse le portrait d'un individu borné et paresseux. Contentons-nous de relever le mécanisme à l'œuvre : l'enjambement, qui met en évidence un don à première vue anodin et somme toute attendu, sert de point de départ au dénigrement du légataire. Le lecteur se méfiera donc de tout enjambement, qu'il soupçonnera d'être lourd de sous-entendus, même ou surtout s'il témoigne d'une bienveillance inhabituelle du testateur. En insistant, par le rejet d'« en meurs », sur son désir de donner une éducation moralement irréprochable aux trois pauvres orphelins, Villon instille le doute :

Sy veuil qu'ilz soiënt informez
En meurs, quoy que couste basture.
(*Test.*, v. 1298-99)

D'où lui vient ce soudain souci de moralité, exceptionnel dans le *Testament*¹⁸ ? Il n'est pas indispensable de savoir que les trois orphelins sont en réalité trois usuriers¹⁹ pour ne pas arriver, à la suite de Théophile Gautier, à la conclusion que Villon avait au fond une « belle âme, accessible à tous les bons sentiments »²⁰. La posture du testateur bienveillant est un des masques

¹⁵ Toute citation est tirée de l'édition suivante : François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses avec Ballades en jargon*, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler et Eric Hicks, Paris, Champion Classiques, 2004.

¹⁶ Voir aussi le huitain XIII du *Lais*, avec le rejet de « mes brayes » (v. 102) en début de vers. Voir l'analyse de Frank-Rutger Hausmann, « Largesse et fausse noblesse dans les deux testaments de François Villon », dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, dir. André Tournon et Gabriel A. Pérouse, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 1994, p. 137-138.

¹⁷ *L'interpretatio nominis* (la remotivation des noms propres) est un procédé récurrent dans la création des legs, comme le rappelle Elisabeth Gaucher, « Emblèmes et devises dans le *Lais* et le *Testament* de Villon », dans *Villon entre mythe et poésie*, dir. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 37-38.

¹⁸ Nous reviendrons sur l'amoralité du *Testament* (voir *infra*).

¹⁹ Comme le signale déjà Pierre Champion, *François Villon, sa vie et son temps*, Paris, Champion, 1933, vol. II, p. 344-355. Voir aussi Jean Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, Paris, Sedes, 1971, chap. XIX.

²⁰ Théophile Gautier, « François Villon », éd. cit., p. 505.

que prend Villon pour décocher son trait malveillant. Comme ailleurs (voir *infra*), il joue ici la carte du conformisme ironique²¹, faisant semblant d'adhérer à la *doxa* relative à une bonne éducation. Mais la « basture », qui évoque les verges utilisées dans l'enseignement, est introduite par un « quoy que » concessif, grâce auquel le testateur laisse entendre qu'ils seront roués de coups. Ce qu'il souhaite à ses légataires, c'est d'être soumis à une violence à la mesure de l'insensibilité qu'ils ont toujours manifestée à l'égard d'autrui (« Han ? Quoi ? Il n'en est rien », v. 1303). À la fin du huitain, le jugement – d'ailleurs improbable (« par aventure ») – des gens (« Vecy enffans de lieu de bien », v. 1305) est une antiphrase dont le sens caché contredit le sens apparent. Le testateur voue les trois orphelins aux gémonies.

Chez Villon, l'enjambement et le rejet servent soit à mettre en évidence un legs malveillant, soit à préparer la flèche qu'il s'apprête à décocher. Ce n'est pas là leur unique fonction : les noms mêmes des légataires peuvent être entraînés dans un jeu aux relents carnavalesques²², qui ébranle l'illusion d'un vécu. Villon substitue ainsi un nom à un autre²³, se sert de l'incise²⁴ ou – démarche qui nous intéresse ici – du rejet pour préciser le nom du légataire, sur lequel se fixe alors l'attention du lecteur :

Item, je donne à maistre Jacques
Raguier *Le Grand Godet* de Greve
(*Test.*, v. 1038-39)

Pourquoi donc dissocier le nom du prénom, procédé d'autant plus frappant que Villon ne s'en sert guère ? Le titre de *maître*, récurrent dans le *Testament*²⁵, permet de situer le légataire dans le milieu universitaire, de le rattacher au monde de la justice²⁶ ou simplement de qualifier un personnage important, parfois une *auctoritas* comme Jean de Meun (v. 1178), voire « maistre François Villon » (dans l'explicit) lui-même. Mais il est aussi utilisé de manière ironique. Le « petit maistre Robert » (v. 750), désigné par son seul prénom, paraît d'emblée indigne de son titre. Dans le cas de « Maistre François, / Promocteur... de la Vacquerie » (v. 1213-14), le patronyme se fait non seulement attendre, mais la syntaxe brisée (d'où les points de suspension dans l'édition) invite « à séparer nettement dans la lecture les mots et à multiplier les effets de surprise »²⁷, lesquels aboutissent à « Vacquerie ». Le terme, dans le langage courant, désignait une étable ou un troupeau de vaches, de sorte que notre maître et procureur apparaît comme un *vilain* indigne de la « chevalerie » (v. 1218) qu'il revendique : « Parler n'en oit qu'il ne s'en rie » (v. 1220) !

Maître Jacques Raguier est lui aussi livré à la moquerie générale. En rejetant le patronyme au début du vers suivant, Villon isole « maître Jacques », bien mis en évidence à la rime. Or, Jacques (comme Jean) désigne à l'époque volontiers un mari cocu. Le légataire, pilier des tavernes parisiennes (*Le Grand Godet*, *La Pomme de Pin*), noierait-il ses déboires conjugaux dans le vin ? Si on lit le huitain avec cette arrière-pensée, l'évocation des « nues jambes » (v. 1043) – à première vue un signe de pauvreté – puis le « trou », qui désigne la taverne, se chargent de connotations érotiques.

²¹ Concept emprunté à Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Champs Flammarion, 1964 : « L'ironiste fait semblant de jouer le jeu de son ennemi, parle son langage (...) » (p. 76).

²² Voir Jean Dufournet, *Villon : ambiguïté et carnaval*, Genève, Slatkine, 1972, surtout le chap. 4.

²³ *Ibid.*, p. 78-79 (analyse du ht. CXXXVII).

²⁴ *Test.*, v. 1094-95 : « De rechief, je donne a Perrenet / – J'entens le Bastart de la Barre –, / (...) ». – Voir aussi le huitain CVII où le nom des deux légataires n'est révélé qu'au quatrième vers.

²⁵ *Test.*, v. 850, 859, 970, 990, 995, 1007, 1023, 1174, 1222, 1230, 1245 (refrain), 1283, 1365, 1457, 1796, 1812, 1943, 1944.

²⁶ Voir *Test.*, v. 811, 1174, 1230, 1759, 1928.

²⁷ Jean Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, éd. cit., vol. II, p. 381.

Tout aussi riche en effets de sens est le rejet du patronyme dans le cas de Denis Hesselin. Il oriente la lecture du huitain XCVIII tout entier :

Item, je donne a sire Denis
Hyncelin, esleu de Paris,
Quatorze muys de vin d'Aulnys.
(*Test.*, v. 1014-16)

Le titre de « sire », rare dans le *Testament*²⁸, fait de Denis Hesselin un personnage en vue. Si l'on consulte les archives, on apprend qu'il était un confident du roi Louis XI²⁹. Le détour érudit n'est pourtant pas indispensable à la compréhension du huitain. Le prénom de sire « Denis », mis en valeur à la rime, évoque le saint patron de la ville de Paris. Mais l'attente créée par ce nom prestigieux est immédiatement mise à mal : d'un côté, le rejet de « Hesselin », en précisant l'identité du légataire, réduit l'aura potentielle de « Denis » ; de l'autre, le prénom rime avec « vin d'Aulnys » (v. 1016). Il se trouve associé, par la voyelle *i*, à la rime dominante (*Paris, perilz, periz, baris*) qui se lit comme une suite d'homonymes³⁰, si on respecte la prononciation parisienne de l'époque. Y font encore écho, « muys » (v. 1016) et « Turgis »³¹ à l'intérieur des vers 1016 et 1017, de sorte que Denis Hesselin – son patronyme fait écho au « *vin* » (d'Aulnys) – fait figure d'ivrogne. Que son prénom puisse avoir des connotations négatives nous paraît confirmé par cette « Denise » (v. 1234), dont le nom se trouve à la rime dans le huitain CXXV. Malveillante, celle-ci aurait accusé Villon de l'avoir « maudicte » (v. 1235) qui, en réaction, gratifie son procureur Jean Cotart – encore un buveur invétéré ! – de la *Ballade et oroison*. Denis, Denise, Turgis – trois noms au cœur de rimes et d'assonances en *i* : voilà de quoi stimuler la curiosité et la fantaisie du public !

Rejets et enjambements contribuent à orienter le lecteur dans le fouillis des legs. Parfois ils l'invitent à s'interroger sur les enjeux éthiques et poétiques d'un testament marqué au sceau du ludique. La possibilité d'une telle lecture se dessine à l'horizon quand, de façon exceptionnelle, le verbe *donner* est rejeté en début de vers, de surcroît après une incise :

Item, a maistre Ythier Marchant,
Auquel mon brant laissay jadiz,
Donne, mais qu'il le mecte en chant,
Ce lay contenant des vers .x.
(*Test.*, v. 970-973)

Le double rejet, de (je) *donne* d'abord, puis de son complément (*ce lay*), met en évidence la volonté du testateur de remplacer un premier legs (celui consigné dans le *Lais*, ht. XI) par un second, plus approprié. Le changement, qui témoigne de la liberté du testateur, tient pourtant du leurre : le nouveau don dénonce les prétentions nobiliaires et courtoises d'Ythier Marchant, tout comme le faisait le *branc* (d'acier) aux connotations érotico-scatologiques³². Le second legs n'est pas moins grinçant, bien qu'il joue (apparemment) en finesse, recourant à la parodie littéraire. Le testateur prévoit que le *lay* « Mort, j'appelle de ta rigueur » (v. 978) sera accompagné d'un « *De profundis* » (v. 974). Le psaume 130 (129 dans la *Vulgate*) fonctionne ici comme une glose : registre courtois et registre sacré se mêleront à la récitation, de sorte que la plainte d'amour du *je* (amant martyr qui pleure la disparition de sa dame) se présente comme

²⁸ Voir *Test.*, v. 404 (le seigneur de Dijon), 1407 (Jean Perdrier), 1893 (Dieu), 1931 (Sire Colombel).

²⁹ Voir Jean Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, éd. cit., vol. I, p. 299-307.

³⁰ Sur ces « sonneries », voir David Mus, *La Poétique de François Villon*, Seyssel, Champ Vallon, 1992 (1^{re} éd. 1967, sous le nom de David Kuhn), p. 418.

³¹ Au huitain CIII, Robert Turgis est, lui aussi, qualifié d'ivrogne. Nous y reviendrons.

³² Jean Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, éd. cit., vol. I, p. 268-271, relève la surenchère que représente la substitution du *branc* par le *lay*.

le chant de pénitence d'un pécheur. Le rejet du terme *lay* dans le huitain introducteur prépare le lecteur au conformisme ironique qui marque la pièce³³ dans le contexte du testament ludique. Nous voici disposés à prendre un plaisir d'esthète à la tension qui s'instaure entre le respect de la forme lyrique et le sens caché sous le voile courtois. Le plaisir partagé, accompagné d'un rire ou d'un sourire, rend la méchanceté du trait acceptable : le lecteur se retrouve complice du testateur, qui l'entraîne dans son jeu.

Le rire a pourtant ses limites. Peut-on offrir aux pauvres un don dérisoire en se moquant de leur détresse ? Telle est la question que se pose le testateur :

Item, ne sçay qu'a l'Ostel Dieu
 Donne[r], n'a povres hospitalux.
 Bourdes n'ont³⁴ icy temps ne lieu,
 Car pouvres gens ont assez mauux.
 (*Test.*, v. 1644-47)

Par le rejet du verbe *donner*, le testateur questionne la légitimité de son faire. Mais son hésitation ne dure guère et la voix de la pitié est bien éphémère : aux « mauux » du vers 1647 répondent, à la rime, les « oz » du vers suivant, véritable pivot au centre du huitain, qui marque le retour en force de la dérision. Avec le don d'os et d'ail aux pauvres, on retrouve la cruauté du *Lais*, quand le testateur laissait « aux hospitalux / Mes chassis tissus d'arignie » (v. 233-234). Mais l'enjambement a beau souligner ici la moquerie, il n'a pas (si l'on peut dire) la force de frappe de l'hésitation mise en scène dans le *Testament*. L'arrêt réflexif, qui feint de donner droit de cité à la morale, rend la violence de la « bourde » d'autant plus sensible qu'elle est, *a posteriori*, légitimée par le proverbe final : « A menues gens, menue monnoye » (v. 1651) ! L'absence totale d'empathie a de quoi choquer un lecteur moderne et, pourrait-on penser, un croyant à l'époque de Villon. Mais on sait³⁵ qu'à la fin de la guerre de Cent Ans les pauvres sont souvent craints ou méprisés³⁶ : la charité est largement mise en question face au paupérisme montant. Dans ce contexte, Villon se permet de pousser la logique de dérision caractéristique des legs à son acmé, car – clame-t-il – celui « qui meurt a ses loix de tout dire » (v. 728). Irrespectueux, il prend le masque du testateur pour se moquer de chacun, en toute liberté, sans tenir compte d'un quelconque impératif moral.

François Villon prend ses libertés aussi face aux conventions de l'écriture testamentaire³⁷. Le rejet suivant met en évidence le traitement ludique auquel il soumet son modèle juridique :

Item, viengne Robert Turgis
 A moy ! Je lui paieray son vin.
 Combien, s'il treuve mon logis,
 Plus fort sera que le devin.
 (*Test.*, v. 1054-57)

³³ On la prendra par contre au sérieux dans un contexte courtois, ainsi dans *La Chasse et Le Depart d'Amours*, recueil publié par Antoine Vérard à Paris en 1509. Qualifié de « Rondel » (fol. cc5), le *Lay* de Villon (sans nom d'auteur) se retrouve parmi les ballades et rondeaux placés dans la bouche de l'Amant déconforté.

³⁴ Il faut corriger la coquille (« n'on ») dans l'édition, qui a échappé à notre vigilance.

³⁵ Voir Michel Mollat, *Les Pauvres au Moyen Âge*, Paris, Éditions Complexe, 1984, p. 303-310.

³⁶ La virulente ballade de Deschamps contre les mendiants, avec son refrain « Prenez, pandez et ce sera bien fait », en offre une illustration parlante (édition et commentaire dans *Eustache Deschamps en son temps*, dir. Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 244-246 et 263).

³⁷ A.,J.,A. van Zoest, *Structure de deux testaments fictionnels. Le « Lais » et le « Testament » de François Villon*, La Haye, Mouton, 1974, a étudié les infractions par rapports aux testaments juridiques de l'époque.

Le verbe *venir* en lieu et place du verbe *donner* !... « A moy »³⁸ !... Le mouvement s'inverse, c'est au légataire de venir voir le testateur... qui sera mort, quand on fera lecture de ses dernières volontés. Comment Robert Turgis pourrait-il trouver le « logis » d'un défunt ?... Jamais le testateur ne lui paiera son vin !... Mais il ne s'agit pas seulement d'exprimer la vacuité d'un don impossible : Villon met à nu les mécanismes de l'écriture testamentaire, n'hésitant pas à traiter la mort et la souffrance sur le mode ludique. Éthique, poétique, tout est pris dans un vaste jeu désacralisant. Enjambement et rejets sont autant d'indices que le poète livre au lecteur, l'invitant à prendre conscience et, par ricochet, à jouir de la variété d'une dérision aux multiples facettes. L'implication du public devient particulièrement perceptible, quand les dépassements syntaxiques ont partie liée avec les « patterns of interaction »³⁹ que Villon met en place dès l'ouverture des deux testaments. Ils contribuent à placer des aspects-clés de son écriture sous les feux de la rampe.

Parler, écrire, commenter : questions de légitimité

Rejets et enjambements orientent la lecture aussi en dehors des parties consacrées aux legs. Villon y recourt dès les premiers vers du *Lais*, preuve de l'importance qu'il accorde au procédé dans sa démarche poétique :

Considerant, de sens rassis,
Le frain aux dens, franc au collier,
Qu'on doit ses œuvres conseiller.
(*Lais*, v. 3-5)

L'attente créée par « considerant » n'est comblée que deux vers plus bas, après trois incisives de quatre syllabes chacune qui, marquant l'ouverture de leur rythme saccadé, annoncent la rupture syntaxique sur laquelle se clôt le huitain (d'où les points de suspension dans l'édition). Le programme testamentaire, annoncé (v. 1-2) par la date (1456) et le nom du testateur (« Je, François Villon »), est momentanément abandonné. La critique est unanime à lire les huitains qui suivent comme une « répudiation »⁴⁰ de la rhétorique courtoise, geste par lequel Villon se situe dans le champ littéraire de son époque. Enjambements et rejets ponctuent le passage, mettant en évidence une série de termes empruntés à la tradition lyrique :

Me vint le vouloir de briser
La tres amoureuses prison
(*Lais*, v. 14-15)

Et se j'ay prins en ma faveur
Ses doulx regards et beaux semblans
D[ont] l'ineestimable saveur
Me transperce jusque aux flans
(*Lais*, v. 25-28)

³⁸ Y fait écho « Venez le voir en ce piteux arroy » (*Test.*, v. 2044) dans l'*Epistre* que Villon adresse à ses amis d'une prison qui apparaît comme un lieu ancré dans le vécu du *moi*, mais aussi – par son aspect *De profundis clamavi* – comme une métaphore (la prison de vie humaine) à portée plus générale. Dans le manuscrit C, cette ballade, habituellement rattachées aux *Poésies diverses*, est intégrée au *Testament* (voir notre édition, p. 25-26). Avec la *Ballade de Fortune (Probleme)*, elle sert de glose à la fiction testamentaire : voir Jean-Claude Mühlethaler, « Éloge de la variante : la clôture du *Testament* de Villon », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, dir. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 433-437.

³⁹ David A. Fein, *François Villon and His Reader*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, titre du chap. 4 (p. 57).

⁴⁰ Yasmina Foehr-Janssens, « Tout uniment aimer. Amour et prostitution dans la diction poétique de François Villon », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille*, éd. cit., p. 227.

Veult et ordonne que j'endure
La mort et que plus je ne dure
(*Lais*, v. 36-37)

Puis qu'el(le) ne me veult impartir
Sa grace, il me convient partir.
(*Lais*, v. 44-45)

« La tres amoureuse prison », « ses doulx regards et beaux semblans », « me transperce », « sa grace » recréent le parcours d'un « amant martyr »⁴¹ (v. 47) dont la douleur culmine avec le rejet de « la mort » au vers 37. La rupture avec le modèle instauré par la *Belle dame sans mercy* (1424) d'Alain Chartier se traduit dans la métaphore du départ, sur laquelle repose l'unité des huitains v à VIII. Le caractère définitif de ce choix est signalé par un magnifique rejet : « Combien que le depart me soit / Dur (...) » (v. 49-50). Suivent des expressions à sous-entendus érotiques (« autre que moy est en quelongne », v. 52) qui, attirant l'attention sur le corps et ses manifestations (« humeur », v. 54), introduisent un langage incompatible avec le registre courtois. La rupture est consommée, le testament à proprement parler peut commencer avec sa suite de legs.

La suite joyeuse des legs, écrits « estant en bonne » (*Lais*, v. 274) est interrompue par l'*entroubli*⁴², sur lequel s'achève l'œuvre. Le mouvement de l'ouverture s'inverse : à la rupture amoureuse, datée « sur le Noël » (v. 10), répond le rejet de « ce soir » (v. 274) qui met en évidence le brusque tarissement de l'inspiration. Dame Mémoire commence alors à « reprendre et mettre en son aulmoire / Ses especes colaterales » (v. 284-285), geste de rangement souligné par le double enjambement. La syntaxe mime le dérèglement des sens au point qu'elle ne respecte pas l'unité du huitain en débordant sur la strophe XXXVII. Au départ, qui marque l'ouverture du *Lais*, répond le repli sur soi à la fin de la composition. Le son de la cloche de la Sorbonne (un rappel à l'ordre ?) induit une méditation qui, suivie du rangement des facultés intellectuelles, aboutit (ht. XXXIX) à l'encre gelée et, enfin, au sommeil dans lequel sombre le *moi*. Au rejet du lyrisme courtois, qui ouvre la voie à la verve irrespectueuse des legs, fait pendant la torpeur finale placée sous le signe d'une érudition qui frappe le poète de stérilité. Aristote pèse de tout son poids dans cette clôture avec son nom mis en exergue par l'enjambement : « Je l'ay lu, se bien m'en souvient, / En Aristote aucunesfois » (v. 295-296). L'incise instille le doute : le renvoi, fort vague, paraît sujet à caution, de sorte que le lecteur se demande si le recours au jargon universitaire est à prendre au sérieux. Le traitement désinvolte de l'*authoritas* n'est-il pas un indice que tout le passage est à lire en clé parodique ? En tout cas, la démarche annonce le *Testament* (voir *infra*), dans lequel Villon insinue çà et là combien est fragile le statut des écrits qui font autorité.

Comme le *Lais*, le *Testament* s'ouvre sur une syntaxe chahutée dont la ponctuation est un « cauchemar »⁴³ pour l'éditeur moderne. Comme le *Lais* encore, le *Testament* met en scène la délivrance d'une prison⁴⁴, celle de l'évêque Thibaut d'Aussigny. Peu important, pour notre

⁴¹ Voir Frank-Rutger Hausmann, « Car en amours mourut martyr. François Villon Kleines Testament und seine verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten », dans *Musique naturele. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, dir. Wolf-Dieter Stempel, Munich, Fink, 1995, p. 450-457, qui analyse en détail le détournement de la tradition courtoise (Alain Chartier) au début du *Lais*.

⁴² Les huitains manquent dans le manuscrit C et dans les imprimés. Ils ont fait couler beaucoup d'encre : voir la note au v. 281ss dans notre édition. Récemment, Michael Edwards, « Villon et la cloche de Sorbonne », dans *Villon entre mythe et poésie*, dir. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 19-29, est revenu sur la fin du *Lais*.

⁴³ Karl D. Uitti, « Villon's *Le Grand Testament* and the Poetics of Marginality », *Modern Philology*, 93, 1995-1996, p. 153 : « Punctuating it is a modern editor's nightmare ».

⁴⁴ Sur les implications de la prison chez Villon, voir Fleur Vigneron, « Enserrez soubz trappe voliere. La prison dans l'œuvre de François Villon », dans *Villon entre mythe et poésie*, éd. cit., p. 63-78.

propos, les éventuelles implications biographiques de la « dure prison de Mehun » (*Test.*, v. 83) – dure comme l’était la séparation amoureuse au début du *Lais*. Le lieu et les conditions de l’emprisonnement constituent une « circonstance » (au sens où l’entend Dominique Rabaté⁴⁵), laquelle autorise l’auteur à poser sa *persona*⁴⁶ et légitime sa prise de parole. Dans les deux testaments, la voix du poète s’élève sur un arrière-fond de douleur. Espace « du pathétique »⁴⁷, la prison comporte chez Villon une forte charge émotionnelle, à laquelle contribuent rejets et enjambements. « Je veul que le Dieu eternal » (*Test.*, v. 27) : le lecteur ignore encore si Villon invoque le Dieu de miséricorde du *Nouveau Testament* ou le Dieu vengeur de l’*Ancien Testament*. Pardon ou punition ? L’hésitation ne dure guère, car en demandant à l’Éternel qu’il « soit donc semblable » (v. 28) à l’évêque qui l’a maltraité – comme il l’a déjà fait aux v. 16 et 24 –, Villon enfonce le clou, définitivement. Que s’applique la loi du talion ! L’enjambement fait ressortir la soif de justice (de vengeance) de l’ancien prisonnier et annonce l’attitude de Diomède⁴⁸ qui proteste, quand le tout-puissant Alexandre de Macédoine veut le faire condamner pour piraterie.

Le jeu continue dans les huitains suivants. Dans un premier moment, le *moi* (revenu semble-t-il à de meilleurs sentiments) déclare qu’il entend prier pour Thibaut d’Aussigny « de bon cuer » (v. 33). Le renversement s’amorce avec le « mais » du vers 35... à son tour corrigé par « combien », annonçant un retour à la position initiale :

Combien, souvent je veul qu’on prie
Pour luy, (...)
(*Test.*, v. 41-42)

Rejeté en début de vers, « pour luy » pointe du doigt le bénéficiaire de la prière. Le huitain VII y fait écho – « Que ma povre priere ait lieu / *Vers luy* » (v. 51-52) – en déplaçant l’accent : le pronom désigne cette fois l’intermédiaire et garant de la prière, c’est-à-dire le Christ. Villon se pose en bon chrétien, car *pauvre* renvoie apparemment à une attitude d’humilité exemplaire. Mais l’adjectif peut aussi désigner (c’est le cas ailleurs dans le *Testament*⁴⁹) le marginal digne de compassion, comparable à Diomède, et par ricochet une voix faible, sans poids aux yeux de la société. La posture – ambiguë – choisie par le poète trahit le conformisme ironique de la prière : en citant le « verse[le]t escript septiesme » (v. 47) du *Deus laudem*⁵⁰ – un psaume imprécatoire⁵¹ – Villon fait comprendre qu’il maudit encore et toujours Thibaut d’Aussigny. À l’époque, tout clerc nourri de lectures bibliques aura saisi l’allusion au vol.

Les ouvertures du *Lais* et du *Testament* sont programmatiques dans la mesure où elles témoignent de l’intérêt porté par Villon à la communication avec le lecteur ou l’auditeur. Surtout dans le *Testament*, il sollicite son public et, quitte à l’égarer par moments, lui fait suivre les méandres de sa pensée. D’où l’importance des rejets et des enjambements : non seulement ils servent de repères bienvenus pour dégager les enjeux d’un passage, mais ils véhiculent ça et

⁴⁵ Voir Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 69-72 : la circonstance établit le lien « à l’instant et au lieu » (p. 71) qui occasionnent l’énonciation lyrique.

⁴⁶ Voir Claude Thiry, « Villon, une approche », *Littératures*, 27, 1992, p. 15-16.

⁴⁷ Voir Jean-Jacques Vincensini, « Prisons de Villon. Espaces et pathétique », dans « *Le loro prigionieri* ». *Scrittura dal carcere* », dir. Anna Maria Babbi et Tobia Zanon, Vérone, Fiorini, 2007, p. 158-164.

⁴⁸ Dans l’*exemplum* d’Alexandre et Diomède, le rejet d’« escumeurs » (v. 134) – qui met l’accent sur la condition sociale du pirate –, puis l’enjambement des v. 161-162 (« Se Dieu m’eust donné r(a)encontrer / Ung autre piteux Alixandre ») soulignent le changement de l’empereur qui se révèle accessible à la pitié.

⁴⁹ L’adjectif *pauvre* est récurrent sous la plume de Villon, au point que Jane H. M. Taylor (*The Poetry of François Villon. Text and Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 137) l’a qualifié de « tag-adjective ».

⁵⁰ Il s’agit du Ps. 108, 8 de la *Vulgate*. Voir la note au v. 47, p. 212 de notre édition.

⁵¹ Analyse détaillée chez Jacques T. E. Thomas, *Lecture du Testament de Villon*, Genève, Droz, 1992, p. 27-32.

là une réflexion sur le statut de l'écrit et de la parole. S'y inscrivent, en filigrane, les éclats d'une poétique.

Quelques exemples illustreront la mise en valeur de cet axe thématique. Aristote, la Bible, à quoi servent donc les *auctoritates* et les gloses érudites dont elles font l'objet ? Maître François, pourtant issu du monde universitaire, doute de leur utilité dans la vie quotidienne :

Travail mes lubres sentemens,
Esguisez comme une pelocte,
M'ouvríst plus que tous les commens
D'Averroÿs sur Arristote.
(*Test.*, v. 93-96)

Le rejet de *m'ouvríst* dit la force éducatrice du *travail*, c'est-à-dire de la souffrance vécue, inscrite dans la chair, autrement plus efficace que la lecture des philosophes dont le poids culturel – et conventionnel ! – est rappelé par l'enjambement sur lequel se clôt le huitain. Comme la glose, la transcription manuscrite est dévalorisée dans le don fait à « maistre Guillaume de Villon » (v. 850), ce

(... ...) *Roumant du pet au deable,*
Lequel maistre Guy Tabarye
Grossa, qui est homs veritable.
(*Test.*, v. 858-860)

Magnifique rejet ! En dehors même de possibles implications biographiques⁵², *grossa* met en relief un geste d'écriture sujet à caution. Pourquoi faut-il préciser que le responsable de la transcription manuscrite est « homs veritable » ? Une telle insistance met la puce à l'oreille du lecteur : le nom de Guy Tabarye évoque le *tabart*, le manteau qui, symboliquement, renvoie à l'acte de cacher⁵³. Transposé dans le domaine de l'écriture, ceci revient à obscurcir ou gauchir le sens initial, celui voulu par l'auteur. Infidèle ou trompeuse, la copie ne va pas sans dangers, tout comme la glose. Le sens du roman a été détourné, comme le sera celui du *Testament* lui-même, puisque Jean de Calais pourra l'interpréter « a son plaisir, meilleur ou pire » (v. 1858). Rien n'est gravé dans le marbre et tout texte est soumis à la *variance*⁵⁴. On soupçonne, écrit Gérard Gros⁵⁵, « l'ironie avec laquelle le poète envisage la notoriété ».

Les livres ne sont pourtant pas tous ni complètement inutiles. Quelques vers après l'évocation des « commens / D'Averroÿs », le rejet de « conforta » (v. 100) répond au « m'ouvríst » du huitain XII. Faut-il rappeler que la consolation est une des fonctions essentielles de la littérature depuis le *De consolacione Philosophiæ* de Boèce ? Villon trouve réconfort dans la Bible et le souvenir des pèlerins d'Emmaüs (*Luc* 24, 13-35) l'amène à une prise de conscience : « Je suis pecheur, je le sçay bien » (v. 105). Mais l'introspection salutaire ne dure guère, car Villon s'empresse de convoquer le « noble *Rommant* » – lequel donc ? – *De la Roze* » (v. 114), précise le vers suivant. La mise en valeur de la *rose* n'est pas aussi innocente qu'on pourrait le croire. L'enjambement traduit moins un hommage rendu à un *bestseller* de la fin du Moyen Âge qu'elle n'en souligne le contenu érotique. À « de la Roze » fait écho, quelque 800 vers plus loin, le legs fait à « m'amour, ma chiere rose » (v. 910) dans un huitain truffé d'allusions grivoises. Tel est le roman que Villon, farceur, convoque pour se disculper !

⁵² Pierre Champion, *Villon, sa vie et son temps*, éd. cit., vol. II, p. 39-50, s'attarde longuement sur le rôle joué par le « bavard Tabary » (p. 47), qui aurait dénoncé Villon et ses complices après le vol du collège de Navarre.

⁵³ Ainsi au v. 1116 du *Testament*.

⁵⁴ Sur ce trait caractéristique de la littérature médiévale, voir Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, chap. 2 (« L'Excès joyeux »).

⁵⁵ Gérard Gros, « Villon sans masque ou : la plume et le papier », *Revue des Langues Romanes*, 97, 1993, p. 364.

Au fil des enjambements et des rejets ressort le jeu de maître François, qui utilise ou rejette ses sources en fonction de son intérêt personnel. Sous sa plume, le statut des *auctoritates* vacille⁵⁶ : leur enseignement devient malléable, adaptable à la situation, aux besoins du moment ou de l'argumentation. C'est ce que confirme l'enjambement, sur lequel s'ouvre le huitain XXVII : « Le dit du Saige trop lui feiz / Favourable » (v. 209-210). On ne saurait mieux exprimer l'utilisation tendancieuse de la Bible⁵⁷, d'autant plus flagrante que Villon, dans sa jeunesse, n'a retenu de l'enseignement de l'*Ecclésiaste* (11, 9) qu'un stique, de manière à dégager du verset la vérité qui l'arrangeait : *carpe diem* !

Tout aussi subjective est la vérité proclamée par la Belle Heaulmière, transcrite par le clerc Fremin sur ordre du testateur qui a surpris les propos de la prostituée désormais vieille. « Advis m'est que j'oy regretter / La belle... (v. 453-454) : en séparant le verbe de son sujet, rejeté en début de vers, Villon caractérise le type de discours (les regrets) et définit la locutrice par une qualité qu'elle a perdue, sa beauté. Un nouveau rejet de *belle* marque la fin de la doctrine adressée par la Belle Heaulmière aux filles de joies⁵⁸, faisant écho aux vers⁵⁹, sur lesquels s'ouvrait son discours : « Ceste leçon icy leur baille / La belle et bonne de jadiz » (v. 561-562).

La mise en scène de la Belle Heaulmière a de quoi étonner. Traditionnellement, quand un orateur prend la parole, il adopte une posture digne de respect – garante de sa moralité (son *ethos*) et de ses compétences rhétoriques – afin d'obtenir l'attention du public. Or, l'ancienne prostituée, située au bas de l'échelle sociale, n'a rien d'une autorité morale : elle regrette, plus que les plaisirs passés, l'argent qu'elle ne gagne plus. Désormais objet de dérision, la Belle Heaulmière fait entendre une voix faible et désespérée. Sa parole, née d'une expérience douloureuse, profondément subjective, ne suffit pas – comme la pauvre prière de Villon (voir *supra*) – à convaincre son public. Malgré leur charge pathétique (du moins pour un lecteur moderne), les regrets et la leçon risquent fort de rester sans effets. Les appels à prêter l'oreille à son enseignement, sur lesquels s'ouvre (v. 533) et se clôt la *Ballade* (la leçon) témoignent d'une communication difficile : le rejet du verbe *escouter* (« Filles veuillez vous entremectre / D'escouter », v. 557-558) dans l'envoi est révélateur.

Avec Jane Taylor, on peut voir dans « the Belle Hëaulmiere's conference with the filles de joie (...) a 'trade' gathering, a *gynécée* where women exchange professional secrets and skills »⁶⁰. Mais le passage se lit aussi comme un renversement parodique⁶¹ de la parole oratoire. L'insistance sur la beauté perdue de la prostituée paraît significative à cet égard. Alors que la persuasion, chez l'orateur, passe par l'*ornatus* d'un discours élaboré, la séduction est (ou plutôt était) le fruit des charmes de la Belle Heaulmière. Le corps – dont les différentes parties sont évoquées au fil d'un lancinant *ubi sunt* ? (ht. LII-LV) – a ses arguments que la rhétorique ignore. Maître François, narquois, non seulement leur donne droit de cité dans son *Testament*, mais s'en sert pour justifier une leçon amoralisée qui contredit le *flectere ad bonum* d'origine cicéronienne et augustinienne. La Belle Heaulmière est aux antipodes de l'idéal du « vir honestus dicendi peritus » que prône encore l'humaniste Jean Serra à l'époque de Villon. Elle

⁵⁶ À ce sujet, voir Tony Hunt, *Villon's Last Will, Language and Authority in the Testament*, Oxford, Clarendon Press, 1996, chap. I (« Writing and the Fragmentation of Authority ») ; Patrizio Tucci, « Forme della citazione nella poesia francese del secolo XV », dans *Morire di sete vicino alla fontana a altri studi di letteratura medievale e moderna*, Padoue, CLEUP, 2015, p. 116-122.

⁵⁷ Voir l'analyse de Jacques T. E. Thomas, *Lecture du Testament de Villon*, éd. cit., p. 84-87.

⁵⁸ Nous paraphrasons le titre donné par Clément Marot à la *Ballade* (*Test.*, v. 533-560).

⁵⁹ La clôture du discours fait écho à son ouverture : voilà un bel exemple de ce que nous avons jadis appelé l'« encerclement » (*Poétiques du quinzième siècle. Situation de François Villon et Michault Taillevent*, Paris, Nizet, 1983, p. 134-138), mais en négligeant de le signaler.

⁶⁰ *The Poetry of François Villon*, éd. cit., p. 91.

⁶¹ Sur ce mécanisme (comparable au renversement carnavalesque de Bakhtine), voir Massimo Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Turin, Utet, 2001, p. 31-33.

ne cherche pas à persuader « de rebus ad usum civilem »⁶², mais place l'intérêt personnel au cœur de l'argumentation, ignorant superbement le bien commun.

Rien d'étonnant donc que la leçon « vaille que vaille » (v. 563) de la Belle Heaulmière suscite un commentaire du *moi* sur la nature de l'amour. Mais, à son tour, celui-ci voit son autorité contestée, son opinion mise en doute⁶³ :

Et qui me voudroit laidangier
De ce mot, en disant : « Escoute ! »
(*Test.*, v. 571-572)

Au rejet de « ce mot » fait pendant l'enjambement au début du huitain LXXXII, grâce auquel la « parole », placée ainsi à la rime, se trouve associée à « folle » :

Qui me diroit : « Qui vous fait mectre
Si tresavant ceste parolle,
Qui n'estes en theologie maistre ?
A vous est presumpcion folle ! »
(*Test.*, v. 809-812)

En pointant du doigt la folle parole du *moi*, ses détracteurs ne se contentent pas de dénoncer une opinion personnelle qu'ils ne partagent pas, comme ils l'ont fait lors de la dispute portant sur l'amour. Cette fois, ils mettent en question l'*ethos* du locuteur, indigne d'aborder des sujets touchant à la morale et à la foi. Mais celui-ci ignore leurs critiques quand, dans sa réponse, il évoque la parabole du mauvais riche (*Luc* 16, 19-31), la glosant à sa manière. Par le rejet d'« en feu » (v. 815), Villon souligne la souffrance du pécheur puni en Enfer, qui rejoint les « ames en flasmes » évoquées au v. 803. Seulement, le sérieux du discours autour des peines infernales est tourné en dérision, car le poète établit des liens inattendus avec le feu de l'amour ou plutôt du sexe (« oncques grant chault n'eurent aux fesses », v. 808), puis avec la soif inextinguible des buveurs qu'attiseraient les flammes de l'Enfer (ht. LXXXIII). Le testateur n'est décidément pas un théologien préoccupé par le salut de l'âme et des questions d'ordre spirituel ! En introduisant la jouissance corporelle (le souvenir de la Belle Heaulmière s'impose) au moment même où il va tester, il profane le discours sacré en laissant la veine ludique contaminer le récit biblique.

Une voix contredit l'autre. La poète voit son autorité contestée ; lui-même conteste l'autorité des autres. Ainsi, Villon met en discussion l'idéal pastoral en vogue dans les cours princières⁶⁴, quand il « mande » une ballade à « maistre Jehan Courault », dont le titre – *Les Contreditz Franc Gontier* (v. 1457-58) – est mis en valeur par un nouvel enjambement. Le verbe *mander*, placé à la rime, retient l'attention, car il n'apparaît que deux fois dans le *Testament*, d'abord au huitain LXXVII, puis dans notre passage. La solution de facilité consiste à y voir un (quasi-) synonyme de *donner* : « le laiz que je lui mande » (v. 770) se rend parfaitement par « le legs que je lui destine » ou « que je lui offre ». Dans le cas des *Contreditz*, le sens d'*envoyer* n'est pas à exclure : je « mande » serait alors l'expression d'une communication littéraire, la ballade étant conçue comme une épître écrite par le poète pour être envoyée à son destinataire, sans attendre, alors qu'il est encore en vie. Par le choix du verbe *mander*, Villon mettrait à nu (si on nous suit dans cette lecture) les mécanismes de l'écriture

⁶² Jean Serra, « De agro noviter sato », dans *Humanistes français du milieu du xv^e siècle. Textes inédits de P. de la Hazardière, Jean Serra, Guillaume Fichet*, dir. Evencio Beltran, Genève, Droz, 1989, p. 109 (« un homme honnête, maître de l'art de la parole » ; « des choses concernant l'intérêt public »).

⁶³ Sur l'*anteoccupatio* (objection anticipée), voir Tony Hunt, *Villon's Last Will*, éd. cit., p. 52-56, qui parle d'« ironic pseudo-defence » (p. 54), et p. 82-85.

⁶⁴ Voir l'analyse que Jane Taylor, *The Poetry of François Villon*, éd. cit., chap. 5 (p. 114-138), consacre à la déconstruction du « pastoral cliché » (p. 129).

testamentaire dont il dévoilerait le caractère fictionnel. En laissant tomber, pour un instant, le masque du testateur à l'article de la mort, le poète invite un public féru de littérature à apprécier son art et à interroger les poncifs pastoraux et courtois.

Débats, interrogations, contestations ! Confronté à des énoncés au statut souvent ambigu et, surtout, à un flux de points de vue subjectifs⁶⁵, le lecteur ne sait pas toujours sur quel pied danser. Qui croire ? Dans ce concert de voix discordantes, la parole du *moi* paraît aussi inconsistante qu'est éphémère le portrait prévu par le testateur pour sa sépulture. Le rejet « d'encre » nous fait toucher du doigt la fragilité de l'entreprise :

Que l'en tire mon estature
D'encre – s'il ne coustoit trop cher.
(*Test.*, v. 1872-73)

Voilà un portrait qui ne résistera guère à l'usure du temps, pas plus que l'épithète rédigée « de charbon ou de pierre noire » (v. 1830) ! La mémoire du « bon follastre » (v.1883) est vouée à disparaître, les voix de la Belle Heaulmière ou de Franc Gontier à s'éteindre, les enseignements des *auctoritates* à être bafoués. Rires et pleurs, folie et sagesse, tout ne dure que le temps d'un jeu, telle est peut-être la leçon du *Testament*.

Il vaut la peine d'aborder François Villon par le petit bout de la lorgnette, à condition toutefois de ne pas se laisser fasciner par le détail stylistique au risque de perdre de vue l'ensemble de l'œuvre. En nous imposant de regarder le texte au plus près, le rejet et l'enjambement ouvrent la voie à une meilleure compréhension de la « machinerie »⁶⁶ du *Lais* et du *Testament*. Par l'usage varié que Villon fait du débordement syntaxique dans son œuvre majeure, il met en évidence les différents mécanismes de la dérision (dans la partie des legs). Il pointe aussi du doigt des thèmes essentiels tels que la fuite du temps, la souffrance et la mort ; s'ouvrent ainsi des pistes de lecture qui, abordées par ce biais, peuvent réserver quelques surprises. D'autre part, François Villon se sert du rejet et de l'enjambement pour inviter son lecteur à une réflexion sur le statut de la parole et de l'écrit, donnant la voix aux démunis et discutant l'utilité des *auctoritates*, la légitimité des poncifs littéraires. En fin de compte, les débordements syntaxiques placent l'écriture sous le signe de la mutation et de l'éphémère. Au fil de la lecture, les « brisures » s'imposent de plus en plus comme un trait emblématique de la poésie de maître François. Il lui est difficile de se faire prendre au sérieux, car son statut au sein de la société paraît fragile, ses opinions contestables, marquées au sceau de la subjectivité. Le « bon follastre » (*Test.*, v. 1883) trouve son salut dans le jeu et tente d'y entraîner son public. On comprend que les générations suivantes aient pu voir en François Villon d'abord un poète farceur⁶⁷, celui dont les *Repues franches* fondent la légende en célébrant ses bons tours. À l'époque de Clément Marot, on est loin du poète maudit qui a fasciné les romantiques.

⁶⁵ Voir William Calin, « Observations on Point of View and the Poet's Voice in Villon », *L'Esprit Créateur*, 7, 1967/3, p. 180-187.

⁶⁶ Le terme est de Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2016 (1^{er} éd. 2004), p. 274 (« la machinerie du tableau »). Pour notre conclusion, nous avons tiré profit de ses réflexions sur le statut du détail en peinture (p. 272-277).

⁶⁷ Voir les jugements (d'Eloy d'Amerval à Geoffroy Tory) présentés par Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (dir.), *Le Recueil des repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons*, Genève, Droz, 1995, p. 53-58.

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 »¹. 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.². 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 »³. 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 »⁴. 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 »⁵. 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 »⁶. 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. 25458⁷. 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' »⁸. Sans cesse il imagine les motivations psychologiques du premier en fonction de ce que dit le second⁹. Mais Gert Pinkernell pose une question essentielle sur l'œuvre de François

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

² Paris, Centre de documentation universitaire, 1967-68 ; 2^{ème} éd., Sedes, 1971, 2 vol.

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

⁴ *Ibid.*

⁵ J. Dufournet, « Introduction », *op. cit.*, p. 15.

⁶ « 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.

⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸ « 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.

⁹ 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 écrites¹⁰ ?

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*¹¹. 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 »¹². 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 convaincantes¹³.

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 »¹⁴. 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

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

¹¹ « François Villon : biographie critique », chap. cit., p. 44.

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ 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.

¹⁴ 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 spécificités¹⁵.

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 octosyllabiques¹⁶ ou en dizains décasyllabiques¹⁷, 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 strophes¹⁸ ou du nombre des strophes¹⁹. 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 épithète 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* »²⁰. On a écrit avant lui des ballades à sujet non amoureux²¹, 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

¹⁵ 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.

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

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

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.

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

²¹ 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 Ménéstrel ? 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^e et du XIII^e 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^e 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 seules²², 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 refrain²³. 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*²⁴ 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^e 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

²² 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.

²³ 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.

²⁴ 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 Chartier²⁵. 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 thème²⁶. Mais il enchaîne : « *Et après ballade a la fin ; / Or oés qu'elle dist encor* »²⁷. 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 titre²⁸. 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).

²⁵ « *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.

²⁶ « *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^e siècle, Michault Taillevent (édition et étude)*, Genève, Droz, 1975, v. 697-702, p. 82.

²⁷ *Ibid.*, v. 703-704, p. 82.

²⁸ « *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)²⁹. 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

²⁹ 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 autobiographique³⁰. 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 »³¹. 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^e 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 parodiques³². Il connaît aussi la *Confession et Testament de l'amant trespasé de dueil* attribué à Pierre de Hauteville, écrit dans les années 1340 et repris par Antoine Vérard pour conclure le *Jardin de Plaisance*³³. 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*³⁴, 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

³⁰ Voir « En ce saint livre », chap. cit., p. 171.

³¹ « 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^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 86-94.

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

³³ 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.

³⁴ 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 Taillevent 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 Taillevent 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 »³⁵. Le *Testament* n'est pas homogène, mais il fait des seize ballades, comme

³⁵ Voir notre article, « Variations sur la forme de la ballade dans les cycles lyriques de Michault Taillevent », dans *Être poète au temps de Charles d'Orléans (XV^e 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 dit³⁶. 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'amyte* » 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 biographique³⁷. 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

³⁶ Ballades 1, 2, 3, 4, 12, 14, 15 et 16.

³⁷ *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 »³⁸. Bertrand Degott, lui, regrette que les titres de Marot « enferment » les ballades « dans un tiroir étiqueté »³⁹. 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 »⁴⁰. 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.

³⁸ *Ibid.*, p. 64.

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

⁴⁰ « 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 adapter⁴¹. 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 rimes⁴². 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 »⁴³. Cependant, comme Jacqueline Cerquiglini-Toulet, nous refusons de voir dans cette œuvre « une cathédrale »⁴⁴. 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)⁴⁵. 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

⁴¹ 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.

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

⁴³ « La Prosodie de Villon », art. cit., p. 721-724.

⁴⁴ « Notice » du *Testament*, chap. cit., p. 751.

⁴⁵ 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^e 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	Ballade des dames du temps jadis
ballade 2 insérée	Qui plus, ou est ly tiers Calixte	Ballade des seigneurs du temps jadis, suyant le propos precedent
ballade 3 insérée	Car ou soit ly sains appostolles	Autre Ballade en vieil langage François
ballade 4 insérée	Or y pensez, belle Gaultiere	Ballade et doctrine de la belle Heulmiere aux filles de joye
ballade 5 insérée	Pour cē, aymez tant que vouldrez	Double ballade continuant le premier propos
ballade 6 insérée	Dame du ciel, regente terienne	Ballade que Villon fait a la requeste de sa mere, pour prier Nostre Dame
ballade 7 insérée	Faulse beaulté qui tant me couste chier	Ballade de Villon a s'amy
rondeau 1 inséré	Mort, j'appelle de ta rigueur	Lay ou plutost rondeau
ballade 8 insérée	Pere Noël, qui plantastes la vingne	Ballade et oraison
ballade 9 insérée	Au point du jour, que l'esprevier s'esbat	Ballade 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	Ballade
ballade 11 insérée	Sur mol duvet assiz, ung gras chanoine	Ballade intitulée Les Contredictz de Franc Gontier
ballade 12 insérée	Quoy qu'on tient belles langaigieres	Ballade des femmes de Paris
ballade 13 insérée	Se j'ayme et sers la belle de bon het	Ballade de Villon et de la grosse Margot
ballade 14 insérée	Car ou soies porteur de bulles	Ballade 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	Verset
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	Epistre [pas éditée par CM]
ballade 18 non recueillie	Fortune fuz par clerks jadiz nommee	Probleme [pas éditée par CM]
ballade I non recueillie	Freres humains qui après nous vivez	L' Epitaphe 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' appel de Villon
ballade III non recueillie	Il n'est soing que quant on a fain	Ballade [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	La Complainte Villon a son cuer / 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 / La Requeste de Villon presentee a la court de parlement, en forme de Ballade
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	Villon [pas éditée par CM]
ballade XI non recueillie	Parfont conseil <i>eximium</i>	Balade [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	Aultre Balade [pas éditée par CM]

François Villon au miroir d'Eustache Deschamps

Florence Bouchet
 Université Toulouse – Jean Jaurès
 PLH : Patrimoine, Littérature, Histoire
 (version actualisée juillet 2022)

Même si Gaston Paris écrivait en 1901 que « [r]ien ne prouve qu'il ait lu les œuvres de Machaut, de Deschamps, de Froissart, de Christine de Pizan, de Martin Le Franc¹ », plusieurs commentateurs de Villon ont depuis longtemps vu en Eustache Deschamps un maître de l'*escolier* parisien. Pierre Champion affirme que « [p]ersonne ne peut contester que Villon ne doive beaucoup à cet excellent et rude poète que fut Eustache Deschamps² ». Selon Daniel Poirion, les deux poètes sont parents par leur rapport au monde et à leur propre *ego* :

Attentif au monde qui l'entoure, et intéressé par tous les incidents de sa propre existence, un poète de cour comme Eustache Deschamps prépare évidemment ce lyrisme personnel que François Villon illustrera dans ses chefs-d'œuvre³.

Quant à Italo Siciliano, quoiqu'il estime vain de chercher à identifier les « sources extérieures⁴ » du *Testament* de Villon, sa démarche consiste à replacer ce dernier dans l'horizon linguistique et topique de son temps afin d'en mieux cerner l'originalité.

Or la manière dont Karin Becker résume « l'auto-représentation » d'Eustache Deschamps ne peut que faire penser à Villon ; selon elle ce qui est en jeu est « la mise en scène d'un homme souffrant, malade, faible, laid et maladroit, désavantagé par la nature, maltraité par le destin et victime de toutes sortes de mésaventures⁵ ».

Reste que le rapprochement entre les deux poètes n'est jamais, à peu de chose près, exploré en détail, mais limité à tel ou tel cas particulier⁶. C'est donc à cette enquête que je me suis livrée, dont voici le bilan.

Un testament pour rire

Le rapprochement le plus évident concerne le choix de l'écriture testamentaire. « Villon n'est pas le premier à écrire un testament littéraire⁷ », a rappelé Claude Thiry, qui citait, outre Deschamps, Jean Regnier (*Fortunes et adversitez*), Pierre de Hauteville (*Confession et testament de l'Amant trespasé de duel*) et Michault Taillevent (*Passe Temps*). Le *Testament par esbatement*⁸ (c'est-à-dire facétieux) de Deschamps est le plus ancien (1375 ou 1376) parmi

¹ Gaston Paris, *François Villon*, Paris, Hachette, 1901, p. 99.

² Pierre Champion, *François Villon. Sa vie et son temps*, Paris, Honoré Champion, 2^e éd. 1967, t. II, p. 184 ; le critique considère Deschamps comme le « maître en ballades » de Villon (p. 12) et ajoute p. 185 que « la question n'est pas douteuse » que Villon ait lu Deschamps. Voir aussi Pierre Champion, *Histoire poétique du quinzième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1923, t. II, p. 107.

³ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans* [1965], Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 139.

⁴ Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge* [1934], Paris, Nizet, 1967, p. 434.

⁵ Karin Becker, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 198.

⁶ Outre les remarques éparses dans les travaux critiques, il faut signaler le livre de Dieter Ingenschay, *Alltagwelt und Selbsterfahrung. Ballade und Testament bei Deschamps und Villon*, München, Fink, 1986, auquel je n'ai pas eu accès.

⁷ Claude Thiry, « Villon : une approche », *Littératures*, 27, 1992, p. 17 ; URL : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1992_num_27_1_1599

⁸ *Œuvres complètes de Eustache Deschamps*, éd. par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire puis Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot et C^{ie}, SATF, 1878-1903 (11 vol. numérisés sur Gallica). L'*Anthologie* bilingue de Clotilde Dauphant, Paris, LGF, « Lettres gothiques », 2014 (éd. révisée en 2022, au programme des Agrégations de Lettres

la rime avec « mont ne vatee »). L'ambiguïté scabreuse du terme « pucelle¹⁵ » donne un tour carrément satirique aux vers 23-24 : « Et s'ay lessié a mon curé / Ma pucelle », analogue au huitain XXXII du *Lais* où Villon se moque lui aussi des ordres mendiants, des Filles-Dieu, des béguines et des Carmes avec de lourds sous-entendus sur leur absence de chasteté.

Comme Villon feint dans son *Lais* la largesse de grand seigneur, allant jusqu'à donner des résidences princières (certes en ruines) dont il n'est nullement propriétaire (*L* 138-140, *T* 1348), Deschamps prétend donner « Au roy le Louvre et le Palays / Et la Tour du Bois » (v. 75-76), en soulignant que « c'est beau lays » (où l'équivoque sur « lays » engendre un oxymore comique) !

Pauvre Eustache, pauvre Villon

« Le lesserez la, le povre Villon ? » : avec ce refrain de la *Ballade à ses amis* (intégrée au *Testament* dans l'édition Mühlethaler, v. 2033), le poète se forge une *persona* qui vient compléter – et lester de gravité – l'attirail de « masques » qu'il s'est inventé au fil de ses vers¹⁶. Avant lui, Eustache Deschamps a joué « pour la Cour la comédie du *Moi*¹⁷ » en se livrant à un jeu de variations sur son *ethos*. Jacqueline Cerquiglini-Toulet a bien remarqué qu'« Eustache Deschamps se nomme dans son œuvre et se nomme multiplement », ce qui l'inscrit dans « une lignée de poètes qui, des goliards à François Villon, se constituent une *persona* qu'ils mettent en scène¹⁸ ». C'est ainsi qu'il se plaint amèrement de sa pauvreté dans une ballade :

Car povreté chascun jour me tourmente,
Par son fait sui hayz et diffamez,
Chascuns me fuit, ne nul ne me parente,
Les riches voy trop bien emparentez¹⁹.

Pauvreté certes emphatique, résultant d'une posture littéraire, qui rejoint le topos goliardique du *sepe de miseria* de l'Archipoète (2^e moitié du XII^e siècle) :

Souvent de la grande misère de ma pauvreté
Je me lamente en vers auprès des hommes lettrés.
Les laïcs n'entendent rien aux problèmes des poètes
Et ils ne donnent rien – cela se voit du reste !

Poète le plus pauvre entre tous poètes pauvres,
Je n'ai absolument rien que ce que vous me voyez,
Aussi souvent je me morfonds tandis que vous, vous riez ;
Mais n'allez pas penser que je suis pauvre par ma faute²⁰.

L'exagération des misères est un moyen éprouvé de déclencher la générosité d'un protecteur. Dans sa « supplication a mes seigneurs les ducs de Berry, Bourgogne, Orliens et Bourbon²¹ », le fidèle serviteur de la lignée royale fait valoir ses états de service pour obtenir le maintien à vie de ses gages (refrain) et se nomme dans l'envoi « moy, povre Eustace des Champs » (v. 38). Dans une lettre en forme de ballade²², celui qui fut à partir de 1393 conseiller

¹⁵ Le *Dictionnaire du Moyen Français* en ligne recense des sens aussi divers que : « jeune file vierge », « suivante, demoiselle de compagnie », voire (par antiphrase) « fille de joie ».

¹⁶ Voir Claude Thiry, « Villon : une approche », art cité, p. 14-17.

¹⁷ Daniel Poirion, *op. cit.*, p. 232.

¹⁸ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Eustache Deschamps en ses noms », dans *Les "dictez vertueulx" d'Eustache Deschamps*, dir. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, PUPS, 2005, p. 9-17 (citation p. 9).

¹⁹ Œ-DCCCXIV / A-119, v. 9-12.

²⁰ Traduit du latin par Pascale Bourgain dans *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, Paris, LGF, « Lettres gothiques », 2000, p. 305. On pourrait poursuivre avec les célèbres « griesches » de Rutebeuf.

²¹ Ballade Œ-MCXV.

²² Œ-MCCCXLIV.

et maître d'hôtel de Louis d'Orléans, remercie « Madame d'Orléans » et se disant son « povre servent » (v. 4) et accentue encore sa posture d'humilité : « Quant moy, povre, qui ne vail une drame » (v. 11)... Et Villon en écho : « De moy, povre, je vueil parler » (T 657).

La pauvreté n'est pas seulement le dénuement mais aussi le malheur, l'infortune²³. Plus largement, donc, Deschamps insiste sur sa malchance, non sans hyperbole :

Je hé mes jours et ma vië dolente
 [...]
 Pour les tourments dont je suy fortunez.
 Je hé mon concepçion
 Et si maudy la constellacion
 Ou Fortune me fist naistre premiers,
 Quant je me voy de tous maulz parsonniers. (E-DCCCXIV / A-119, v. 1, 4-8)

Dans ce premier huitain de la ballade déjà citée, il se dit né sous une mauvaise étoile, comme plus tard François s'en plaindra à Fortune (T 2060-65) ou bien dans la « complainte » adressée à son cœur (PD V, 31-32). Sur un ton plus léger, Eustache se moque de son infortune et de ses vains efforts pour bien se comporter à la cour dans une autre ballade :

Certes je suis de si bonne heure né
 Que nulle part ne vien n'a point n'a heure.
 [...]
 En ce monde suis ainsi fortuné,
 Et se nulz rit il convient que je pleure
 [...]
 A la court suis noblement ordonné,
 Je n'y faiz rien que la chantepleure. (E-DCCCXXXIX, v.1-2, 9-10 et 17-18)

Cette faculté d'osciller du *pathos* au comique, par le biais de l'ironie, fait déjà penser à Villon. Christine Scollen-Jimack a ainsi retracé toute une lignée de poètes qui ont habilement joué de la « rhétorique de l'infortune » :

the pathetic-comic begging poem constitutes a well-worn literary set-piece, and it is possible to trace a line through Rutebeuf-Deschamps-Taillevant-(Villon)-Marot²⁴.

Cependant la critique place le nom de Villon entre parenthèses car, à la différence des autres, il n'est pas affilié à une cour de manière stable ; cette singularité, qui est aussi la marque d'une solitude, donne aux misères du « povre Villon » un tour plus existentiel. Si Deschamps, qui mena une assez brillante carrière d'officier public sous Charles V et Charles VI, joue clairement un rôle, chez Villon le cri semble jaillir de l'intime.

Autodérision

Karin Becker²⁵ a souligné à quel point la *persona* du « povre Eustace » est associée à la peinture de ses souffrances physiques, réelles ou exagérées à des fins comiques. Le pauvre Eustache a ainsi poursuivi la peinture de ses misères en faisant son autoportrait grotesque en « roy de Laidure » (ballade E-DCCLXXIV / A-116). Après une animalisation topique dans la première strophe, il poursuit :

J'ay des long temps trop estrange figure.
 Comme un More me puet on figurer :
 Pinteletz sui et formez sanz mesure,

²³ Voir le *Dictionnaire du Moyen Français* en ligne, entrée « pauvre ».

²⁴ « Marot and Deschamps: the Rhetoric of Misfortune », *French Studies*, 52, 1988, p. 21-32, citation p. 29.

²⁵ Karin Becker, *op. cit.*, p. 197-216 : « Les souffrances du "povre Eustace" entre réalité et mise en scène ».

Cours, rons et gros, ne me puis acoler.
 L'en me doit bien comme roy couronner.
 Je sui courbez et bossus,
 Gresles dessoubz et espés par dessus [...]. (v. 11-17)

L'exagération manifeste évacue le réalisme, le procédé est celui de la caricature, fondée sur une topique de la laideur. L'effet pittoresque résulte là encore d'une construction rhétorique. La comparaison au Maure suggère un teint sombre (et donc un tempérament mélancolique, comme Villon, « sec et noir comme ung escouvillon », *L* 316), mais c'est aussi un jeu sur le nom d'Eustache Morel²⁶. « Tout mes corps est frois devenus, / Maigres et sec »²⁷, précise Deschamps vieillissant dans une ballade où il scrute sur son corps « les signes de la mort ». L'analogie physique avec ce que Villon dit de lui-même se confirme.

Un autre trait physique tisse entre Deschamps et Villon un air de ressemblance : l'absence de cheveux. Dans le *verset* qui accompagne l'épithaphe que Villon s'est composée, il est dit qu'« Il fut rez [*rasé*], chief, barbe, sourcil, / Comme ung navet c'on ret ou pelle » (*T* 1896-97). Jacqueline Cerquiglini-Toulet a résumé les interprétations qui en ont été données : « alopecie due à une maladie vénérienne », « signe de la dégradation du clerc Villon, rasé pour faire disparaître la tonsure, marque de son statut » ; ou « peut-être Villon veut-il se présenter en fou, les fous étant tondus au Moyen Âge²⁸ ». Peut-être aussi veut-il s'inscrire dans la confrérie des chauves, des *pelez* dont Eustache Deschamps s'est fait le porte-parole : « Eustace suy pour les pelez messaige » (ballade \mathfrak{E} -DCCCLXVII / A-124, refrain « Et a tous ceuls qui ont pou de cheueulx »). La calvitie serait alors moins une caractéristique réelle qu'un signal de parenté littéraire avec son prédécesseur.

Villon se dépeint par ailleurs comme un amant déchu et dévoyé, ce qu'il exprime à plusieurs reprises à travers un lexique trivial et cru : lorsque, échaudé par sa « chiere rose » (*T* 910), il n'a plus « le croppion chault » (*T* 921) ; lorsqu'il jure « sur son coullon » (*T* 2002) ; lorsqu'il fornique allègrement avec la grosse Margot (*T* 1591-1627)... Ce ton décomplexé voire obscène n'est pas d'une totale originalité. Avant lui, les goliards ont chanté l'amour sensuel, voire trivial²⁹, et Deschamps, qui a été *escolier* avant Villon, a lui aussi pratiqué le registre égrillard³⁰. Un refrain tel que « Se j'eusse mon vit [*ma bite*] d'Orliens » (ballade \mathfrak{E} -MCV / A-151) est sans équivoque³¹ ! Le sujet lyrique déplore sur le mode grotesque la perte de ses moyens sexuels, source de déconvenues auprès des femmes, et se souvient de ses anciens exploits en la matière, du temps où il était étudiant à Orléans³². Là encore, expérience personnelle et répertoire topique se conjuguent.

²⁶ « Des champs », puis « Deschamps » est l'identité que le poète s'arroge à partir de 1389 lorsqu'il est anobli par le roi. Voir *Eustache Deschamps. Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 20.

²⁷ Ballade \mathfrak{E} -MCCLXVI / A-169, v. 23-24. L'analogie aura été remarquée par Jean Teulé qui, au début du chapitre 87 de son roman *Je, François Villon*, place dans la bouche de son héros non pas ses propres vers mais les vers 1-7 et 21-24 de cette ballade de Deschamps (Paris, Pocket, 2006, p. 381).

²⁸ Villon, *Œuvres complètes*, éd. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Gallimard, « La Pléiade », 2014, p. xviii.

²⁹ Voir *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, op. cit., section IV : « Le chant de l'instant savoureux ».

³⁰ Voir Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet (dir.), *Eustache Deschamps en son temps*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, chap. VIII : « Entre courtoisie et grivoiserie » ; Jean-Constant Rault, « Les poèmes grivois d'Eustache Deschamps », *Le Moyen Âge*, 85, 1979, p. 275-296.

³¹ Selon Jean-Patrice Boudet, le membre « pale et destaint » (v. 26) d'Eustache déteint... sur le « visz paly, mort et destains » (*T* 515) de la belle Heaumière ! (*Eustache Deschamps en son temps*, op. cit., p. 238). C'est à de tels détails qu'on perçoit que Villon n'est pas un simple imitateur de Deschamps mais un fin lecteur.

³² La vie estudiantine de Deschamps, dans les années 1350-60, ne fut donc pas totalement studieuse, non plus que celle de Villon qui « [fuyoit] l'escolle » (*T* 205). À la différence de Villon, Deschamps semble n'être pas sorti diplômé de l'université ; mais comme lui (et la plupart des étudiants d'alors) il mena joyeuse vie et en garda peut-être cet esprit de dérision et de bouffonnerie qui marque une partie de sa poésie.

Deschamps ironise encore sur lui-même avec un art certain du raccourci : « J'ay le cuer bon, mais le corps ne puet rien ; / Argent me fault, mais trover ne le puis » (ballade \mathfrak{C} -CLXXVIII, v. 1-2) ; le refrain « Il ne me fault que finance et bon corps » pourrait aussi bien résumer l'autoportrait de Villon. On peut finalement estimer avec Jean-Patrice Boudet que c'est dans le domaine de l'autodérision « que [l']influence [de Deschamps] est le mieux perceptible chez le plus doué de ses lecteurs, Villon³³ ».

Convergences topiques

Si Deschamps est né en Champagne, il a exprimé avant Villon, « enfant de Paris » (*T* 1059), son amour pour la ville capitale, dans la tradition rhétorique de la *laudatio urbis* : « Riens ne se puet comparer a Paris » (refrain de la ballade redoublée \mathfrak{C} -CLXIX-CLXX / A-30-31) ; « Paris sanz per » (rondeau \mathfrak{C} -CLXXI / A-32). C'est à travers l'éloge des femmes qui la peuplent que Villon affirme la précellence de sa ville sur toutes les autres nations : « Il n'est bon bec que de Paris » (*T* 1522, refrain de la ballade). Dans la ballade \mathfrak{C} -DCCCLXXI / A-125, c'est à une ville de plaisirs alimentaires et sexuels que Deschamps adresse des adieux émus. Les « douces fillettes » placées à l'honneur de la rime du premier vers sont les filles de joie si présentes aussi chez Villon (*T* 590, 1976) : « Tout aux tavernes et aux filles » (*T* 1699, refrain de la *Ballade de bonne doctrine*). Dès 1533 Villon fut sacré « le meilleur poete Parisien » par Clément Marot, et nombre de critiques³⁴ ont admiré son art de disséminer les *realia* parisiennes dans le *Lais* et le *Testament*. Ce goût du détail concret lui vient peut-être en partie de Deschamps. En tout cas, il est légitime de reconnaître que le poète champenois fut « le premier grand poète français de la ville³⁵ ».

Deschamps, en bon moraliste, a souvent médité les vies exemplaires des héros du passé (antique ou médiéval), d'une part pour inciter ses contemporains à s'affranchir de leur propre médiocrité, d'autre part pour faire le constat plus mélancolique (et teinté du souvenir de l'Ecclésiaste) de la vanité de toute gloire humaine face à la mort. Le motif élégiaque du *Ubi sunt* sert particulièrement ce propos dans une ballade (\mathfrak{C} -MCCCCLVII / A-197) et plusieurs chansons royales (\mathfrak{C} -CCCLXVIII / A-61, \mathfrak{C} -CCCXCIX, envoi de \mathfrak{C} -CCCXXX et CCCXLV). La question est tellement topique qu'il n'est pas possible d'affirmer que Villon se soit exclusivement inspiré de Deschamps mais il est plausible que celui-ci ait fait partie de ses souvenirs diffus de lecture. Dans le sillage de la *Ballade des dames du temps jadis*, il poursuit son interrogation sur les seigneurs du temps jadis (*T* 357-384). Si le refrain met en relief « le preux Charlemagne », indice d'une nostalgie carolingienne plus fortement exprimée par Deschamps³⁶, il est à noter que la question « ou est » se déplace en fait sur des dignitaires très récemment disparus : le duc Charles 1^{er} de Bourbon est mort en 1456, le pape Calixte III, le roi Alphonse d'Aragon et le duc Arthur III de Bretagne en 1458, le roi Charles VII en 1461 (premier huitain). Au début de l'envoi la question « Ou est Clacquin, le bon Breton ? » attire l'attention sur le connétable de France mort en 1380 et célébré par Eustache Deschamps comme le dixième preux³⁷.

³³ Jean-Patrice Boudet, *Eustache Deschamps en son temps*, op. cit., p. 238.

³⁴ Par exemple Jean Frappier, « Paris dans la poésie de François Villon », *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 179-195.

³⁵ Jean-Patrice Boudet, *Eustache Deschamps en son temps*, op. cit., p. 165, qui s'appuie sur les travaux de Jacqueline Cerquiglini-Toulet : « Poétique de la ville chez Eustache Deschamps », dans *Un' Idea di Città. L'imaginaire de la ville médiévale*, dir. Rosanna Brusegan, 50 rue de Vivienne, supplément sept. 1992, p. 116-122, et « La ligne et le cercle : l'imaginaire de la ville chez Eustache Deschamps », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, dir. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Champion, 1993, t. I, p. 341-348.

³⁶ Refrain de la ballade \mathfrak{C} -CXLI / A-26 : « Preux Charlemaine, se tu feusse en France, / encor y fust Rolans, ce m'est advis. »

³⁷ Ballades \mathfrak{C} -CCVI / A-38, \mathfrak{C} -CCVII / A-39 ; rondeau \mathfrak{C} -DCLII / A-99.

Les Contredictz de Franc Gontier (T 1473-1506) s'inscrivent tout d'abord dans un débat intertextuel avec Philippe de Vitry (*Dit de Franc Gontier*) et Pierre d'Ailly (*Contredit de Franc Gontier*) qui, au XIV^e siècle, avaient fait l'éloge de la vie rustique. Villon, citadin convaincu, s'inscrit en faux contre cette mode bucolique, tournant en dérision la sobriété de Gontier et Hélène en imaginant les ébats d'un « gras chanoine » et d'une « dame Sidoine » qui épuisent sans retenue les plaisirs de la chair et de la bonne chère. Pierre Champion³⁸ a remarqué que le type satirique du « gras chanoine » pourrait provenir d'une ballade où Deschamps brocarde la trop confortable oisiveté des chanoines, les seuls dans toute la société à se voir épargner tout souci : « Au jour d'ui n'est vie que de chanoingne » (ballade Œ-MCCCLV, refrain). Au demeurant, Deschamps a loué la liberté paisible et sobre de Robin et Marion (chanson royale Œ-CCCXV / A-54) par opposition à l'enfer de la vie curiale, non sans la pimenter toutefois d'un érotisme décomplexé qui aurait pu plaire à Villon par son art du sous-entendu (chanson royale Œ-MCLXIX / A-160). Le refrain de Villon « Il n'est tresor que de vivre a son aise » résonne comme un slogan hédoniste ; il peut rappeler le refrain d'une ballade de Deschamps : « Il me souffist que je soye bien aise » (Œ-MXXIII), quoique le moyen d'atteindre le bonheur y paraisse plus sage.

L'art et la manière de *dicter* : affinités stylistiques

Villon a sans doute aussi retenu de son prédécesseur champenois une certaine manière d'écrire la poésie, notamment quelques procédés énonciatifs. Il faut d'abord rappeler que Deschamps est crédité de l'invention de la ballade dialoguée³⁹. Le dialogue anime le poème d'une vivacité quasi théâtrale ; il se prête également à l'analyse des tensions internes du sujet lyrique. Deschamps fait par exemple dialoguer la tête et le corps au sujet de la maladie (ballade Œ-MLVI : l'harmonie des membres rétablira la santé), ou bien, en contexte amoureux, le cœur et le corps (ballade Œ-DXLIII : le corps éloigné de la dame aimée fait souffrir le cœur épris et en subit les conséquences néfastes⁴⁰). Charles d'Orléans reprendra le procédé dialogique pour exprimer l'espérance amoureuse (dialogue entre l'amant et le cœur, ballade XXXIII) ou bien le *nonchaloir* du sujet vieilli (dialogue entre le cœur et les yeux, rondeau CCXLII) et son mal-être (dialogue entre le cœur et Souci, rondeau CCXLIII)⁴¹. Chez Villon, le dialogue n'est pas récurrent mais il a donné lieu à une ballade remarquable, la *Complainte de Villon a son cuer* (PD V) qui instruit le débat aporétique entre le cœur moral et l'être⁴² empêtré dans ses erreurs et son malheur. Dans la *Ballade de Fortune*, par contre, la voix de Villon n'apparaît qu'en creux (T 2061 : « Que toi, François, crye et nomme murtriere »), laissant à Fortune le monopole de la parole sermonneuse. Cette ballade est une réécriture condensée de quatre ballades de Charles d'Orléans⁴³ donnant tour à tour la parole à Fortune et au poète, alors que dans une ballade de Deschamps (Œ-MCXXXIV), le sujet lyrique vient solliciter (v. 1-2) l'enseignement de Fortune qui déroule ensuite sa leçon, d'inspiration nettement boécienne.

Chez Eustache Deschamps, le sujet lyrique n'est pas toujours identifiable au « je » du poète car le poème peut prêter voix à la femme⁴⁴, à la France personnifiée⁴⁵, au roi Charles VI priant

³⁸ François Villon, *op. cit.*, p. 59.

³⁹ Voir Omer Jodogne, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, 1961, p. 71-85.

⁴⁰ Dans l'envoi, Entendement cherche à dénouer la situation en offrant à la dame « cuer et corps ».

⁴¹ Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, CFMA, vol. I (ballades) et II (rondeaux), 1923-1927.

⁴² Certaines éditions, à la suite de Clément Marot, identifient l'interlocuteur du cœur comme étant le « corps », mais le texte n'est pas aussi explicite.

⁴³ Ballades CXIII-CXVI, dans Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. citée, vol. I.

⁴⁴ Par exemple : ballade Œ-CCCCLXXVII / A-73, virelai Œ-DLIV / A-86.

⁴⁵ Par exemple : ballades Œ-CLIX et CLXIV.

la « Vierge tresprecieuse »⁴⁶. Dans son *Testament*, Villon lègue certains poèmes à un destinataire qui peut en devenir l'énonciateur vis-à-vis d'un destinataire second : la mère de Villon va ainsi prononcer la *Ballade pour prier Nostre Dame* (T 873-909) ; Robert d'Estouteville va envoyer une ballade amoureuse à son épouse (T 1378-1405). Ou bien Villon passe directement la parole au personnage de la belle Heaumière, qui prononce ses « regrets » (T 461-532) ainsi que la ballade qui suit, adressée à ses consœurs (T 533-560). Ce passage n'est pas sans rappeler la ballade de Deschamps (Æ-DXXXV / A-82) où une femme regrette sa beauté disparue qui la prive désormais (à trente ans !) des joies de l'amour ; la première strophe applique au corps le motif de l'*Ubi sunt*, l'envoi adressé aux « jeunes belles » conseille le *carpe diem*. Dans une autre ballade (Æ-MCLXXXV) émaillée de formules latines⁴⁷, une « Vielle a present, jadis *juvencula* » déplore ses charmes envolés et le mépris des hommes qui s'ensuit ; dans l'envoi adressé aux jeunes filles (« *Juvencule* ») elle conseille cyniquement, en se souvenant de la Vieille du *Roman de la Rose* : « Plumez, prenez *cunctis hominibus* ». Cette manière de remplacer l'adresse traditionnelle et digne au « Prince » au début de l'envoi par une adresse à de simples femmes est poussée encore plus loin par la belle Heaumière qui s'adresse à des « filles » de joie (T 557). Le conseil qu'elle leur donne de « N'espargnie[r] homme » (T 538) fait écho aux conseils de la Vieille de Jean de Meung⁴⁸ relayés par la *vetula* mise en scène par Deschamps. Le refrain « *Vetula sine muneribus* » désigne, si l'on considère la polysémie de *munus*, une vieille sans emploi et à qui on ne fait plus de cadeaux, une femme dévaluée par conséquent, comme le dit à son tour la belle Heaumière : « Car vieilles n'ont ne cours nē estre / Ne que monnoye qu'on descrye. » (T 539-40).

Eustache Deschamps semble par ailleurs avoir lancé, selon Sarah Spilsbury⁴⁹, la mode (appelée à durer jusqu'au début du XVI^e siècle) des ballades imprécatoires, qui consistent à lancer de virulentes malédictions contre un ennemi réel ou fictif (il y a une part de jeu dans ce discours)⁵⁰. Le genre est reconnaissable à un moule grammatical récurrent qui projette à l'attaque (c'est le cas de le dire) de la strophe initiale une série de compléments prépositionnels antéposés (indiquant le moyen par lequel s'exercera l'action violente contre la ou les personnes visées) et suivis d'un subjonctif optatif (souvent placé au refrain) à la voix passive ou active. Ainsi de la ballade Æ-DCCLXXIII :

De maulx coustiaux forgiez en Lombardie,
 Du tret de Genne et de leurs viretons,
 Des ars anglaiz et de ceulx de Turquie,
 [...]
 Puist il morir qui mal faire me pance ! (v. 1-3 et 8)

⁴⁶ Chanson royale Æ-MCCCLIII.

⁴⁷ L'usage ludique du mélange linguistique (*barbarolexis*) est à la mode dans la poésie de cour à la fin du Moyen Âge. L'introduction de fragments en latin dans le texte vernaculaire permet toutes sortes de plaisanteries ; outre cet exemple de Deschamps, on peut citer la ballade CIV ou le rondeau CLXVI de Charles d'Orléans (éd. citée), et bien sûr la *Ballade franco-latine* de Villon (PD XI). Sur ce procédé, voir Jean-Claude Mühlethaler dans *Poétiques de la Renaissance*, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 514-515 ; Folke Genert, « Le recours rhétorique à la "barbarolexie" et l'hétérogénéité stylistique au Moyen Âge », dans *Effets de style au Moyen Âge*, dir. Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, Seneffiance n° 58, 2012, p. 327-336, URL : <https://books.openedition.org/pup/19162?lang=fr>

⁴⁸ *Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, LGF, « Lettres gothiques », 1992, v. 13269-71 et 13479-94 : tous les hommes sont des trompeurs, que les femmes doivent donc tromper tant qu'elles jouissent de leurs charmes de jeunesse. Et que les femmes, fréquentant plusieurs hommes, en profitent pour les plumer (v. 13615-20) !

⁴⁹ Sarah V. Spilsbury, « The Imprecatory Ballade: A Fifteenth-Century Poetic Genre », *French Studies*, XXXIII, n° 4, oct. 1979, p. 385-396.

⁵⁰ Voir les ballades Æ-DCCLXXIII, DCCCVI, MCCXXIX, MCCLXXXVII, MCCLXXXVIII.

On reconnaît là le ton d'au moins deux ballades de Villon : la *Ballade des langues ennuyeuses* (T 1422-1456) et la *Ballade contre les ennemis de France*⁵¹ (PD XIII, où la malédiction est lancée dès le v. 1). En ce qui concerne la première, plusieurs critiques⁵² avant Spilsbury l'ont rapprochée d'une ballade imprécatoire attribuable (sans certitude toutefois) à Deschamps⁵³ :

De couperos, d'alun, de vers de gris,
De sal gemme, de souffre vif saillant,
De realgar, d'elbore blanc et bis,
De sublimé, d'arsenic undoyant,
De salpêtre, de vitreol luisant,
D'armoniac et de bol armenique
Avec foison de chair de basilique,
En potage par morselès luyans,
En my la mer, chascun sur une brique,
Soient servis au disner mesdisans ! (str. 1)

Ce poème, comme celui de Villon, expose une recette infamante destinée à châtier les mauvaises langues. Deschamps a souvent vitupéré les péchés de la langue en partie responsables de la dégradation morale son époque⁵⁴. Quant au vers 37 de la *Ballade contre les ennemis de France*, il renverrait, selon Claude Thiry, à Vertus, la ville natale d'Eustache Deschamps en Champagne, qui « fait partie intégrante du “royaume de France”⁵⁵ » : cette *lectio difficilior* superposant au sens commun de « vertu » un calembour onomastique est bien dans la manière d'un Villon qui joue souvent de l'ambivalence ; cette pointe finale du poème résonnerait aussi comme un hommage au poète champenois.

L'influence de la ballade imprécatoire a plus largement pu contribuer à fixer chez Villon le goût pour ce que Claude Thiry appelle « la rhétorique de l'énumération⁵⁶ », propension déjà nettement repérable chez Deschamps⁵⁷. En particulier, l'anaphore crée un effet d'entraînement litanique plaisant voire humoristique ou satirique. Deschamps en use volontiers pour demander « quand » adviendra l'État idéal (ballade Œ-MCCCCXXIII / A-191) ; pour énumérer « tout » ce qui ne lui plaît pas (virelai Œ-MCXCVI) ; pour déplorer la dureté des « Temps » et « Ages » présents (ballade Œ-XXXI / A-7) ; pour dire « Adieu » (ballade Œ-DCCCLXXI / A-125 ; rondeau Œ-DLXXVII / A-92). Villon reprend à son compte un usage ludique de l'anaphore, que ce soit dans la *Ballade des proverbes* (PD IV) avec ses trente-trois formules débutant par « Tant » ou dans la *Ballade des menus propos* (PD VIII) qui affirme à vingt-huit reprises « Je congnois », mais pour mieux faire ressortir dans le refrain l'exception majeure (« fors que moy mesmes »).

⁵¹ L'attribution à Villon est, rappelons-le, discutée. Voir Claude Thiry, « La *Ballade contre les ennemis de la France* : une relecture », dans *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, dir. Jean-Marie d'Heur et Nicoletta Cherubini, Liège, 1980, p. 469-480 ; Tania Van Hemelryck, « La *Ballade contre les ennemis de la France* : une ultime relecture ? », *Le Moyen Français*, 48, 2001, p. 37-55.

⁵² Pierre Champion, *François Villon, op. cit.*, t. II, p. 185-186 ; Louis Thuasne, *François Villon. Œuvres*, éd. citée, vol. III, p. 388 ; Jean Rychner et Albert Henry éd., *Le Testament Villon*, t. II, commentaire, Genève, Droz, 1974, p. 207.

⁵³ Ballade XXV du tome X des *Œuvres complètes*, qui regroupe les poèmes attribuables à Deschamps.

⁵⁴ Voir par exemple la ballade Œ-CLVI (« Je me complaing de *lingua dolosa* »).

⁵⁵ Villon, *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry, Paris, LGF, « Lettres gothiques », 1991, p. 272. Deschamps a célébré sa bonne ville, par exemple dans la ballade Œ-MCCCXXXIX / A-179.

⁵⁶ Claude Thiry, « La *Ballade contre les ennemis de la France...* », art. cité, p. 472.

⁵⁷ Voir par exemple les ballades Œ-IX, Œ-XVIII, Œ-CLXXXVI / A-34, Œ-DCCCLXXI, Œ-DCCCII, Œ-MCCCCXCIII / A-199, la chanson royale Œ-CCCCIII / A-64.

Au demeurant, force est de constater que Villon a moins largement joué de la plasticité formelle de la ballade qu'Eustache Deschamps, orfèvre en la matière⁵⁸, et qu'il s'est peu risqué au rondeau qu'affectionnera son contemporain Charles d'Orléans après 1440.

Les recherches érudites accumulées sur l'œuvre de Villon n'ont pas peu contribué à consacrer son génie et dans l'opinion commune il est souvent perçu comme le premier poète moderne (ce depuis la fameuse formule de Boileau⁵⁹). Sans nier la singularité de Villon, ce bilan synthétique vise à nuancer l'originalité dont on le crédite à tort sur certains points en rétablissant la filiation poétique qui, à plus d'un titre, peut le rattacher à Eustache Deschamps. Reste que plusieurs aspects différencient les deux poètes. Ils n'emploient pas l'ironie aux mêmes fins ; leur didactisme ne s'exerce pas non plus de la même manière. L'un prône une morale de l'ordre et fustige le *bestournement* du monde, tandis que l'autre renverse les volontiers les repères établis et pratique le *contredit*. Deschamps, officier royal chargé entre autres des affaires judiciaires en tant que bailli, n'aurait pas forcément apprécié les sarcasmes d'un marginal révolté tel que Villon. Peut-être même l'eût-il envoyé se faire pendre pour de bon, si l'on prend au sérieux l'envoi de la chanson royale Æ-DCCCCIX :

Princes, chassaires*, gresillons**,	*fouet **menottes
Fers es jambes pour justicier,	
Et pour pugnir mauvais garçons,	
Donnez leur l'ordre du cordier*.	*passez-leur la corde autour du cou

⁵⁸ Voir Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, ainsi que sa conférence « Du vers au poème, la recherche formelle dans l'œuvre de F. Villon », URL : <http://www.conjointures.org/index.php?page2>

⁵⁹ *Art poétique*, chant I, v. 117-118 : « Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers, / Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers ».

Proverbérations :
Quelques aspects du proverbe chez François Villon

Mathias Sieffert
Paul Valéry-Montpellier 3

*La mortaja no tyene aldikera*¹

Que le proverbe ait une place prépondérante dans l'œuvre de Villon ne doit guère étonner. L'écriture proverbiale traverse tous les modes d'écriture du XV^e siècle, qu'il s'agisse de la poésie lyrique, du récit, du théâtre, du traité didactique, ou du dit à la première personne, dont le *Testament* offre une déclinaison particulière². Sa présence est remarquable dans les textes poétiques en *je* — qu'on songe aux exemples de Michault Taillevent, de Pierre Chastelain, de Jean Régnier, ou au poème du *Prisonnier desconforté du château de Loches*. Le proverbe s'y manifeste comme un élément hétérogène, une parole commune et saillante, que celle-ci soit attestée par ailleurs (issue d'une tradition savante, biblique ou populaire) ou forgée de toutes pièces selon des critères stylistiques relevant de l'esthétique proverbiale (l'*effet-proverbe*³). Ce goût du proverbe est le fruit d'un long héritage, aussi bien latin que vernaculaire⁴. Les proverbes font partie de l'enseignement médiéval. Ils sont parfois recueillis en véritables collections, accompagnés ou non de micro-récits, ou inventoriés sous forme de listes alphabétiques⁵. Surtout, il n'est d'auteur qui, depuis le XII^e siècle, ne dissémine des proverbes dans ses textes. Le jeu prend une coloration particulière à la fin du XIV^e siècle, dans les textes narratifs ou didactiques comme dans des pièces lyriques où les refrains prennent la forme d'un proverbe⁶.

Pourtant, quiconque se penche sur la question du proverbe chez les auteurs du XV^e siècle ne tarde pas à s'apercevoir que le problème n'est pas tant de trouver des occurrences que de parvenir à en circonscrire la liste. Cette difficulté tient au problème, sans cesse rappelé par les parémiologues⁷, des critères définitoires d'une catégorie qui peut tour à tour englober ou exclure les locutions, les sentences, les maximes, les adages, les préceptes, les métaphores lexicalisées, ou encore les citations, voire les *exempla*. Claude Buridant constate qu'on a tendance à qualifier de *proverbe* « tout énoncé gnomique épinglé au Moyen Âge comme une formule stéréotypée, s'appuyant ou non sur une autorité, métaphorique ou non⁸ ». Au Moyen Âge, *proverbium* (étymologiquement une parole « mise en avant ») possède bel et bien un sens large, englobant à la fois le proverbe populaire et la *sententia*, avec laquelle il est souvent confondu.

¹ « Le linceul n'a point de poche ». Proverbe judéo-espagnol.

² François Villon, *Œuvres complètes*, éd. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard, 2014, p. 753. Voir aussi Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *L'Écriture testamentaire à la fin du Moyen Âge : identité, dispersion, trace*, Oxford, Legenda, 1999.

³ Jacqueline et Bernard Cerquiglini, « L'écriture proverbiale », *Revue des sciences humaines (Lille). Rhétorique du proverbe*, 163, 1976, p. 359-375, ici p. 361.

⁴ Sur cet héritage antique et médiéval, voir Elisabeth Schulze-Busacker, *La Didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁵ Sur ces recueils, voir l'introduction de Joseph Morawski dans *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925. Sur le classement de ces recueils, voir du même « Les recueils d'anciens proverbes français analysés et classés », *Romania*, XLVIII, 1922, p. 481-558.

⁶ Pour le cas de Machaut, Froissart et Deschamps, voir encore Jacqueline et Bernard Cerquiglini, « L'écriture proverbiale », art. cité.

⁷ A. J. Greimas, « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*, II, 1960, p. 41-61, réflexion synthétisée dans *Du sens. Essais de sémiotique*, Paris, Seuil, 1970, p. 309-314.

⁸ Claude Buridant, « Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-Partis », *Revue des sciences humaines (Lille). Rhétorique du proverbe*, 163, 1976, p. 377-418, ici p. 388.

Ce qui caractérise le proverbe ou la *sententia* est une capacité à produire, de manière concise, une pensée générale, réutilisable en des contextes variés⁹. Isidore de Séville qualifie la *sententia* de « dictum impersonale » (*Etymologiae*, II, 11, 1). Plus tard, Matthieu de Vendôme (XII^e siècle) présente le proverbe comme une sentence connue et admise de tous : « generale proverbium, id est communis sententia, cui consuetudo fidem attribuit, opinio communis assensum accommodat, incorruptae veritatis integritas adquiescit¹⁰ ». Le proverbe est placé sous le signe de l'adhésion, de la croyance partagée en une vérité que l'énoncé cristallise. Au XIII^e siècle, Jean de Garlande donne cette autre définition : « Proverbium est sententia brevis ad instructionem dicta, comodum uel incomodum grandis materie manifestans » (*Parisiana Poetria*, I, 155¹¹) : c'est ici la brièveté et la dimension didactique qui sont retenues. Une autre définition utile – quoique postérieure à Villon – est celle de Pierre Fabri qui écrit dans son *Grand et Vrai Art de Rhétorique* : « proverbe, c'est langaige general contenant substance ou sentence semblable ou vray semblable de ce que l'en dit ou que l'en veut dire¹² ». Jean-Claude Mühlethaler souligne ici le caractère « général » du proverbe comme la richesse de son contenu¹³, ce à quoi on pourrait ajouter l'importance de sa dimension spéculaire (*semblable*) en ce qu'il reformule en termes généraux une situation particulière dont il est le miroir, mais aussi parce qu'il entretient avec la strophe ou l'environnement textuel où il apparaît un pouvoir réfléchissant. À plusieurs niveaux en effet, le proverbe relève de ce qu'on pourrait appeler une réverbération poétique : il est un reflet de la langue commune, un reflet textuel, un reflet de l'expérience, parfois même un reflet d'image (on peut penser aux *Proverbes illustrés*¹⁴ ou à certains des *Dictz moraux pour faire tapisserie* d'Henri Baude qui contiennent des proverbes¹⁵).

La question du proverbe chez Villon a déjà fait l'objet d'une étude marquante¹⁶ : Jean-Claude Mühlethaler analyse ses usages en montrant de quelle manière le proverbe est tour à tour confirmé, nuancé, ou dépassé en fonction du contexte dans lequel il s'inscrit. Le rapport de Villon à la parole commune, voire aux *auctoritates* a également fait l'objet de réflexions approfondies : on se reportera par exemple aux travaux de Nancy Freeman Regalado¹⁷ et à ceux

⁹ On se reportera à la thèse de David Heft, *Proverbs and Sentences in Fifteenth Century French Poetry*, New York University, 1941, en particulier à l'introduction et au premier chapitre. Pour un panorama des définitions latines et médio-latines, voir par exemple Barry Taylor, « Medieval Proverb Collections : the West European Tradition », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 19-35 ; voir aussi Elisabeth Schulze-Busacker, *op. cit.*, p. 13-36.

¹⁰ (« [...] un proverbe général, c'est-à-dire une sentence connue de tous, à laquelle on acquiesce par habitude, on donne son assentiment sous l'influence de l'opinion commune, et on s'accorde sans discuter à cause de la vérité intègre et intacte qu'elle exprime »). *Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, éd. Edmond Faral, Genève, Slatkine/ Paris, Champion, 1982 [Paris, Champion, 1924], p. 113.

¹¹ (« Le proverbe est une sentence brève que l'on cite pour instruire, et qui permet d'exprimer de façon évidente ce qu'il y a d'avantageux ou de néfaste dans un sujet important »). Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, I, 155, éd. T. Lawler, New Haven/London, 1974, p. 12-13.

¹² Pierre Fabri, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 42 [Rouen, A. Lestringant, Société des Bibliophiles Normands, 1889-1890].

¹³ Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle. Situation de François Villon et Michault Taillevent*, Paris, Nizet, 1983, p. 65. Mentionnons également l'article de Pino Paioni, « I proverbi di Villon (Appunti) », *Studi Urbinati*, 45, 1971, p. 1131-1136^h, lequel n'aborde véritablement la question du proverbe qu'en dernier lieu.

¹⁴ Voir l'édition d'Emmanuelle Rassart-Eeckout et Tania Van Hemelryck parue dans *Le Moyen français*, vol. 49, 2001, p. 7-100.

¹⁵ Henri Baude, *Dictz moraux pour faire tapisserie*, éd. Annette Scoumanne, Genève, Droz et Paris, Minard, 1959. On notera que les proverbes sont moins systématiques, et qu'ils peuvent prendre des formes beaucoup plus variées (incluant des préceptes formulés à la deuxième personne du singulier).

¹⁶ Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle, op. cit.*, chapitre II « Le poète et le proverbe », p. 65-101.

¹⁷ Nancy Freeman Regalado, « Villon's Legacy from *Le Testament of Jean de Meun*: Misquotation, Memory, and the Wisdom of Fools », dans *Villon at Oxford: The Drama of the Text*, éd. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor,

de Tony Hunt¹⁸. Enfin, l'édition de Jacqueline Cerquiglini-Toulet permet, à chaque fois, de mesurer l'ampleur du réseau proverbial villonien.

Notre approche insistera sur quelques éléments moins fréquemment discutés en abordant le proverbe comme *pratique* d'écriture. À l'image de l'écrivain Harry Mathews qui préconisait la pratique du *perverbe* dans l'*Atlas de la littérature potentielle* (jeu qui consiste à intervertir deux proverbes pour donner naissance à un énoncé cocasse)¹⁹, Villon fait du proverbe une pratique souple et mouvante. Cette dimension pratique s'illustre à plusieurs niveaux. Plutôt que de s'en remettre passivement à leur autorité, Villon cherche à éprouver les proverbes, à les discuter ou les transformer. Il les juge ou les recompose à l'aune de l'expérience du sujet poétique. Il en fait ressortir l'artifice ou le double-sens. Enfin, la « ballade des proverbes », qu'on a régulièrement soumise à des lectures biographiques ou purement rhétoriques porte à son paroxysme cette conception du proverbe comme pratique d'écriture. Nous en proposerons, à la fin de cet article, une nouvelle analyse.

1. « Une leçon de mon escole »

S'il apparaît quelquefois en ouverture de la strophe (*Test.*, vv. 265, 421, 1676, 1736), plus rarement au milieu (*Lais*, vv. 61–62, *Test.*, vv. 314, 375, par exemple), le proverbe est généralement placé, chez Villon, en fin de strophe. Une position stratégique commune à l'épiphonème proverbial et au proverbe-refrain dans le cas des ballades. Dans les deux cas, le proverbe exerce une fonction spéculaire avec le texte qui précède. Par épiphonème on désigne en effet le procédé qui consiste à conclure une strophe par un proverbe ou une sentence générale, censée synthétiser, illustrer ou nuancer le discours développé dans la strophe. Jean Molinet, dans son *Art de rhétorique*, donne un exemple de ce procédé avec un septain « dont la derraine ligne chiet en commun proverbe²⁰ ». Quelques exemples sont célèbres : Michault Taillevent termine chacun des 93 septains d'octosyllabes de son *Passe Temps* par un proverbe²¹. Pierre Chastelain suit ce jeu dans le *Temps perdu* et le *Temps recouvré*²². De même, la quasi-totalité des septains de Justice des *Lunettes des Princes* de Jean Meschinot s'achève par un proverbe²³. D'autres exemples pourraient confirmer cette mode qui a été bien étudiée par Paul Zumthor²⁴. Ce pouvoir réfléchissant est parfois redoublé lorsque le proverbe accompagne un texte et des images : nous avons cité les *Proverbes illustrés*, mais on doit aussi songer au texte accompagnant la *Danse macabre* du cimetière des Innocents (mentionné dans le *Testament*, CLX-CLXV), dont presque tous les huitains s'achèvent sur une sentence d'un vers rappelant à la fois l'inéluctabilité de la mort et son pouvoir d'égalisation sociale ; dans ce texte, c'est au

Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 282-311 ; voir aussi le chapitre 7 de sa monographie *L'Art poétique de François Villon : effet de réel*, trad. D. Hüe, Orléans, Paradigme, 2018.

¹⁸ Tony Hunt, dans *Villon's Last Will. Language and Authority in the « Testament »*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

¹⁹ OuLiPo, *Atlas de la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 293. Un exemple de poème en « perverbes » est donné dans le même volume, p. 344-345.

²⁰ Jean Molinet, *L'Art de rhétorique*, dans *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. Ernest Langlois, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [Paris, Imprimerie nationale, 1902], p. 218-219.

²¹ Robert Deschaux, *Un poète bourguignon du XV^e siècle, Michault Taillevent (édition et étude)*, Genève, Droz, 1975, p. 131-163.

²² *Les Œuvres de Pierre Chastelain et de Vaillant, poètes du XV^e siècle*, éd. Robert Deschaux, Genève, Droz, 1982.

²³ *Les Lunettes des princes de Jean Meschinot précédée d'une étude sur sa vie et son œuvre et suivi de notes et d'un glossaire*, éd. Christine Martineau-Genieys, Genève, Droz, 1972, vv. 579-1137.

²⁴ Paul Zumthor, « L'épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines (Lille III)*, 163, 1976, p. 313-328, réflexions prolongées dans *Le Masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 152-160.

personnage du sot de rappeler par exemple que « Tous mors sont d'un estat commun²⁵ », sentence qui trouve des échos sensibles chez Villon, aussi bien dans les trois ballades du temps jadis²⁶ que sous des formes épiphonémiques comme à la fin de l'énumération des rôles sociaux au huitain XXXIX: « Je congnois que povres et riches/.../Mort saisit sans excepcion » (*Test.*, v. 312). Villon épouse cette conception réfléchissante du proverbe, qui en fait tout autant un ornement qu'un instrument argumentatif. Nous avons dénombré 23 épiphonèmes dans l'œuvre de Villon, sans compter les refrains. Pour les ballades, presque un tiers (9 sur 31) comporte un refrain en forme de proverbe ou de sentence. Cet usage correspond à la pratique de plusieurs poètes qui ont pu inspirer Villon, en particulier Eustache Deschamps. On peut notamment mettre en parallèle l'éloge de Paris qui, dans deux ballades de Deschamps, culmine en un refrain proverbial : « Riens ne se puet comparer a Paris » (ballades CLXIX et CLXX) et qui, chez Villon, devient un éloge de la langue des Parisiennes : « Il n'est bon bec que de Paris »²⁷. Le pouvoir illustratif du refrain-proverbe se retrouve aussi dans la ballade « en vieil langage françoys » où l'énumération est rythmée par une formule « Autant en emporte ly vens²⁸ », qui est attestée dans plusieurs textes²⁹. En l'occurrence, le pouvoir réfléchissant entre le proverbe et la strophe se renforce au moyen d'une rime qui, dans l'envoi, confine à l'équivoque : « Et tous autres qui sont vivans ;/ S'ilz en sont courcez n'atinez;/ Autant en emporte ly vens ! » (*Test.*, vv. 410–412). Villon parvient à faire entendre dans *vivans* le mot *vent* et même une équation inscrite par nature dans le mot lui-même (*vie-vent*). On pourrait également songer au « *Contredits de Franc Gontier* » dont le refrain, « Il n'est tresor que de vivre à son aise » (*Test.*, v. 1482) est présenté à la fois comme une position argumentative au sein d'un débat avec Philippe de Vitry, auteur d'un poème qui idéalise la vie simple du berger Franc Gontier au XIV^e siècle³⁰, mais aussi comme la conclusion répétée d'une démonstration tripartite.

À la fois *escollier* et *bon follastre*, proche des milieux juridiques, Villon a une connaissance foisonnante des proverbes, qu'ils soient savants ou populaires. Leur intégration dans le *Testament* repose sur l'intervention d'une voix générale au sein d'un discours subjectif. On ne saurait s'étonner de trouver chez lui le procédé rhétorique attendu qui consiste à souligner le passage du *je* au *on* (« ce mot se dit communement », *Test.*, v. 151 ; « on dit, et il est vérité », v. 1685 ; « on dit communement », v. 760) ou et des tournures qui mettent en avant la dimension hétérogène et mémorielle du proverbe (« j'ay oÿ recorder », v. 1505 ; « ad ce propos ung dit ramaine », *PD IX*, v. 116) : ces démarcations insistent sur le changement de voix, autant qu'elles attribuent à la parole commune une forme d'autorité. Mais le *je* villonien ne s'en remet pas passivement à cette voix autre. Villon cherche plutôt à vérifier le proverbe. Ce qui lui donne sa pleine autorité est le fait qu'il se trouve confirmé par l'expérience subjective :

De chiens, d'oyseaulx, d'armes, d'amours
— C'est pure ver(i)té decelée —
Pour une joye cent doulours.
(*Test.*, vv. 622-623).

²⁵ *La Danse macabré des charniers des Saints Innocents à Paris*, éd. et trad. Edward F. Chaney, Manchester, Manchester University Press, 1945, p. 43, v. 704.

²⁶ François Villon, éd. citée, p. 102-106.

²⁷ François Villon, éd. citée, « ballade des femmes de Paris », p. 170-172.

²⁸ *Ibid.*, p. 106-108.

²⁹ V30 dans James W. Hassell, *Middle French Proverbs, Sentences and Proverbial Phrases*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1982.

³⁰ Le texte de Philippe de Vitry est publié, avec celui de Pierre d'Ailly qui va dans le même sens, par Arthur Piaget, « Le Chapel des fleurs de lys, par Philippe de Vitri », *Romania*, xxvii, 1898, p. 55-92, en particulier p. 63-65. Sur la ballade de Villon et sa filiation avec ces deux textes, voir par exemple Patrizio Tucci. « Villon contre Franc Gontier », *L'Analisi linguistica e letteraria*, VIII, 2002, « Actes du IIe Colloque International sur la Littérature en Moyen Français. Milan, 8-10 mai 2000 », éd. Sergio Cigada et Anna Slerca, p. 281-302.

Ce proverbe désenchanté, qui connaît de multiples déclinaisons au XV^e siècle³¹, est bien ici présenté comme *décelé*, autrement dit « révélé », « découvert » : l'expérience du *je* permet d'évaluer, à l'aune de l'expérience subjective, la validité d'un lieu commun. C'est le sens qu'il faut donner à cette incise qui interrompt une expression éculée pour lui ôter son apparente banalité ou son artifice. L'autorité du proverbe tient moins, chez Villon, à la réputation d'un auteur ou d'un sage, ou de la beauté d'une formule, qu'à la vérification subjective d'une parole reçue. Ici, le proverbe apparaît bien comme une généralisation du récit du « martyr d'Amours » développé dans le *Lais*, puis repris dans le *Testament*. On pourrait en dire autant des proverbes sur la mort : « Et après mort n'y a relaiz » (*Lais*, v. 62) ; « Il n'est qui contre mort resiste » (*Test.*, v. 375) ; « Ce monde n'est perpetuel » (*Test.*, v. 421). Ces proverbes sont courants, et connaissent de multiples variations au XV^e siècle. Ils s'inscrivent dans une esthétique du sermon. Tout en épousant le discours moraliste, Villon use ou recrée ce type de proverbes dans la mesure où la mort est, dans sa poétique, une expérience éprouvée, qu'il s'agisse de sa propre mort, ou de sa vision concrète de la mort lorsqu'il « considere ces testes/ entassees en ces charniers » (*Test.*, v. 1744-1745) au cimetière des Innocents. Plutôt que de délivrer, comme dans la *Danse Macabre*, des formules de sagesse, il formule en termes proverbiaux sa propre expérience du *memento mori*. Cette vérification visuelle des proverbes se retrouve aussi, mais sur un mode beaucoup plus léger, dans les « *Contreditz de Franc Gontier* » où le proverbe-refrain a deux sources fictives : d'une part, Villon le présente comme une leçon qu'il a entendue enfant (« Petit enfant j'ai oÿ recorder:/ "Il n'est tresor que de vivre a son aise" », *Test.*, 1505-1506). Le proverbe est en fait une réécriture assez libre d'un passage de l'*Ecclésiaste* (3, 12)³² et l'on peut supposer que Villon feint ici d'avoir un souvenir approximatif de cette recommandation. Mais, d'autre part, ce proverbe est surtout la morale qu'il tire d'après une observation voyeuriste (« par ung trou de mortaise », v. 1480) des plaisirs auxquels s'adonnent « ung gras chanoine » et « dame Sidoine ». À la morale du livre, Villon substitue une morale du constat.

Cela explique que nombre de proverbes villoniens se présentent comme des enseignements tirés de l'expérience du sujet poétique : « Vin pert mainte bonne maison » (*Test.*, v. 1021) ; « Folles amours font les gens bestes » (*Test.*, v. 629), ou encore « Car de la pance vient la dance ! » (*Test.*, v. 200), proverbe qui suppose que la danse (peut-être l'acte sexuel) suit la bonne chère : Villon vérifie négativement le bienfondé de l'expression, lui qui, « ventre affamé » (v. 195) n'a plus l'occasion d'« aimer » (v. 193). L'expérience est peut-être la seule autorité qui puisse donner au proverbe sa valeur. Dans la double ballade du *Testament*, le refrain-proverbe « Bien eueux est qui riens n'y a » mérite aussi d'être passé au tamis de l'expérience subjective. Alors que la ballade repose sur une série d'exemples d'hommes illustres que l'amour a rendu fous (Salomon, Samson, Orphée, Narcisse, Sardanapale et d'autres), Villon s'inscrit dans cette liste comme un ultime *exemplum*. On lit à la cinquième strophe :

De moy, povre je vueil parler :
 J'en fuz batu comme a ru telles,
 Tout nu, ja ne le quiers celler.
 Qui me fist macher ces groselles,
 Fors Katherine du Vauselles ?
 Noël le tiers ot, qui fut la,
 Mitaines a ces nopces telles.
 Bien eueux est qui riens n'y a ! (*Test.*, vv. 657-664)

³¹ Hassell, *op. cit.*, P193.

³² Voir la note de Jean-Claude Mühlethaler, éd. citée, p. 260, v. 1482.

Voici le proverbe utilisé à nouveaux frais. Villon ne fait, à cet égard, qu'illustrer les recommandations de la *Rhétorique à Herennius* où il est dit que la validité du proverbe est d'autant plus grande qu'elle est *sumpta de vita*, tirée de la vie³³.

Ainsi, de multiples sentences du *Testament* semblent transformer le testateur en prêcheur, ou en sage qui, au lieu d'enseigner des proverbes tirés des livres sans qu'ils soient passés au tamis de l'expérience, livre les conclusions de l'école de la vie : aux enfants « perdus » (*Test.*, v. 1661), il livre « une leçon de [son] escolle » qui est présentée comme un véritable sermon (« Escoute », v. 1667 ; « beau frere », v. 1668 ; « or escoutez », v. 1706 ; « a vous parle, compains de galle », v. 1720). Le passage (huitain CLVI-CLIX) contient d'ailleurs plusieurs sentences générales ou imagées qui sont autant d'arguments qui enrichissent le discours (« ce n'est pas ung jeu de troys mailles », v. 1676 ; « qui pert, riens n'y font repentailles », v. 1678 ; « charecterie se boit toute », v. 1686 ; « jamaiz mal acquest ne prouffict », v. 1691). Ces leçons ne sont-elles pas, en creux, l'aveu d'une expérience convertie en témoignage ?

Enfin, plusieurs critiques ont insisté sur la dimension générale du proverbe. Paul Zumthor soulignait justement dans son étude de l'épiphonème chez les Grands Rhétoriciens que son pouvoir résidait dans le fait qu'il offre une « proposition virtuellement universelle, fictivement admise comme non falsifiable³⁴ ». De fait, lorsque Villon livre une formule sentencieuse, c'est précisément pour emporter – fût-ce de force – l'adhésion du lecteur. Le double proverbe « Necessité fait gens mesprendre/ Et fain saillir le loup du boys » (*Test.*, v. 167–168) lequel suit l'*exemplum* de Diomède, permet à Villon de justifier sa vie de pécheur (« Je suis pecheur, je le sçay bien », *Test.*, v. 105). La stratégie de défense est doublée d'ironie : si le *je* de Villon disparaît d'abord, caché derrière le collectif *gens*, il s'incarne ensuite dans la figure du *loup*, figure qui n'incite pas particulièrement à la tendresse. Pourtant, se comparer à une bête sauvage peut aussi être le meilleur moyen pour Villon de défendre son cas. Dans la ballade de l'appel (*PD II*), adressée au clerc du guichet, Villon justifie son appel par une analogie animale : « Toute beste garde sa pel » (v. 3). Le proverbe est aussi, chez Villon, une stratégie de défense. Aux reproches qu'on pourrait lui faire lorsqu'il médite de l'amour, le poète se défend en forgeant une sentence :

Et s'aucun me interroge ou tente
Comment d'Amours j'ose mesdire,
Ceste parolle le contente :
Qui meurt a ses loix de tout dire. (*Test.* vv. 725-728)

Nous n'avons pas trouvé d'attestation plus ancienne de cette formule³⁵. Villon la présente pourtant, pompeusement, comme une *parolle*. Le caractère général et universel de la sentence permet plusieurs interprétations. Villon fait peut-être ici allusion à l'idée de confession. On peut penser à la confession structurée de *L'Amant trespasé de deuil* de Pierre de Hauteville³⁶. Le *Testament*, cela fut souvent rappelé, est, au-delà du moule juridique, une confession, un dit, un témoignage fictionnel d'une expérience mise en scène. Mais ce *tout dire* auquel la mort donne droit peut aussi se lire en un sens plus général : la mort libère des convenances, elle rend possible la satire. L'adage n'est-il pas encore un programme méta-poétique ? Il fait de la fiction testamentaire un véritable espace de liberté, sinon d'exhaustivité.

³³ *Rhetorica ad Herennium*, éd. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, IV, 23, p. 156.

³⁴ Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière*, op. cit., p. 154.

³⁵ Jacqueline Cerquiglini-Toulet la rapproche d'une autre sentence, plus tardive : « Femme grosse a loy de tout dire » dans le *Sermon joyeux des maux de mariage* (éd. de La Pléiade, p. 778, n. 8). Si la formule existe déjà à l'époque de Villon sous une forme orale, le poète se livre alors à un jeu de réécriture ironique.

³⁶ *La Confession et Testament de l'amant trespasé de deuil de Pierre de Hauteville*, éd. Rose M. Bidler, Montréal, Ceres, 1982, p. 29-40 (strophes XXXII-LXXXII).

2. Perverbérer : jouer sur les proverbes

Pour introduire son jeu du *perverbe*, Harry Mathews écrit que « grâce à leur structure forte, et familière à tous, les proverbes et aphorismes se prêtent particulièrement aux manipulations et substitutions³⁷ ». Le paradoxe est éclairant dans le cas de Villon. Comment un énoncé réputé figé peut-il se prêter au mouvement, à la transformation ? Si Villon ne se livre pas exactement au même jeu que l'oulipien, il envisage malgré tout le proverbe comme un signifiant poétique qui se prête à des manipulations et à des jeux de sens. Nous avons relevé quatre types de jeux sur les proverbes. D'autres pourraient s'y ajouter.

Le premier niveau de jeu consiste à recourir à une sentence de manière ironique ou malicieuse. Sous forme de truisme, le proverbe « Car enffans si deviennent gens » (*Test.*, v. 1321) en référence à deux vieux chanoines de Notre-Dame, Guillaume Cotin et Thibault de Vitry, déjà cités dans le *Lais* (vv. 217-218), prolonge une plaisanterie auquel Villon s'adonne déjà à propos de trois vieux usuriers qu'il décrit comme « troys petis enffans tous nudz » (*Lais*, v. 194) : s'inquiéter du futur de ces vieillards revient, *in fine*, à se réjouir de leur mort.

La sentence est ainsi parfois suspecte, y compris lorsqu'elle semble transparente. Celle qui est censée rendre grâce au roi Louis XI, « Bienfait ne se doit oublier » (*Test.*, v. 88) peut aussi être lue comme un hommage un peu désinvolte étant donné que le roi disparaît ensuite du texte³⁸. Parfois, le proverbe devient loufoque. Dans le huitain LXXV, dans lequel Villon dit regretter qu'on ait appelé « *Testament* » son *Lais*, l'auteur semble renoncer à tout espoir de contrôler ses œuvres comme l'ont fait avant lui les auteurs de la fin du XIV^e siècle : « Ung chacun n'est maistre du scien » (v. 760). Le proverbe remet en cause, sous une forme amusée et désenchantée, l'idée même d'auctorialité. Enfin, le proverbe remanié « selon le clerc est deu le maistre³⁹ » (*Test.*, v. 568) à propos de « Fremin l'estourdiz » ne rassure guère sur le sens « rassiz » ni de l'un ni de l'autre.

Le deuxième niveau consiste à donner plusieurs sens à un proverbe. Le cas de la « double ballade » citée plus haut (*Test.*, vv. 625-672) est symptomatique. Dans cette ballade à six strophes, Villon livre une série d'exemples de héros bibliques ou mythologiques dont le destin est censé illustrer le malheur qui frappe les « folz amans » (v. 617). Chaque strophe s'achève sur la sentence : « Bien eueux est qui riens n'y a ! ». Comme l'ont noté plusieurs éditeurs de Villon, le proverbe figure aussi dans le *Debat de l'omme et de la femme* de Guillaume Alexis⁴⁰, débat où l'homme énumère des hommes illustres victimes des femmes, et achève chaque strophe par l'exclamation « Bien eueux est qui rien n'y a » tandis que la femme, qui défend son sexe, lui oppose à chaque fois des contre-exemples et ce refrain : « Malheureux est qui rien n'y a ». La liste de Villon est proche de celle de Guillaume Alexis. Mais le proverbe est miné de l'intérieur : il énumère des personnages qui n'ont pas été particulièrement victimes des femmes (Narcisse, Amnon). Ce qui inquiète Villon n'est peut-être pas le danger que représentent les femmes mais bien la folie qui accompagne le désir. Mais la dernière strophe réduit à néant la recommandation moraliste et l'ensemble de la démonstration :

Mais que ce jeune bachelier
 Laissast ces jeunes bachelectes ?
 Non, et le deust on (tout) vif bruler
 Comme ung chevaucheur...d'escrinettes !
 Plus doulces lui sont que cyvetes,
 Mais touteffoiz fol s'i fya :
 Soient blanches, soient brunectes

³⁷ *Atlas de la littérature potentielle*, op. cit., p. 293.

³⁸ C'est l'interprétation de Tony Hunt, dans *Villon's Last Will*, op. cit., p. 91.

³⁹ Comme l'ont noté plusieurs éditeurs, il s'agit d'un jeu sur « Selon Seigneur, maisgnie duicte ».

⁴⁰ *Œuvres poétiques de Guillaume Alexis, prieur de Bucy*, éd. Arthur Piaget et Émile Picot, Paris, Didot, t. I, 1896, p. 121-144.

Bien eueux est qui riens n'y a ! (*Test.*, vv. 665-672).

Cette conclusion semble finalement réaffirmer la supériorité du désir, qu'aucun *exemplum* ni aucun proverbe ne saurait contenir. Ne peut-on pas entendre la dernière occurrence du refrain, non plus comme une leçon morale mais comme une exclamation incrédule du *je* villonien : il est vraiment saint, celui qui n'y touche pas !

De même, dans la ballade franco-latine (*PD XI*), le refrain-proverbe « Fol *non credit* tant qu'i reçoit » (v. 7) est sujet à plusieurs lectures. Dans son interprétation du poème⁴¹, Gert Pinkernell suggère une attaque de Villon contre Fredet, un proche de Charles d'Orléans. En effet, ce dernier avait offert à Fredet un poème de même facture pour le mettre en garde contre les demandes sexuelles pressantes de son épouse : l'époux doit se ménager, avertissait Charles d'Orléans. Fredet y avait répondu, selon les mêmes règles rhétoriques (en mélangeant le français et le latin) mais en répliquant, sous forme de plaisanterie, qu'il était impossible de tenir tête à son épouse. Villon se serait donc immiscé dans cet échange amical, échange qu'il aurait pu lire dans le manuscrit du duc (BnF fr. 25458, p. 233-234), désigné par la formule ironique « en ce saint livre » (v. 2). Pinkernell recommande de lire toute la ballade comme une tentative d'humilier Fredet (traité de *fol*), coupable de ne pas écouter les conseils de Charles d'Orléans. C'est sans doute prendre la plaisanterie trop au sérieux. On peut y voir, tout au plus, une participation piquante de Villon à un échange dont il ne faisait pas partie au départ. Le proverbe « Fol *non credit* tant qu'i reçoit » est un jeu sur un proverbe attesté en plusieurs endroits, y compris dans le recueil des *Proverbes en français commentés* d'Etienne le Gris, que Villon remanie pour qu'il observe la règle du bilinguisme⁴². Mais surtout, ce *fol* victime des femmes n'est peut-être pas uniquement Fredet. Il peut s'agir de Villon lui-même, qui ferait ici allusion à ses propres expériences (*Testament*, vv. 657-664). Ce « fol » qui « s'i fya » est donc peut-être, avant tout, le locuteur.

Le troisième niveau consiste à jouer sur la matière même des proverbes. Villon puise d'ailleurs dans la langue toute sorte de locutions proverbiales ou de métaphores figées : « vivre de vent » (*Lais*, v. 12), « desnuez comme le vers » (*Lais*, v. 198), « aller a la moustarde » (*Test.*, v. 1783), « ferrer oyes, canectes » (*Test.*, v. 1823). La liste pourrait s'allonger. La langue offre des éléments figés qu'on peut manipuler à loisir, comme un jeu de construction. On serait tenté de rapprocher cette manipulation d'éléments proverbiaux du traitement que fait Villon des enseignes : la plaisanterie consiste à décrocher des enseignes, à les dérober, puis à en intégrer l'inscription (*La Mule, La Lanterne, La Pomme de pin*) au sein d'un vers. Les enseignes constituent des éléments fixes mais mobiles. Elles possèdent un signifiant figé mais peuvent perdre de leur dimension référentielle et devenir, dans l'espace du vers, un objet très équivoque, une image. Que se représente-t-on lorsque le testateur écrit : « Item, au Chevalier du guet/ *Le Hëaulme* luy établis » (*Lais*, vv. 145-146) ? Le don d'une enseigne ou la pose comique d'un heaume sur la tête ? L'absence d'italiques en contexte manuscrit amplifie ce type d'ambiguïté.

Le proverbe se prête lui-même à de telles manipulations. De fait, il est rare que les proverbes villoniens attestés ailleurs soient gardés intacts : le proverbe n'échappe pas au phénomène de la « mouvance ». Par exemple, dans la ballade « de la grosse Margot », Villon inverse l'ordre des éléments proverbiaux : « L'un vault l'autre : *c'est a mau rat mau chat* » (*Test.*, v. 1624) ; dans la double ballade de l'*Epître à Marie d'Orléans*, Villon emploie un proverbe qu'on trouve dans le recueil de proverbes d'Etienne Legris (n°488, « On doit dire le bien du bien ») et dans le recueil de Jean Miélot (n°89, « Du bien le bien doit chascun dire »), mais sous une autre forme : « on doit dire *du bien le bien* » (v. 56).

⁴¹ Gert Pinkernell, *François Villon et Charles d'Orléans (1457 à 1461). D'après les Poésies diverses de Villon*, Heidelberg, Carl Winter, 1992, p. 67-83.

⁴² Hassell, *op. cit.*, F152.

Parfois, Villon construit une formule à partir d'une simple métaphore proverbiale. Dans le refrain de la ballade de la « belle heaulmière », il écrit au refrain : « ne que monnoye qu'on descrye » (*Test.*, v. 540), métaphore qui compare la dévaluation des vieilles femmes à celle d'une monnaie « hors d'usage ». Cette manière de dire le temps qui passe figure aussi chez Charles d'Orléans (rondeau 392, « comme monnoye descree »⁴³). Compte tenu de la connaissance que Villon avait du manuscrit personnel du prince, l'emprunt n'est ici pas exclu, même s'il existe en réalité une constellation proverbiale autour de la monnaie. Ce type de phénomène invite à penser le proverbe au sens large, incluant non seulement des phrases complètes, mais aussi des images récurrentes⁴⁴.

Cette manipulation de la métaphore proverbiale est poussée à son paroxysme dans le passage que Villon consacre à la critique des femmes dans le *Testament*. Le thème du faux-semblant ouvre sur une liste d'expressions proverbiales métaphoriques : « Tousjours trompoit ou moy ou autre/ Et rendoit vecyes pour lanternes » (*Test.*, v. 696). Ce proverbe ancien dont Hassell a repéré plusieurs occurrences (V80) sert de modèle à une série de répliques qu'on a parfois rapprochée de la fatrasie⁴⁵ :

Du ciel, une paille d'arrain,
Des nues, une peau de veau,
Du main que ce soit le serain,
D'un troignon de chou, ung naviau...(*Test.*, v. 676 *sqq*)

Enfin, un quatrième niveau consiste à se référer à un proverbe sans le citer clairement. Jacqueline Cerquiglini-Toulet relève un exemple qui illustre ce phénomène, au huitain CLXIX du *Testament* (vv. 1812–1819). Au sujet de Jacques James, accusé d'amasser des biens, Villon s'interroge : « Pour quy amasse il ? Pour les sciens » (*Test.*, v. 1816). Le proverbe « On ne sait pour qui on amasse » (Hassell, A86), est bien attesté dans la *Danse macabre*, mais Villon joue sur le proverbe en formulant une question et en livrant surtout une réponse qui fait entendre, par équivoque, le substantif *chiens*. Certains proverbes affleurent, comme ici, de manière allusive, comme une sorte de texte fantôme supposé connu, que Villon ne convoque que par micro-reflet.

3. Le proverbe à perte de vue : la « ballade des proverbes » et la ballade des « contre-vérités »

Venons-en à la ballade dite des « proverbes » (*PD IV*) ainsi qu'à la ballade des « contre-vérités » (*PD III*)⁴⁶. L'une et l'autre poussent le jeu de l'écriture proverbiale à son comble en reposant sur des listes. Commençons par la « ballade des proverbes ». Il est souvent donné de cette ballade deux lectures très différentes. Elle est tantôt lue comme un pur exercice de style⁴⁷, tantôt comme un portrait de Villon. Gert Pinkernell y voit même le témoignage d'une tentative du poète pour retrouver les faveurs de Charles d'Orléans après une supposée « brouille » due à la ballade franco-latine⁴⁸. Pinkernell imagine qu'en 1458, à l'occasion du procès du duc Jean

⁴³ Charles d'Orléans, *Poésies*, t. II, éd. Pierre Champion, Paris, 1983 [1927], p. 517-518.

⁴⁴ La ballade des « menus propos » joue abondamment de ces images proverbiales. Voir par exemple les remarques de Jacqueline Cerquiglini-Toulet (éd. citée, p. 810).

⁴⁵ Jacqueline Cerquiglini-Toulet (éd. citée, p. 778, n. 1) met aussi en parallèle cette énumération cocasse avec un passage de *L'Abuzé en court* (éd. Roger Dubuis, Genève, Droz, 1973, p. 67).

⁴⁶ On doit le titre « ballade des proverbes » à P.L. Jacob, celui de « ballade des contre-vérités » à A. Longnon.

⁴⁷ Dans le registre du jeu rhétorique voire logique, citons l'article de Pierre Demarolle, « Autour de la "ballade des proverbes" : aspects logiques de la poésie de François Villon », dans *Richesse du proverbe*, t. I. : *Le Proverbe au Moyen Âge*, éd. François Suard et Claude Buridant, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 75-83.

⁴⁸ G. Pinkernell, *op. cit.*, p. 84-107.

d'Alençon à Vendôme, Villon aurait tenté d'approcher le duc avec ces deux pièces (« proverbes » et « contre-vérités »). L'un des éléments tangibles avancés par le critique est l'existence, dans le recueil du duc, d'un rondeau en proverbes, dont certains sont communs avec la ballade de Villon (rondeau 58⁴⁹). Cette hypothèse séduisante, quoiqu'impossible à prouver, conduit Pinkernell à lire certains proverbes de la ballade comme « la situation d'une personne qui subit le contrecoup d'un comportement imprudent : en d'autres mots, la situation de Villon qui s'est attiré, par sa diatribe irréfléchie contre Fredet, la disgrâce prévisible du duc avec ses séquelles malheureuses⁵⁰ » : *Tant gratte chievre que mau gist* (v. 1) ; *Tant va le pot a l'eaue qu'il brise* (v. 2) ; *Tant chauff'on le fer qu'il rougist* (v. 3) etc. Ne serait-ce pas, pour Villon, le moyen de formuler en termes détournés, une forme de contrition ? On sait que le proverbe sert quelque fois à voiler un aveu ou une information qui, en fonction du contexte, ne saurait échapper au destinataire⁵¹. Il serait donc possible de lire cette ballade comme une référence à la maladresse avouée de Villon envers le prince, mais aussi comme un portrait de Villon. Pinkernell prolonge alors, en réalité, une intuition de Pierre Le Gentil qui, en 1967, voyait dans ces ballades énumératives des « exercices de virtuosité » aux ambitions « formelles et rhétoriques » mais dont certains vers « (pouvaient) apparaître comme autant de définitions jetées en passant par le poète pour caractériser sa manière d'être ou ses états d'âme du moment⁵² ».

Plusieurs proverbes font écho à la *persona* du poète, telle qu'elle se développe dans le *Lais* et le *Testament* (*Tant vit fol qu'il s'avise*, v. 33) et peuvent même être entendus comme des échos à l'ensemble de la poétique villonienne : *Tant parl'on qu'on se contredit* (v. 9) ; *Tant vault bon bruyt que grace acquise* (v. 10) ; *Tant raille on que plus on [n']en rit* (v. 25) ; ou *Tant est on franc que tout s'i frit* (v. 27). Ce dernier proverbe, tout en faisant allusion à la fausse largesse du testateur dans le *Lais*, fait résonner une fois de plus le nom du poète : *François*. La dimension spéculaire du proverbe est ici, on le voit, complexe et multiple. Comment construire une interprétation sur une ballade entièrement tissée de proverbes ? Là où l'épiphonème prend un sens précis en reflétant le contenu de la strophe qu'il conclut, l'énumération proverbiale laisse l'interprétation ouverte. C'est, à notre sens, l'essence de cette ballade que de poser indirectement la question du sens même des proverbes. L'effet énumératif est un élément capital de l'interprétation globale de la ballade. Ce n'est pas le seul cas de ballade entièrement composée de proverbes. Dans un tout autre registre, le *Prisonnier desconforté du château de Loches* intègrera une ballade en proverbes très proche de celle de Villon (16 proverbes sont identiques)⁵³. La pièce passe alors pour l'expression de la « melencolie » du prisonnier (v. 393). Mais chez Villon, cette liste prend aussi une résonance autre, qui interroge l'objet proverbial lui-même. En effet, quoiqu'il existe depuis longtemps des recueils-listes de proverbes, certains, comme celui d'Etienne Le Gris (avant 1444)⁵⁴, ou celui de Jean Miélot (1456)⁵⁵, recueillent des sentences classées par ordre alphabétique. Le second réunit 338 proverbes octosyllabiques, sans glose latine. C'est aussi à la lumière de ce type de listes qu'il faut approcher la « ballade des proverbes ». Il est probable que Villon joue avec la forme de ces recueils, parfois déjà unifiés

⁴⁹ Charles d'Orléans, éd. citée, t. II, p. 322-323. La datation des couches d'écriture établie par Mary-Jo Arn (*The Poet's Notebook : the Personal Manuscript of Charles d'Orléans* (Paris, BnF MS fr. 25458), Turnhout, Brepols, 2008, table 5 p. 189) confirmerait cette chronologie.

⁵⁰ G. Pinkernell, *op. cit.*, p. 91.

⁵¹ Voir le cas de certains proverbes du *Voir Dit* de Machaut dans J. et B. Cerquiglini, « L'écriture proverbiale », art. cité, p. 370-371.

⁵² Pierre Le Gentil, *Villon*, Paris, Hatier, 1967, p. 71.

⁵³ *Le Prisonnier desconforté du château de Loches, poème inédit du XV^e siècle*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1909, p. 13-14.

⁵⁴ Ernest Langlois, « Anciens proverbes français », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 60, 1899, p. 569-601. Cette édition ne comporte pas les gloses latines qui accompagnent chaque proverbe français.

⁵⁵ « Les *Proverbes en français* de Jean Miélot », éd. M. Colombo Timelli, *Romania*, CXXV, 2007, p. 370-399.

rythmiquement par l'octosyllabe. En commençant tous les vers de la même façon (*Tant...*), le poète joue sur un effet global : le poème ressemble à une page d'un inventaire alphabétique de proverbes vernaculaires. Sauf que le détail révèle un subtil travail de poétisation. Alors que les listes alphabétiques répondent à la contingence de l'ordre de l'alphabet, l'empilement est ici formalisé sur le plan rimique : il s'agit bien d'une ballade construite sur un schéma régulier (*ababbcbc*) qui commande l'ordre d'apparition des sentences. Villon joue sur l'écart qui sépare, justement, l'apparente banalité de l'inventaire et la précision de son agencement. C'est ce jeu qui permet, en dernier lieu, une lecture plus fine. Villon montre que les proverbes sont des objets linguistiques interprétables, qui appellent à une lecture attentive. En d'autres termes, Villon exige de son lecteur une attitude méfiante à l'égard des proverbes, attitude qu'il adopte lui-même face à la parole commune.

C'est, semble-t-il, ce même jeu avec le proverbe lui-même auquel Villon se livre dans la ballade dite « des contre-vérités ». Copiée dans le manuscrit de Stockholm (fol. 3v), la ballade suit immédiatement une ballade d'Alain Chartier – dont elle copie d'ailleurs le schéma de rimes – et qui se présente comme une sorte de liste de truismes⁵⁶ :

Il n'est danger que de villain,
 N'orgueil que de povre enrichi,
 Ne si seur chemin que le plain,
 Ne secours que de vray amy,
 Ne desespoir que jalousie,
 Ne hault vouloir que d'amoureux,
 Ne paistre qu'en grant seignorie,
 Ne chere que d'omme joieux (vv. 1–8).

Cet enchaînement d'évidences logiques trouve son contrepoint chez Villon, qui lui oppose une logique de la contradiction. Deux visions du monde s'affrontent : un monde idéal, reposant sur la cohérence et le bienfondé des codes sociaux et un monde paradoxal, miné de l'intérieur. À travers ces paradoxes, Villon exprime non seulement une forme de désenchantement moral (*Ne foy que d'homme qui regnye*, v. 7 ; *Lache[s] homs que chevalereux*, v. 28) mais aussi de désenchantement amoureux qui fait écho à ce qu'il développe dans le *Lais* et le *Testament* : *Ne douceur qu'en femme estou[r]dye* (v. 23) ; *Ne bien conseillé que amoureux* (refrain). Ce proverbe-refrain relève de l'antiphrase. Ne s'agit-il pas ici, pour Villon, de soumettre, comme il le fait ailleurs, les évidences contenues dans les formules de Chartier au tamis de la contre-expérience critique ?

Que conclure de ces deux ballades énumératives ? Il y a dans les deux cas une réflexion sur le proverbe, une approche à la fois critique et poétique, qui conduit à faire non pas seulement le portrait de Villon à travers le sens des proverbes, mais le portrait de Villon en lecteur critique de proverbes.

Conclusion

La fréquence des proverbes dans l'œuvre de Villon témoigne, nous l'avons vu, d'une familiarité frappante avec le matériau proverbial. Cette familiarité n'est pas exceptionnelle si on compare son œuvre à celle de ses contemporains. Mais sa place doit évidemment être pensée à l'aune d'une poétique d'ensemble. Le double visage de l'*escollier* et du *bon follastre*, « ne du tout fol ne du tout saige » (*Test.*, v. 3) explique l'attitude singulière du poète face au proverbe. Une sorte de double expertise qui lui permet non seulement de connaître des proverbes savants et populaires, mais aussi de jeter sur les paroles de sagesse un regard incrédule ou piquant, celui du *fol*, et de trouver à l'inverse, une forme de sagesse dans les proverbes du *fol*. Qu'il vienne

⁵⁶ La ballade figure dans l'édition de La Pléiade de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, éd. citée, p. 811.

des livres, des sermons, des textes moralistes ou, à l'inverse, de la culture populaire, le proverbe n'est jamais reçu de manière passive, comme une parole à laquelle on devrait adhérer par principe ou qui servirait d'astuce légèrement paresseuse pour décrire et interpréter le monde. La vérité que cristallise le proverbe mérite, tout comme les préceptes bibliques ou ceux du *Roman de la Rose*, d'être mis à l'épreuve de la contre-expérience critique du sujet poétique. Villon voit dans le proverbe un point de départ.

C'est pour cette raison que Villon aime à jouer avec le proverbe : jouer sur sa signification, jouer sur sa forme, jouer sur le rapport même que l'on peut entretenir avec lui. Plutôt qu'un miroir du monde, le proverbe devient, chez Villon, un jeu lumineux : une réverbération.