

La mère et la femme fatale chez Villon

Le *Testament* de Villon est marqué par une nature protéiforme qui se manifeste aux moments où le locuteur, lors de sa constitution en personnage-énonciateur principal, se donne en spectacle focalisant tantôt son côté victime, tantôt son penchant le plus dégradé (Vid. Dufournet, 1992). Dans ce but, et à partir du schéma littéraire des pièces-legs, cet énonciateur cède la parole à d'autres énonciateurs – des personnages évoqués ou des destinataires des legs –, qui se rendent souvent présents dans le texte à travers la première personne – « je » -. L'introduction de ces personnages est une voie pour que le sujet principal entreprenne une sorte de mise en abîme sur lui même dans le contexte intra-textuel du seuil de la mort.

Parmi les personnages-légataires évoqués dans le *Testament*, il y a une présence féminine, dont la figure de la mère n'est nullement absente. Et l'image maternelle la plus représentative, et la plus évidente, c'est celle de la mère de Villon qui prie Notre Dame. Il se produit, donc, une conjonction entre les valeurs de bienveillance et tendresse – évoquées par et à travers la mère – et l'image qui assume les sèmes de la maternité, sans pour autant partager la négativité de la condition féminine, Marie la Vierge.

Avant d'introduire la strophe consacrée à sa mère – 89 – et la Ballade qu'il lui offre « Pour prier Notre Dame », nous repérons dans le *Testament* quelques allusions à la maternité : la première d'entre elles c'est l'image de la terre (s. 86), qui – ainsi que la mer – peut être aussi bien réceptacle et matrice de vie, qu'une actualisation du tombeau.

Cette idée corrélatrice apparaît clairement dans les vers de Villon qui, reprenant des topiques déjà présents dans *Le Roman de la Rose*, pour ne citer qu'un exemple significatif, essaie d'adoucir l'idée de la mort par la transformation de celle-ci en repos abrité par une tombe qui garde les réminiscences d'utérus bien-faisant de la Terre-Mère.

Et pourtant, le personnage de la mère n'apparaît pas en élément protecteur au sens littéral du terme : bien au contraire, elle se trouve dans une position presque identique à celle du fils-énonciateur principal, dans le contexte d'une sorte de « Danse macabre » où la nature périssable de la condition humaine est mise en relief :

ma mere mourra, el le scet bien, la povre femme
Et le filsz pas ne demourra (s. 38).

La présence de l'adjectif « povre », rapporté au personnage de la mère, va être récurrente dans les vers que Villon lui consacre ; et par son concours l'énonciateur tient non seulement à montrer une adhésion affective par rapport à l'objet énoncé, mais à esquisser une sorte d'association entre elle-même et le « pauvre Villon », qui s'accomplit à la strophe 89, correspondant au « leg » que le testateur accorde à sa mère. Il se dégage de cette strophe une certaine nuance de culpabilité de la part de Villon se déclarant en quelque façon responsable de la déchéance subie par sa mère : « Ma povre – l'adjectif est repris – mere/qui pour MOY ot douleur amere et mainte tristesse ».

Cette évocation de la misère et de l'impuissance à l'égard d'une destinée tragique cristallise dans la projection de la voix du testateur sur sa mère pour s'adresser à Notre Dame – dans la tradition chrétienne le seul abri pour les pauvres et pour les grands pécheurs – ; renforçant ainsi entre le « moi » et la mère une identité de position par rapport à Marie à travers une relation de coordination : autre chastel... ne forteresse n'AY – NE MA mere, la povre femme – pour finalement revenir au « moi » : « ou ME retrace quant sur MOY court malle destresse ».

La composition de prières à la Vierge mises dans la bouche des « grands pécheurs » s'intègre dans une tradition de longue date ; et pourtant, c'est difficile d'y retrouver une prière émise par une femme. Lorsque, au X^e siècle, Hroswitha compose une prière pour la Vierge, celle-ci est mise dans la bouche de Théophile – personnage très connu dans la tradition et la littérature chrétiennes, et d'ailleurs, évoqué dans cette ballade –. A la fin du XI^e siècle, une autre femme compose un *Livre de prières*,

mais dépourvu de marques de subjectivité féminine ; à cette même époque on peut repérer dans le *Livre de Gertrude* quelque prière mariale au féminin singulier, mais entremêlée à d'autres compositions où le destinataire des grâces imprétreées à Marie n'est pas la femme qui prie, mais le fils de celle-ci (Klapisch-Zuber, 1990 : 40). Le rapport direct Marie-les femmes apparaît plus clairement dessiné dans des manifestations littéraires postérieures, tels les *Miracles de Notre Dame*, où ce sont des femmes – très souvent des mères – qui obtiennent le salut par l'intermédiaire de la Mère de Dieu.

Dans la « Ballade pour prier Notre Dame » la mère de Villon s'adresse à la Mère du Christ d'une façon directe : l'énonciateur principal lui a cédé la parole, après l'avoir introduite comme femme qui partage la déchéance de son fils malheureux. La subjectivité de la mère se rend, donc, entièrement présente dans le texte, se plaçant par rapport à Marie comme pécheresse qui avoue sa faiblesse et demande l'accueil des bras maternels : « recevez-moy, votre humble chrestienne » « les biens de vous, ma Dame et ma maistresse, /sont trop plus grans que ne suis pécheresse », pour ensuite mettre en relief la nature glorieuse de Marie et sa miséricorde à l'égard des pécheurs, condition évoquée dans la ballade par des personnages comme Théophile ou l'Égyptienne, des personnifications de l'humanité pécheresse.

C'est dans la troisième strophe que le personnage de la mère récupère sa position centrale par l'allusion à ses pratiques religieuses, intégrées dans l'univers d'une foi naïve qui s'appuie sur la représentation plastique des vérités religieuses, pour finir avec un résumé de la foi chrétienne dont l'acceptation de la part de l'énonciateur devient une constante textuelle exprimée par le refrain : « En ceste foy je vueil vivre et mourir ».

La mère répond, donc, au type du chrétien simple, rapprochant l'idée du pécheur démun, mais confident : c'est peut-être cet aspect qui veut être exhaussé par le locuteur, qui, après avoir établi l'assimilation entre l'énonciateur principal et sa mère dans les strophes précédentes renforce cette identification par l'achrostique – VILLON – de l'envoi, qui, tel que nous l'avons déjà signalé, c'est une brève récapitulation de la foi chrétienne. La mère deviendrait ainsi le double féminin – et innocent – de Villon au point même que nous pourrions dire qu'elle ne prie pas pour son fils : c'est lui qui prie à travers elle.

Cette ballade – marquée par la simplicité et la tendresse – se fait écho d'un sentiment de foi et de repentir qui met en suspens l'ironie grinçante qui parcourt l'œuvre : par l'intermédiaire de la

voix du personnage de la mère, et à travers son assimilation à l'énonciateur principal, celui-ci peut apparaître comme ce « pauvre » fidèle. En tout cas, il essaie de mettre en relief la détresse de sa mère pour susciter un sentiment de pitié à l'égard de celle-ci, qui reviendrait indéniablement sur lui-même.

Le rapport établi entre Marie et le pécheur est donc fondé sur l'idée de protection et d'accueil, mais aussi de contraste, très spécialement quand il est question des femmes ; en fait, l'un des personnages qui dans la traduction textuelle et iconographique chrétienne est le plus fréquemment représenté dans cette situation c'est Marie l'Égyptienne qui, à côté de Marie Madeleine, incarnent le penchant féminin soujacent à tous les hommes. Tandis que la Vierge – Mère Divine – est la sublimation la plus parfaite de l'instinct et l'harmonie la plus profonde de l'amour, la femme pécheresse est le côté sensible et corporel qui pousse vers le péché.

Précisément, dans l'ensemble du *Testament*, la féminité maternelle, a son contrepoids dans le personnage de la femme dégradatrice, topique spécialement développé dans la « Ballade a s'amyce »¹.

Immédiatement après la « Ballade pour prier Notre Dame » le poète introduit le personnage de la femme-fatale (s. XC), évoquée dans le *Testament* à plusieurs reprises et sous des noms différents, ce qui pourrait donner l'impression que le « je » – Villon parle de plusieurs dames. En suivant les thèses de M. Dufournet (1992), nous considérons que l'énonciateur envisage toutes ces femmes comme des évocations successives de la femme aimée, devant laquelle il se situe pour mettre en relief sa condition de dégradatrice. C'est pour cela que la femme destinataire de la « Ballade a s'amyce » est préalablement l'objet d'un jugement dysphorique introduit par un métadiscours proleptique et par le concours d'un deuxième énonciateur (un sergent de police qui surveillait les prostituées) qui interpelle la femme en se servant du vocatif « horde paillarde ». L'énonciateur principal joue ainsi avec la présupposition pour la valorisation et pour s'adresser à elle sous le masque d'une vérité objective, qui veut renforcer les contenus de la ballade.

Au début de celle-ci la femme est associée à Amour, mais elle en est progressivement détachée en soulignant son rôle dégradateur du sentiment amoureux² : l'amour apparaît donc comme un

1 — Cette ballade a été l'objet de bon nombre d'études. Vid. Dufournet, 1973.

2 — C'est le topique de l'amant martyr qui avant déjà été développé par Grandson, Garençières et, très spécialement, par Alain Chartier dans *La Belle Dame sans Mercy*, suivant

avatar de la fatalité, une métaphore de la mort, associé aux idées d'orgueil, rigueur et pauvreté. La subjectivité de l'énonciateur est mise en place en vue de présenter une thématization de l'amertume devant la tromperie.

Dans la première et la deuxième strophes nous remarquons une sorte de débrayage actantiel, formulation qui implique un refus d'adresser la parole à l'amie de forme explicite : c'est la subversion de l'échange direct (cela offre un point de contraste par rapport à la substitution de voix produite dans la « Ballade pour prier Notre Dame ») et ce phénomène crée dans le contexte intratextuel du poème un effet plus agaçant que l'attaque direct entrepris dans les strophes précédentes. Il s'agit, à notre avis, de cerner la description de l'être, aussi bien du « je » que du « vous-elle » : le « je » force l'image de « qui suis-je devenu à cause de toi » ; pour finalement déléguer dans une non-personne « un-g-povre », évoqué dans le refrain. Le « je » est perçu par soi-même comme objet d'un processus de dégradation dont la femme est le sujet qui ne parvient pas à harmoniser son « devoir » avec son « vouloir ». L'amie ne deviendra « vous » que dans la troisième strophe, mais dans le but d'invoquer sur elle la déchéance déjà subie par le « je ». La femme traître répond à l'archétype de la femme destructrice – Eve –, véhicule de mort, mais dégradée à son tour. C'est la femme abîmée par le temps³ – de même que le personnage de la « Vieille Heaulmière », mère initiatique des prostituées – dont la déchéance et l'échec vital sont le salaire de son péché, annonçant ainsi sa damnation éternelle et s'opposant au corps toujours jeune de Marie, la Vierge, exemptée du péché originel.

A mi-chemin entre la mère-victime et la femme destructrice, nous avons considéré un autre modèle féminin qui pourrait agir comme contrepoids à cette dernière : c'est la femme évoquée dans la « Ballade pour Robert d'Estouteville », l'épouse bienfaisante qui rejoint le rôle maternel.

Au XIII^e siècle l'image de l'épouse avait été, en quelque sorte, réhabilitée, reléguant à un second plan sa condition charnelle : la femme mariée et mère va être, pour ainsi dire, l'objet d'une certaine idéalisation dont le point de repère est un personnage biblique : Sarra, la femme de Tobie, qui après avoir vaincu le démon Asmodée – l'ennemi des mariages qui l'avait rendue des-

la ligne ouverte par Deschamps qui quitte la convention amoureuse au profit de l'analyse des problèmes métaphysiques.

3 — Vers 1340 la mort était représentée sous les traits d'une vieille aux mains et aux pieds griffés, et avec des ailes de chauve-souris : ce n'est que plus tard que la mort est figurée comme une squelette asexuée.

tructrice de sept maris – agit suivant les conseils de sa mère : bienveillance à l'égard de ses beaux parents et amour et respect pour son mari, ce qui se traduirait dans une attitude d'appui devant une éventuelle situation de précarité. C'est ainsi que l'amour charnel qui a pour but la procréation se voit complémenté par l'amour dit « social »⁴. La vie en commun idéale est, donc, dessinée par la présence de l'amour fidèle et l'aide mutuelle, des éléments qui garantissent la sérénité et la paix. La fidélité – ainsi que la chasteté – devient une valeur « rédemptrice » des femmes mariées qui soutiennent leurs maris en jouant le double rôle de responsables des affaires familiales et de conseillères, devenant éventuellement les médiatrices entre leur mari et Dieu. Bien que la condition subsidiaire de la femme ne disparaisse pas totalement, elle se voit adoucie non seulement par sa capacité de communiquer la vie, mais par un rôle d'amélioratrice de son époux dans les plans spirituel et social : la femme élargit le domaine de sa maternité vers le mari.

A notre avis, la femme de Robert d'Estouteville réunit les traits que nous venons d'esquisser.

La voix du mari – « je » – énonce un processus d'engagement, modalisé par la récurrence du verbe « vouloir », qui souligne la libre volonté du sujet, coïncidant tour à tour avec les sujets « Amour », « Raison » et « Dieu », dont la présence – écho de la lyrique courtoise – permet d'associer la liaison amoureuse au processus créateur (fruit/ordre), renvoyant en quelque façon à la philosophie chartrienne (Khun, 1967 : 385). Ce sont des valeurs acceptées et acceptables par la société, si bien que la passion est canalisée vers l'image féminine de l'épouse capable d'anéantir le composant tragique incarné par les ennemis traditionnels de l'homme : « Fortune » et « Détresse » ; et de se constituer en enceinte protectrice et en lieu de repos, fournissant ainsi un point de contraste par rapport à la situation énoncée dans la « Ballade pour Notre Dame ». Cette idée de protection se voit renforcée par celle de fertilité thématifiée à travers le trajet métaphorique du « je » vers le « vous » et qui aboutit à l'apparition du « nous » rallié aux lexèmes « fin » et « ensemble ». Cette

4 — Au XV^e siècle la femme mariée trouve sa dignification au sein de la famille, mais occupant toujours un deuxième plan par rapport au mari. Nonobstant, bon nombre de religieux italiens - parmi lesquels Bernardin de Sienne -, composent des sermons et des traités moraux dont se dégage une voie de liberté pour les femmes : c'est le domaine du spirituel : « le corps de la femme appartient au mari ; mais son âme appartient à Dieu ». La femme s'affranchit, du moins dans quelques aspects, à la tutelle du mari, même jusqu'au point d'apparaître comme intermédiaire entre celui-ci et Dieu (Vid. Klapisch-Zuber, 1990 : 261).

construction renvoie à une idée de continuité, exprimée par un aspect temporel duratif, qui ramène vers le passé (histoire de Robert d'Estouteville) et dépasse le présent ponctuel du temps de l'énonciation « au point du jour » : ce présent est, donc, projeté vers un futur actualisé par l'introduction de l'idée de fruit, évoquée par une métaphore inscrite dans le champ sémantique des travaux de la terre.

Tel que le titre de la ballade l'indique, l'énonciateur a changé, dans cet hommage à la femme idéale : le « Pauvre François » prête sa voix à Robert d'Estouteville – Parlementaire de Paris – pour qu'il s'adresse à sa femme, comme il l'avait fait avec d'autres légataires, parmi lesquels sa mère.

La Ballade présente une série de conflits subis par Estouteville : il apparaît à son tour, comme un éventuel objet du malheur ; mais à la différence de « Villon », il compte sur le soutien et la protection de son épouse⁵. C'est ainsi que le poème se veut un hommage à l'amour accordé à la femme-bienfaisante et protectrice (Ambroise de Loré, invoquée como « lorier suef »), en même temps qu'une sorte de projection d'un moi déchu – celui de l'énonciateur principal – sur un moi qui apparaît comme triomphant de tous les avatars de Fortune : Estouteville deviendrait ainsi une sorte de double positif du « pauvre Villon » ; et la ballade un renversement discursif par rapport au poème dédié à « s'amyte », parce que celle-là, c'est l'évocation de la femme parfaite qui pendant un instant ramène le « je » principal vers la vie.

De même que la tragédie classique dramatise les effets produits par l'affleurement du côté obscur de l'homme en termes de déséquilibre social et personnel, le *Testament*, montre la dégradation et les ravages provoqués par le côté dionysiaque de l'homme, son penchant sauvage – en tant qu'élément refusé par la société officielle -, difficile à surmonter parce que caché au plus profond de l'homme. Mais la tragédie est plutôt vécue par le « je-Villon » comme conséquence de la tromperie dont il a été l'objet à cause de sa passion amoureuse, que de son adonnement au plaisir proprement dit.

La présence d'une mère-victime, redoublant la déchéance du « je », d'une mère-épouse imaginée et souhaitée, et d'une femme fatale « réelle », isomorphe des autres avatars négatifs, offre des

5 — La plupart des critiques considèrent que cette ballade a été composée à l'occasion du mariage d'Estouteville, étant insérée dans le *Testament* en 1461, époque où paradoxalement, le prévôt est écarté du Parlement.

voies pour l'expression de la subjectivité du locuteur qui veut énoncer son sentiment devant une fatalité insurmontable.

Le « je » présente la belle amie, coupable de cette dégradation – incarnation du côté sinistre féminin – à travers une métamorphose justicière qui transmue ses charmes dans des traits caricaturaux et hideux côtoyant l'animalité ; et sa présentation est marquée par une ironie agressive visant à adoucir ce côté tragique par une apparente prise de distance de la part du moi, jusqu'alors sujet-passionnel incapable de se maîtriser devant l'agent dégradateur.

Le « je » énonciateur montre les effets d'une prise de conscience par rapport à l'expérience de la déchéance du sujet, développant son côté de victime de ses propres erreurs, et visant à en susciter le « pathos » de ses éventuels récepteurs : le personnage de la mère, lui permet d'exprimer sa réalité biologique et existentielle parce que celle-ci se constitue en double du pauvre Villon, et en voie indirecte pour montrer les effets irréversibles de son impasse tragique et son désarroi.

La mère du poète joue ainsi un rôle très fréquemment confié aux femmes, notamment aux mères, et dont l'exemple le plus emblématique est fourni par les scènes du « planctus » de Marie lors de la mort du Christ dans les Passions du XV^e siècle, qui avaient pour but d'exciter la compassion à l'égard du Héros mourant.

D'autre part, l'épouse-mère protectrice et fertile énoncée dans la « Ballade pour Robert d'Estouteville », se révélerait une sorte d'image virtuelle dont le but est d'adoucir l'incomplétude du monde effectif du « je ». Mais malgré cette jonction provisoire, Villon souligne le fait que le bonheur appartient au domaine de l'autre – domaine d'ailleurs inaccessible – : la jouissance est dans le point de fuite.

C'est ainsi que ces actualisations de la figure maternelle constituent une sorte de contrepois au personnage féminin principal du *Testament* : l'amie traître, conçue comme avatar de la mauvaise Fortune et dont le « pauvre Villon » est devenu la cible largement atteinte.

María-Pilar SUÁREZ

Universidad Autónoma de Madrid

Bibliographie

- Ariès, P., 1975, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris : Le Seuil.
- Barré, H., 1963, *Prières anciennes de l'occident à la mère du Sauveur*, Paris.
- Dufournet, J., 1973, *Recherche sur le Testament de Villon*, Paris : Sedes, 2 vols.
- 1992, *Villon, ambiguïté et carnaval*, Paris : H. Champion.
- Khun, D., 1967, *La poétique de François Villon*, Paris : A. Colin.
- Klapisch-Zuber, C. (dir.), 1990, *Histoire des femmes. Le Moyen Age*, Paris : Plon.
- Verdon, J., 1996, *Le plaisir au Moyen Age*, Paris : Perrin.
- Villon, F., 1992, *Œuvres*, éd. A. Longnon (4^e ed. revue par L. Foulet) ; Notes : A. Lanly, Paris : H. Champion.
- Wade Laberge, M., 1986, *La muier en la Edad Media*, Madrid : Nerea.