

LUC VAILLANCOURT

Université McGill

Mouvements réflexifs dans la poésie de Marguerite de Navarre¹

Les réflexions sur l'écriture dans la poésie de Marguerite de Navarre ont fait l'objet de commentaires divers et divergents². Si, pour certains, le dénigrement itératif de son travail d'écrivain ressortit, bien évidemment, au *topos* de la modestie et à la *captatio benevolentia*, d'autres ont pu voir, dans la multiplicité de ses manifestations, et à l'opposé des positions proféminines de Christine de Pizan, l'accusation sincère de son manque de talent comme femme « qui n'a en soy science ne sçavoir³ ». Une autre voie possible, cependant, consisterait à envisager les passages auto-dépréciatifs de l'œuvre dans l'optique de l'*humilitas*⁴ chrétienne, à travers laquelle le verbe de l'écrivain cherche sa propre négation et proclame sa nullité face au Verbe Divin. Un relevé systématique des mouvements réflexifs dans l'œuvre de la reine de Navarre montre que la poésie lyrique est le lieu d'inscription privilégié, voire exclusif, du retour de la pensée créatrice sur elle-même. Quels que soient l'objet, le destinataire ou le destinataire, les modalités d'énonciation de la critique demeurent sensiblement les mêmes et relèveraient, non pas d'un *topos* ou d'un anti-féminisme quelconque, mais plutôt de l'isotopie « tout/rien », leitmotiv dominant, s'il en est un, de la poésie navarrienne.

Or ce motif s'inscrit dans un horizon religieux et philosophique, et je voudrais montrer en quoi les passages dépréciatifs participent à la fois d'une éthique chrétienne de l'*humilitas* et d'une conception néoplatonicienne du langage.

Lorsque, dans la poésie lyrique, le poète traite de son art et de la manière par laquelle il le manifeste au monde, lorsqu'il réfléchit à sa nature, son origine et sa fonction au sein même du poème, il livre au lecteur les principes de sa poétique et de son rapport à l'écriture. Cette irruption de la *persona* du créateur dans sa création, ce repliement de l'artiste sur son art, Alfred Weber l'a nommée *poetologische Lyrik*⁵. Ainsi, comme son équivalent anglais « self-reflexive poetry » le laisse entendre, la *poetologische Lyrik* renvoie à une poésie qui réfléchit sur elle-même. Dans l'œuvre poétique de Marguerite de Navarre, ces mouvements réflexifs sont caractérisés par l'auto-dépréciation. Chaque fois qu'il est question d'écriture, l'instance narrative – nous l'appellerons Marguerite – affirme son impuissance à rendre par des mots l'expérience intérieure. Lorsqu'elle accuse son manque de talent, il est légitime de se demander s'il ne s'agirait pas tout simplement du fameux *topos* de modestie ; mais quand elle allègue l'indicible et qu'elle s'obstine néanmoins à vouloir tout dire, quand la main qu'elle condamne est celle-là même qui tant écrit, son acharnement trahit une tension qui semble se situer au-delà de la rhétorique et de ses conventions.

Le lieu d'inscription privilégié du *topos* de modestie est, comme on le sait, l'exorde ou le prologue⁶. Or, chez Marguerite de Navarre, l'humilité ne connaît pas les frontières de la *dispositio*. Elle est particulièrement notable au sein des passages réflexifs. Attardons-nous

donc à l'analyse de ses manifestations. Et, puisqu'il est question de réflexivité, considérons d'abord l'adresse au lecteur qui accompagne le *Miroir de l'âme pécheresse* :

Si vous lisez ceste œuvre toute entière,
Arrestez vous, sans plus, à la matière,
En excusant la ryme et le langage,
Voyant que c'est d'une femme l'ouvrage,
Qui n'a en soy science, ne sçavoir,
Fors un desir, que chacun puisse voir
Que fait le don de Dieu le Createur,
Quand il luy plaist justifier un cœur [...] ?

Si, devant le dénigrement de l'auteur en tant que femme, il y a lieu de parler ici du *topos* de modestie, je ne crois pas cependant, comme le suppose Paula Sommers dans *Celestial Ladders*, qu'il s'agisse d'une « apology for her sexual identity⁸ ». Je voudrais plutôt attirer l'attention du lecteur sur la préposition « fors » et l'exception qu'elle introduit. Marguerite affirme que le but de son entreprise est le désir qu'elle a de partager le don de Dieu, et ce, malgré son incompetence. Ce dont elle veut témoigner est extérieur au langage, mais son appréhension s'effectue nécessairement à travers lui :

Mais vous, Lecteurs de bonne conscience,
Je vous requiers, prenez la patience
Lire du tout ceste œuvre qui n'est rien,
Et n'en prenez seulement que le bien.
Mais priez Dieu, plein de bonté naïve
Qu'en vostre cœur il plante la Foy vive⁹.

Cette œuvre n'est rien, nous dit la poétesse ; elle n'est, au mieux, qu'une propédeutique à la « foy vive »

dans la mesure où elle dispose l'âme à recevoir le don de Dieu. Ainsi la parole poétique ne peut trouver son accomplissement que dans un au-delà d'elle-même : ce « bien » dont elle est à la fois le signe, le reflet et l'annonce. Elle vise à mimer la Beauté suprême, le Verbe divin, la Parole dont elle procède mais qu'elle n'est pas. Pour Marguerite (de même que pour Guillaume Briçonnet¹⁰ à qui les termes suivants sont empruntés), Dieu est le « Tout-Verbe » face auquel son texte n'est « Rien ». La poétesse « bâtit une philosophie rigoureusement théocentrique dont le motif central est l'opposition entre Tout et Rien [...] elle décrit les relations mutuelles entre Dieu et l'homme, s'intéressant davantage à la portée spirituelle et existentielle de la Parole qu'à son contenu dogmatique¹¹ ». En fait, ce ravalement par Marguerite de son écriture renferme déjà la catégorie axiologique autour de laquelle va s'articuler toute son œuvre¹². Ce n'est donc pas pour satisfaire à la tradition rhétorique que la narratrice proclame ici la nullité de son activité scripturaire, mais bien pour marquer son effacement devant le Tout-Verbe. Le lecteur est invité à chercher le « bien » sans considération pour le langage, instrument fautif incapable d'accéder à la réalité divine : « Quant est de moy ie te monstre la Lettre / mais cest Esprit qu'il plaist au Seigneur mettre / En toy¹³ ». L'activité poétique est ainsi conçue comme un exercice spirituel, une méditation de l'Écriture par l'écriture, une purgation qui peut conduire à l'illumination et à l'extase mystique si, et seulement si, il plaît au Créateur de justifier, par le don de « la foy vive », le cœur de sa créature.

Je veux icy tes triomphes chanter,
Verbe divin ; vien donc me presenter

Les doux accords de la musique haulte,
Pour non avoir en mon chant quelque faulte.
Je veux, Seigneur, exercer ma plume
A tes grans loz, si ton esprit m'allume¹⁴.

Suivant saint Paul (qu'elle cite textuellement dans *Les Prisons* (III, vv. 1911-1912)), Marguerite conçoit la parole humaine comme un signe qui pointe vers la *Res*, dans le cas présent Dieu, le Tout-Verbe, sans pouvoir cependant y accéder, car, selon la formule paulinienne, seule l'illumination divine peut donner sens aux mots : « *Littera enim occidit, spiritus autem vivificat* » (2 Cor 3, 6). L'exercice formel se confond ici avec l'exercice spirituel. Le poème n'est pas une fin en soi, il est le paraître qui aspire à l'être, il est cette quête de la Parole qu'il entreprend à la fois de dire et de mimer. On peut chercher les racines de cette conception, qui dévalue la forme au profit de l'idée qu'elle sous-tend, du platonisme pré-chrétien à la théologie néoplatonicienne de Nicolas de Cues et de Marsile Ficin, en passant par saint Paul, Plotin et Augustin. Mais, comme le remarque Lucien Febvre, c'est l'évêque de Meaux qui suggéra à Marguerite cette opposition entre la lettre et l'esprit : « Briçonnet engagea la Princesse à lire l'Écriture non pas d'une lecture superficielle et rapide, satisfaite de connaître, sans plus, le sens littéral, mais d'une lecture méditative [...] qui par delà le sens littéral, visait à pénétrer le sens spirituel¹⁵ ». Marguerite en fera le fondement de son esthétique :

Lessant l'escorce et prenant la mouelle
Plus que jamais voy la poesie belle,
Ne m'arrestant au parler ny au chant,
Mais plus avant dedans je voys marchant ;

Car le dehors, ainsi qu'il souloit faire,
Ne me tient plus lyé par trop me plaire¹⁶.

Ainsi la poésie est belle lorsqu'elle conduit « plus avant », vers l'*altior sensus*, la Beauté suprême du Verbe Divin, dont la parole humaine n'est qu'un pâle reflet. Affranchie de toute inspiration païenne, la poésie de Marguerite de Navarre est fondée sur une méditation assidue des textes sacrés. La stylisation biblique y est partout sensible, même dans les passages les plus intimes, et représente pour elle un idéal autant littéraire que moral. A cette esthétique, à la fois paulinienne et néoplatonicienne, correspond une éthique chrétienne de l'*humilitas*.

Marguerite conçoit la poésie comme une oraison méditative, un dialogue avec l'Écriture dont elle emprunte librement les thèmes aussi bien que les formules. Or, dans la tradition mystique, la méditation de la Bible est un principe d'élévation spirituelle, une *scala perfectionis* qui, par les voies purgative, illuminative et unitive, conduit à la connaissance parfaite du Verbe divin : « Ledict metz [les Écritures] purge, illumine et parfaict toute creature, par foy inserée en filiacion divine » (II, 92)¹⁷. Marguerite sait que l'activité poétique est vaine, mais chez l'âme en quête de ravissement mystique, elle a néanmoins le mérite de disposer l'esprit à l'illumination. Celle-ci, on le sait, a pour préalable la mortification :

L'impossible me fera doncques taire
Car il n'est saint sy parfait ou austere
[...]
Qui, baissant l'œil, il ne ferme sa bouche.
Moy doncques ver de terre, moins que riens

Et chienne morte, ordure de fiens,
Cesser doy bien parler de l'altitude
De ceste amour ; mais trop d'ingratitude
Seroit en moy, si n'eusse rien escrit,
Satisfaisant à trop meilleur esprit¹⁸.

Encore une fois, le mouvement réflexif est marqué par le dénigrement. Ce n'est pourtant pas le talent qui est ici mis en cause ; c'est l'indicible qui est reconnu. L'avilissement n'est pas le fait de l'écrivain mais bien celui de la créature. Cette précision n'est pas indifférente ; si Marguerite ne trouve pas les mots, ce n'est pas tant à cause de son insuffisance qu'en raison de la nature ineffable du sujet qu'elle aborde. On ne peut donc pas, ici non plus, alléguer le *topos* de modestie, car ce qu'elle ne peut exprimer, personne ne saurait le faire. Aussi peut-on lire dans l'*Oraison à Nostre Seigneur Jésus Christ* :

Mon long parler, trop inutile, mal sonne,
Veu le propoz, si digne que personne
N'est suffisant pour soutenir le faiz [...]¹⁹.

Ce dénigrement n'est pas individuel, il est collectif ; il n'est pas rhétorique, il est chrétien. Il s'inscrit au terme d'une longue tradition, dont Paul fut l'instigateur et Briçonnet, en ce qui concerne Marguerite, le catalyseur, et qui veut que la créature s'humilie devant le Tout-puissant²⁰. En effet, lorsque l'évêque de Meaux incite la reine de Navarre à s'incliner « de plus en plus vers l'abîme de toute humilité » (I, 135), il l'oriente vers l'ontologie spiritualiste de l'*humilitas*, où le ravalement est conçu comme la voie d'accès à la connaissance du Seigneur. Il faut donc s'humilier « par humble prière » si l'on veut « atteindre [la] grâce pervenue, humectant

notre humiliation et anéantissement » (I, 132). C'est clairement l'attitude qu'adopte Marguerite dans sa poésie, notamment dans le *Petit œuvre dévot et contemplatif*:

La parole, l'entendement me fault :
 Car de louer bonté inestimable
 A l'indigne bouche mieulx taire vault.
 Mais humblement, O Croix tant honorable,
 Vous salue, O Croix tresprecieuse,
 O ferme espoir, secours tant aymable²¹.

Son dénigrement, on l'aura compris, est le corollaire immédiat de sa démarche spirituelle. Chaque fois qu'elle parle de son écriture, c'est pour en souligner l'inanité et l'impuissance. Or elle écrit malgré tout. Pourquoi ? Parce que l'humiliation qu'elle s'impose est la voie d'accès à Dieu. L'écriture est vaine, mais Marguerite ne peut se résigner au silence. La parole n'est rien en regard du Tout-Verbe, mais ce n'est qu'à travers la parole qu'elle parvient à se diminuer, et donc, assez paradoxalement, à s'élever vers lui.

Combien de fois dans ces passages réflexifs Marguerite va-t-elle blâmer sa main si faible et si sottre ? Cette main de chair et d'os qui signifie sa condition humaine et qui se dresse ainsi entre son âme et Dieu, cette main qui prend la plume pour exprimer la vanité de l'écriture et qui semble animée d'une volonté qui lui est propre :

Pourray je bien ma foible main contraindre
 De s'essayer sur ce papier escripre
 L'ennuy que tant j'ay désiré de faindre,
 Dont le souffrir me plaist mieulx que le dire.
 Le diray je, le pourray je descripre

Par cest escript ? Non, car le pensement
En est si grand, que la partie moindre
Je n'en sçauois declairer vivement.

[...]

Doncques ma main doit estre retenue
D'escripre ce que dire je ne puis ;
Aussi n'est point ma parolle tenue,
Pour dire peu, saillir hors de son huys²².

Cette main, il faut la contraindre, lui faire violence, car elle est chair et la chair est corruptible. Mais c'est son humanité et sa faiblesse même qui, en définitive, excuseront l'outrecuidance de Marguerite. Qu'elle n'ait pas su contenir ses épanchements ne fait que mettre en évidence l'effroyable misère de sa condition ; c'est ainsi que le motif récurrent de la main (et l'axiologie dysphorique qui s'y rattache) témoigne d'une tension ontologique entre le corporel et le spirituel qui, semble-t-il, ne peut se résorber que dans l'écriture, lieu où la chair trouve à humilier la chair pour que puisse enfin, dans un élan vers Dieu, surgir l'âme. Ultimement, la destruction du texte abolira la frontière qui sépareit Marguerite du Tout-Verbe ; ce qui implique, ou du moins suggère, un éventuel renoncement à l'écriture. Et de fait, on retrouve dans les *Dernières Poésies* de la reine de Navarre, un adieu aux lettres :

Adieu le cœur, pour la fin de mon rolle,
Donnant au mien mort irremediable,
Par ferme foy et amour perdurable :
Je ne puis plus escripre une parole²³.

Parvenue au dernier échelon de son évolution spirituelle et comme témoignage ultime de son amour et de sa foi, Marguerite renonce à l'écriture. Et c'est dans

l'anéantissement du verbe qu'elle entrevoit enfin le Tout-Verbe dont ses écrits n'étaient que le pâle reflet.

De tels mouvements réflexifs ne se limitent pas seulement à la poésie religieuse ; on retrouve en effet les mêmes enjeux et les mêmes modalités axiologiques dans les œuvres « profanes » et notamment dans les épîtres qu'elle adresse à ses proches. Lorsqu'elle écrit, par exemple, à François I^{er}, Marguerite se décrit comme n'étant « Rien » face à lui qui est « Tout », elle accuse son « falcheux langage » et tente en vain d'en ouvrir le sens. Dans une de ses lettres, elle entreprend d'exprimer son affection et son dévouement au roi de France mais se dit incapable d'y parvenir adéquatement. Elle développe longuement sur son désir d'être à la fois tante, sœur, mère et amante du destinataire, reprenant mots pour mots les termes qu'elle avait employés alors qu'elle s'adressait à Dieu dans le *Miroir de l'âme pécheresse*, ce qui lui avait d'ailleurs valu les foudres de la Sorbonne. De même, dans une autre lettre, cette fois-ci destinée à sa fille, Jeanne d'Albret, le ravalement de l'écriture est tout à fait identique à celui constaté dans la poésie religieuse.

Je ne me puis garder de vous escrire
 Mon purgatoire et trop cruel martire.
 O sottie main, o mere par trop folle !
 Fault-il qu'ainsi ta fille tu consolles !
 [...]
 Et, qui pis est, tes larmes ne tes cris,
 Tes piteux motz, ne tes dolens escriptz,
 Ne feront pas que la fortune change [...]²⁴.

La reine de Navarre adresse ses doléances à sa fille, laquelle, croyant pouvoir rejoindre son mari, avait

quitté sa mère au grand déplaisir de celle-ci. Constatant qu'elle ajoute ainsi à la tristesse de sa fille, Marguerite se reproche sa trop forte passion et sa folie de vouloir que tout soit dit. Prenant conscience que ses « piteux mots » ne changeront en rien la mauvaise fortune, elle se résigne à accepter ce qu'elle croit être la volonté de Dieu et exhorte sa fille à le prier avec elle, afin qu'elles obtiennent toutes deux contentement. D'abord irritée par l'impuissance de son écriture à consoler sa fille et à changer son mauvais sort, Marguerite adopte par la suite un ton plus humble et reconnaît que les voies du Seigneur sont, assurément, impénétrables... A nouveau, l'insuffisance de l'écriture est mise en cause et, ici encore, l'*humilitas* vient informer les réflexions dépréciatives.

En somme, s'il est vrai que les femmes écrivains de la Renaissance ont souvent recours au *topos* de modestie et qu'elles accusent parfois leur sexe²⁵, comme Jeanne d'Albret qui écrit dans ses *Mémoires* : « Cependant, je prieray ceux qui liront cecy excuser le style d'une femme, qui a estimé le subject de son livre si excellent qu'il n'y a eu besoin de belles paroles pour le farder ; seulement de la vérité, laquelle elle y a si fidelement observée qu'au moins, si elle est dicte ignorante et imbécile, elle sera dicte veritable²⁶ » ; ou encore, Marguerite de Valois qui déplore dans ses *Mémoires* « le chaos », la « masse lourde et difforme²⁷ » de son œuvre et s'avoue incapable de l'orner ; s'il est vrai, donc, que les femmes ont pu utiliser ce genre d'artifice rhétorique, l'œuvre poétique de Marguerite de Navarre, cependant, ne saurait être lue dans la perspective exclusive de ce lieu commun de l'éloquence profane, ni même dans l'optique des formules de dévotion traditionnelles, et

encore moins, du reste, en regard d'un antiféminisme conjectural, lequel n'est tout simplement pas défendable. En dernière analyse, il semblerait que les commentaires dépréciatifs qui accompagnent les mouvements réflexifs de la royale poétesse procèdent à la fois d'une esthétique néoplatonicienne, en ce qu'ils dévaluent la forme au profit de l'idée qu'elle sous-tend, et d'une éthique chrétienne de l'*humilitas*, laquelle, en diffusant le rapport axiologique « Tout/Rien » à travers l'ensemble de l'œuvre navarrienne, perpétue, en l'enrichissant, la tradition mystique.

Notes

1. Cet article est tiré d'une communication présentée le 28 mai 1995, lors du colloque international *Les Femmes écrivains sous l'Ancien Régime. Tentatives d'émancipation*, organisé par Colette H. Winn, à l'Université de Washington (Saint Louis, Missouri). Je tiens à remercier Diane Desrosiers-Bonin qui en a supervisé l'élaboration, de même que Jean-Philippe Beaulieu et François Paré pour leurs savants conseils. Il va sans dire que si ce texte leur doit beaucoup, j'assume cependant l'entière responsabilité pour toute erreur factuelle ou interprétative pouvant s'y trouver.
2. Si, pour Lucien Febvre, « l'humilité de Marguerite est touchante » (*Amour sacré, amour profane ; autour de l'« Heptaméron »*, Paris, Gallimard, 1971, p. 59), d'autres ont voulu y voir un artifice rhétorique, comme Robert Marichal qui, invoquant la coquetterie de l'écrivain, affirme que l'on « n'est pas obligé de prendre à la lettre ses protestations d'humilité » (Marguerite de Navarre, *La Coche*, Robert Marichal (éd.), Genève, Droz, 1971, p. 134). Paula Sommers abonde dans ce sens lorsqu'elle écrit que l'humilité de Marguerite dans le *Miroir* est une « manifestation of the Renaissance modesty topos » (*Celestial Ladders : Readings in Marguerite de Navarre's Poetry of Spiritual Ascent*, Genève, Droz, 1989, p. 106). Voir aussi Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême. Étude biographique et littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1930, vol. 1 ; Claudia Krauss, *Der religiöse Lyrismus Margaretes von Navarra*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1981 ; Paula Sommers, « The Miroir and Its Reflections : Marguerite de Navarre's

- Biblical Feminism », *Tulsa Studies in Women's Literature*, V, printemps 1986, pp. 29-39.
3. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, Renja Salminen (éd.), Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1981, coll. « AASF Diss. 22 », p. x.
 4. Sur l'humilité chrétienne et les formules de dévotion traditionnelles, voir Ernst Robert Curtius, dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Bréjoux (trad.), Paris, P.U.F., 1956, coll. « Agora », 1956, pp. 635-645.
 5. Alfred Weber, « "Kann die Harfe durch ihre Propeller schiessen?" : Poetologische Lyrik in Amerika », dans *Amerikanische Literatur im 20. Jahrhundert*, Alfred Weber et Dietmar Haack (dir.), Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1971, p. 181, cité par Dorothy Zayatz Baker, *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry. A Study of Pan and Orpheus*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1986, p. 3.
 6. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pp. 154-158.
 7. Marguerite de Navarre, *op. cit.*, pp. 14-15.
 8. Paula Sommers, *op. cit.*, pp. 106-107.
 9. Marguerite de Navarre, *op. cit.*, pp. 14-15.
 10. Au dire de Barbara Marczuk-Swed, « L'influence de l'évêque de Meaux sur la formation spirituelle de Marguerite est incontestable. Entre 1521 et 1524 ils ont échangé 123 missives, toutes de nature théologique et spirituelle, mais la Reine a dû connaître Briçonnet avant comme le prouvent les allusions contenues dans les lettres » (*L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Marguerite de Navarre*, Krakow, Prac Naukowych Universitas, 1992, p. 40). Ainsi, l'opposition Tout/Rien serait issue des méditations de l'évêque sur la nécessité de devenir rien dans le monde pour avoir tout en Dieu : « Rien fault devenir qui en son tout veult estre [...] Qui vit en soy et au monde, a rien en rien ; qui y est mort, a tout en rien, lequel diffinie notre rien en luy » (*Correspondance de Briçonnet et de Marguerite d'Angoulême (1521-1524)*, I, Christine Martineau (éd.), Genève, Droz, 1975, p. 32). A propos de l'influence de Briçonnet sur Marguerite de Navarre, voir aussi Verdun Lucien Saulnier, « Marguerite de Navarre au temps de Briçonnet. Étude de la correspondance générale (1521-1522) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXIX, 1977, pp. 437-478 ; Michel Veissière, « Guillaume Briçonnet d'après sa correspondance avec Marguerite d'Angoulême (1521-1524) », *Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1977,

- pp. 34-37 ; et du même auteur, « Une Correspondance spirituelle entre Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux, et Marguerite d'Angoulême, sœur de François I^{er} (1521-1524) », *Revue d'Histoire et d'Art de la Brie et du Pays de Meaux*, 30, 1979, pp. 71-77 ; Robert D. Cottrell, « The Poetics of Transparency in Evangelical Discourse : Marot, Briçonnet, Marguerite de Navarre, Héroët », dans *Lapidary Inscriptions : Renaissance Essays for Donald A. Stone, Jr.*, Barbara Bowen et Jerry Nash (dir.), Lexington (KY), French Forum, 1991, pp. 33-44.
11. Barbara Marczuk-Swed, *op. cit.*, pp. 163-164.
 12. Voir à ce propos l'ouvrage de Robert D. Cottrell, *The Grammar of Silence. A Reading of Marguerite de Navarre Poetry*, Washington (D. C.), Catholic University of America Press, 1986, qui a analysé en profondeur les implications linguistiques et spirituelles de cette isotopie.
 13. Marguerite de Navarre, « La Comédie du Désert », dans *Les Marguerites de la marguerite des princesses*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1873, p. 341.
 14. Marguerite de Navarre, « Le Triomphe de l'Agneau », dans *Les Marguerites de la marguerite des princesses, op. cit.*, p. 204.
 15. Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane ; autour de l'« Héptaméron »*, *op. cit.*, p. 118. Dans *The Grammar of Silence, op. cit.*, p. 25, Robert D. Cottrell retrace les origines de cette conception : « Having note in his early letters to Marguerite the inadequacy of speech, Briçonnet returns to this matter in the letter of February 5 and makes the problematics of language the focus of his discussion. His concept of language is derived mainly from Dionysius the Areopagite *On Divine Names and the Mystical Theology*. The writings of the Pseudo-Dionysius acquired virtual canonic status that lasted until well into the Renaissance. They contributed significantly to the integration of Platonism and Neoplatonism into Christian theology, a process Augustine had already done much to promote. Following the Pseudo-Dionysius, Briçonnet establishes a distinction between the human world, which is a sign, and the divine world, which is a res. By "divine world" Briçonnet means the Johannean logos, or God as Word. He notes the God is the "Tout-Verbe... infinie, superceleste, éternelle" ».
 16. Marguerite de Navarre, *Les Prisons*, Simone Glasson (éd.), Genève, Droz, 1978, p. 17.
 17. Les références entre parenthèses renvoient à la *Correspondance de Briçonnet et de Marguerite d'Angoulême (1521-1524)*, *op. cit.*

18. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, *op. cit.*, p. 66.
19. Marguerite de Navarre, *Oraison à Notre Seigneur Jésus Christ*, Renja Salminen (éd.), Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1981, p. 48.
20. Comme Gary Ferguson l'a remarqué : « The contrast of the nonthingness of the creature with the All-being of the Creator is one of the most often repeated commonplaces of the spiritual tradition » (*Mirroring Belief: Marguerite de Navarre's Devotional Poetry*, London, Edinburgh University Press, 1991, p. xii).
21. Marguerite de Navarre, *Petit œuvre dévot et contemplatif*, Hans Skommodau, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1960, p. 50.
22. Marguerite de Navarre, *Les Dernières Poésies de Marguerite de Navarre*, Abel Lefranc (éd.), Paris, Armand Colin, 1896, pp. 364-365.
23. *Ibid.*, p. 356. Gérard Defaux a mis en relief semblable évolution de la parole au silence chez Clément Marot : « Entre parole et silence : l'espace poétique de Clément Marot », dans *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, pp. 57-97.
24. Marguerite de Navarre, *Les Dernières Poésies de Marguerite de Navarre*, *op. cit.*, p. 21.
25. Par exemple, dans l'épître dédicatoire des *Contes amoureux* de Jeanne Flore, la narratrice affirme : « C'est œuvre de femme, d'où ne peult sortir ouvrage si limé, que bien seroit d'ung homme discretz en ses escriptz » et demande à ses lecteurs d'excuser « le rude et mal agencé langaige » (Jeanne Flore, *Contes amoureux*, Gabriel-A. Pérouse (éd.), Paris/Lyon, Éditions du CNRS/Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 97). Je parle ici de l'instance narrative féminine, l'identité de l'auteur du recueil n'ayant pas encore été établie hors de tout doute.
26. Jeanne d'Albret, *Mémoires et Poésies*, publiés par le Baron de Ruble, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 120.
27. Marguerite de Valois, *Mémoires*, Sylvie Rozenker (éd.), Toulouse, Éditions Ombres, 1994, p. 11.