

Nouvelles sources de Philippe Desportes dans la série des *Rime di diversi* (1545-1560)

Eduardo Aceituno Martínez
Universidad de Zaragoza 

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.99536>

Recibido: 08/12/2024 • Aceptado: 19/01/2026

FR Résumé : Depuis plusieurs décennies, la liste établie des emprunts italiens de Philippe Desportes est jugée à peu près complète. Nous avons pourtant repéré, dans la célèbre série des *Rime di diversi*, quelques sources de Desportes jusqu'ici inconnues, qui confirment sa connaissance incomparable de la poésie italienne de son temps. Dans cet article, nous aborderons uniquement les cas où le rapport entre les poèmes semble indiscutable. Parmi les dix pièces examinées, presque toutes des sonnets, la moitié figure dans le *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (1553), alors que les autres se trouvent dans le *Libro primo* (1546), *Libro quarto* (1551), *Libro quinto* (1555) et *Libro settimo* (1556). Tous leurs auteurs sont relativement peu connus et très variés : le seul dont Desportes tire deux poèmes est Giacomo Mauro. Nous commenterons brièvement chacune de ces découvertes, pour tenter de comprendre ce que Desportes doit à l'original italien et quels aspects du modèle il estime nécessaire de modifier.

Mots clés : pétrarquisme ; sonnet ; Diane (mythologie) ; Gabriele Giolito de' Ferrari ; Giacomo Mauro.

ES Nuevas fuentes de Philippe Desportes en la serie de las *Rime di diversi* (1545-1560)

Resumen: Durante las últimas décadas, la lista establecida de las fuentes italianas de Philippe Desportes se ha considerado más o menos completa. Sin embargo, hemos logrado hallar, en la célebre serie de las *Rime di diversi*, algunas fuentes hasta ahora desconocidas de Desportes, que confirman su conocimiento incomparable de la poesía italiana de su época. En este artículo, abordaremos únicamente los casos en los que la relación entre los poemas parece incontestable. De las diez piezas examinadas, casi todas sonetos, la mitad figura en el *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (1553), mientras que las otras se encuentran en el *Libro primo* (1546), *Libro quarto* (1551), *Libro quinto* (1555) y *Libro settimo* (1556). Todos sus autores son relativamente poco conocidos y muy variados: el único del que Desportes toma dos poemas es Giacomo Mauro. Comentaremos brevemente cada uno de estos hallazgos, para tratar de comprender lo que Desportes debe al original italiano y qué aspectos del modelo juzga necesario modificar.

Palabras clave: petrarquismo; soneto; Diana (mitología); Gabriele Giolito de' Ferrari; Giacomo Mauro.

ENG New Sources for Philippe Desportes in the Series of *Rime di diversi* (1545-1560)

Abstract: For several decades, the established list of Philippe Desportes' Italian sources has been considered more or less complete. However, we have spotted, in the famous series of *Rime di diversi*, some previously unknown sources used by Desportes, which confirm his incomparable knowledge of the Italian poetry of his time. In this article, we will only discuss cases where the relationship between the poems seems indisputable. Among these ten pieces, almost all of them sonnets, half appear in the *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (1553); the others are in the *Libro primo* (1546), *Libro quarto* (1551), *Libro quinto* (1555) and *Libro settimo* (1556). All these authors are relatively little-known and very varied: the only one from whom Desportes takes two poems is Giacomo Mauro. We will briefly comment on each of these discoveries, to try to understand what Desportes owes to the Italian original and which aspects of the model he considers it necessary to modify.

Key words: Petrarchism; sonnet; Diana (mythology); Gabriele Giolito de' Ferrari; Giacomo Mauro.

Cómo citar: Aceituno Martínez, Eduardo. (2026). « Nouvelles sources de Philippe Desportes dans la série des *Rime di diversi* (1545-1560) ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 41(1), 65-73. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.99536>

La liste des poèmes italiens imités par Philippe Desportes a été progressivement dressée par des spécialistes comme Francesco Flamini (1895 : 346-368), Joseph Vianey (1909 : 222-256), L.-E. Kastner (1908, 1910), Alice V. Cameron (1935) et Victor E. Graham (1956). Elle permet de conclure qu'aucun poète français ne s'est autant nourri du pétrarquisme italien. Depuis quelques décennies, on considère que cette liste de sources est plus ou moins complète. Les études récentes consacrées à Desportes cherchent surtout à mettre en évidence les qualités et les traits majeurs de son style, même si certains travaux continuent à s'intéresser à ses imitations¹.

Contrairement aux jeunes Ronsard et Du Bellay, qui s'inspirent de pièces trouvées dans les premiers volumes des *Rime di diversi*, Desportes imite essentiellement les pétrarquistes italiens contemporains qu'il lit dans des anthologies postérieures comme les *Rime scelte da diversi autori*, les *Rime di diversi* procurées par Dionigi Atanagi ou les *Fiori* de Girolamo Ruscelli. Nous avons pourtant repéré, dans la série des *Rime di diversi*, plusieurs sources de Desportes inconnues jusqu'à présent, qui ne font pas partie des autres anthologies mentionnées. Nous commenterons brièvement chacune de ces découvertes.

V. E. Graham (Desportes, 1960 : 93) affirme que le modèle du sonnet XLVIII des *Amours d'Hippolyte*, « O champs, cruels volleurs du bien qui me tourmente », est « *Herbe felici et prato avventuroso* », d'Astemio Bevilacqua, mais à travers une pièce de Ronsard, « Ciel, air et vents, plains et mons découverts ». Il ratifie ainsi la thèse de Marcel Raymond (1927 : 90), qui considère que « Desportes connaissait évidemment le sonnet de Bevilacqua, que Ronsard a paraphrasé, mais le mouvement du dernier tercet et quelques traits particuliers montrent qu'il s'inspira aussi du sonnet à Cassandre ». Nous proposons pourtant une source différente, un sonnet de Bartolomeo Gottifredi, inséré dans le premier livre des *Rime diverse* (1546 : 256) :

O champs, cruels volleurs du bien qui me tourmente !
O prez, qui sous ses pas vous peignez de couleurs !
O bois, qui fus tesmoin de mes grièves douleurs,
L'heureux soir que j'ouvry ma poitrine brulante !

*Herbe fiorite, verdi e rugiadosa,
Che premer suol col delicato piede
Spesso la Donna nel cui volto siede
Quanto di bel tra noi natura puose;*

O vent, qui fais mouvoir cette divine plante,
Te jouant amoureux parmy ses blanches fleurs !
O canaux tant de fois desbordez de mes pleurs,
Et vous, lieux écartez où souvent je lamante !

*Beate ombre, soavi e amoroze,
Grate sovente a chi'l mio cor possiede;
Aura che l'auro d'ogni gloria herede
Muovi, scherzando tra vermiglie rose;*

Puis qu'un respect craintif m'a de vous séparé,
Puis que je ne voy plus l'œil du mien adoré,
Puis que seuls vous avez ce que seul je desire,

*Chiare, fresche e correnti acque, non senza
Invidia, che talhor ristoro e pace
Date al bel corpo suo santo e fatale;*

S'il ne m'est pas permis par la rigueur des cieux,
Champs, prez, bois, vent, canaux, et vous, sauvages lieux,
Faites luy voir pour moy l'aigreur de mon martire.

*Poi darmi al ciel, per piu mio danno, spiace
Tanto d'ardir ne l'alta sua presenza,
Ditele voi per me, quale è'l mio male.*

En réalité, les deux sonnets français et les deux sonnets italiens que nous venons de mentionner montrent des ressemblances structurelles qui ne peuvent pas être dues au hasard. Ils s'ouvrent tous sur une longue accumulation d'apostrophes, adressées aux divers éléments de la nature que la dame honore avec sa présence habituelle. La série de vocatifs recouvre les deux ou trois premières strophes. L'amant finit par demander à ses interlocuteurs, qui continueront à côtoyer la dame, de jouer le rôle de messagers, de s'adresser à elle en son nom. Cette prière est exprimée dans le dernier vers des quatre poèmes, en termes presque identiques. Ceci dit, Marcel Raymond exagère lorsqu'il minimise les différences entre le sonnet de Ronsard et celui de Desportes. Le message qu'il faut transmettre à la dame n'est pas exactement le même : dans le premier cas, il s'agit d'un adieu, car l'amant s'est montré incapable de prendre congé lui-même, « rongé de soing et d'ire » ; alors que, dans le poème de Desportes, comme dans les deux possibles modèles italiens, le locuteur rêve de faire connaître à la dame, par ce biais imaginaire, sa souffrance extrême, provoquée par la séparation. Un autre aspect essentiel qui rapproche Desportes des pièces italiennes et l'éloigne de Ronsard, c'est que les éléments qu'il énumère dans les quatrains, dont le nombre est plus restreint, sont tour à tour associés au souvenir de la dame. Raymond et Graham ont toutefois raison de mentionner Ronsard, car l'idée de reprendre les vocatifs dans le second tercet pourrait provenir en effet du sonnet à Cassandre. Mis à part ce détail, il est clair que Desportes regarde du côté des *Rime diverse*². Si les similitudes avec Bevilacqua se bornent à ce que nous avons déjà expliqué, elles vont plus loin dans le cas de Gottifredi. Outre l'évocation des pas de la dame sur l'herbe, au début du poème, il faut noter le choix analogue de plusieurs interlocuteurs,

¹ Voir Rouget (2004), DellaNeva (2008), Scarlatta-Eschrich (2012), DellaNeva (2022).

² Quant aux sources du sonnet de Ronsard (où, en tout cas, c'est l'invention propre qui domine), tous les spécialistes citent, à la suite de Vianey (1909 : 152-153), la pièce de Bevilacqua. Paul Laumonier (1927 : 322) est apparemment le premier à mentionner le poème de Gottifredi, tout en précisant qu'« il a pu inspirer Ronsard dans la même mesure que celui d'A. Bevilacqua, c'est-à-dire pour le mouvement et le dernier hémistiche ». Nous penchons cependant pour Gottifredi, car un vers de Ronsard, « Prez, boutons, fleurs et herbes rousoyantes », semble traduire en partie « *Herbe fiorite, verdi, e ruggiadosa* ». Voir tout de même les nuances exprimées là-dessus par DellaNeva (2009 : 242-243).

qui se succèdent suivant le même ordre : « O champs... / O vent... / O canaux... », « *Herbe fiorite... / Aura... / Chiare fresche e correnti acque...* ». Dans les deux cas, « le ciel » n'accorde pas à l'amant de rester en compagnie de sa dame (v. 12). Mais c'est dans la description du vent que les calques deviennent incontestables, même si le sonnet français confère aux fleurs un sens figuré : « O vent, qui fais mouvoir... / Te jouant amoureux parmi ses blanches fleurs », « *Aura che... / Muovi; scherzando tra vermiglie rose* » (l'adjectif « *amorose* » étant attribué, juste avant, aux « ombres »). Il n'en reste pas moins que Desportes s'écarte de la source par certains côtés. Les allusions aux promenades de la dame dans la nature alternent avec d'autres, où l'amant s'y met lui-même en scène, en donnant libre cours à sa douleur. La variété que le poète français imprime ainsi aux quatrains suppose pourtant l'abandon d'évocations plus pittoresques et vivantes. Le raffinement rhétorique des éloges disparaît aussi (voir la paronomase « *aura che l'auro* », ou l'antithèse « *santo e fatale* »). L'alternance introduite dans les quatrains rend nécessaires les éclaircissements apportés par le premier tercet, à propos de la situation de chaque acteur. Les allusions à une expérience plus personnelle (v. 4) ou à une motivation plus concrète (v. 9) auraient pu enrichir le sonnet, si elles n'étaient pas restées aussi vagues.

Dans le *Libro quarto delle rime di diversi*, nous n'avons repéré que l'imitation d'un petit madrigal de Giampaolo Castellina (1551 : 168). Il sert de modèle à une épigramme des *Bergeries* (Desportes, 1963 : 200) :

Si dessus vos lèvres de roses
Je voy mes liesses decloses,
Mon esprit, ma vie et mon bien,
Vous ne pouvez me les deffendre :
Il faut que chacun ait le sien ;
Par tout le mien je puis reprendre.

*Dolce Corina mia
Se sù le labbra havete
Il mio dolce disio,
Deh perche un poco à me non le porgete?
Et pur ragion'è, ch'io
Habbia, e racquisti il mio.*

L'argument spirituel du modèle est bien reconnaissable dans l'épigramme de Desportes, dont le début (« Si dessus vos lèvres ») et la fin (« le mien je puis reprendre ») sont même directement traduits. Les petites retouches apportées à l'expression visent surtout à surmonter l'extrême simplicité de l'original, d'où la suppression d'un premier vers anodin ou l'ajout d'hyperboles galantes (v. 3). L'imbrication des images, dans les deux premiers vers, est d'une audace rare chez Desportes (censurée d'ailleurs par Malherbe). Le commentaire apparemment incongru sur la conduite à suivre par la dame (v. 4) prépare mieux la conclusion du syllogisme, même si la pointe (v. 5-6) est alourdie par la séparation des deux verbes que Castellina reliait à la fin de son madrigal.

Le sonnet LXXXIII de *Cléonice* (Desportes, 1962 : 111) semble imité d'un sonnet attribué au cardinal Ippolito de' Medici, qui figure dans le *Libro quinto delle rime di diversi* (1555 : 471). L'imitation est assez libre, à l'exception du début (« Où sont ces chastes feux... »/« *U' son le fiamme...* ») et de la chute spirituelle, fidèlement traduits :

Où sont ces chastes feux qui souloient m'esclairer ?
Qui fait que leur ardeur en vous se diminuë ?
Et cette ferme foy, qu'est-elle devenuë,
Qui vous faisoit partout saintement reverer ?

*Qual rapida procella si repente
Fe'l mio tranquillo mar turbato e rio?
U' son le fiamme Donna, che vid'io
Arder nel vostro cor si dolcemente?*

À quel bien desormais faut-il plus aspirer,
Puisque rien icy bas ferme ne continuë ?
Tout n'est que vent, que songe et peinture en la nuë,
Qui se passe aussi-tost qu'on s'en pense assureur.

*Se nel fiume di Lethe fosser spente,
Havria potuto in voi tanto l'oblio
Crudel, ch'un tanto amor, quanto era'l mio,
Vi fosse in un sol di tolto di mente?*

Las ! s'il n'estoit ainsi, quel fleuve d'oubliance,
Quel nouveau changement, quelle ire ou quelle offance,
En vous de nostre amour perdrait le souvenir ?

*Et se indegna cagion da me vi mosse:
Com'esser puo, che siano in si poc'hore
Tante catene rallentate e scosse?*

Non, ce n'estoit d'Amour la flamme ardante et sainte,
Vous me monstriez sans plus une lumiere fainte,
Pour faire apres ma nuit plus noire devenir.

*Fu ombra d'amor la vostra, e non amore;
Che mi mostraste il lume, accioche fosse
La pena de le tenebre maggiore.*

En supprimant les deux premiers vers italiens, Desportes réussit à introduire d'emblée le thème avec plus de clarté, à travers une fulgurante interrogation d'ouverture. Il établit de même une structure circulaire plus perceptible. On y apprécie un souci d'unité et de cohérence irréprochables, ce qui est plutôt inusité dans les imitations les plus libres de Desportes. Cela explique le sacrifice de l'« *ombra d'amor* » (v. 12), qui n'interfère plus avec l'opposition immédiate de la lumière et les ténèbres. Certes, lorsqu'il fait allusion au « fleuve d'oubliance » (v. 9), le poète renonce à maintenir l'idée des flammes qui y sont éteintes (« *Se nel fiume di Lethe...* »), un enchaînement d'images qui relie à la perfection les quatrains italiens. Il n'empêche que l'un des plus clairs mérites du sonnet français réside dans la logique impeccable avec laquelle se déroule le raisonnement, avec des tournants parfaitement ajustés au cadre strophique.

L'accusation directe de fausseté, à la fin des deux sonnets (v. 12-14), dérive de la réflexion précédente, que Gisèle Mathieu-Castellani (1975 : 250) expose ainsi : « si nul amour ne résiste, s'effaçant très vite d'un cœur naguère sensible, c'est que l'amour est mimé, non éprouvé réellement ; l'oubli agit alors comme un révélateur ». Malgré les reproches d'inconstance, le ton est très loin du cynisme rancunier qui caractérise d'autres poèmes de Desportes motivés par la même situation. C'est que nos deux sonnets cherchent surtout à exprimer la déception amoureuse, notamment celui de Desportes, qui développe justement ce que le modèle italien a de plus original. Si le sonnet français énumère aussi des raisons concrètes qui ont pu déclencher le désastre (v. 10), celles-ci passent clairement à l'arrière-plan. L'amère perplexité de l'amant se concentre sur le manque de foi, évoqué avec ironie dès le début du poème (v. 3). Desportes consacre ainsi

son second quatrain à une méditation sur l'inconsistance de toute chose humaine, qui, sans faire mention de l'amour, parvient pourtant à transmettre la gravité de la désillusion : si toute certitude chancèle, c'est parce que l'amant ne concevait rien de plus solide que la foi de la dame, un jugement partagé d'ailleurs par tous (v. 4). L'énumération des métaphores de la vanité (v. 7) culmine avec un élément original, la « peinture en la nuë », qui pourrait être un souvenir de Ronsard : « Tu bastiras sur l'incertain du sable, / Et vainement tu peindras dans les cieus » (*Le Premier Livre des Amours*, XIX, v. 10-11).

Néanmoins, Desportes puise surtout son inspiration dans le *Sesto libro delle rime di diversi*. Voici, pour commencer, une pièce de Giacomo Mauro (1553 : 104v) qui est à l'origine d'un des sonnets de Desportes (1959 : 315) les plus commentés (*Diane II*, LXXI) :

Chaste sœur d'Apollon dont je suis éclairé,
Le jour comme la nuit deïté redoutable,
Que la force d'Amour a connue indontable,
Amour des autres dieux tant craint et reveré !

*Donna, che'l nome, onde'l gran pregio vive
Di castità, sì chiaro e degno fate;
Che le voglie da l'opre ogn'hor fregiate
Saran mai sempre gloriose e dive;*

Voy ce pauvre Acteon sans pitié devoré
Par ses propres pensers d'une rage incroyable,
Pour avoir offensé d'erreur trop excusable,
Si le feu de ta haine estoit plus moderé.

*Ecco Atteon, ch'è le fatal sue rive
Mort'è da' cani suoi senza pietate,
Sol per haver le luci alto levate
Dove vista mortal non par ch'arrive.*

Il fut audacieux, mais sa haute entreprise
Avec tant de rigueur ne doit estre reprise,
Ains merite plustost loyer que chastiment.

*Audace ei fù, ma nel pregiato ardire,
Così leggiadra affettion lo scorge
Ch'è vostro biasmo in ciò farlo morire;*

Toutesfois si ton ire autrement en ordonne,
Bien, il souffrira tout : s'escriant au tourment,
Que trop douce est la mort quand Diane la donne.

*Pur se'l nobil desio contra li sorge
Creda, chi ardisce, ch'oltr'ogni gioire
Dolce è la morte, che Diana porge.*

La structure des deux poèmes est identique : en témoignent la référence à la déesse Diane dès le premier vers (même si le prénom n'apparaît qu'au dernier hémistiche) et la traduction du début de chacune des strophes suivantes : « Voy ce pauvre Acteon »/« *Ecco Atteon* », « Il fut audacieux »/« *Audace ei fù* », « Toutefois si »/« *Pur se* ». Le poète français opère pourtant des changements qu'on pourrait qualifier aussi d'« audacieux », et qui sont également perceptibles dès l'ouverture. Le premier quatrain détaille toujours les exploits de l'interlocutrice, mais ceux-ci correspondent chez Desportes aux attributs mythologiques de la « chaste sœur d'Apollon », alors que Mauro s'adresse explicitement à la dame, dont il fait l'éloge d'une façon très générale, en expliquant qu'elle possède le nom de la déesse Diane, « *onde'l gran pregio vive / Di castità* ». La destinataire du poème est donc différente, en apparence. Desportes décide de compléter la fiction du modèle, de la mener plus loin d'une façon conséquente. Il fait intervenir dans l'introduction la même logique qui soutiendra les strophes postérieures : si l'amant adopte le costume d'Actéon, il va de soi qu'il doit s'adresser à la déesse, pour demander sa grâce ; mais ce qui reste implicite dans le second quatrain et les tercets du modèle, émerge à la surface et recouvre l'ensemble du sonnet français. L'ambiguïté que provoque cette altération est aggravée par l'ajout de la première personne, dans un premier vers qui aurait même l'air d'une invocation conventionnelle de la lune. Une lecture littérale mènerait à considérer, comme François Rouget (2002 : 116) l'a signalé, que le sonnet français « met en scène l'amant ou le poète qui interpelle Diane en faveur d'Actéon ». La première personne a sans doute pour but, au contraire, de souligner le jeu de masques : c'est le « je », l'amant, qui, au lieu d'établir une comparaison mythologique prévisible, passera à raconter son cas à la troisième personne, poursuivant ainsi par jeu la fiction conventionnelle qui l'a poussé à diviniser la dame. D'ailleurs, afin d'éviter toute confusion, on présente Actéon « dévoré / Par ses propres pensers » et non par ses chiens, comme chez Mauro, qui en réalité accordait déjà à l'image un sens similaire. Il n'est donc pas question ici du véritable Actéon, mais de l'amant en proie aux regrets, après avoir commis une mystérieuse « erreur trop excusable », qui a pourtant offensé sa dame. Mais ce n'est pas le seul changement majeur introduit par Desportes. Dans le sonnet italien, la faute imputée à l'amant reste assez proche, au sens figuré, de celle commise par Actéon : il a osé lever les yeux jusqu'à la dame-déesse (v. 7-8). On peut supposer que celle-ci lui a fait comprendre, par son mécontentement, à quel point les aspirations du soupirant étaient démesurées. Rien n'y fait penser à une action qui aurait pu heurter la pudeur de la dame. Il n'en va pas de même chez Desportes, car l'imprécision recherchée par l'auteur ouvre la porte à toute sorte de spéculations épicées sur la nature de sa « haute entreprise ». Gisèle Mathieu-Castellani (1975 : 286) note, à propos du traitement du mythe dans cette période, que « la faute d'Actéon se prête à des variations plaisantes ; le motif central est constitué par le spectacle de la beauté nue, aperçue à la dérobée, ou surprise par hasard ». Le caractère frivole de la faute évoquée par Desportes imprègne le reste du poème d'un ton moins grave que celui du modèle, de sorte que la pointe, bien que traduite mot à mot, perd de son pathétique original et devient avant tout une galanterie persuasive. On le perçoit aussi dans le premier tercet, par la façon désinvolte de renverser l'accusation dont l'amant fait l'objet³.

À propos du sonnet VIII de *Cléonice* (Desportes, 1962 : 17), Graham renvoie à une pièce de Bernardo Tasso, dont l'ouverture est en effet paraphrasée dans le premier quatrain de Desportes : « *Occhio del Ciel, la*

³ L'ironie de cette logique capcieuse (« Ains merite plustost loyer que chastiment ») rappelle un sonnet d'Amadis Jamyn (1978 : 72), *Oriane*, XXXVI, où la main de l'amant, accusée par celui-ci d'avoir commis une maladresse fatale, se défend par des arguments similaires : « Ny ta dame ny toy je n'ay point offensé. / Quand bien en son esprit elle aura repensé / Comme tu as voulu son esclave te rendre, / En fin elle pourra plus gracieuse apprendre / Que tu merites l'heur d'estre recompensé ».

cui luce gradita / Genera quanto il mondo alberga e tiene; / Senza il cui gran valor, sterili arene / Sarian le piagge a la stagion fiorita ». Le reste du poème français s'inspire pourtant d'un sonnet de Silvio Pontevico, présent dans le *Sesto libro* (1553 : 100r) :

Cet œil du firmament tousjours resplendissant,
Qui rend comme il luy plaist les saisons differantes,
Pere des animaux, des metaux et des plantes,
Sans qui rien icy bas ne peut estre naissant,

*Quel, che qual more, à noi, tal non rinasce,
Almo Sol, che la Terra, e' l Ciel comparte,
Ch' à noi fa giorno, allor, ch' ad altra parte
Fa notte; e notte à noi, quando altrui nasce.*

Son voyage infini tous les ans finissant,
N'outrepasse jamais les ceintures ardantes
Du cancre et de la chièvre, et, comme les errantes,
Des vapeurs de la mer va son feu nourrissant.

*Si come oltra le due torride fasce
Di Cancro, e Capro, mai non si diparte,
Perche come la Luna, e Giove, e Marte
D' humor de l' Ocean si nutre, e pasce;*

Mon soleil, qui sur l'autre a beaucoup d'avantage,
De mes yeux à mon cœur fait ainsi son voyage,
Et sans outrepasser de mes pleurs se repaist.

*Così questo mio Sol da gli occhi al core
Fa il suo viaggio, sol perch' indi adduce
Per cibo ciò che vien da gli occhi fuore.*

Mais, ô belle planète ! ô ma flamme dernière !
Helas ! vous le voyez, je suis, et m'en déplaist,
Trop petit ocean, pour si grande lumière.

*Ma duolmi ò fida à l' alma, e scorta, e duce,
Mio bel pianeta, e mio soave ardore,
Ch' io sia sì picciol mare à tanta luce.*

La structure des deux sonnets est identique : la description prévisible du soleil, évoquant sa puissance sur la nature ou son mouvement (premier quatrain), se complète par deux aspects beaucoup plus inattendus, où la personnification acquiert un rôle essentiel : les limites infranchissables de son parcours et sa curieuse nourriture marine (second quatrain). L'amant s'appuie sur ces deux traits pour établir une comparaison avec « son soleil » (premier tercet), prolongée avec une pointe spirituelle et galante (second tercet). Desportes a sans doute renoncé au premier quatrain de Pontevico par un souci de clarté, car le début du sonnet italien peut déconcerter le lecteur. On hésite entre deux interprétations possibles du premier vers : s'agit-il d'une note érudite reprenant la pensée d'Héraclite, selon qui le soleil est nouveau tous les jours⁴, ou est-ce une simple façon de dire que l'astre ne se lève pas là où il s'est couché ? La même question se pose à propos du vers suivant : thèse savante ou image poétique, fondée sur le fait que le soleil signale la frontière entre le ciel et la terre lorsqu'il apparaît et qu'il disparaît ? Il faut reconnaître aussi que les dithyrambes imités de Bernardo Tasso, quoique sans rapport étroit avec le reste du sonnet, s'insèrent mieux dans la logique de la comparaison élogieuse, servant à rehausser indirectement les charmes de la dame, soleil « qui sur l'autre a beaucoup d'avantage ». Quant aux strophes suivantes, ce sont les expressions traduites de Pontevico qui prédominent. Desportes a su apprécier l'étonnante originalité de certaines images. Ainsi, le cancre et la chèvre ne font pas référence ici, comme d'habitude, aux constellations, mais aux tropiques ; la métaphore des « ceintures ardantes » (« *torride fasce* ») le montre assez bien, en faisant référence à la forme de circonférence et au territoire tropical, le plus exposé au soleil. La lune, Jupiter et Mars, énumérés par Pontevico (v. 7), font partie des sept étoiles « errantes » évoquées par Desportes à leur place : le sens ne change donc pas⁵. L'idée que ces astres, et en particulier le soleil, s'alimentent des eaux de la mer, n'est pas une invention poétique à proprement parler : c'est une thèse abordée dans les traités antiques⁶. Quoique peu nombreux, quelques ornements de mérite restent étrangers aux deux sources italiennes : l'antithèse paradoxale du « voyage infini tous les ans finissant », la substantivation hardie des « errantes », ou l'ampleur de la phrase qui recouvre les quatrains, plus habituelle (et plus facile à atteindre) quand le sonnet s'ouvre sur une apostrophe.

Une autre pièce de la même anthologie italienne, composée par Girolamo Altavilla (1553 : 235r), est mise à profit pour le sonnet suivant (VIII) de *Cléonice* (Desportes, 1962 : 18) :

Si par vostre beauté, digne d'une immortelle,
Je sens geler mon ame et mon cœur enflamer,
J'en accuse le ciel plustost que vous blâmer ;
La faute en est à luy, qui vous forma si belle.

*Se la bellezza vostra alta, e immortale,
Mentre vi miro, l' alma e il cor mi fura,
Colpa vostra non è, ma di Natura,
Che la più bella à voi non fece uguale.*

Et si, volant trop haut, où mon desir m'appelle,
L'audace ou le malheur me contraint d'abysmer,
La faute en est d'Amour qui me fait vous aimer
Et croire que la mort pour vous n'est point cruelle.

*E s' allora vols' io troppo alzar l' ale,
Quando in amarvi posi ogni mia cura,
Colpa è d' Amor, ch' accese oltra misura,
Il cor piagato da l' orato strale.*

Mais, si vous me voyez devant vous tressaillir,
Rêver, pallir, rougir, les propos me faillir,
Et me dissimuler d'une feinte peu caute,

*Ma se voi mi vedete arder' in foco,
Nè soccorrete à me, che dir poss' io
Se non che la pietà possa in voi poco?*

Me plaire en mes pensers, me separer de tous,
Et que vous ne croyez mon mal venir de vous,
Je pense avoir raison d'accuser vostre faute.

*Quel che da voi Madonna, haver desio,
È, che non vi sia grave un picciol loco
Lassar nel vostro petto à l' amor mio.*

⁴ Aristote, *Météorologie*, II, 2.

⁵ cf. Ronsard (1994 : 308), *Discours I en forme d' elegie*, v. 184 : « Il cognoissoit du Ciel les sept flames errantes ».

⁶ Pline, par exemple, la mentionne à plusieurs reprises (*Histoire naturelle*, II, 6, 68, 103) ; Aristote l'avait déjà réfutée (*Météorologie*, II, 2).

Dans les deux sonnets, la structure se fonde sur les trois conditionnelles qui ouvrent chacune des trois premières strophes, avec une opposition entre quatrains et tercets (« Si... », « Et si... », « Mais si... »). Le texte poétique s'appuie sur les ressources fournies par le discours judiciaire⁷. En bon procureur, le poète commence par décharger la dame des accusations infondées et invraisemblables : elle n'est pas coupable de sa beauté ou d'avoir suscité une telle passion ; la faute revient à la Nature et à Amour, respectivement. Mais ces faux égards n'ont pour but que de rendre plus persuasif et accablant le blâme légitime, dévoilé à la fin : l'indifférence de l'accusée face aux signes flagrants de souffrance. Dans le sonnet français, le dernier vers insiste sur les notions de faute et d'accusation, faisant ressortir pertinemment l'enchaînement logique. Desportes a aussi l'habileté d'adoucir les reproches, en détournant le chef d'accusation : la non-assistance à personne en danger (« *Né soccorrete* à me »), qui ne peut être attribuée qu'au manque de piété, est remplacée par une froideur due à l'incrédulité, à la méfiance (v. 13). Ce n'est pas la seule rectification importante que le poète français effectue à la fin de son sonnet, car il ignore la dernière strophe d'Altavilla. Il a bien perçu que le lien logique entre le second tercet italien et les strophes précédentes était plutôt faible ; que la véritable pointe résidait à la fin du premier tercet, avant d'aboutir à une prière superflue et assez mièvre. Desportes décide donc de développer la justification du reproche, la description du mal qui saute aux yeux et qui aurait dû fléchir la dame (v. 9-12). Cette longue énumération de symptômes amoureux est beaucoup plus cohérente, vis-à-vis du minutieux préambule, que la seule mention du feu (v. 9). Plus cohérent aussi le prolongement de l'image du vol audacieux, au second quatrain, au lieu de la chaîne décousue d'images qui se succèdent dans le modèle. Par ailleurs, le poète français fuit aussi bien l'hyperbole (l'adjectif « immortelle », conservé, ne qualifie plus directement la beauté de la dame ; celle-ci n'est pas expressément supérieure à toutes les autres) que la litote recherchée (« *che la pietà possa in voi poco* »), se montrant peu soucieux de tomber dans le prosaïsme, au nom du naturel et de l'observation précise. Les antithèses paradoxales (« geler mon ame et mon cœur enflamer »⁸, « pallir, rougir ») deviennent ici des ornements plutôt discrets⁹.

Un sonnet de Giovanni Francesco Arrivabene, présent aussi dans le *Sesto libro* (1553 : 98r), est imité dans un autre poème de *Cléonice*, le sonnet XXIX (Desportes, 1962 : 42) :

Bien que l'onde pesante et l'air humide et pront,
Pour croistre leur puissance ayent debat à toute heure,
La terre en leurs discords immobile demeure,
Et du grand univers l'ordre ne se confont.

*L'Aria, ch'in giro sempre hor scende, hor sale,
Se con Nettun ben fà spietata guerra
Al grave, e stabil cerchio de la Terra,
Pur dura il Ciel nel suo stato immortale.*

Aussi, bien qu'en mon cœur les soupirs qui se font,
Ayent debat éternel avec l'eau que je pleure,
Leur quereleux discord ne fait pas que je meure :
Avec un peu d'espoir mes esprits se refont.

*E se i sospir ben fan verno mortale
Col pianto al cor, ch'entro lor chiude, e serra
Pur la terrena scorza non s'atterra,
E vive di speranza in sì gran male.*

Mais, si le feu leger les elemens excède
D'un trop puissant effort, on verra sans remede
L'air flambant, l'eau tarie et la terre bruler.

*Ma se del Foco l'elemento puro
Poi farà oltraggio al Ciel vedrassi Morte
Di fiamme armata gir per ciascun loco;*

Las ! je crains que par trop dans mon ame il abonde,
Et que je face au ciel tant de flammes voler,
Que, nouveau Phaëton, je rebrule le monde.

*Et io vedrò, poi che non son sicuro
Più da l'incendio mio penoso, e forte,
Finir col mondo la mia vita in Foco.*

La tension entre l'eau/glace et le feu, motif pétrarquiste traditionnel, est ici amplifiée aux quatre éléments. La structure du modèle, reprise par Desportes, possède un équilibre remarquable, opposant deux comparaisons, dont chaque terme occupe une strophe. Dans la nature, l'affrontement entre trois éléments, l'air, l'eau et la terre, laisse cette dernière inaltérée (premier quatrain), tout comme le cœur de l'amant résiste à ses pleurs et à ses soupirs (second quatrain) ; mais si le feu fait irruption, aussi bien dans la nature (premier tercet) que dans l'âme (second tercet), cet équilibre est rompu et la destruction devient imparable. Étant donné la complexité du sujet, Desportes s'efforce de délester son sonnet de toute obscurité qui puisse nuire à la compréhension immédiate. Ainsi, la comparaison qui recouvre les quatrains est rendue plus évidente, grâce aux répétitions (« ayent debat », v. 2 et 6 ; « discord », v. 3 et 7) qui soulignent l'action transposée du domaine cosmique au personnel ; mais aussi par la mise en relief des éléments opposés dès l'ouverture du poème (v. 1). La référence au ciel, dans la pièce italienne (v. 4), peut rendre la comparaison confuse, mais la paraphrase de Desportes réussit à suggérer l'aspect accessoire du vers et à mettre l'accent sur l'immobilité de la terre (v. 3), axe de la comparaison. Les autres changements effectués par le poète français sont plus discutables, notamment ceux des tercets. Il faut d'abord remarquer que, dans le sonnet de Desportes, les adversaires ne sont plus les mêmes. Arrivabene décrit l'action conjuguée de l'eau et de l'air sur la terre. Chez Desportes, l'air livre bataille à l'eau (et les soupirs aux larmes), alors que la terre résiste (comme le cœur). Cette correspondance, un peu moins logique que celle du modèle, est également affaiblie du fait que Desportes renonce à l'image de l'écorce terrestre (v. 7). L'enchaînement entre quatrains et tercets s'en ressent aussi : le feu ne vient

⁷ Sur l'influence des genres oratoires sur la création poétique, voir Gordon (1970 : 38-39).

⁸ Voir le commentaire de Burgess (1954 : 116-117) : « *He grows cold because he loses his natural heat, since in a sense he dies; he becomes warmed by the divine rays of beauty* ».

⁹ Dans une version plus ancienne du texte (Ms. fr. 862), on retrouve, au lieu de « geler », le verbe « voler », traduit de l'original italien (« *il cor mi fura* »).

plus surenchérir de violence contre la terre, mais frappe aussi bien la terre que l'air et l'eau (v. 11). La dernière strophe n'établira pas une correspondance, sur le plan intime, avec tous ces effets naturels (et pour cause) : le rapport entre les deux termes de la comparaison s'estompe. Par ailleurs, dans le sonnet italien, l'irruption du feu est apparentée aux foudres, qui déchirent le ciel (v. 10), ce qui permet de prolonger les images de la tempête et de l'hiver. Certes, Arrivabene ne fournit pas non plus directement la clé pour comprendre cet élément de la comparaison, mais on peut déceler une évocation du regard de la dame, un regard qui rendrait l'« incendie » définitivement hors de contrôle. Desportes écarte ce passage, l'estimant sans doute insuffisamment explicite. La pointe conçue par le poète français porte le coup de grâce à la cohérence de la comparaison entre nature et âme, en insistant sur les ravages que le « nouveau Phaéton » fait autour de lui, plutôt que sur sa propre brûlure.

Dans le sonnet LVII, *Du premier jour d'octobre*, de Cléonice (Desportes, 1962 : 83), le poète se souvient de l'instant du violent *innamoramento*, à l'occasion du troisième anniversaire. Une série d'images évoque les peines que l'amant ne cesse d'endurer (second quatrain). Une autre énumération est ensuite consacrée aux sensations éprouvées, lors de la première rencontre avec la dame (premier tercet). Seule la dernière strophe attire vraiment l'attention par son caractère inattendu, par le curieux parallélisme de trois images animales, qui figurent la naissance de la passion. Ces trois vers qui sortent du lot proviennent aussi du *Sesto libro* (1553 : 104v). L'imitation du second tercet d'un sonnet de Giacomo Mauro (« *Quest'occhi, ch'à mirar cosa mortale* ») ne laisse pas de place au doute :

Je devins papillon à ses yeux me brulant,
Je vescu salemandre en feu si violent,
Et fus cameleon à l'air de son visage.

*Che ne divenni [...] Pargoletta Farfalla à i lumi accesi,
Cameleonte à l'aria del bel viso,
E Salamandra al suo divino ardore.*

Si Desportes inverse l'ordre des deux derniers vers, c'est sans doute pour placer à la fin du poème la seule image incontestablement originale, traduite d'ailleurs mot à mot. Son sens peut prêter à confusion. Le caméléon revêt la couleur de ce qui l'entoure, mais il n'est pas question ici d'émotions parallèles. Un autre attribut du caméléon est mis en avant dans les textes antiques : il ne se nourrit que de l'air¹⁰. Mauro joue donc avec le double sens du mot « *aria* », et cette évocation d'une attraction fatale et d'une dépendance absolue sert de lien entre les images du papillon et de la salamandre.

Le *Libro settimo* des *Rime di diversi* est également connu de Desportes. Un sonnet de Camillo Pellegrino, inséré dans cette anthologie (1556 : 275), sert de modèle au sonnet XXXII du second livre de *Diane* (Desportes, 1959 : 255) :

Junon, royne des dieux, de courroux toute plaine,
Ainsi que le despit la faisoit enrager,
Alla jusqu'aux enfers les Fureurs déloger,
Allumant leurs brandons contre Inon la Thebaine.

*Se l'irata Giunon fino a l'inferno
Per accender le furie horrende corse
Contra Ino infelice, che non porse
Gli incensi al nume suo sacro, e superno,*

Une deesse, hélas ! beaucoup plus inhumaine,
Sans descendre aux enfers pour de moi se vanger,
Me poursuit, me tourmente, et mon ame mal saine
Par cent et cent fureurs elle fait outrager.

*Questa Dea di cui tolsi il nume a scherno
Per vendicarsi ad altrui non ricorse,
Ma con l'ira sua propia il cor mi scorse
D'un gelo tal, che tremerà in eterno:*

La miserable Inon, d'Athamas pourchassée,
Portant son fils d'un bras, esperduë, insensée,
S'élança dans la mer et noya ses douleurs :

*E s'Ino poi col figlio in braccio a un lato
Di Thebe in mar gittossi in furor tanto,
Onde ad ambi seder fra dei fu dato:*

Et moy, de vos courroux fuyant la violance,
Et portant sous le bras ma debile esperance,
Troublé, je me submerge en la mer de mes pleurs.

*Io nel mio mal senz'altra gloria o vanto
Con la speme già in braccio (ahi crudel fato)
Mi sommergo nel mar del proprio pianto.*

Desportes reproduit la structure du modèle, axée sur une comparaison qui se développe en deux étapes. Dans un premier temps, l'analogie est établie entre la vengeance de Junon, visant Ino par l'intermédiaire des Furies (premier quatrain), et celle de la dame courroucée, dirigée contre l'amant (second quatrain). La seconde partie du poème reprend la transition de la fable mythologique au domaine personnel, se concentrant cette fois sur la souffrance de la victime : de la même façon qu'Ino, désespérée, s'est jetée dans la mer (premier tercet), l'amant plonge dans la mer de ses pleurs (second tercet). Cette division est soulignée, dans le sonnet italien, par les conditionnelles, qui donnent lieu au même schéma syntaxique général dans les quatrains et dans les tercets. Desportes se contente d'une solution moins élégante, en restreignant l'ampleur des phrases aux limites strophiques. Selon sa technique habituelle, lorsqu'il imite ce genre de sonnets, les points communs entre les deux termes de la comparaison sont soulignés : les deux quatrains du sonnet français mentionnent la descente aux enfers (v. 3, 6) et les fureurs (v. 3, 8), alors que les tercets renforcent l'analogie, en précisant que la victime est en train de fuir lorsqu'elle s'achemine vers sa perte (v. 9, 12). Le poème français apporte, par ailleurs, d'autres légères précisions qui confèrent au récit mythologique plus de tension : Desportes décrit la façon dont les Furies quittent l'enfer et attaquent Ino (v. 3-4), puis l'état de cette dernière (« esperduë, insensée »), indispensable pour comprendre son élan suicide. L'introduction du personnage d'Athamas présuppose que le lecteur connaît le mythe et peut combler les lacunes du récit ; en

¹⁰ Voir Pline, *Histoire naturelle*, VIII, 51 ; ou Ovide, *Les Métamorphoses*, XV, v. 411-412.

omettant l'épisode du roi devenu fou, Pellegrino met mieux en évidence le lien entre les deux parties de l'histoire (dont la continuité chronologique est en outre signalée par l'adverbe « *poi* »). Quant aux passages omis dans l'imitation, le critère de Desportes s'avère assez judicieux. Par exemple, au premier quatrain, le poète italien veut faire ressortir la similitude entre l'offense faite à Junon et le mépris avec lequel il a sous-estimé le pouvoir de séduction de sa dame-déesse (sans doute avant de la rencontrer). Néanmoins, les principaux auteurs antiques qui racontent l'histoire d'Ino, à commencer par Ovide et Apollodore, spécifient que la colère de Junon vient de ce qu'Ino a été la nourrice de Bacchus ; aucun d'entre eux ne mentionne le culte que la princesse thébaine aurait dû rendre à la reine des dieux¹¹. Desportes renonce aussi à l'opposition entre le destin glorieux qui attend Ino, malgré tout, et l'absence de salut pour l'amant (v. 11-12). Ce petit sacrifice d'ingéniosité ne nuit pas à l'ensemble et permet de mieux préparer la pointe. Ajoutons que la traduction, qui ne concerne, en général, que quelques expressions isolées, l'emporte dans les deux derniers vers.

Le sonnet LVIII du second livre de *Diane* (Desportes, 1959 : 297) a attiré l'attention de plusieurs spécialistes, en raison du motif animal et des attributs de la Diane mythologique. Hélène Nais (1961 : 314) mentionne le sonnet à titre d'exemple, pour illustrer le goût des « périphrases-devinettes » dans la poésie de l'époque. Elle indique que Desportes a résumé certains commentaires de Pline sur cet animal (*Histoire Naturelle*, livre VIII, I). Ces passages correspondent mieux au contenu du poème que l'emblème de Valeriano mentionné par Graham, comme l'a signalé Rouget (2002 : 113). Néanmoins, ce n'est pas Desportes qui s'inspire de Pline, mais le poète italien qu'il imite, Marcantonio Plantedio. Voici le texte français à côté de son modèle, trouvé dans le *Libro settimo* (1556 : 228) :

Le robuste animal dont l'Inde est nourriciere,
Qui, pour n'estre pollu, se purge et va lavant,
Afin que, plus devôt, il puisse, en arrivant
La nouvelle Diane, adorer sa lumiere ;

*Se quel grande animal, ch'India produce,
E spesso scende al fiume per purgare
Alcun suo fallo, quando hà d'adorare
Del pianeta primier la nova luce,*

S'il faut monter sur mer, par force ou par priere,
Estant près du vaisseau, ne veut passer avant
Si son maistre ne parle et luy jure devant
De sain le reconduire en sa terre premiere :

*Per nulla forza od arte mai s'induce,
Che l'onde voglia in fral legno varcare;
Se non promette pria lui rimenare
Nel dolce loco che si lascia, il Duce.*

Moy, plus lourd mille fois et plus mal advisé,
Sur mer, à tous perils je me suis exposé,
Sans promesse d'Amour, mon guide en ce voyage.

*Quanto temer (ai lasso) più debbo io
D'entrar in questo mar pericoloso,
Che mi si mostra ognihor più aspro e rio?*

Donc, ô belle Diane, hélas ! assurez moy
Si, pour vous adorer seule, ainsi que je doy,
De toute vieille erreur j'ay purgé mon courage.

*Assecurami dunque Amor, co'l pio
Raggio de la mia Luna, di riposo:
Poi che dietro al tuo volo altier m'invio.*

Dans les deux poèmes, la comparaison entre l'éléphant (désigné par périphrase) et l'amant est composée de la même façon. Deux attributs fabuleux de l'animal sont d'abord empruntés à Pline : l'éléphant pénètre spontanément dans l'eau pour adorer, libre de souillures, la nouvelle lune (premier quatrain) ; en revanche, il refuse d'embarquer, sauf si son maître l'apaise, en lui promettant le retour (second quatrain). L'amant lui ressemble, parce qu'il est confronté lui aussi à une mer effrayante (premier tercet) et que seule la dame-lune pourrait le rassurer dans sa traversée (second tercet). Les quatrains de Desportes peuvent être considérés comme une traduction, à l'exception de quelques détails, même si Plantedio marque mieux le contraste entre les deux attitudes de l'éléphant, en évoquant sa descente au fleuve (v. 2). Les tercets français, en revanche, sont plus indépendants (citons pourtant le lien entre les tercets, « Donc, [...] assurez moy », traduit de « *Assecurami dunque* »). Comme d'habitude, Desportes se sert de multiples répétitions afin de mettre en exergue le rapport entre les deux termes de l'analogie : Amour devient expressément le « guide » qui pousse au périple ; si l'éléphant était qualifié de « robuste », l'amant serait « plus lourd » ; et tous deux s'aventurent pour « adorer » leur Diane. Desportes s'efforce visiblement de parachever la comparaison, mais sa démarche est inégale. Il convenait en effet de préciser que le voyage entrepris est sans retour (car Amour n'a rien promis, contrairement au guide de l'éléphant). La pointe du sonnet français, concernant la purge « de toute vieille erreur », profite également d'un élément de la description de l'animal, qui restait dépareillé dans le modèle italien. Celui-ci décrit la crainte de l'amant devant le danger, mais Desportes trouve sans doute peu galante une telle réticence, de sorte qu'il préfère remplacer ici l'analogie avec l'éléphant par une opposition : l'amant s'est déjà livré à la navigation périlleuse, sans y réfléchir, car il est « plus mal advisé » que le prudent animal. La prière finale italienne s'avère pourtant plus précise et mieux reliée à l'évocation de la lune qui ouvre le sonnet : le poète implore lui aussi « un rayon de sa lune », c'est-à-dire, un regard clément qui l'encourage.

Ces nouvelles découvertes permettent de réaffirmer ce qui fait de l'abbé de Thiron un cas unique dans la littérature française : un nombre extrêmement élevé de ses poèmes, y compris tous ceux qui ont fait l'objet de notre article, ne peuvent être analysés et appréciés à leur juste valeur qu'en tenant compte de l'imitation systématique des pétrarquistes italiens.

¹¹ Il est vrai que certaines sources font d'Ino une bacchante, consacrée donc au culte de Bacchus, mais ce n'est pas ce qui provoque la vengeance de Junon ; le raccourci manquerait de propriété.

Références bibliographiques

- AA. VV., (1546) *Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte. Libro primo, con nuova additione ristampato*. Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- AA. VV., (1551) *Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. autori nella lingua volgare. Novamente raccolte*. Bologne, Anselmo Giaccarello.
- AA. VV., (1553) *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, et mandate in luce*. Venise, al segno del Pozzo.
- AA. VV., (1555) *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate*. Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- AA. VV., (1556) *Rime di diversi signori napolitani, e d'altri. Nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo*. Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Burgess, Robert M., (1954) *Platonism in Desportes*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Cameron, Alice V., (1935) « Desportes and Ariosto: Additional Sources in the Orlando and the Liriche », *Modern Language Notes*. Vol. 50, n° 3, pp. 174-178.
- DellaNeva, JoAnn, (2008) « Reading Desportes through the Italians: Two Early Modern Readers' Responses », *Italique*. Vol. XI, pp. 29-52.
- DellaNeva, JoAnn, (2009) *Unlikely Exemplars: Reading and Imitating beyond the Italian Canon in French Renaissance Poetry*. Newark, University of Delaware Press.
- DellaNeva, JoAnn, (2022) « Desportes and the "Rime de gli Academici Etereï": Engaging with a Neglected Petrarchist Intertext », *Studi Francesi*. Vol. 198, pp. 475-489.
- Desportes, Philippe, (1959) *Les Amours de Diane*, Second livre. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- Desportes, Philippe, (1960) *Les Amours d'Hippolyte*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- Desportes, Philippe, (1962) *Cléonice, Dernières Amours*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- Desportes, Philippe, (1963) *Diverses Amours et autres œuvres meslées*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- Flamini, Francesco, (1895) *Studi di storia letteraria italiana e straniera*. Livourne, Giusti.
- Gordon, Alex L., (1970) *Ronsard et la rhétorique*. Genève, Droz.
- Graham, Victor E., (1956) « Some Undiscovered Sources of Desportes », *French Studies*. Vol. 10, pp. 123-132.
- Jamyn, Amadis, (1978) *Les Œuvres poétiques. Livres II, III et IV (1575)*. Édition critique par Samuel M. Carrington. Genève, Droz.
- Kastner, L.-E., (1908) « Desportes et Angelo di Costanzo », *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 15^e année, n° 1, pp. 113-118.
- Kastner, L.-E., (1910) « Desportes et Guarini », *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 17^e année, n° 1, pp. 124-131.
- Laumonier, Paul, (1927) « Sur la bibliothèque de Ronsard », *Revue du Seizième siècle*. Vol. 14, pp. 315-335.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, (1975) *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*. Paris, Klincksieck.
- Naïs, Hélène, (1961) *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance*. Paris, Didier.
- Raymond, Marcel, (1927) *L'influence de Ronsard sur la poésie française*. Paris, Honoré Champion.
- Ronsard, Pierre de, (1994) *Œuvres complètes II*. Édition de Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Rouget, François, (2002) « Le mythe de Diane dans l'œuvre poétique de Philippe Desportes », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*. Vol. 14, pp. 107-118.
- Rouget, François, (2004) « Philippe Desportes médiateur du pétrarquisme français » in Balsamo, Jean (ed.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève, Droz, pp. 331-351
- Scarlatta-Eschrich, Gabriella, (2012) « Philippe Desportes' copy of Nocturno Napolitano's *Opera amorosa* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. Vol. LXXIV, n° 3, pp. 563-568.
- Vianey, Joseph, (1909) *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*. Montpellier, Coulet et fils.