

Quelques sources espagnoles de Philippe Desportes

Eduardo ACEITUNO MARTÍNEZ

Universidad de Zaragoza

eaceutuno@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0003-2829-5720>

Resumen

Tras los hallazgos relativos a las fuentes españolas de Philippe Desportes efectuados por Lanson y Mathews, hemos identificado nuevos poemas que amplían considerablemente esta lista de imitaciones. Así, Desportes se habría inspirado en varias piezas del *Cancionero* de Jorge de Montemayor, en algunos versos de la traducción que este último hace de los cantos de Ausiàs March, así como en poemas que forman parte de las dos grandes continuaciones de la *Diana*, la de Gaspar Gil Polo y la de Alonso Pérez. Examinaremos las técnicas que el autor francés aplica en cada una de estas imitaciones, con el fin de esclarecer las pautas que rigen su poética.

Palabras clave: imitación, Jorge de Montemayor, Ausiàs March, Gaspar Gil Polo, Alonso Pérez.

Résumé

Après les découvertes concernant les sources espagnoles de Philippe Desportes effectuées par Lanson et Mathews, nous avons identifié de nouveaux poèmes qui accroissent considérablement cette liste d'emprunts. Desportes aurait ainsi imité plusieurs pièces du *Cancionero* de Jorge de Montemayor, quelques vers de la traduction fournie par ce dernier des chants d'Ausiàs March, ainsi que des poèmes qui font partie des deux grandes continuations de la *Diana*, celle de Gaspar Gil Polo et celle d'Alonso Pérez. Nous examinerons les procédés que l'auteur français met en œuvre dans chacune de ces imitations, afin d'éclaircir les critères qui régissent sa poétique.

Mots-clés : imitation, Jorge de Montemayor, Ausiàs March, Gaspar Gil Polo, Alonso Pérez.

Abstract

After the findings concerning the Spanish sources of Philippe Desportes made by Lanson and Mathews, we have identified new poems that considerably expand this list of imitations. Desportes would thus have been inspired by several pieces of Jorge de Montemayor's *Cancionero*, by some verses from the latter's translation of the songs of Ausiàs March, as well as by some poems which are part of the two great continuations of the *Diana*, that of Gaspar Gil Polo and that of Alonso Pérez. We will examine the techniques that the French author applies in each of these imitations, in order to clarify the criteria that govern his poetics.

* Artículo recibido el 5/06/2024, aceptado el 22/10/2024.

Keywords: imitation, Jorge de Montemayor, Ausiàs March, Gaspar Gil Polo, Alonso Pérez.

On sait que Philippe Desportes a porté l'imitation du pétrarquisme italien à son paroxysme. Poursuivant la tâche jadis amorcée par le compilateur anonyme du *Rencontre des muses de France et d'Italie*, des spécialistes comme Flamini (1895 : 346-368), Vianey (1909 : 222-256), Kastner (1908, 1910), Cameron (1935) ou Graham (1956) figurent parmi ceux qui ont progressivement dévoilé les innombrables sources italiennes maniées par l'abbé de Thiron¹. Parfois, la pulsion imitatrice pousse même Desportes à puiser son inspiration du côté des poètes espagnols, en faisant ainsi œuvre de pionnier². Lanson (1897) a été le premier à remarquer que certaines des pièces dites *Bergeries* empruntent l'essentiel de leur contenu et de leur forme à des poèmes intercalés dans la *Diana* de Jorge de Montemayor. Ainsi, le dialogue « Berger, quelle aventure estrange » provient du dialogue identique entre Selvagia et Silvano « Zagal, alegre te veo » ; la complainte « Cherchez, mes tristes yeux, cherchez de tous costez » est clairement tirée de la chanson « Ojos, que ya no veis quien os miraba » ; alors qu'une autre complainte, « Je suis las de lasser les hommes et les dieux », aurait été composée à partir de petits extraits dispersés tout au long du roman pastoral. Les autres sources signalées dans le même article, qui ne concerneraient que quelques vers des *Épithaphes*, paraissent beaucoup plus contestables. Lanson porte un jugement défavorable sur ces imitations de la *Diana* : d'après lui, Desportes ne parvient jamais à enrichir le modèle ; qui plus est, ses pauvres apports ne consisteraient qu'à faire disparaître tout vestige d'originalité présent dans le modèle : « Il passe la même couleur, le même style mièvre et fardé, hyperbolique et banal, sur la poésie espagnole que sur les vers italiens » (71-72). Mais la *Diana* de Montemayor n'est pas le seul ouvrage espagnol qui inspire Desportes : Mathews (1941) a découvert que le sonnet « Un jour l'aveugle Amour, Diane et ma maîtresse » (*Les Amours de Diane* I, 15) adapte au français « Probaron en el campo su destreza », sonnet inséré dans la *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo.

Nous avons repéré de nouvelles sources espagnoles, qui grossissent considérablement cette liste. La plupart d'entre elles nous semblent indéniables, même si une telle matière d'étude exclut presque toujours les certitudes absolues. Il faut mentionner d'emblée un détail qui devrait contribuer à fléchir la défiance : une grande partie des

¹ Lavaud (1936 : 179) estimait déjà qu'il ne restait plus beaucoup de sources de Desportes à identifier. C'est ce qui explique que, ces dernières décennies, certaines études sur le poète aient cherché à souligner, au contraire, ses singularités stylistiques : voir, par exemple, Cameron (2000), Rouget (2000), Halévy (2000) ou l'introduction à la récente édition des *Premières Œuvres* (2014). En tout cas, le pétrarquisme de Desportes continue à susciter de nombreux commentaires : voir Rouget (2004), DellaNeva (2008), Cavallini (2008), Scarlatta-Eschrich (2012), DellaNeva (2022), Balsamo (2023).

² Parallèlement, l'influence de la *Diana* commence alors à se manifester dans le prosimètre pastoral français ; voir l'étude de Dauvois (1998) sur le genre et ses modèles.

pièces espagnoles que nous commenterons ont été composées, comme celles que Lanson signalait, par Jorge de Montemayor. D'ailleurs, le reste des poèmes analysés dans notre article gardent également un lien avec l'œuvre de l'illustre Portugais, comme nous verrons par la suite. En effet, si Montemayor doit surtout sa célébrité à la *Diana*, son *Cancionero* connaît aussi un succès notable dans la seconde moitié du XVI^e siècle, qu'attestent de nombreuses éditions³. Grâce à l'inventaire établi par Isabelle de Conihout (2000 : 148), on sait que Desportes en possédait au moins deux exemplaires : l'édition de Salamanque (1571) et celle d'Alcalá de Henares (1572)⁴. Certes, l'un des poèmes imités du *Cancionero*, « De hoy más ninguno diga que la ausencia », ne figure que dans l'édition d'Anvers 1554 et dans celles, plus rares, de Medina del Campo 1553 et Estella 1556. Mais il a pu parvenir à Desportes par une autre voie : un petit recueil annexe qui accompagne certaines éditions de la *Diana* de Montemayor⁵. Un indice favorable à cette hypothèse, c'est que l'imitation de « De hoy más ninguno... » est la seule parmi les quatre du *Cancionero* qui paraît dès 1573, tout comme d'autres poèmes, déjà mentionnés (« Cherchez, mes tristes yeux, cherchez de tous costez », « Je suis las de lasser les hommes et les dieux »), qui s'inspirent de la *Diana*.

Voici donc le premier des sonnets du *Cancionero* que nous étudierons, en face de l'imitation française :

De hoy más ninguno diga que la ausencia
es mal que da dolor, pena o cuidado,
que, quien de su señora está apartado,
ni aun para sentir mal tiene licencia.

Si el alma ha transformado en la presencia
de quien de buena guerra la ha ganado,
¿qué ha de sentir un cuerpo desdichado,
que no hay entre él y un muerto diferencia?

Si en algún mal de amor puede haver cura,
será porque está el alma allí presente,
mas no si el cuerpo es sólo una figura.

Y pues aquí se ve tan claramente
que el bravo mal d'absencia es muerte pura,
quien le llamó pasión no estava absente.

(*Cancionero*, 1554 ; éd. J. B. de Avalle-Arce, p. 69)

Ne dites plus, Amans, que l'absence inhumaine

Tourmente vostre esprit d'un mal demesuré :
Car qui laisse sa Dame et en est séparé,
N'a point de sentiment pour souffrir de la paine.

Ce n'est plus rien de luy qu'une semblance vaine,

Qu'un corps qui ne sent rien, palle et defiguré ;
Son ame est autre part, son esprit egaré
Erre de place en place où son desir le maine.

Celuy qui sent son mal et qui le cognoist bien,
Est encores vivant : mais on ne sent plus rien,
Aussi tost que le corps est laissé de son ame.

Donc, si c'est une mort, on peut voir clairement

Que celuy n'estoit pas esloigné de sa Dame,

³ Pour une étude sommaire des étapes que connaît l'édition du *Cancionero*, voir Esteva de Llobet (Montemayor, 2020 : 8-11).

⁴ Les deux exemplaires se trouvent dans la Bibliothèque Mazarine. Hormis les ex-libris, ils ne contiennent aucune annotation.

⁵ L'annexe, composée d'onze sonnets tirés du *Cancionero*, figure dans toutes les éditions de la *Diane*, au XVI^e siècle, postérieures à Valladolid, 1561 (Montero, 2012 : 712-713).

Qui surnomma douleur un tel éloignement.

(*Les Amours de Diane* II, 39 ; éd. V. E. Graham, p. 270)

Le sonnet espagnol présente une structure circulaire : le poète commence par remettre en cause une évidence, le mal provoqué par l'absence de la dame, comme s'il s'agissait d'une simple idée reçue, ce qui sert de socle à la plainte hyperbolique (premier quatrain). Les strophes centrales offrent des arguments qui appuient la thèse déroutante, alors que la conclusion du raisonnement (second tercet) ne fait que réitérer l'affirmation du départ. La version proposée par Desportes se montre assez fidèle au contenu des strophes initiale et finale, et beaucoup plus libre par rapport au second quatrain et au premier tercet. En ce qui concerne l'ouverture française, elle respecte même la structure de la phrase, sa disposition dans les vers successifs du premier quatrain. Le choix de la deuxième personne, au lieu de la troisième, pour interpeller directement le lecteur, est sans doute dû à l'impossibilité de reprendre telle quelle la tournure au subjonctif de l'original (« De hoy más ninguno diga... »). Desportes introduit dans les deux premiers vers un lexique dramatique (« inhumaine », « Tourmente », « demesuré ») qui, certes, n'altère pas le sens d'une façon significative, mais qui en l'occurrence peut sembler quelque peu intempestif : il rend plus sensible la souffrance évoquée, alors que cette expérience commune sera immédiatement dédaignée. Puisqu'il s'agit d'un mépris captieux, il aurait peut-être mieux valu s'en tenir à la sobriété originale. À l'inverse, la nuance emphatique apportée par « ni aun » (v. 4), absente dans la négation française, est utile pour souligner l'hyperbole qui constitue l'idée centrale du sonnet. Si Desportes s'écarte ensuite de son modèle, c'est sans doute pour tenter d'éviter le déploiement inextricable des arguments conçus par Montemayor. Celui-ci se sert de la phrase conditionnelle pour introduire les deux fondements de sa démonstration. Le premier consiste en somme à rappeler le lieu commun du corps de l'amant dépouillé de son âme, étant donné la transformation de celle-ci en l'objet aimé. Le second argument est en réalité le prolongement du précédent : la fuite de l'âme explique non seulement l'absence de mal, mais aussi qu'il n'y ait pas de guérison possible pour le corps resté inerte. Desportes développe le même lieu commun avec une plus grande clarté. Cette fois, la note pathétique qui accompagne aussi bien la description du corps (v. 5-6) que celle de l'âme (v. 7-8) est tout à fait pertinente. La comparaison avec le cadavre (« que no hay entre él y un muerto diferencia ») est reportée aux tercets, afin d'établir une gradation d'intensité. Les adjectifs qui décrivent le visage (« palle et defiguré », v. 6) apportent une concrétisation opportune, tandis que la double opposition « semblance »/« corps » et « ame »/« esprit » permet de démultiplier les traits poignants du portrait. Le syllogisme du premier tercet, qui assimile l'atonie extrême à un symptôme de mort, paraît trop laborieux, vu la simplicité de l'image. Quant au second tercet, Desportes rejoint l'original, en énonçant la conclusion du raisonnement en termes très similaires. Il recrée même l'effet du polyptote « ausencia » (v. 13) / « absente » (v. 14)

par la réitération « esloigné » (v. 13) / « éloignement » (v. 14). On peut juste regretter la sécheresse de la métaphore clé, celle de la mort, isolée au début de la strophe dans la version française.

Desportes imite un deuxième sonnet du *Cancionero* de Montemayor :

¿Quién se quexa de Amor, si no lo entiende,
o quién se espanta de él, si lo ha entendido?

¿Quién busca el prado verde muy florido
si el desabrído invierno lo defiende?

En medio del estío, ¿quién pretende
quitar su fuerça al Sol quando ha salido?

¿A quién espanta el mar con su ruydo
o a quién admira el fuego si s'enciende?

Si ver su operación en cada cosa
no espanta al qu'es discreto, ¿quién se espanta
que nos fatigue amor con su exercicio?

¡O, que la causa dél es peligrosa!
Ella sin causa baxa al que levanta,
que si el amor nos mata, éss'es su officio.

(*Cancionero*, 1562 ; éd. J. B. de Avallé-Arce,
p. 615)

Qui fait plainte d'Amour en doit estre igno-
rant,

Et n'a de sa nature aucune connoissance :
De moy pour quelque orage ou malheur qui
m'offanse,

Jamais contre ce Dieu je ne vais murmurant.

Se faut-il estonner si Phœbus en courant,
Comme il est pres ou loin, des saisons fait
muance ?

Si Neptune en hyver est plein de violance ?
Si froide est la gelée, et le feu devorant ?

L'homme sage et constant qui en connoist la
cause,

Ne s'ébahit de voir l'effet en chaque chose,
Et laisse tout passer d'un esprit arresté.

Or la cause d'Amour n'est que peine et mar-
tire :

Si donc cent mille ennuis en nos cœurs il retire,
S'en faut-il estonner ? c'est sa propriété.

(*Les Amours d'Hippolyte*, 29 ; éd. V. E. Gra-
ham, p. 57)

Le poète français sacrifie l'intensité expressive fournie par la structure anaphorique et la série d'interrogations dans les quatrains. Il a sans doute jugé cette structure monotone : outre le pronom interrogatif, elle comporte en effet l'emploi réitéré de verbes très similaires (voir les quatre occurrences du verbe « espantar »). L'antithèse prononcée dans les deux premiers vers espagnols suggère une contradiction paradoxale et spirituelle, qu'il faudrait interpréter de la sorte : personne ne peut se plaindre de l'amour, aussi bien celui qui ne le connaît pas, car son ignorance lui ôte le discernement nécessaire, que celui qui le comprend, car, comme la suite du sonnet le rappellera, on ne saurait concevoir d'amour dépourvu de douleur. Desportes renonce à ce paradoxe, l'estimant peut-être forcé ou confus, ou bien parce qu'il considère comme une incohérence le fait que la question initiale n'ait pas de rapport direct avec le reste du poème (seule la deuxième question sera vraiment développée). L'ouverture brillante de Montemayor est suivie d'un *adynaton*, sous forme d'une énumération de contrastes (v. 3-8) animée par l'évocation de phénomènes naturels violents. Desportes mise sur une plus grande clarté, en distinguant nettement le contenu de chaque quatrain. Il choisit

d'ouvrir son sonnet par une affirmation surprenante, qui en principe contredit l'évidence (technique qu'on observait déjà dans le sonnet précédent). L'allusion au cas personnel (v. 3-4) est une invention sans trop d'envergure, mais qui permet de prolonger le mystère. Au second quatrain, la disparition des contrastes de l'original donne à la série d'interrogations un air plus aléatoire, mais l'adaptation présente un autre point faible : en se privant d'évoquer l'intensité extrême de l'hiver et de l'été, le poète supprime de même leur analogie implicite avec les effets de l'amour, qui constituait une composante clé du raisonnement. L'anaphore de la conjonction « si » (v. 5, 7, 8) permet de reproduire en partie la cadence du modèle, en la délestant.

Quant aux tercets, Desportes leur confère une structure plus claire et unifiée de syllogisme : l'homme sagace sait mettre en rapport les causes et les effets, de sorte que ces derniers ne l'étonnent pas (première prémisse) ; et l'amour est toujours lié à la « peine et martyr » (seconde prémisse) ; par conséquent, la sagesse consiste à accepter que la souffrance soit inhérente à l'amour (conclusion). Il est vrai que, dans les deux poèmes, le premier tercet prépare la conclusion en faisant référence aux réactions de l'homme sage, mais Desportes préfère prolonger l'idée jusqu'à la fin de la strophe (comme il avait aussi fait au premier quatrain), en évoquant la résistance stoïque face à l'adversité. Il ne reprend donc le thème de l'amour que dans le second tercet, ce qui renforce le schéma circulaire du sonnet, tout en évitant de revenir lourdement sur les interrogations initiales (« ¿quién se espanta / que nos fatigue amor con su ejercicio? », v. 10-11). En revanche, avec la double personnification de l'amour, au dernier vers, Montemayor réussit une pointe d'un grand lyrisme, qui contraste avec la clôture française, plate et prévisible. L'abandon d'une telle image, qui, par son éclat, justifie presque l'ensemble du poème, est assez surprenant.

Cependant, l'intérêt manifesté par Desportes ne se borne pas à la poésie espagnole de type italianisant. D'autres pièces de Montemayor puisent leur inspiration dans la lyrique populaire traditionnelle, notamment les *glosas* composées à partir de petites chansons anonymes⁶. Desportes n'hésite pas à imiter l'une d'entre elles, attiré sans doute par sa forme de dialogue (rappelons que son dialogue « Berger, quelle aventure estrange » est aussi inspiré de Montemayor) :

CANCIÓN AGENA

— Di, zagala: ¿qué harás,
quando veas que soy partido?
— Carillo, quererte he más
que en mi vida te he querido.

DIALOGUE

— Que ferez-vous, dites Madame,
Perdant un si fidelle amant ?
— Ce que peut faire un corps sans ame,
Sans yeux, sans pouls, sans mouvement.
— N'en aurez-vous plus souvenance

⁶ Le *Cancionero* est divisé, à partir de 1558, en une première partie de poèmes en octosyllabes, héritage de la tradition des chansonniers castillans, et une deuxième partie composée de vers italianisants, suivies de quelques églogues et pièces burlesques. Montero et Rhodes (Montemayor, 2012 : 31) notent que cette disposition fait penser à l'exemple des *Obras* de Juan Boscán.

MONTEMAYOR

— Después que d'aquí partiere,
 ¿qué harás, zagala, di?
 — Estaré fuera de mí
 el tiempo que no te viere.
 — Pues, dime: ¿en qué pasarás
 tiempo tan aborrescido?
 — En pensar si olvidarás
 a mí que nunca te olvido.
 — ¿Por qué sospechas mudança
 en tan constante amor?
 — Porque nunca mucho amor
 vino sin desconfianza.
 — Pues, dime: ¿qué sentirás
 si sospechas que te olvido?
 — Tanto el mal sentiré más,
 quanto el bien fue más crescido.
 — Antes desta mi partida,
 ¿qué sientes en ver qual ando?
 — Que me están ya confessando
 para quitarme la vida.
 — Según esso, ¿morirás,
 zagala, en siendo partido?
 — Sí haré, pero sabrás
 que, aun que muera, no te olvido.
 — ¿Cómo podrás tú morir,
 si mi alma está contigo?
 — Porque no queda conmigo
 la mía en verte partir.
 — Pues que la tuya me das,
 de la mía ¿qué has sentido?
 — Lo que sin mí sentirás,
 si es verdad que me has querido.

(*Cancionero*, 1562 ; éd. J. B. de Avallé-Arce,
 p. 517-518)

Après ce rigoureux départ ?
 — Au cœur qui oublie en absence
 L'Amour n'a jamais eu de part.
 — De tant d'ennuis qui vous font guerre,
 Lequel vous donne plus de peur ?
 — La crainte qu'en changeant de terre,
 Il puisse aussi changer de cœur.
 — N'usez jamais de ce langage,
 A sa foy vous faites grand tort.
 — C'est un évident tesmoignage
 Pour monstrier que j'aime bien fort.
 — Son amour si ferme et si sainte
 Doit tenir vostre esprit content.
 — Je ne puis que je n'aye crainte
 De perdre ce que j'ayme tant.
 — Auriez-vous beaucoup de tristesse,
 S'il venoit à changer de foy ?
 — Tout autant que j'ay de liesse
 Sçachant bien qu'il n'ayme que moy.
 — Quel est le mal qui vous offence,
 Attendant ce departement ?
 — Tel que d'un qui a eu sentence
 Et attend la mort seulement.
 — Quoy ? vous pensez doncques, à l'heure
 Qu'il s'en ira mourir d'ennuy ?
 — Il ne se peut que je ne meure,
 Mon esprit s'en va quand et luy.
 — Si tel accident vous arrive,
 Vostre amour ne durera pas.
 — La vraye amour est tousjours vive,
 Et ne meurt point par le trespas.

(*Bergeries* ; éd. V. E. Graham, p. 213-214)

Desportes choisit le mètre le plus similaire à l'octosyllabe espagnol, et la longueur de son poème ne dépasse que très légèrement l'original (qui atteint d'ailleurs le même nombre de vers, 36, si l'on prend en compte la chanson initiale). Le poète français conserve aussi la structure générale, reprenant la gageure qui consiste à ajuster chaque réplique à un cadre de deux vers. Tout l'intérêt réside dans les réponses, aussi passionnées que spirituelles, données par la dame amoureuse, qui détaille les supplices qui l'attendent après le départ de son bien-aimé. Mais Desportes ne suit pas jusqu'au

bout Montemayor dans le respect des règles de composition que le poète espagnol s'impose. La succession de questions et réponses laisse de la place, chez Desportes, à plusieurs apostrophes qui ne prennent pas la forme d'une interrogation (v. 13-14, 17-18, 33-34). Le poète français ne reproduit pas non plus la division strophique du dialogue de Montemayor, justifiée par la reprise des rimes *cdcd*, qui s'accompagne par ailleurs d'une discrète division thématique : exposition de la souffrance future de la dame, provoquée en partie par la crainte de l'oubli (premier huitain) ; causes et les conséquences de ses soupçons (deuxième huitain) ; image de la mort (troisième huitain) ; image de l'échange des âmes (quatrième huitain). Tous ces thèmes seront également abordés, dans le même ordre, par Desportes, qui renoncera pourtant à garder l'équilibre décrit. La modification la plus évidente concerne l'identité de l'interlocuteur qui formule les questions : il ne s'agit plus de l'amant, qui est évoqué à la troisième personne. Montemayor a donc conçu un dialogue traditionnel entre amoureux, choix qui semblerait en principe plus naturel et plus émouvant. L'amant, dont on devine la peine provoquée par le départ forcé, cherche du réconfort en s'assurant que la dame partagera ses tribulations, qu'elle endurera autant que lui. Il est difficile de saisir les raisons qui poussent Desportes à pencher pour l'intervention d'un tiers. La franchise avec laquelle la *zagala* ouvre son cœur à l'amant lui semblerait-elle peu bienséante ? Nous ne le croyons pas, car le poète n'hésite pas à ranger cette pièce parmi ses *Bergeries*, où un dialogue sentimental de ce genre aurait toute sa place. Il se peut aussi que Desportes ait jugé peu élégant l'interrogatoire unidirectionnel, où l'amant ne fait jamais référence à sa propre émotion. Puisqu'il ne s'agit que de faire ressortir la passion éprouvée par la dame, autant avoir recours à la figure conventionnelle du confident.

Ce n'est pas le seul écart qu'on observe vis-à-vis du contenu du modèle. Desportes ne reprend pas les derniers vers du poème de Montemayor (« Pues que la tuya me das... »). Il estime peut-être que l'enchevêtrement conceptuel, conforme à la tradition castillane, nuit à la clarté de la conclusion. En outre, les répliques précédentes (« ¿Cómo podrás tú morir, / si mi alma está contigo... ») font l'objet d'une restructuration, motivée sans doute par le désir d'omettre à nouveau une logique difficile à percer au premier abord. D'autre part, Desportes introduit certaines répliques qui n'entretiennent pas une correspondance directe avec l'original, sans pour autant ajouter d'idées ou d'images remarquables. Par exemple, la question « N'en aurez-vous plus souvenir / Après ce rigoureux départ ? » (v. 5-6) peut même sembler peu cohérente, si l'on tient compte de la réplique précédente, pleine de fougue, alors que Montemayor réussit à préserver à tout moment l'impression d'un dialogue naturel : les questions ont toujours l'air de s'inspirer des réponses préalables. De même, les sentences introduites par Desportes (v. 7-8, 35-36) contribuent à la plus grande froideur de son dialogue, tout en tombant dans une banalité dépourvue de charme.

L'imitation devient plus discrète et partielle dans le cas du dernier poème du *Cancionero* que nous commenterons. Il suffit de voir le décalage de longueur :

MADRIGAL

Pastora, que mis ojos hazes fuentes,
si mi fatiga sientes,
¡ay, Dios, cuán cruda eres!
¿No me dirás burlando que me quieres?
Engáñame, pastora; así te veas
tan señora de ti como desseas.

Con sólo un bolver de ojos, mi pastora,
al triste que te adora
yrías remediando
un mal que no se cura sospirando:
buélveme acá esos ojos con que hieres.
Di: ¿quíéreslo hazer? ¡Ay, que no quieres!

De tu hermosa boca, ¡o, alma mía!,
oír un sí querría,
siquiera sea fingido.
¡Responde, corazón endurecido!
Mas, ¡ay, cuánto mejor sería callarme,
pues aún no me respondes con mirarme!

¡O, más cruda que fiera, e más esenta!
Haz ora alguna cuenta
de aquel que la ha perdido,
a causa desse pecho endurecido:
e mírame, pues puedes con mirarme
a poca costa tuya consolarme.

Bien sé que lamentar el mal que siento
es dar voces al viento:
¡A, viento, respondeme!
Mas aun de responderme el viento teme.
¡O, corazón de fiera!
¿No habría en esa boca un «No» si-
quiera?

Canción, pues que mis males veys tan
claros
devrías acabaros,
e acábase la vida,
que bien poco se pierde en ser perdida.
¡Ay, triste, que en el mal en que me ha-
llo,
entiendo que el remedio es no buscallo!

(*Cancionero*, 1562 ; éd. J. B. de Avall-
Arce, p. 590-591)

CHANSON

Un doux trait de vos Yeux, ô ma fiere Deesse,
Beaux Yeux, mon seul confort,
Peut me remettre en vie et m'oster la tristesse
Qui me tient à la mort.
Tournez ces clairs Soleils, et par leur vive flamme,
Retardez mon trespas :
Un regard me suffist : le voulez-vous, Madame ?
Non, vous ne voulez pas.

Un mot de vostre bouche à mon dam trop ai-
mable,
Mais qu'il soit sans courroux,
Peut changer le destin d'un amant miserable,
Qui n'adore que vous.
Il ne faut qu'un Ouy, meslé d'un doux sous-rire
Plein d'amours et d'appas,
Mon Dieu ! que de longueurs, le voulez-vous point
dire ?
Non, vous ne voulez pas.

Roche sourde à mes cris, de glaçons toute plaine,
Ame sans amitié,
Quand j'estoy moins brulant, tu m'estois plus hu-
maine
Et plus prompte à pitié.
Cessons donc de l'aimer, et, pour nous en distraire,
Tournons ailleurs nos pas.
Mais peut-il estre vray que je le veuille faire ?
Non, je ne le veux pas.

(*Les Amours de Diane II* ; éd. V. E. Graham, p.
220-221)

Le *madrigal* espagnol n'obéit pas à des règles très restreintes : d'habitude il combine librement des hendécasyllabes et des heptasyllabes, et se compose de strophes de trois ou six vers, finissant par une rime plate (Baehr, 1973 : 402-403). Desportes reprend l'alternance de vers longs et courts (alexandrins et hexasyllabes), mais cette alternance suit un schéma régulier à l'intérieur de la strophe, conformément à la tradition poétique française. Quoique la longueur de la strophe soit aussi modifiée, il n'en reste pas moins que le nombre de vers longs (quatre) coïncide : le poète français ne fait qu'ajouter deux vers courts supplémentaires.

L'adaptation conçue par Desportes vise surtout à agencer une progression aux contours bien délimités. Dans chacune des strophes, la négation du refrain fait ainsi référence à une idée spécifique : la dame refuse d'accorder soit un regard (premier huitain), soit un mot en signe d'acquiescement (deuxième huitain), et la douleur qui en découle est également nourrie par un troisième refus, dû à l'amant lui-même, incapable de cesser d'aimer (troisième huitain). Par ailleurs, on observe un clair parallélisme structurel entre les deux premiers huitains, au-delà du refrain et de l'interrogation qui le précède : l'amant commence par évoquer le regard / le mot désiré, en profitant pour faire l'éloge des yeux / de la bouche (v. 1-2) ; il décrit l'émotion qui s'emparerait de lui (v. 3-4), avant de formuler sa demande pressante (v. 5-6), qui culmine avec la question-réponse ironique (v. 7-8). En revanche, Montemayor accorde à chacun de ses sizains une structure particulière, en faisant alterner la demande d'un regard consolateur (strophes 2 et 4) et celle du mot désiré (strophes 3 et 5). Ce va-et-vient contribue à transmettre l'impression d'un amant en délire, mais il permet aussi d'esquisser une chute progressive d'une indéniable drôlerie : si un « oui » est hors de portée, que la dame accorde au moins un regard ; si elle ne daigne pas le regarder, qu'elle prononce au moins un « non » !

Tous les éléments qui constituent le noyau conceptuel du premier huitain (« Un doux trait de vos yeux, ô ma... », « Peut... m'oster la tristesse... », « Tournez ces clairs soleils... », « le voulez-vous, Madame » / « Non, vous ne voulez pas ») peuvent être considérés comme une traduction libre du deuxième sizain de Montemayor. Dans le deuxième huitain, la demande d'un « oui » de la dame provient de la strophe suivante du madrigal, mais seule l'idée générale est reprise (comme nous venons d'indiquer, Montemayor ne structure pas ces deux sizains de la même façon, contrairement aux huitains de Desportes). Quant au troisième huitain, il s'écarte complètement de l'original, au-delà d'une très vague correspondance entre la résolution stérile adoptée par Desportes (« Cessons donc de l'aimer... ») et la réflexion finale de Montemayor (« entiendo que el remedio es no buscallo »). À la fin de cette troisième strophe, la combinaison d'une question adressée à la dame et de la réponse apportée en son nom se transforme en soliloque inattendu, quoique la surprise de la pointe ne compense pas tout à fait le prosaïsme évident des derniers vers.

Réduisant à la moitié le nombre des strophes, il n'est pas étonnant que Desportes renonce à l'apostrophe finale adressée à la chanson. Un changement plus intéressant est celui qui consiste à ne pas assimiler la dame à une bergère. Certes, dans le madrigal espagnol, aucune trace explicite n'indique que c'est un berger qui s'exprime, et les habituelles évocations bucoliques en sont également absentes. Cependant, le ton familier qui domine la composition est le propre des poésies pastorales. On le voit surtout dans la récurrence des reproches de cruauté, au sein d'exclamations adressées à la dame sans détour (v. 3, 16, 19, 29), ou dans les constantes prières, parfois non dépourvues de sel (v. 4, 30). Notons par exemple que Desportes préfère une ironie un peu sèche (« Non, vous ne voulez pas ») à la spontanéité de la plainte, « ¡Ay, que no quieries! ». Les jeux de mots qui parsèment le madrigal (syllepse des v. 20-21, antanaclose du v. 34), ou les élans de fantaisie effrénée (v. 26-28) ne trouvent pas grâce non plus aux yeux du poète français. Celui-ci sacrifie aussi une autre idée remarquable du modèle : le désespoir de l'amant a atteint un tel degré, qu'un mensonge reçu serait préférable à l'indifférence de la dame ; l'amant prie donc celle-ci de feindre, par pitié, l'intérêt qu'elle ne ressent pas, afin qu'il puisse vivre de cette illusion.

Étant donné l'attention que le poète français porte à Montemayor, il n'est pas exclu qu'il ait voulu se procurer aussi la traduction des chants valenciens d'Ausiàs March, parue en 1560, que l'on doit à l'auteur de la *Diana*. Certaines ressemblances légères entre cette traduction et la poésie de Desportes, très circonscrites, invitent à s'interroger sur la possibilité d'une imitation. Ainsi, le vers d'ouverture d'un sonnet de Desportes, « Qu'on ne me prenne pas pour aimer tiedemant » (*Cléonice*, 73 ; éd. V. E. Graham, p. 101), exprime la même idée que le premier vers du *Canto VIII* (éd. J. B. de Avalu-Arce, p. 1084) : « Jamás en el amor tibio me vea » (« Ja de amor tèbeu jamés no sia »). Dans les deux cas, il s'agit de revendiquer l'émotion extrême comme signe tangible d'un véritable amour⁷. Un paradoxe dans le même sonnet fait aussi penser au *Canto XVIII* de March (éd. J. B. de Avalu-Arce, p. 1097-1099) : « Je veux ne trouver rien si plaisant que ma peine » (v. 6) ; « hay cierta maravilla en el tormento, / que no sé cómo os da muy gran contento » (v. 15-16). Mais il faut surtout noter que ce dernier chant insiste sur l'apologie de l'amour ardent et sur le rejet de l'amour tiède, en termes qui rappellent par ailleurs ceux d'une autre pièce de Desportes : « Amar yo tibiamente es baxa cosa, / que los extremos son aquí excellentes » (v. 33-34) ; « J'aime mieux n'aimer point que d'aimer tiedement. / L'extrémité me plaist » (*Élégies II*, 1, v. 28-29 ; éd. V. E. Graham, p. 159). Une autre élégie de Desportes (I, 11 ; éd. V. E. Graham, p.

⁷ Un sonnet de Diego Hurtado de Mendoza (« Tibio en amores no sea yo jamás » ; éd. J. I. Díez Fernández, p. 80) et quelques vers de Juan Boscán (« Sólo el tibio sentir tengo por malo. / Cualquier otro dolor, si es muy ardiente, / es luego para mí muy gran regalo », Capítulo « Aunque escribir es ya tan escusado », v. 208-210 ; éd. P. Ruiz Pérez, p. 413) s'inspirent du même chant d'Ausiàs March et auraient pu également servir de modèle à Desportes.

88), partiellement inspirée de Ronsard⁸, illustre une réflexion sur le destin, toujours imprévisible et impossible à contrecarrer, à travers cette comparaison : « Tel avoit mille fois attendu le naufrage / L'hyver en pleine mer, qui joignant le rivage / Après s'estre assuré des frayeurs de la mort, / S'est veu sans y penser submergé dans le port » (v. 9-12)⁹. L'image n'est pas sans rappeler le début de l'*Esparsa 5* de March (éd. J. B. de Avallé-Arce, p. 1244), ainsi traduit par Montemayor : « Quando Dios quiere que la nao perezca, / en medio el puerto quedará anegada » (v. 1-2)¹⁰.

Au début de cet article, nous avons évoqué les emprunts faits par Desportes à un sonnet de la *Diana enamorada* (Mathews, 1941), roman pastoral de Gil Polo, qui poursuit le récit de la *Diana* de Montemayor. Ce n'est pas le seul sonnet de cet ouvrage que Desportes met à profit. Une deuxième imitation passe plus inaperçue, car le poète français ne se borne pas cette fois à créer à son tour un sonnet. Si Desportes condensait le madrigal « Pastora, que mis ojos hazes fuentes », en réduisant à la moitié le nombre de strophes, il suit la démarche inverse avec le sonnet suivant de la *Diana enamorada*, dont le contenu est transposé dans une longue chanson¹¹ :

	CHANSON
Dicen que Amor juró que no estaría sin los mortales celos un momento, y la belleza nunca hacer asiento do no tenga soberbia en compañía.	Amour, grand vainqueur des vainqueurs, Et la Beauté, Royne des cœurs, Jadis firent un vœu notable ; Et, pour n'y manquer nullement, Chacun jura maint grand serment Qu'il le tiendrait irrevocable.
Dos furias son que el bravo infierno envía, bastantes a enturbiar todo contento: la una el bien de amor vuelve en tormento, la otra de piedad l'alma desvía.	Premier, cet enfant passager Jura de jamais ne loger, En esprit ou en fantasie, Sans exanter homme ny Dieu Qu'il n'y retinst tousjours un lieu Pres de soy, pour la Jalousie.
Perjuro fue el Amor y la hermosa en mí y en vos, haciendo venturosa y singular la suerte de mi estado;	Beauté, jurant apres Amour, Promit de ne faire sejour Ny d'arrester jamais en place,
porque después que vi vuestra figura, ni vos fuistes altiva, siendo hermosa, ni yo celoso, siendo enamorado.	

⁸ Graham (Desportes, 1961 : 88) remet en cause cette influence d'une élégie de Ronsard, « Seule après Dieu la forte destinée », mais elle est assez plausible.

⁹ Rouget (Desportes, 2014 : 560) considère cette image comme une réminiscence de Pétrarque, *Canzoniere*, 80 ; mais le poème italien ne mentionne nullement le naufrage auprès du port.

¹⁰ Gómez et Pujol (March, 2008 : 224, 258) distinguent dans « Ja de amor tèbeu jamés no sia » et « Quan plau a Déu que la fusta peresca » des réminiscences de l'Apocalypse (3, 15-18) et de Sénèque (*Ad Lucilium*, XIV, 15-16), respectivement. Mais les similitudes avec ces textes antiques restent trop vagues pour qu'on puisse supposer que March et Desportes s'inspirent de sources communes.

¹¹ Cf. la traduction du sonnet proposée par François Géral dans son édition de *La Diane amoureuse* (Gil Polo, 2004 : 119).

(*Diana enamorada* ; éd. F. López Estrada, p. 154)

Sans y loger aussi soudain
L'orgueil fantastique et hautain,
L'aigreur, le mespris et l'audace.

Sermens cruels et rigoureux,
C'est par vous que les amoureux
Sont pressez d'angoisses mortelles.
L'un rend leur esprit transporté ;
L'autre fait que la cruauté
A tant de force au cœur des belles.

De ces vœux trop bien observez,
Nous avons esté reservez,
O ma belle et chere Deesse !
Vos douces beautez et ma foy
Sont du tout exempts de la loy,
Et ne sentent point sa rudesse.

Car, bien que la mesme Beauté
Ait en vous son siege arresté,
Rien de fier ne vous deshonore :
Vos yeux et vos propos sont doux ;
Il est vray que ce n'est à tous,
Mais à moy seul qui vous adore.

Aussi, jaçoit que vos beaux yeux
Puissent rendre, jusques aux cieux,
Du plus grand Dieu l'ame saisie,
Vostre foy m'a tant assuré,
Et leur feu si bien éclairé,
Que je suis franc de jalousie.

Puissions-nous vivre ainsi tousjours,
Maistresse, heureux en nos amours,
A qui nulle autre ne ressemble ;
Et, s'il faut sentir du malheur,
Que ce soit la seule douleur
De n'estre pas tousjours ensemble.

(*Les Amours de Diane II* ; éd. V. E. Graham, p. 303-304)

On voit que le choix de Desportes s'arrête à nouveau sur un sonnet narratif et allégorique : il a sans doute perçu que, dans ce type de poèmes, le talent de Gil Polo porte ses meilleurs fruits. Il s'agit par ailleurs d'un sonnet inusité d'amour heureux, où les sentiments éprouvés par l'amant et par la dame s'opposent de manière expresse à ceux qu'illustre la poésie pétrarquiste. Desportes développera dans sa chanson les mêmes idées, en reprenant d'un bout à l'autre le fil du sonnet espagnol, c'est-à-dire, sans négliger aucun élément important ni en altérer l'ordre. L'adaptation du contenu

dans le cadre d'une chanson de 48 vers comporte évidemment l'insertion de nombreux détails, ce qui n'implique pourtant aucun apport conceptuel d'une véritable originalité. On peut donc distinguer les mêmes sections dans les deux cas : le récit du serment fait par Amour et par la Beauté (premier quatrain / sizains 1-3) ; les effets universels de ce serment funeste (second quatrain / sizain 4) ; enfin, le cas personnel, présenté comme exception à la norme (premier tercet / sizain 5), et sa concrétisation précise, aussi bien chez l'amant que chez la dame (second tercet / sizains 6-7). Il est vrai que Desportes ajoute une dernière strophe pour évoquer ce bonheur parfait sous les meilleurs auspices : la seule douleur qui pourrait l'atteindre, loin d'être liée à la jalousie ou à la fierté, serait celle de « n'estre pas tousjours ensemble » (v. 48), une douleur qui, contrairement aux autres, ne ferait en somme que couronner la perfection de leur amour.

Il y a un contraste évident entre la concision qui caractérise le premier quatrain du sonnet, illustrée par le zeugme (v. 3), et les mentions réitérées du serment dans la chanson. Cette concision de l'original, liée à l'équilibre des vers consacrés à Amour et à la Beauté, fait ressortir davantage la symétrie du serment. Le caractère apparemment gratuit du double serment semble plaider aussi pour la brièveté ; et l'ouverture (« Dicen que... ») invite d'ailleurs à lire le récit allégorique comme une sorte de sentence. Desportes adopte les images spatiales liées à la personnification de la jalousie et de l'orgueil, tout en les développant ; à noter la traduction de « *hacer asiento* » (v. 3) par « faire sejour » (v. 14). Dans le second quatrain, Gil Polo fait preuve d'une subtilité ignorée par son confrère français, n'établissant pas de distinction explicite entre hommes et femmes : la calamité dont chacun est atteint reste sous-entendue. L'image des furies d'origine infernale, écartée également par Desportes, évoque les descriptions de la Jalousie dans la poésie italienne, très imitées aussi bien en France qu'en Espagne, même si elle acquiert ici une certaine originalité en s'étendant aux deux fléaux qui empoisonnent les plaisirs de l'amour¹². L'intensité que ce quatrain atteint, contrairement aux vers français correspondants, plutôt superflus, est aussi due à la mention des jouissances qui demeurent hors de la portée des amants ordinaires, de tout ce qui échappe fatalement à leur désir. Ensuite, le retentissant « *Perjuro* » qui ouvre le premier tercet, ainsi que l'émotion qui imprègne la reconnaissance de la propre fortune singulière, dans la même strophe, soulignent mieux l'opposition radicale et prodigieuse entre l'amour unique et la malédiction universelle. Enfin, la précision apportée par le second tercet peut paraître prévisible, d'où l'importance du parallélisme dans les deux derniers vers, qui fait ressortir la parfaite correspondance du double miracle. Desportes, de son côté, donne libre cours à la galanterie, en accumulant les éloges hyperboliques (v. 31-42). Ceux-ci lui permettent d'apporter une justification opportune à l'absence de jalousie (« *Vostre foy m'a tant assuré...* »).

¹² Sur les apostrophes adressées à la Jalousie, voir Alatorre (1988) et Milburn (2002).

Outre les deux sonnets mentionnés de Gil Polo, une *copla* ancienne glosée dans sa *Diana enamorada* (« Después que mal me quisistes, / nunca más me quise bien, / por no querer bien a quien / vos, señora, aborrecistes » ; éd. F. López Estrada, p. 273¹³) aurait pu inspirer l'idée générale d'une chanson des *Amours d'Hippolyte* : « Pour vous aimer je veux mal à mon cœur, [...] / Connoissant donc que vous m'estes contraire, / Et me hayez, doy-je point me hayr ? » (v. 1 et 11-12 ; éd. V. E. Graham, p. 58). Quoi qu'il en soit, Desportes ne doit pas au modèle espagnol le débat intérieur qui structure l'ensemble de sa chanson, avec tout un jeu de rectifications successives et d'arguments contradictoires, aboutissant au tournant final (« O malheureux ! faut-il donc que j'espere / Que vous m'aimiez, quand je ne m'aime pas ? », v. 19-20)¹⁴.

Une autre continuation célèbre du roman pastoral de Montemayor, la *Segunda parte de la Diana* (1563) d'Alonso Pérez, semble avoir capté l'intérêt de Desportes. L'auteur espagnol insère à la fin du volume sa glose d'un sonnet anonyme, et ce dernier rappelle le début de la *Complainte Allant en Polongne*. C'est l'un des rares poèmes amoureux de Desportes qui contiennent des détails autobiographiques précis : son titre fait déjà référence au voyage qui mène le poète courtisan jusqu'en Pologne, en tant que membre du cortège du futur Henri III. La pièce évoque d'ailleurs largement les rapports entre Desportes et le duc d'Anjou. L'imitation du sonnet espagnol ne peut donc être que partielle, mais elle semble évidente dans les deux premiers quatrains de la *Complainte*, avec des similitudes plus discrètes dans certains des vers suivants :

COMPLAINTE ALLANT EN POLONGNE

Pues tuve corazón para partirme,
tampoco ha de faltar para matarme,
que menos mal será desesperarme,
que fue de vos, señora, despedirme.

A mí mesmo no puedo ya sufrirme,
cuando de que os dexé vengo a
acordarme.
¿Mas qué muerte podrá de mí vengarme?
¿Cómo es esta memoria y no morirme?

Al corazón confieso he levantado,
que conmigo le traxe a la partida,
porque de que os le di, no os ha dexado.

Puis que j'eü bien le cœur de me separer d'elle,
Voyant ses deux beaux yeux si chaudement pleurer,
Je l'auray bien aussi pour me desesperer,
Et finir par ma mort mon angoisse immortelle.

Mourons donc, et monstons, en ce dernier outrage,
Qu'il est tousjours en nous d'échapper le malheur ;
Si le coup de la mort me fait quelque douleur,
Celuy de mon depart m'en fit bien davantage.

Mais quel fleuve de sang peut laver mon offence
Et l'erreur que j'ay faite en m'esloignant de vous ?
Il n'est point de trespas qui ne me fust trop doux ;
Il faut qu'un plus grand mal m'en fasse la vengeance.

¹³ Cette *copla* figure aussi dans de nombreux manuscrits de l'époque (Labrador et DiFranco, 1993 : 97) ; López Estrada (Gil Polo, 1998 : 273) rappelle qu'elle se trouve également dans le *Cancionero general*, de Hernando del Castillo (éd. Anvers, f. CCCXCI), ouvrage qui faisait partie de la bibliothèque de Desportes (Conihout, 2000 : 140).

¹⁴ Vignes (2000 : 112-113) note la parenté entre cette chanson et celle de Baïf « Pour aimer trop je dedaigne mon cœur » (*Chansonnettes* II, 8 ; éd. G. C. Bird, p. 79), alors que Cameron (Desportes, 2014 : 555) se demande quelle pièce sert de source à l'autre. Si la *copla* espagnole est en effet le modèle primordial, il paraît plus plausible que Baïf ait imité Desportes.

Sin el alma y sin él fue mi venida,
y de venir así no está espantado,
pues bivo yo sin vos que sois mi vida.

(*Segunda parte de la Diana* ; éd. F. Gherrardi, p. 357-358)

Entre cent mille horreurs je veux trainer ma vie,
Troublé, désespéré, travaillé sans cesser ;
Et le dur souvenir d'avoir peu vous laisser
Sera de mon esprit l'éternelle furie.
[...]

(*Diverses Amours* ; éd. V. E. Graham, p. 71)

La traduction presque littérale du premier vers du sonnet ne laisse aucune place au doute, notamment en raison du calque « tuve coraçón » / « j'eu bien le cœur ». Desportes choisit d'évoquer la dame à la troisième personne, même s'il passe curieusement à la deuxième personne à partir de la strophe suivante. Après avoir ajouté une esquisse pathétique de la scène d'adieu (v. 2), le poète poursuit l'imitation exhaustive, poussée encore à l'extrême par un nouveau calque verbal, « me desesperer » (v. 3). L'acceptation de la mort n'est proclamée qu'à la fin du quatrain (v. 4), en insistant sur la souffrance et atténuant ainsi la crudité de la fatale résolution telle qu'elle est exprimée dans l'original. Dans la strophe suivante, Desportes combine à nouveau les vers de son cru (v. 5-6), consacrés essentiellement à l'*amplificatio*, avec d'autres (v. 7-8) qui s'inspirent encore du premier quatrain espagnol. Ces derniers vers sont nécessaires afin de compléter et d'éclaircir l'idée qui ouvre le poème : après avoir comparé le courage qu'il faut réunir pour faire face aux deux situations (se séparer de la dame et se donner la mort), l'objet de la comparaison est la douleur qu'elles impliquent.

La mort, conçue comme une issue, finit pourtant par être écartée : elle permet d'échapper à la souffrance, mais ce n'est pas assez pour compenser la faute commise par l'amant lors de son départ. Alors que le sonnet resserre cette rectification dans un seul vers (v. 7), Desportes, conscient de son importance, choisit à nouveau de l'amplifier, la transposant dans un quatrain complet (v. 9-12). Outre le début de l'interrogation (« ¿Mas qué... » / « Mais quel... »)¹⁵, la construction « m'en fasse la vengeance » (v. 12) semble inspirée par « podrá de mí vengarme » (v. 7), sans toutefois parvenir à souligner le paradoxe autodestructeur. La strophe suivante de la complainte (v. 13-16) développera l'autre thème fondamental inscrit dans le second quatrain du sonnet : l'insupportable et ineffaçable souvenir de la séparation. Cependant, l'imitation ne laisse plus de traces sur le plan expressif. Elle néglige ici, par ailleurs, ce qui constitue peut-être le trait le plus original du modèle : l'aversion que l'amant manifeste envers lui-même. Par la suite, Desportes consacra la plus grande partie du poème à rendre son devoir responsable de son malheur. Il n'abordera qu'incidemment la séparation du *moi*, de l'âme et du cœur, décrite à la fin du sonnet espagnol : « Aussi bien je le suy separé

¹⁵ Ce sonnet figure avec quelques légères variantes dans le manuscrit espagnol 373 de la BnF (f. 128v). L'interrogation « ¿Mas qué muerte podrá de mí vengarme? » (v. 7) y est remplacée par « que el mal de mí mismo ha de vengarme », ce qui suffit à montrer que la version de la BnF n'est pas celle maniée par Desportes.

de moy-mesme, / Sans cœur et sans esprit qu'en vos yeux j'ay laissé » (v. 53-54)¹⁶. Ce lieu commun prend tout son sens dans l'original grâce à la pointe spirituelle et sentimentale, ignorée par Desportes : l'amant ne saurait être effrayé par l'absence de son cœur et de son âme, ayant déjà laissé derrière lui sa vie.

D'autres poèmes, à l'intérieur de la *Segunda parte de la Diana*, font penser à une possible imitation, qui ne concernerait en l'occurrence que certains motifs très spécifiques. On sait que le thème de la *bella mano*, cher aux pétrarquistes italiens, connaît alors un énorme succès littéraire. Alonso Pérez décide de l'acclimater dans un *romance* en octosyllabes, que Desportes semble avoir à l'esprit en rédigeant le début d'un sonnet des *Amours de Diane* (II, 59) :

Dime, mano larga y blanca,	Belle et cruelle main, qui m'avez enchaîné
de las manos el dechado,	Dans la prison d'Amour, mon antique adversaire :
¿cómo, siendo tú tan tierna,	Estant si delicate, hé ! comment se peult faire
tan duro golpe me has dado?	Qu'un coup si dangereux par vous me soit donné ?

(*Segunda parte de la Diana*, «Cuando yo, triste y mezquino», v. 31-34 ; éd. F. Gherardi, p. 64) (*Les Amours de Diane* II, 59, v. 1-4 ; éd. V. E. Graham, p. 298)

Au-delà de l'écart en termes de versification, l'imitation devient ici plus discrète. Elle consiste essentiellement à reprendre un simple paradoxe, qui sera ensuite développé d'une façon personnelle. Cela dit, la question adressée à la main est formulée, à partir du vers 3, presque dans les mêmes termes. Par ailleurs, si Amour n'est pas littéralement qualifié d'« antique adversaire » dans le poème espagnol, celui-ci le décrit comme tel dans les vers qui précèdent notre extrait : le traître Amour s'est vengé de l'indifférence du poète en lui montrant la belle main, qui l'a terrassé d'un seul coup. Le reste du sonnet de Desportes est plutôt réitératif : l'amant insiste sur l'émotion qui s'empare de lui en contemplant la main (second quatrain) ; il exprime à nouveau son ahurissement devant cette main tendre et pourtant comparable, par ses effets, à la terrible main de Mars (tercets). Le poète espagnol, de son côté, voit dans la belle main l'incarnation de Cupidon et promet à ce dieu de se montrer désormais entièrement soumis.

La *Segunda parte de la Diana* contient aussi la source probable de certains vers de la complainte « Or' que je suis absent des beaux yeux de ma dame » (*Les Amours de Diane* I ; éd. V. E. Graham, p. 143). Le long poème en octosyllabes « Ay de mí, cuánto está firme » (éd. F. Gherardi, p. 202) a également pour sujet la douleur provoquée par l'absence et l'errance de l'amant, inconsolable, dans la nature : « De una parte a otra me voy, / y el dolor nunca se va » (v. 11-12) ; « Je me pèr bien souvent, pensant perdre ma peine » (v. 61). Le plus surprenant, c'est que la couleur verte des champs elle-même

¹⁶ La triple scission est également évoquée par Desportes à la fin d'un autre sonnet, en termes encore plus similaires aux tercets espagnols : « Puis qu'il falloit soudain qu'une cruelle absence / Me vint l'âme et le cueur de leur siege arracher » (*Les Amours de Diane* I, 40, v. 13-14).

attise la souffrance, car elle rappelle l'espoir perdu : « huyo sin hacer tardança / de cualquier cosa qu'es verde, / porqu'este color se pierde / donde falta la esperança » (v. 107-110) ; « Si je suis dans un bois, je n'y puis demeurer, / Car sa belle verdure accroist ma doleance ; / Et vay disant : Le verd est couleur d'esperance, / Mais loing de mon espoir, puis-je rien esperer ? » (v. 69-72). Une telle coïncidence ne saurait être fortuite. On ne peut pas exclure que les deux poètes partagent une source italienne commune ; nous avons d'ailleurs retrouvé le même motif dans un sonnet de Vittoria Colonna : « S'io verde prato scorgo trema l'alma / priva di speme » (*Rime amorose*, 11, v. 9-10 ; éd. A. Bullock, p. 8). Cependant, dans les poèmes espagnol et français, l'idée s'intègre dans une énumération d'éléments du paysage, qui soulèvent de sombres réflexions. Ainsi, dans les deux cas, la contemplation des courants violents rappelle à l'amant ses propres pleurs : « Si acaso [...] correr veo algunas fuentes, / huyo diziendo entre dientes: / Bástanme las de mis ojos » (v. 111-115) ; « Quand je voy les torrens qui des roches descendent, [...] / Ils me font souvenir de mes pleurs abondans » (v. 79-81). Comme on voit dans les différents vers que nous venons de citer, l'imitation n'épouse jamais la forme exacte de l'original.

Les imitations que nous avons repérées et commentées dans cet article montrent bien l'admiration que Desportes voue à Jorge de Montemayor, une admiration qui, loin de se borner à la *Diana*, s'étend à toute l'œuvre poétique du Portugais. Lecteur charmé de la *Diana*, avant même qu'elle ne soit traduite en français, Desportes s'intéresse ensuite aux deux continuations les plus célèbres du roman pastoral, celles de Gaspar Gil Polo et d'Alonso Pérez, au point de prendre aussi pour modèle certains poèmes qui émaillent le récit. La plupart des pièces adaptées au français se caractérisent par leur densité conceptuelle ou par une grâce familière. Desportes sacrifie souvent les trouvailles expressives de l'original au souci d'ordre et d'immédiate clarté. De futures recherches révéleront sans doute de nouvelles sources espagnoles, qui viendront confirmer la vaste culture de Desportes, sa curiosité face à la création poétique de son temps et, naturellement, à quel point la qualité de son œuvre est redevable à la pratique de l'imitation d'auteurs étrangers.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALATORRE, Antonio (1988) : « Fama española de un soneto de Sannazaro ». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 : 2, 955-973.
- BAEHR, Rudolf (1973) : *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos.
- BAÏF, Jean-Antoine de (1964) : *Chansonnettes*. Édition critique par G. C. Bird. Vancouver, University of British Columbia.
- BALSAMO, Jean (2023) : « “Hélas ! Si tu prens garde aux erreurs que j'ay faites...” Desportes, des néo-pétrarquistes à Pétrarque ». *Littérales*, 50, 253-272.

- BOSCÁN, Juan (1999) : *Poesía*. Edición de Pedro Ruiz Pérez. Madrid, Akal.
- CAMERON, Alice V. (1935) : « Desportes and Ariosto : Additional Sources in the *Orlando* and the *Liriche* ». *Modern Language Notes*, 50 : 3, 174-178.
- CAMERON, Keith (2000) : « La *lexis* de Philippe Desportes », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 281-292.
- CAVALLINI, Concetta (2008) : « L'amour entre le profane et le sacré : échos pétrarquistes et nouvelles perspectives dans la poésie de Desportes », in B. Petey-Girard et F. Rouget (éd.), *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*. Paris, Honoré Champion, 167-180.
- COLONNA, Vittoria (1982) : *Rime*. A cura di Alan Bullock. Rome, Laterza.
- CONIHOUT, Isabelle de (2000) : « Du nouveau sur la bibliothèque de Philippe Desportes et sur sa dispersion », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 121-160.
- DAUVOIS, Nathalie (1998) : *De la Satura à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*. Paris, Honoré Champion.
- DELLANEVA, JoAnn (2008) : « Reading Desportes through the Italians: Two Early Modern Readers' Responses ». *Italique*, XI, 29-52.
- DELLANEVA, JoAnn (2022) : « Desportes and the "Rime de gli Academici Etereï": Engaging with a Neglected Petrarchist Intertext ». *Studi Francesi*, 198, 475-489.
- DESORTES, Philippe (1959) : *Les Amours de Diane, Premier Livre*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz. 2 vols.
- DESORTES, Philippe (1960) : *Les Amours d'Hippolyte*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- DESORTES, Philippe (1961) : *Élégies*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- DESORTES, Philippe (1962) : *Cléonice, Dernières Amours*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- DESORTES, Philippe (2014) : *Les Premières Œuvres*. Édition de François Rouget et Bruno Petey-Girard. Paris, Classiques Garnier.
- FLAMINI, Francesco (1895) : *Studi di storia letteraria italiana e straniera*. Livourne, Giusti.
- GIL POLO, Gaspar (1988) : *Diana enamorada*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid, Castalia.
- GIL POLO, Gaspar (2004) : *La Diane amoureuse*. Traduction de l'espagnol et édition critique par François Géal. Paris, Honoré Champion.
- GRAHAM, Victor E. (1956) : « Some undiscovered Sources of Desportes ». *French Studies*, 10, 123-132.
- HALÉVY, Olivier (2000) : « L'alexandrin dans la poésie amoureuse de Philippe Desportes : pour une définition de la douceur. L'exemple des sonnets du Livre I des *Amours de Diane* », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 315-339.

- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1989) : *Poesía completa*. Edición, introducción y notas de José Ignacio Díez Fernández. Barcelone, Planeta.
- KASTNER, L.-E. (1908) : « Desportes et Angelo di Costanzo ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 15^e année, 1, 113-118.
- KASTNER, L.-E. (1910) : « Desportes et Guarini ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 17^e année, 1, 124-131.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. & Ralph A. DiFRANCO (1993) : *Tabla de los principios de la poesía española, Siglos XVI-XVII*. Cleveland, Cleveland State University.
- LANSON, Gustave (1897) : « Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660) ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 4^e année, 1, 61-73.
- LAVAUD, Jacques (1936) : *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*. Genève, Droz.
- MARCH, Ausiàs (2008) : *Per haver d'amor vida*. Antologia comentada per Francesc J. Gómez & Josep Pujol. Barcelone, Biblioteca Barcino.
- MATHEWS, Ernst G. (1941) : « Gil Polo, Desportes, and Lyly's *Cupid and my Campaspe* ». *Modern Language Notes*, 56, 606-607.
- MILBURN, Erika (2002) : « "D'invidia e d'amor figlia sì ria": Jealousy and the Italian Renaissance Lyric ». *The Modern Language Review*, 97 : 3, 577-591.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996) : *Poesía completa*. Edición y prólogo de Juan Bautista de Avallé-Arce. Madrid, Biblioteca Castro.
- MONTEMAYOR, Jorge de (2012) : *Poesía selecta*. Edición de Juan Montero y Elizabeth Rhodes. Madrid, Castalia.
- MONTEMAYOR, Jorge de (2020) : *Cancionero (Millis 1552-1553)*. Edición de María Dolores Esteva de Llobet. Kassel, Edition Reichenberger.
- MONTERO, Juan (2012) : « Jorge de Montemayor. Poesías », in P. Jauralde Pou (éd.), *Diccionario filológico de literatura española: siglo XVI*. Madrid, Castalia, 704-715.
- PÉREZ, Alonso (2018) : *Los ocho libros de la Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*. Edición y estudio de Flavia Gherardi. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ROUGET, François (2000) : « Philippe Desportes et les inflexions métriques de la voix lyrique », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 293-313.
- ROUGET, François (2004) : « Philippe Desportes médiateur du pétrarquisme français », in J. Balsamo (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève, Droz, 331-351.
- SCARLATA-ESCHRICH, Gabriella (2012) : « Philippe Desportes' copy of Nocturno Napolitano's *Opera amorosa* ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXXIV : 3, 563-568.
- VIANEY, Joseph (1909) : *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*. Montpellier, Coulet et fils.

VIGNES, Jean (2000) : « Desportes et Baïf : histoire d'une amitié », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 87-120.