



HAL
open science

Sor Juana Inés et le programme Phoebus : tester sur le gongorisme un logiciel d'exploration de l'intertextualité

Mercedes Blanco

► To cite this version:

Mercedes Blanco. Sor Juana Inés et le programme Phoebus : tester sur le gongorisme un logiciel d'exploration de l'intertextualité. *e-Spania - Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 2018, 29, 10.4000/e-spania.27677 . hal-03977757

HAL Id: hal-03977757

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03977757v1>

Submitted on 7 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

29 | février 2018

Stratégies argumentatives dans le dialogue espagnol
/ Góngora et les humanités numériques / La España
de Carlos II

Sor Juana Inés et le programme Phœbus : tester sur le gongorisme un logiciel d'exploration de l'intertextualité

Mercedes Blanco



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/e-spania/27677>

DOI : 10.4000/e-spania.27677

ISBN : 979-10-96849-06-2

ISSN : 1951-6169

Éditeur

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Référence électronique

Mercedes Blanco, « Sor Juana Inés et le programme Phœbus : tester sur le gongorisme un logiciel
d'exploration de l'intertextualité », *e-Spania* [En ligne], 29 | février 2018, mis en ligne le 01 février 2018,
consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/27677> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.27677>

Ce document a été généré automatiquement le 20 mai 2021.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative
Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sor Juana Inés et le programme Phœbus : tester sur le gongorisme un logiciel d'exploration de l'intertextualité

Mercedes Blanco

- 1 Malgré de nombreuses publications, qui se sont multipliées ces dernières années, on est loin d'être venu à bout de l'exploration du gongorisme, un phénomène dont l'importance a été reconnue depuis qu'il existe une histoire de la littérature espagnole. C'est une tâche d'une ampleur dissuasive que d'arpenter l'ensemble des textes qui pourraient porter les traces de l'influence de don Luis de Góngora (1561-1627), même si on se borne au XVII^e siècle, période où elles sont plus directes et plus abondantes. Il est moins trivial encore de dire à quoi ces traces devraient ressembler. Or c'est à ce prix qu'on ramènerait le gongorisme à quelque chose de scientifiquement solide : un inventaire complet ou du moins une évaluation quantitative précise de relations hypertextuelles entre les écrits de Góngora et ceux qu'il a marqués de son empreinte. Mais l'entreprise est démesurée si l'on s'en tient à ces moyens traditionnels d'observation – lecture directe et mise en fiches par des spécialistes –, ceux-ci seraient-ils plus nombreux et mieux coordonnés qu'ils ne l'ont jamais été et pourront jamais le devenir.
- 2 L'espoir d'aller plus loin engage à se tourner vers les humanités numériques, qui ont pour vocation d'assister les spécialistes de lettres et sciences humaines dans l'étude de phénomènes dont l'interprétation exige la prise en compte de masses de textes qu'aucun lecteur n'est à même de balayer et encore moins d'analyser dans leur intégralité. La « lecture » que peuvent faire des programmes adaptés permet de prélever et de mettre en relation toute sorte d'éléments textuels, pourvu qu'ils soient dérivés, par une procédure explicite, de la matérialité du texte digital : si long soit-il, celui-ci peut être parcouru et scruté dans son intégralité pour extraire des éléments qu'il est convenu d'appeler « unités ou jetons » (*tokens*), leur position dans le texte étant

notée et quantifiée ; c'est ce qu'on appelle la tokenization ou segmentation. Ces *tokens* peuvent être classés, les classes étant à leur tour l'objet d'un décompte¹. Ces opérations produisent des séries de données quantitatives, qui peuvent donner lieu à des tableaux (représentables dans des graphes) et faire l'objet de calculs plus ou moins sophistiqués. Dénombrements, classements et calculs peuvent s'appliquer non seulement aux composants du texte mais à des éléments métatextuels ou métalinguistiques qui lui ont été adjoints par un encodage : « balises » marquant les sections ou divisions du texte (chapitres, paragraphes, vers, strophes, répliques dans les textes de forme dialoguée), les catégories grammaticales (nom singulier masculin, verbe à l'infinitif, et ainsi de suite) les entités nommées (noms de personne, noms de lieu), ou encore les concepts philosophiques et scientifiques et autres notions générales. Cet encodage lui-même peut être automatisé, totalement ou en partie. Les humanités numériques seraient donc le moyen idéal pour obtenir les données permettant de décrire de manière précise et globale un phénomène tel que le gongorisme². On se heurte cependant à des difficultés énormes dont on ne cachera pas qu'elles sont, en l'état actuel de nos moyens, insurmontables. Mais la tentative elle-même est instructive, dès lors qu'elle engage à mieux définir ce qu'il y aurait à trouver³.

- 3 La présente étude est un premier pas vers un tel programme de recherches. Elle ne prétend pas résoudre le problème, ni même nous mettre sur une voie sûre pour le résoudre. Il nous suffira de montrer que même un outil qui est pour l'heure peu propre à la tâche qu'il est censé effectuer, en l'occurrence le logiciel Phœbus, développé, dans le cadre de l'OBVIL ou dans son voisinage, par Jean-Gabriel Ganascia et son équipe⁴, permet de réaliser une comparaison automatisée entre les poésies de don Luis de Góngora (Cordoue 1561-Cordoue 1627) et une œuvre qui se situe dans le champ de leur influence ; celle de la célèbre religieuse mexicaine, Sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla, 1648-México, 1698). L'application du logiciel Phœbus à la comparaison de ces deux ensembles de poésies nous est apparue comme un test ou une mise à l'épreuve méthodologique. Sor Juana étant tenue aujourd'hui pour le plus grand poète de l'Amérique coloniale – qu'il s'agisse d'une femme rend plus remarquable cette reconnaissance –, on dispose de plusieurs bonnes éditions de ses œuvres et d'une bibliographie exponentiellement croissante. Bon nombre de réminiscences de Góngora dans ses vers ont été signalées dans l'édition de référence de l'œuvre complète, parue dans la décennie de 1950⁵ ; la question, objet d'une poignée de contributions critiques, est souvent touchée en passant dans les autres travaux dédiés à cette femme hors du commun.
- 4 Du reste, ses premiers lecteurs l'avaient déjà rapprochée de celui qui, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, passait pour le prince des poètes dans tout le monde ibérique (même et surtout, hors de la Péninsule). Ainsi, le juriste canarien Pedro Álvarez de Lugo Usodemar (1628-1695) nous a laissé un commentaire partiel du chef-d'œuvre de Sor Juana, *Primero sueño*, où Góngora est le seul poète moderne cité. Álvarez de Lugo applique la méthode de Salcedo Coronel, l'auteur du plus complet et mieux diffusé des commentaires de la poésie du Cordouan (1629-1646)⁶ : « *don García Coronel, luz de las grandes tinieblas del Píndaro español* »⁷. À l'image de Salcedo, il conçoit sa tâche comme celle d'un décrypteur qui, par une attention pénétrante et en dénichant des sources et des parallèles, fait la lumière dans un texte ténébreux et sublime comme la nuit, un « songe » qui est le fruit des veilles et de l'éveil de la plus grande intelligence : « *Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana más despierta en él que en todos sus ilustres*

desvelos, para desvelo de muchos. Da luz a sus tinieblas cuanto le ha sido posible el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la Real Audiencia de Canaria ».

- 5 La comparaison que nous avons menée, au moyen de Phœbus, entre Sor Juana et Góngora, a donc une valeur principalement heuristique : elle prétend moins trouver des rapports hypertextuels que les retrouver, afin de mesurer précisément les capacités et les limites de l'outil et estimer ce qui pourrait le rendre plus efficace, en ayant pour horizon la possibilité de l'appliquer à des ensembles plus vastes et moins connus. Les conditions pour réaliser ce projet, seraient, outre le perfectionnement de ce logiciel et de son interface, que l'on ait à disposition un bon nombre d'œuvres (en vers et en prose) du XVII^e siècle en format *txt* et dans une version fiable⁸.
- 6 Notre étude comporte quatre parties. La première est un préambule (nous nous excusons de sa longueur qui nous a semblé nécessaire) destiné à cerner la notion de gongorisme. Dans la deuxième, nous expliquons notre choix d'y voir non le résultat d'une imitation collective du style de Góngora par ses admirateurs, comme on l'a cru communément, mais le produit d'une énorme digestion de son œuvre ou d'une partie de celle-ci à travers des transformations, de texte singulier à texte singulier (citations, adaptations, travestissements, amplifications): de là l'idée de recourir au logiciel Phœbus qui justement a été développé pour détecter automatiquement ces transformations⁹. Nous nous occupons de l'empreinte laissée par une œuvre, de ses traces intertextuelles, non pas d'un style d'époque, et c'est de manière délibérée que nous parlons de gongorisme et non pas de « cultisme¹⁰ », alias *culteranismo*, que la Real Academia définit, de façon typiquement confuse, comme « *estilo literario del Barroco español caracterizado por la abundancia de cultismos y neologismos, así como por un lenguaje metafórico y una sintaxis compleja* ». Dans la troisième partie, on se rapproche de l'objet de notre expérimentation en signalant quelques particularités du gongorisme mexicain et de la poésie de Sor Juana Inés de la Cruz, sa manifestation la plus séduisante et la mieux connue. La quatrième est destinée à décrire les résultats de l'application de Phœbus à la comparaison des deux œuvres, avant d'en tirer quelques conclusions sur l'intérêt que revêt et surtout pourrait revêtir dans l'avenir une telle méthode.

L'omniprésent et introuvable gongorisme, hier et aujourd'hui

- 7 Les opinions contraires qui marquent la réception de Góngora au XVII^e et qui nourrissent la polémique présupposent un accord sur quelques points. Assez vite tout le monde admet, dans le camp hostile au poète et dans celui de ses défenseurs, que la poésie de Góngora constitue un modèle (ou un anti-modèle) de vraie (ou fausse) excellence poétique, très suivi et même dominant. Cela présuppose l'existence d'un groupe nombreux de poètes – ou, plus largement, d'écrivains, puisqu'il peut inclure, par exemple, les auteurs de nouvelles ou les prédicateurs – marqué, à un degré déterminant, par son influence. Et pourtant, sur les contours de ce groupe, sur sa composition, sur l'identité et le nombre de ses membres, ni les pièces de la querelle ni d'autres documents contemporains n'offrent rien de concluant, les termes employés étant toujours collectifs et génériques: *los secuaces, los cultos, los modernos, la nueva poesía*.

- 8 Avant la mort de Góngora et environ dix ans après le début de la diffusion des deux poèmes qui firent sensation et scandale (*Polifemo* et *Soledades*), les détracteurs du poète s'en prennent déjà, plutôt qu'à lui-même, à ses imitateurs, censés prouver par leurs errements le caractère toxique de son exemple. Ainsi Lope de Vega, dans une épître en prose qu'il insère dans son livre mêlé de vers et proses diverses, *La Filomena* (1621), donne son avis sur « la nouvelle poésie » à la demande d'un anonyme « *señor de estos reinos* ». Après avoir feint un embarras modeste, il laisse entendre perfidement que cette poésie nouvelle, qui se caractérise par des « ornements et des figures jamais imaginés ni vus auparavant », serait l'invention d'un certain gentilhomme (« *este caballero* »), illustre compatriote de Sénèque et de Lucain, ancien étudiant de Salamanque, poète célèbre, que les bons entendeurs reconnaîtront sans peine mais que, lui, Lope ne nomme pas, bien qu'il se targue de l'avoir fréquenté amicalement. Cette invention, fruit du dessein d'enrichir l'art et la langue, aurait des suites néfastes, si non chez le gentilhomme en question, chez ceux qui le prennent pour modèle : une bande d'ignorants et d'incapables qui croient trouver chez lui la recette facile pour devenir poètes. Nous isolons ici, d'un excipient de précautions rhétoriques et de manœuvres dilatoires, les points saillants et les ingrédients actifs de ce discours :

*Mándame vuestra excelencia que le diga mi opinión acerca de esta nueva poesía, [...]. El ingenio de este caballero desde que le conocí, que ha más de veinte y ocho años en mi opinión (dejo la de muchos), es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia, y tal que ni a Séneca ni a Lucano, nacidos en su patria, le hallo diferente, ni a ella por él menos gloriosa que por ellos [...] quiso [...] enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas [...] a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día: porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas se hallan levantados adonde ellos mismos no se conocen ni aun sé si se entienden [...]*¹¹.

- 9 Trois ans s'étaient écoulés depuis la publication de cette attaque *ad personam* mais non nominale, lorsque Juan de Jáuregui croit frapper un grand coup en faisant paraître un *Discurso poético* (1624), une pièce d'éloquence savamment tournée où il s'en prend au « désordre et à l'erreur de certains écrits ». Le censeur ne nomme aucun des responsables de ce désordre qu'il dénonce, pas plus qu'il ne cite quelque titre ni extrait de leurs œuvres qui permettrait de les identifier. Ce n'est qu'en termes vagues et impersonnels qu'il désigne ce qu'il entend combattre : « l'étrangeté et la confusion des vers, introduite par certains depuis quelques années », « le travestissement moderne de notre poésie ». Et cependant personne ne peut manquer de comprendre qu'il vise l'auteur des *Solitudes* (qu'il avait du reste attaqué avec violence dans un pamphlet à circulation manuscrite et anonyme écrit dix ans plus tôt, l'*Antídoto*) et, plus encore, ceux, trop nombreux, qui se sont mis à son école :

*La extrañeza y confusión de los versos, en estos años introducida de algunos, es queja ya universal entre cuantos conocen o bien desconocen nuestra lengua. Oféndense los buenos juicios y juntamente se compadecen, viendo el disfraz moderno de nuestra poesía, que siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo, nos la ofrecen armada de escabrosidad y dureza*¹².

- 10 Quelques années plus tard, Francisco de Quevedo profite de son édition de *fray Luis de León* (1631) pour rédiger une diatribe contre l'obscurité en poésie, en guise de prologue adressé au dédicataire de l'ouvrage, le puissant favori ou ministre du Roi, comte-duc d'Olivares. Une fois de plus, Góngora est visé sans être nommé. Il s'agit de pourfendre, à grands coups d'érudition lourde et pédante, une « secte » d'obscurs sans nom, sans visage et même sans époque déterminée, qui suivent les traces du poète alexandrin

Lycophron, réputé pour son galimatias proprement ténébreux. Ce n'est qu'à l'extrême fin du discours que le pamphlétaire donne enfin un nom, collectif et ambivalent, à des adversaires qui sont ses compatriotes et ses contemporains. Il s'agit des « *cultos* », ou de ceux qui se prétendent abusivement tels¹³, ivraie semée pour étouffer le bon grain de la poésie noble et « *grave* », comme celle de *fray Luis*, et qui plongent la langue espagnole dans la confusion de Babel, sans épargner la conversation des gens sans lettres (*legos*) :

De buena gana lloro la satisfacción con que se llaman hoy algunos cultos, siendo temerarios y monstruosos, osando decir que hoy se sabe hablar la lengua castellana, cuando no se sabe dónde se habla, y en las conversaciones – aun de los legos – tal algarabía se usa que parece junta de diferentes naciones; y dicen que la enriquecen los que la confunden¹⁴.

- 11 Ces attaques qui ne nomment personne sont la règle dans cette polémique. Aucun des chefs de file de la contestation contre la « nouvelle poésie », ni Lope de Vega, ni Jáuregui, ni Quevedo, ni personne d'autre, à ce moment-là ou plus tard, ne fournira une liste, pas même un échantillon, de ces *cultos* (ou *culteranos*, d'après un mot forgé probablement par Quevedo, mot-valise de *culto* et *luterano*), de ces *poetas nuevos*, de ces « modernes », aveugles sectateurs des audaces du Cordouan, que l'on suppose pourtant assez nombreux pour corrompre la langue et mener la poésie espagnole vers l'abîme. Personne du reste ne se déclare en termes exprès, à notre connaissance, imitateur de Góngora, même parmi les nombreux poètes qui ne cachent pas leur admiration et dont les vers abondent en échos de ceux du Cordouan, tels, parmi tant d'autres, Juan de Tassis, comte de Villamediana, José Pellicer y Tovar, ou García de Salcedo Coronel (les deux derniers connus en outre pour leurs copieux commentaires de l'œuvre). Personne ne qualifie non plus quelque tiers expressément nommé de « *culterano* » ou de « *secuaz* » de l'auteur des *Solitudes*¹⁵, comme s'il était dangereux de pointer du doigt un confrère comme membre de ce groupe si décrié : presque une accusation d'hérésie, un acte d'agression sans retour, qu'une élémentaire prudence conseille d'éviter. Il est une période, celle des dernières années de la vie de Góngora, depuis son installation à la cour en 1617 jusqu'à sa mort en 1627, et plus tard, jusqu'à la mort de Lope (1635) et en moindre mesure celle de Quevedo (1645) où tout le petit monde littéraire de la Péninsule se démène contre cette prétendue invasion de matamores de la poésie pédantesque et grandiloquente qu'on appelle les *cultos* : des pantins qui sont censés être partout, mais que l'on n'identifie jamais (ou presque jamais) à tel ou tel personnage de chair et os et capable de répondre. La situation rappelle celle inoubliablement dépeinte par Cervantès dans son « *retablo de las maravillas* » où personne ne voit rien et tout le monde feint de voir quelque chose.
- 12 Ce n'est pas dire que ladite influence de Góngora soit une argutie polémique et encore moins un mythe. Elle serait au contraire plus étendue et profonde que ne le disaient ceux qui poussaient des cris d'alarme contre ses ravages. C'est en tout cas ce qu'affirment deux textes parmi les plus tardifs de la querelle, qui défendent le poète avec une force peu commune: le *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora* de Vázquez Siruela (après 1640) et l'*Apologético en favor de don Luis de Góngora* d'Espinosa Medrano (1662). Pour Vázquez Siruela, les imitateurs de Góngora sont, tout simplement, tous ceux qui écrivent en Espagne, en vers et en prose, y compris ceux qui ne savent pas qu'ils l'imitent, et par une hyperbole pleine d'audace, ceux qui n'ont jamais entendu parler de lui :

¿ Quién escribe hoy que no sea besando las huellas de Góngora, o quien ha escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no sea mirando a su luz ? [...] En las

prosas se ha visto la propia mudanza con mayor maravilla, incluyendo en ellas y realizándolas el estilo nuevo de Góngora : que si bien muchos que las hablan o las escriben no atienden a eso ni hacen estudio de su imitación, y aun a muchos por ventura les falta la primera noticia de que tal hombre vivió en España, como ya las formas de su estilo están embebidas en la lengua, y de unos en otros se han dilatado, sin sentir las concibe el entendimiento, y de allí pasan a la conversación y a la pluma obrando con secreta causalidad, como la luz y el aire de que vivimos [...]»¹⁶.

- 13 Quant au Péruvien Espinosa Medrano, il déclare Góngora inimitable : pour l'imiter vraiment, il faudrait, comme lui, exceller et innover ; comme lui, mais aussi autrement, d'où l'ombre que jettent sur sa réputation ceux qui croient facile de lui ressembler et ne font que le singer¹⁷. Ses enfants sont donc légion mais aucun n'est légitime :

Muchos acometieron a la imitación de Góngora y viciando sus versos, por alcanzar aquella alteza, ocasionaron a Faría a que dijese inficionaron peor que Góngora sus secuaces a España. Confesamos que aquel peregrino ingenio tan soberanamente abstraído del vulgo fue inimitable, o se deja remedar poco y con dificultad. Eso tiene lo único, eso tiene de estimable el Sol, que no admitir émulo feliz, tolerando las competencias, es la valentía de lo singular. Si os parece fácil imitar a Góngora, durará la presunción hasta la experiencia, pero estimaréis la hermosura de sus versos a costa de vuestra flaqueza y desengaño»¹⁸.

- 14 On voit qu'aux yeux des témoins les plus avertis, les rejets de Góngora étaient, au XVII^e siècle, à Séville comme à Lima, partout et nulle part ; d'une criante évidence et impossibles à identifier. Compte tenu de tant de paradoxes, on ne s'étonnera pas de ce qu'encore aujourd'hui on aborde le problème de manière biaisée, en présupposant bien souvent ce qu'il y aurait à démontrer ou en limitant fortement la perspective.
- 15 La difficulté que nous éprouvons (ou devrions éprouver) à pointer tel trait poétique comme étant spécifiquement gongorin a en effet un caractère structurel : cette œuvre est tout le contraire d'une météorite ou d'un OVNI, et son auteur l'opposé d'un solitaire et d'un extravagant. Góngora, en phase avec son temps, à l'aise dans son monde, offre des solutions convaincantes bien qu'étonnantes à une recherche où tous sont embarqués, dans ce moment d'essor inégalé de la poésie espagnole qui se place entre les dernières décennies du XVI^e et les premières du XVII^e siècle. Il est significatif que les manuscrits de cette époque regorgent de poésies faussement attribuées à ce poète : c'est tout naturellement que beaucoup d'anonymes en viennent à continuer ses compositions ou à en écrire d'autres à sa manière, pour exercer leur plume ou comme des faussaires par jeu ; c'est parfois innocemment que collectionneurs et copistes lui assignent telle poésie en vertu d'une simple conjecture et croyant ainsi en rehausser la valeur¹⁹. C'est pourquoi il est compliqué de cerner son influence, en extension (sur quels écrivains, dans quels genres, avec quelle intensité ou exclusivité, pendant combien de temps ?) et en compréhension (en quoi consiste-t-elle, comment se manifeste-t-elle, de quelle nature est-elle ?), d'autant que ses contemporains, mieux renseignés et plus clairvoyants que nous sur tant de sujets, ne font, comme on l'a vu, que voiler la question d'un rideau de fumée.
- 16 Sur le premier point, celui de l'extension, la philologie et l'historiographie littéraire, depuis que ces disciplines s'appliquent à la langue espagnole et jusqu'à nos jours, a donné raison aux polémistes en admettant que la prégnance du modèle que constitue Góngora se manifeste très tôt, s'étend à une grande partie de ce qui s'écrit en castillan (sans épargner le portugais et le catalan) en Péninsule mais aussi ailleurs (de Barcelone à Mexico, de Lisbonne à Cuzco, de Palerme à Amsterdam et à Hambourg, et partout où s'étend la diaspora séfarade)²⁰. Elle persiste pendant plus d'un siècle, sans parler de sa résurgence, assez équivoque, chez de nombreux poètes du XX^e siècle et même du XXI^e.

Depuis que le poète retrouva des gens pour le lire, l'admirer et l'étudier (à l'époque des symbolistes et surtout des avant-gardes), quelques grands lecteurs de poésie – poètes eux-mêmes –, ont tenté de rendre palpable cette influence et d'en évaluer la durée, en allant cueillir, pour les faire connaître et aimer, des poèmes où son empreinte est impossible à méconnaître, et où l'on croit entendre l'écho de sa voix. *L'Antología poética en honor de Góngora* de Gerardo Diego (1927), première du genre, est parfaitement convaincante, en dépit de son étroitesse, du moins si on ne regarde pas de trop près les quarante textes qu'elle réunit, qui vont de 1621 (Lope de Vega) à 1791 (José Iglesias de la Casa) avec pour colophon trois sonnets de Rubén Darío²¹. Ce n'est que tout récemment qu'on a vu paraître des anthologies gongorines postérieures à ce laps chronologique et allant, respectivement, jusqu'à l'époque des *Novísimos* (1970) et jusqu'à l'actualité²². L'entreprise de l'anthologie omet, par définition, la tâche d'un recensement systématique des échos de Góngora et d'un tracé des contours de son influence.

Le gongorisme comme transformation textuelle et l'application du logiciel Phœbus

Vues actuelles sur le gongorisme

- 17 Quant au second point, à savoir la nature de l'influence de Góngora et les critères qui permettent de la constater et de la mesurer, il faut recourir aux études historico-critiques assez nombreuses mais souvent déconnectées les unes des autres (malgré leur souci de recenser la bibliographie) et peu explicites quant à leur méthode et leurs fondements. Que l'on nous permette d'examiner ici seulement deux de ces contributions critiques, qui à leur tour renvoient à toutes les autres. On les doit aux deux meilleurs spécialistes actuels du poète : Antonio Carreira et Jesús Ponce Cárdenas.
- 18 Le second, dans un coup d'essai magistral²³, passa en revue il y a quelques années les « débuts de la nouvelle poésie » et la « consolidation de la poésie *culta* » ou « deuxième promotion gongorine ». Il a enrichi depuis considérablement ce panorama, en dédiant des études monographiques à des poètes qui ont une dette patente envers Góngora, comme Anastasio Pantaleón de Ribera, Agustín de Salazar y Torres, Miguel Colodrero de Villalobos, Miguel de Barrios²⁴ ; puis en mettant en évidence son rôle fondateur dans des genres tels que l'épithalame, la fable mythologique ou *epyllion*, le « tableau » de paysage à la manière de Philostrate, le panégyrique, l'épithalame, l'épigramme dans ses diverses modalités, le poème généthliaque²⁵. Jesús Ponce Cárdenas, comme on le devine à cette énumération, voit la poésie du Cordouan comme une entreprise proprement espagnole d'appropriation de l'Antiquité gréco-latine, à la manière dont on conçoit généralement celle-ci à la Renaissance, sans césure marquée entre ce qu'on a appelé plus tard les classicismes (athénien et romain), et les périodes hellénistique et tardo-impériale que certains, non sans confusion, ont qualifié de baroques. Góngora serait donc celui qui par excellence sait transposer en castillan et dans une voix lyrique personnelle la richesse des grands modèles de la Latinité. Par-delà le filtre de leur exploitation déjà accomplie par les poètes néo-latins et italiens, qui lui est familière, le poète espagnol puise directement aux inépuisables auteurs antiques chers à l'humanisme européen, de l'Âge d'or à l'Âge d'argent et jusqu'au Bas-Empire : dans ses vers, ses commentateurs se plaisent à retrouver, savoureusement transposés, Virgile et

Horace, Martial, Stace et Claudien. Leurs réminiscences y sont incorporées non de manière sacramentelle ou reproductive, pour reprendre la terminologie d'un livre fondamental de Thomas M. Greene²⁶, ni même éclectique, mais heuristique et dialectique, pleine de fougue, de fantaisie et souvent d'ironie. Maintes études de Jesús Ponce remontent donc d'abord aux sources antiques, pour descendre en un second temps le fleuve du temps et des relations intertextuelles jusqu'à ceux qui, en suivant l'exemple de Góngora, prolongent et varient sa recreation géniale des Anciens. Le poète andalou n'est là qu'un carrefour, un point de passage obligé, comme l'avait été avant lui Garcilaso, sur le chemin que l'on peut tracer entre la conception humaniste des belles lettres et la littérature moderne, entre les poètes antiques et leur fureur sacrée et la poésie moderne qui aspire à être création, par chaque poète, d'un langage et d'un monde. Cette perspective était déjà celle d'Antonio Vilanova dans des travaux publiés il y a plus d'un demi-siècle²⁷, à ceci près que Jesús Ponce se montre bien plus articulé et plus rigoureux dans son exploration de l'intertextualité entendue comme tradition classique. Pour lui, les meilleurs imitateurs sont ceux qui pratiquent ce qu'il appelle à l'occasion, en tirant un grand parti d'un article de Daniel Javitch sur l'Arioste²⁸, « imitation stratifiée ». Il y a imitation stratifiée (un mode particulier d'imitation multiple ou composite, de *contaminatio*) lorsque tel poète *culto* remonte de Góngora, dont il s'inspire, à ceux qui à leur tour l'inspirèrent. Jouant un jeu à trois, à quatre ou davantage, il laisse apparaître le souvenir direct de Virgile, de Claudien, de Philostrate, de Pline, de Pétrarque ou du Tasse dans sa refonte de tel vers du Cordouan, dans sa réélaboration de tel motif que celui-ci avait façonné, ou dans sa reprise (volontairement impure et hybride) de tel genre poétique ou patron rhétorique, que Góngora avait relancé et rendu capable de parler du présent : panégyrique, épithalame, épigramme au portrait, *epyllion*, poème généthliaque (*carmen natale* ou *poema natalicio*), *ekphrasis* ou épitaphe.

- 19 D'ordre tout différent est l'article d'Antonio Carreira, « Góngora y el canon poético »²⁹, qui entend reconstruire les premières phases de la réception du poète. Cet essai a pour originalité de dissocier cette empreinte de tout ce qui est « *culto* », autrement dit marqué par les humanités et leur culte de l'Antiquité classique. Antonio Carreira, un peu à la manière de Robert Jammes dont il partage les goûts et admire la méthode, laisse de côté ce qui relève de la « grandeur latine » que Góngora, de son propre aveu, voulut recréer en prenant de grands risques et en provoquant la polémique. Pour Carreira, l'important est que ce poète invente ou réinvente tous les genres qu'il touche, et d'abord des genres aussi typiquement espagnols que le *romance*, la *letrilla*, ou encore le *villancico* destiné à des occasions festives et liturgiques. Il modifie surtout l'équilibre et la distribution thématique et stylistique des formes métriques en usage ; il transfigure et élargit le registre burlesque, introduisant une alliance étroite entre la poésie et l'humour, un humour à la saveur moderne. C'est surtout pour ces raisons qu'il contribue puissamment à l'institution d'un système poétique : nous entendons par « système poétique » une gamme d'usages de la poésie, un spectre de tonalités esthétiques et affectives et un éventail de formes de l'expression et du contenu. Dans tous les aspects de ce système, non seulement il ouvre des voies nouvelles mais il présente des réalisations particulièrement hardies, opportunes et surprenantes. Aussi son exemple établit une sorte de patron ou de canon, qui restera substantiellement immuable dans le monde hispanique et, plus largement, ibérique, malgré une usure progressive et des réajustements mineurs, jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle.

- 20 La force du point de vue d'Antonio Carreira tient à sa connaissance encyclopédique de la littérature du Siècle d'or, gagnée lors de la longue phase préparatoire de sa grande édition des *romances*³⁰. Pendant des années, il a collationné le vaste ensemble des manuscrits et des imprimés où ils circulent, tout en recueillant patiemment, pour chaque pièce de ce corpus, ses reprises dans des textes postérieurs, qu'il signale dans les notes de son édition³¹. Depuis l'achèvement de cette tâche considérable, il a continué de dépister les réminiscences de tel ou tel passage – prélevé non plus seulement dans les *romances* mais dans toutes les poésies –, chez des auteurs divers, y compris des contempteurs de Góngora comme Francisco de Quevedo³² et des gens qui, comme le « quévédien » Francisco Manuel de Melo, reconnaissent son excellence mais dénigrent ses imitateurs³³. Le gongorisme n'est pas pour Carreira le nom d'un style, et encore moins de ce jargon ampoulé qu'y dénoncent les adversaires du poète, mais la dissémination des échos d'une voix. Ces échos sont audibles dans des reprises assez souvent destinées à être reconnues, en guise d'allusion ou de clin d'œil : appropriations, par le biais d'une recontextualisation et d'une transformation plus ou moins aboutie – c'est ce que Baltasar Gracián appelle *acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad* – d'un trésor de trouvailles, de petites ou grandes inventions. Celles-ci sont repérables à diverses échelles, depuis la plus réduite de la « *callida iunctura* »³⁴, astucieuse alliance ou composition de mots soutenant le vers de sa force phonique, rythmique et sémantique, jusqu'à l'appropriation d'une idée directrice ordonnant un poème ou l'écriture d'une glose amplifiant la totalité de celui-ci, en passant par l'échelle la plus cruciale de l'imitation à cette époque, celle du *concepto* ou trait d'esprit où s'enchevêtrent la pensée et l'expression verbale³⁵.
- 21 Parce qu'il regarde les choses sous cet angle résolument concret et positif, Carreira distingue dans les premiers moments de la réception du poète différentes vagues dont on peut dessiner l'empreinte ou retrouver les alluvions stratifiées dans une archéologie de la production littéraire. La première vague se traduit par des textes inspirés par les *romances* et les *letrillas*, pour beaucoup imprimés anonymement dans les *Flores de romances* – puis dans le très copieux *Romancero general* qui rassemble celles-ci –, entre la dernière décennie du XVI^e siècle et les premières du siècle suivant³⁶. La dernière et la plus bruyante – seule dont on ait tenu compte traditionnellement – commence avec la diffusion du *Polyphème* et des *Solitudes* (1612-1617), poèmes qui, malgré leur difficulté et leur étrangeté imposantes, furent presque immédiatement imités, d'abord dans des vers et *conceptos* isolés, ensuite dans des réécritures de ton burlesque (surtout pour le *Polifemo*)³⁷ et sérieux (deux modes d'hypertexte que Gérard Genette appela dans *Palimpsestes*, respectivement, travestissement et transposition). Entre ces deux moments de l'œuvre et de sa réception, il faut en considérer un troisième : effet du succès d'une anthologie d'un type nouveau en Espagne (bien que commun en Italie), les *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa (Valladolid, 1605)³⁸. Dans le recueil d'Espinosa, clerc andalou cultivé et d'un goût raffiné, excellent poète lui-même, Luis de Góngora se taille la part du lion, ce qui équivaut à le couronner *primus inter pares* des poètes « illustres » d'Espagne, à peine dépassée la quarantaine et avant qu'il ne songe à entreprendre les grands poèmes de la maturité. Pour la première fois un groupe consistant de poésies signées de Góngora est confié à l'imprimerie : des sonnets et quelques chansons amoureuses ou « héroïques » de métrique italienne, le tout se situant entre le pétrarquisme classique et maniériste qui donne le ton dans la littérature italienne du XVI^e siècle et l'épigramme baroque. C'est à l'influence de ce bouquet de poésies intensément spirituelles et élégantes que pense probablement Lope

de Vega lorsqu'il écrit dans la lettre de la *Filomena* : « *Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, en que aprendimos todos erudición y dulzura* »³⁹. En somme, l'approche d'Antonio Carreira nous plonge dans la vie de l'œuvre, regardée de près, dans la dynamique de sa production et de sa diffusion, en évitant de généraliser et sans autre notion préconçue que celle du génie de ce poète, que l'on constate dans sa force de séduction et d'entraînement, autrement dit, dans le succès de ses compositions prises une à une, discret pour beaucoup, retentissant pour certaines. Cette force d'irradiation est d'autant plus probante qu'elle se manifeste en dépit du fait que l'auteur de ces poésies si applaudies ne prend pas la peine de les imprimer et malgré l'insouciant dédain (plus apparent que réel, peut-être) pour leur conservation et leur diffusion, son idéal de poète étant plus proche de l'aristocrate Garcilaso de la Vega que du plébéien et remuant Lope de Vega.

Le gongorisme, imitation ou transformation ?

- 22 Les façons d'envisager l'empreinte de Góngora dans la poésie de son temps et de sa postérité la plus proche que nous avons isolées à travers deux des meilleurs spécialistes actuels (en omettant d'autres qui mériteraient qu'on s'y arrête), suggèrent la complexité de la question. La manière traditionnelle de définir le gongorisme comme la contagion d'une manière extravagante – une bizarrerie de la syntaxe, du lexique, ou une prolifération d'ornements, de figures et de tropes, dont l'accumulation rendrait le texte opaque et ferait douter de son sens –, apparaît désormais comme l'une des plus grossières et moins susceptibles de faire comprendre ce dont il s'agit. Cette façon traditionnelle de voir le problème reprend aveuglement le « récit » – comme on dit aujourd'hui –, construit par les premiers censeurs du poète, dont la bonne foi n'est pourtant pas au-dessus de tout soupçon. Lope, Quevedo, Jáuregui, les plus distingués de ces détracteurs, victimes plus d'une fois de l'esprit caustique de Góngora et ne demandant qu'à lui rendre ses coups au centuple, exagèrent manifestement l'irritation qu'éveille en eux ce nouveau style, rejeton de celui que don Luis avait depuis toujours mais hissé à un plus haut degré de complexité et de singularité, comme s'il développait ses potentialités dans un cadre plus large. Ses rivaux, outrés, n'y voient ou ne feignent d'y voir que fatuité et affectation, témérité et démesure. Bientôt, renonçant à la lutte ouverte avec un poète trop bien en cour et trop bien entouré de défenseurs résolus, ils tourneront leurs traits contre ses disciples fantomatiques, les insaisissables *cultos*, sans voir qu'ils s'en prennent, le plus souvent, à leur propre reflet déformé dans le miroir de la caricature⁴⁰.
- 23 Que cet état des lieux suffise à rappeler à quel point la notion d'influence assemble de façon confuse des faits qui peuvent être liés mais qui sont de nature différente.
- 24 Un premier mode d'influence, celui auquel on pense en premier lieu et parfois uniquement quand on parle de gongorisme, consiste dans le mimétisme stylistique (c'est ce que Genette appelle « imitation »⁴¹) qui peut se traduire dans l'adoption volontaire ou involontaire de traits frappants chez le modèle : un vocabulaire, une grammaire, une gamme de thèmes et surtout de tons, une rhétorique caractéristiques. On repérera dès lors l'influence de Góngora par des innovations et des préférences :
 – rythmiques et phoniques : richesse de la texture et aspérités qui se traduisent dans la diérèse et le hiatus, irrégularités dans l'accentuation, préférence modérée pour le rythme dactylique ;

- lexicales : on relève très peu de néologismes, mais beaucoup de termes rares ou inusités en poésie, souvent – pas toujours – empruntés au latin et à l'italien, dans leur forme ou dans leur sens, et de manière générale, on constate un enrichissement du vocabulaire du vers qui produit un mélange dissonant de « langues », un effet de plurilinguisme ;
- syntaxiques : l'hyperbate, l'élision fréquente de l'article, l'alternance passé simple et présent, le rejet des formes verbales composées, l'accusatif dit grec, quelques cas d'anacoluthie ne sont que les modalités les plus saisissables d'une grande inventivité dans l'usage de la grammaire espagnole ;
- de thème et de registre : un mode sentimental et courtois qui mêle élégance et ferveur, un mode héroïque qui consiste dans le rehaussement de la représentation de la nature, un mode humoristique souvent satirique, mais plus spirituel que méchant ;
- rhétoriques : savantes hyperboles, effets de raccourci et de concision extrême, synecdoques de la matière et d'abstraction, métaphores filées ou ingénieusement motivées, oxymores, hypallages simples ou doubles, corrélations, périphrases complexes et allusives, paradoxes, jeux subtils fondés sur l'équivoque et la paronomase.

25 Tout ceci est bien connu mais on reconnaît rarement, en revanche, ce qu'il y a d'incertain dans ce repérage, qui se heurte, pour des esprits soucieux de précision, à des difficultés considérables. En dehors de celle déjà mentionnée de discriminer, lorsqu'on se trouve devant tel trait stylistique isolé, s'il provient de Góngora ou de quelqu'un d'autre (antérieur et indépendant de lui, ou postérieur et éventuellement dépendant) ou s'il est un trait d'époque, disséminé au travers d'œuvres multiples, on a aussi le problème de généraliser ce que l'on constate dans une poignée de compositions tardives qui ont fait sensation : la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612-1613), les *Soledades* (1613-1617), le *Panegírico al duque de Lerma* (1617), la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618). Or, comme on l'a dit très tôt, ces poèmes présentent des particularités absentes dans les poèmes plus anciens⁴². En fait, l'impression d'être face à quelque chose d'inouï, dont témoignent les premiers lecteurs des poèmes en question, a sûrement été exagérée pour des raisons polémiques, mais est loin d'être feinte ou infondée. Tout porte à croire que Góngora savait en écrivant ces œuvres qu'il courait un risque et rompait avec les usages ; d'où la longue gestation et le caractère inachevé du plus singulier d'entre eux, les *Solitudes*, au sujet desquelles il consulte plusieurs amis, et met à contribution un cercle d'admirateurs capables de l'expliquer et de le défendre⁴³. L'influence de Góngora ne peut pas pour autant se ramener à celle des « grands poèmes », par lesquels leur auteur espère, dit-il, hisser le castillan à la majesté du latin, puisque comme nous l'avons vu en suivant Antonio Carreira, elle s'étend à une pluralité de formes et de registres, dont certains, comme le romance et la *letrilla*, le *villancico* sacré ou la poésie burlesque, sont fortement enracinés dans la tradition espagnole et dans les usages sociaux et culturels de son temps. Le Góngora « héroïque », grandiloquent et latinisant, n'est qu'un aspect du poète qui embrasse avec un talent exceptionnel un héritage composite pour répondre aux exigences de l'esthétique qui domine son époque : difficile synthèse, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs, d'une aspiration au sublime et d'une pratique du *concepto*, du trait d'esprit (autant dire de la solitude hautaine et de la sociabilité).

26 Faudrait-il pour autant croire que, de même que nous pouvons lire peut-être plus d'un Góngora (un poète clair et humoristique, un autre « héroïque », obscur et grandiose)⁴⁴ nous pouvons retrouver deux gongorismes, chacun dérivé de chacune des deux faces de ce Janus ? Nous pensons qu'il n'en est rien. L'appréciation de l'influence de Góngora,

sur la longue durée, doit prendre en compte la totalité de son œuvre, puisque son esthétique est une, bien qu'elle se décline suivant plusieurs genres. Ceux-ci ont surtout en propre, toutefois, leur « confusion » au sens étymologique, le flou de leurs frontières et leur tendance à se combiner avec une impureté délibérée. Par conséquent, ils ne peuvent être considérés de manière disjointe sans pertes essentielles. Le Góngora humoristique peut toucher parfois au sublime ; le Góngora sublime a toujours quelque chose d'enjoué. C'est là cette absence de « propriété » dont ses détracteurs accusent le poète, une dimension de leur discours qu'analyse Marie-Églantine Lescasse dans l'article que nous publions dans ce dossier.

- 27 Chercher l'influence de Góngora dans l'imitation, au sens qu'elle revêt chez Genette, d'adoption par un auteur du style d'un autre écrivain, n'est en somme pas la seule façon possible ni forcément la plus adéquate.
- 28 En outre ce n'est pas par ce biais qu'il sera le plus facile de se servir des humanités numériques. Les logiciels de stylométrie sont pour l'heure basés sur le lexique et non sur la syntaxe, de sorte que le repérage et la quantification des entorses à l'ordre des mots standard (hyperbates), que l'on tient depuis toujours pour typiques du style de Góngora, semblent actuellement hors de la portée d'une observation automatisée. L'alternative est de diviser des corpus incluant les textes que l'on soupçonne d'inspiration gongorine en familles de textes composées de membre relativement ressemblants par le moyen de mesures de fréquence lexicale et des calculs statistiques, ce qui donne des résultats solides, mais d'interprétation hasardeuse : on sait avec certitude que les textes se ressemblent relativement mais les raisons de cette proximité sont équivoques. C'est ce qu'a fait Antonio Rojas Castro dans son étude pionnière de la fable mythologique en Espagne au XVII^e siècle⁴⁵. On remarque un saut périlleux entre les données qu'il obtient des logiciels et l'interprétation, séduisante, qu'il en propose.
- 29 En vertu de ces considérations nous avons choisi de nous attacher, pour définir l'hypertextualité caractéristique du gongorisme, à la notion de « transformation » que Genette définit dans *Palimpsestes* comme opération qui fait passer d'un texte singulier à un autre texte singulier par ajout, suppression, permutation ou substitution. La transformation, bien sûr, ne peut pas être détectée ni par l'œil humain ni par la machine au-delà d'un certain seuil où les modifications effacent la ressemblance. Ce que Genette appelle « imitation » est tout autre chose : une opération qui fait passer d'une famille de textes pris comme échantillons d'un style à un texte singulier ; on imite en ce sens quand on se propose d'écrire une phrase qui ait l'allure d'un proverbe ou une page à la manière de Marguerite Duras. Dans la transformation, l'hypotexte est une donnée concrète, finie et déterminée ; dans l'imitation, une abstraction qu'il faut dégager d'un nombre indéfini de données. Il y a transformation quand un auteur B se saisit du texte T d'un auteur A (« hypotexte »), et se l'approprie pour produire un texte T' (« hypertexte ») au prix de modifications, depuis la modification zéro qu'est la citation à l'identique jusqu'à celle qui résulte de suppressions et ajouts, permutations et substitutions (sans compter un possible changement de langue). T' peut devenir presque méconnaissable ; il faut quand même que ce qui est conservé suffise à fonder la conviction qu'il dérive de T (avec certitude ou une probabilité suffisante). Ce type de relation intertextuelle est omniprésent dans toute littérature ; il domine la poésie classique, et il joue un rôle capital dans le gongorisme : rôle reconnu largement, bien qu'à partir de postulats différents, par les deux spécialistes dont nous avons caractérisé l'approche. Jesús Ponce et Antonio Carreira s'attachent tous deux à détecter et à

interpréter des réécritures de textes singuliers, à ceci près que le premier s'intéresse plutôt aux reprises de textes grecs, latins et italiens qui passent par Góngora et ensuite se répercutent chez ses imitateurs, ce poète agissant alors comme un médiateur ou comme un chaînon dans la tradition ; le second préférant recueillir les échos de tel passage ou de tel texte de Góngora lui-même chez ses contemporains et la postérité. D'autre part nous avons décidé de considérer l'ensemble de ces transformations pour les deux œuvres prises comme un tout (au lieu de comparer des parties dont on peut penser qu'elles sont du même genre), et cela parce que ces parties ne sont pas du tout étanches et que leur mélange est justement la caractéristique la plus saillante, et celle qui indignait davantage les puristes et les amoureux des bienséances.

Le fonctionnement du logiciel Phœbus

- 30 Ce sont ces dérivations consistant dans la transformation d'un texte T dans un texte T' que le logiciel Phœbus entend repérer de manière automatique en balayant des corpus de taille relativement importante (ainsi *La comédie humaine* de Balzac, confrontée, par exemple, en aval, aux œuvres de La Fontaine, ou, en amont, à celles de Théophile Gautier). L'objectif est de détecter les reprises, conscientes ou inconscientes, malgré des déformations plus ou moins considérables. Ce programme, écrit en langage PROLOG, est de conception assez simple. Il agit en comparant deux corpus (textes singuliers ou ensembles de textes) – dits « première œuvre » et « seconde œuvre » dans l'interface en ligne présent dans la page de l'OBVIL – que nous désignerons par la notation T1 et T2.

Fig 1 : Interface du programme Phœbus en ligne à la page de l'OBVIL

- 31 La première étape du programme, appelée par ses concepteurs « préparation du texte en utilisant des techniques de manipulation du langage naturel », consiste d'abord – c'est presque toujours le cas en humanités numériques – à transformer le corpus en une suite d'unités discrètes ou mots. L'anglais parle plus précisément de *tokens* : pour simplifier, des séquences composées de caractères (un ou plusieurs) séparées par des blancs, raison pour laquelle les signes de ponctuation font partie des *tokens*. Puis Phœbus élimine de cette suite les signes de ponctuation et les mots « vides » ou neutres

(*stop words*) : autrement dit, les mots non discriminants (pour l'analyse sémantique) puisque qu'ils ne dépendent pas des particularités sémantiques du texte mais seulement de la langue. On assimile en pratique ces *stop words* aux mots grammaticaux : articles, prépositions, pronoms, conjonctions, verbes auxiliaires. Enfin, le programme remplace par sa « racine » chacun des mots restants (des mots « pleins », ou discriminants, et par conséquent variables en fonction des référents et des thèmes du texte, contrairement aux mots grammaticaux). Il fait appel pour cela à un programme, Snowball, conçu pour créer des algorithmes d'extraction de racines (« *stemming* » *algorithms*) : ainsi, expliquent les créateurs du logiciel Phœbus, les mots anglais *fish*, *fishes*, *fishing*, *fisherman*, sont ramenés au même mot-racine *fish*⁴⁶.

- 32 Cette étape préliminaire étant achevée, les deux textes à comparer ont été remplacés par deux suites de racines lexicales dans l'ordre des mots du texte dont elles dérivent. Cette opération de remplacement des mots par les racines a pour but de rendre possible le repérage de transformations textuelles comme celle-ci qu'on nous pardonnera d'inventer : « En vain il ambitionne d'être un *chef*, celui qui ne sait pas *pêcher* des hommes » (hypotexte) : « *Vainement* il veut être un *chef*, celui qui ne se fait pas *pêcheur* d'hommes » (hypertexte)⁴⁷.
- 33 Dans les deux séquences de racines dérivés de T1 et de T2, le logiciel compare des séquences de *n* termes (appelés « *n*-grammes », ou encore « motifs ») consécutifs prélevés dans des « sacs » (« bags ») à savoir, des fenêtres découpées dans la macro-séquence (des sortes de parenthèses). Pour cela, il décompose la macro-séquence issue de T1 en toutes les sous-séquences possibles de *n*-grammes. Il fait de même dans T2. Ensuite il compare les résultats ainsi obtenus et donne comme résultat de l'algorithme les *n*-grammes ou motifs dérivés de T1 qui se trouvent aussi dans T2.
- 34 L'utilisateur du logiciel pourra choisir comme paramètre la taille de ces *n*-grammes, autrement dit il fixera la valeur de *n*. S'il choisit *n*=2 il aura donc toutes les suites de deux mots sémantiquement discriminants (et réduits à leur racine) se suivant dans le texte (compte non tenu des mots « vides »), ce qui inclut par exemple toutes les séquences nom-épithète.
- 35 Cependant, pour prendre dans ses filets les transformations par ajout ou amplification, le logiciel introduit un second paramètre laissé au choix de l'utilisateur, le nombre maximal de « trous » autorisés dans ces sacs de *n*-grammes : il considérera donc des séquences qui ne sont pas consécutives mais qui négligent des termes interposés. Autrement dit, si ce nombre de trous autorisés est égal à 2, le logiciel extraira le 3-gramme *amour@ austere@mûr* dans les vers de Baudelaire : « Les **amoureux** fervents et les savants **austères** aiment également, dans leur **mûre** saison », malgré l'interposition de deux mots entre la première et la seconde, la seconde et la troisième « racine »⁴⁸. Il rapprochera donc cette séquence textuelle d'une autre qui pourrait être : « Les **amours** ne conviennent pas à l'**austérité** des gens **mûrs** ». Cet exemple inventé montre à quel point la méthode pour détecter des reprises peut donner des résultats peu pertinents, puisque de toute évidence cette phrase, si quelqu'un commettait le péché de l'écrire, n'engagerait pas à supposer chez son auteur une réminiscence du sonnet de Baudelaire.
- 36 Enfin, un troisième paramètre mis à la disposition de l'utilisateur consiste à considérer les *n*-grammes dans l'ordre séquentiel du texte ou indépendamment de cet ordre. Dans le premier cas, le syntagme « les amoureux fervents et les savants austères » ne sera pas reconnu dans ce qui pourrait en être sa transformation par permutation, « les austères savants et les fervents amoureux » ; dans le second cas, la similitude entre le

second syntagme et le premier sera prise en compte et le rapprochement pourra figurer dans les résultats. Il semble, à la vue de cet exemple, que l'on devrait choisir systématiquement la neutralisation de l'ordre séquentiel dans les motifs si on veut détecter les relations hypertextuelles par transformation (la permutation étant une transformation aussi simple que fréquente). Dès lors, l'existence même de ce paramètre semble superflue.

- 37 Une fois les « sacs » générés suivant les paramètres choisis, dans le premier et dans le second texte, le logiciel compare les deux ensembles et retient les coïncidences entre les deux en fournissant, à titre de résultat, cette liste de motifs ou n-grammes coïncidents. Pour chacun il donne les extraits correspondants de T1 et de T2. Voici, pour qu'on apprécie à quoi ressemble ce résultat, un extrait de résultat d'une comparaison où l'on a paramétré la comparaison d'un corpus de Sor Juana (texte 1) et d'un corpus de Góngora (texte 2), en fixant à 4 le nombre de racines, à trois celui des trous, et en tenant compte de l'ordre :

Pattern size: 4

Stemms en commun : [maravill, quier, apreneded, flor]

Text 1 :

consonante maravillas, no las quiero yo hacer predicadores que digan "Aprended de mí", a las flores.

Text 2 :

entero, morir maravilla quiero, y no vivir alhelí. Aprended, Flores,

- 38 On voit que ce logiciel, malgré les failles que l'on peut déceler dans sa conception et sa réalisation, est apte à retrouver automatiquement un certain nombre de relations hypertextuelles. Ainsi dans le cas cité, en allant regarder le contexte des extraits dans les vers des deux poètes, on trouve ces deux fragments :

*Pasóme a las mejillas ;
y aunque es su **consonante maravillas,**
no las quiero yo hacer predicadores
que digan « Aprended de mí » a las flores⁴⁹.*
*Aunque el alhelí grosero
en fragancia y en color,
más días ve que otra flor,
pues ve los de un mayo entero,
morir maravilla quiero
y no vivir alhelí.
Aprended, Flores, en mí,
lo que va de ayer a hoy
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aun no soy⁵⁰.*

- 39 Le lien hypertextuel est indéniable entre les deux passages et il a été indiqué par les annotateurs du texte dans les éditions de Sor Juana⁵¹, mais il s'avère beaucoup plus compliqué qu'une transformation sans plus. En effet, la *letrilla* de Góngora, datée par Chacón de 1621, et surtout son refrain (que nous signalons en neutralisant les italiques) ont connu un succès tellement formidable que l'on a pu en retrouver plusieurs dizaines de « transformations » (au sens que nous avons précisé) dans les textes lyriques et dramatiques les plus divers, sur tous les tons, du plus sombre deuil au franc comique⁵². C'est à la modalité burlesque qu'appartient la reprise tardive de Sor Juana, insérée dans

un poème qui entend faire le portrait d'une jeune beauté en plaisantant sur les innombrables lieux communs que l'exercice entraîne. Ces *ovillejos* sont doublement un jeu puisqu'il s'agit en outre de rivaliser avec un morceau de bravoure alors célèbre des deux côtés de l'Atlantique : deux portraits facétieux d'une nymphe (Daphné) et d'une dame (une mulâtresse) de l'espagnol Jacinto Polo de Medina, excellent poète burlesque. C'est au portrait de Daphné par Polo de Medina que Sor Juana emprunte la rime « *mejillas-maravillas* ». Le mot « *maravillas* », dans un contexte qui le relie avec des joues (*mejillas*), qu'il est convenu de célébrer par des comparaisons florales, entraîne dans l'esprit de la poétesse l'évocation, ici farfelue, de la trop célèbre *letrilla* de Góngora où la fleur appelée *maravilla* (belle de nuit, ou merveille du Pérou) pleure la déchéance de son éphémère beauté. La citation, loin d'être dissimulée, est soulignée et mise en abyme dès lors que la séquence « *Aprended de mí* », entre guillemets dans le texte, est donnée pour un discours rapporté que l'on refuse de prêter aux joues, qui ne sont pas des prédicateurs. Autrement dit, le vers se refuse à calquer le discours des prédicateurs pour faire allusion au fait qu'il cite un vers trop célèbre de Góngora. La plaisanterie met en relief, pour s'en moquer, le lieu commun qui consiste à invoquer les fleurs pour sermonner les belles jeunes femmes sur la caducité de leurs charmes. Cet exemple qui a l'air si compliqué en vaut un autre : quand on regarde maintes de ces reprises, on se rend compte que les plus caractéristiques sont les mots d'esprit, dont le sel consiste dans l'allusion de l'hypertexte à l'hypotexte. C'est ainsi que l'on fait de la littérature avec les transformations textuelles, mais que cela ne vaut pleinement qu'à l'intérieur d'une certaine culture, lorsque les récepteurs reconnaissent la citation parce que l'auteur dont il s'agit est célèbre et qu'on l'apprend par cœur à l'école ; ici l'allusion est d'autant plus flagrante que l'hypotexte est devenu proverbial et est connu bien au-delà du cercle des gens cultivés et des lecteurs de Góngora.

- 40 La notion d'imitation (*imitatio*), centrale dans l'activité littéraire de la Renaissance et dans la théorie littéraire de l'humanisme, sans coïncider totalement avec la transformation (car elle est plus large et plus vague) se rattache à celle-ci. C'est elle qu'ont en vue les commentateurs de Góngora⁵³ quand ils relèvent les « imitations » qu'ils croient trouver dans ses vers : ils entendent par là les transformations opérées (à l'échelle de quelques mots jusqu'à celle de quelques vers) de tel passage de Virgile ou de Sénèque, de l'Arioste ou de Camões (au prix d'une traduction) ou plus rarement, de vers espagnols de Juan de Mena ou de Garcilaso. Les transformations moyennant traduction, surtout si elles proviennent de textes classiques, lus en grec ou le plus souvent en latin, sont au cœur de la pratique de l'imitation à la Renaissance et expliquent son prestige et son importance culturelle. Il faut bien sûr prendre « imitation » non pas dans le sens de mimétisme stylistique que donne Genette à ce terme – mal choisi car trop équivoque –, mais dans le sens que les humanistes donnent au latin *imitatio*. Le prestige est bien moindre quand la transformation se situe entre des textes en langue vernaculaire, et il peut tomber à zéro quand T et T' partagent la même langue.
- 41 Pour ce qui est des poètes en langue espagnole qui prennent Góngora comme hypotexte, on est dans ce cas de transformation sans traduction que l'on peine à distinguer de ce que nous appelons plagiat, de ce qu'on appelait alors plutôt larcin ou vol (*hurto* en espagnol). C'est en partie parce que la pratique de tels emprunts par un écrivain espagnol à un autre écrivain espagnol ne bénéficie pas de l'aura humaniste de l'*imitatio* que l'on rencontre le curieux phénomène que nous avons relevé, à savoir, le caractère quelque peu honteux de l'*imitatio* de Góngora, du moins en Espagne et lors

des premières phases de sa réception, de sorte que même ses admirateurs déclarés ne s'avouent pas ouvertement ses imitateurs. Et pourtant ces transformations ne relèvent pas du plagiat, mais de l'appropriation créative et de cette « accommodation » ingénieuse dont Gracián fait un des modes d'*agudeza*, du trait d'esprit⁵⁴.

Le cas du gongorisme au Mexique et Sor Juana Inés de la Cruz

- 42 Ce n'est que quand un auteur est intronisé ou canonisé, et parvient au statut de fondateur d'une tradition littéraire, celui qu'avait Homère pour les Alexandrins, Virgile pour l'épopée latine, ou Pétrarque dans l'Italie de la Renaissance, que les reprises spirituelles, les citations patentes ou discrètes de ses œuvres, deviennent monnaie courante. Elles sont le ciment d'une langue littéraire entendue comme bien partagé, la condition de l'activité poétique se développant comme un jeu collectif et une compétition orchestrale. C'est ce qui est arrivé à Góngora pendant presque un siècle.
- 43 Le phénomène connaît des variantes régionales et l'une des plus intéressantes et des mieux connues est celle du gongorisme mexicain⁵⁵ qui domine les lettres de ce pays pendant plus d'un siècle. On sait par quelques indices que le poète fut, très tôt, lu et apprécié dans ce qui est aujourd'hui le Mexique et était alors la vice-royauté de la Nouvelle Espagne, comme dans le reste du monde hispanique. La diffusion de ses textes se réalise par les moyens déjà indiqués : impression des *romances* sous forme anonyme dans le *Romancero general* (Madrid, 1600 et 1604) et déjà auparavant dans les *Flores de romances*, plus locales et éphémères ; impression de trente-cinq poésies en mètres italiens dans les *Flores de poetas ilustres* (1605). Cette renommée transatlantique, qui est presque contemporaine de la péninsulaire pour les textes présents dans ces recueils, intervient avec un temps de retard en ce qui concerne les grandes compositions qui déclenchèrent la querelle à partir de 1613, mais qui durent se contenter d'une diffusion manuscrite jusqu'à la décennie de 1630. C'est parce que la diffusion imprimée de la grande majorité des poésies postérieures à 1603 (date de l'approbation des *Flores de poetas ilustres*) est posthume que l'on constate ce décalage entre la Péninsule ibérique et l'Amérique. En Péninsule des copies manuscrites circulent en quantité mais elles demeurent rares et sporadiques en dehors de quelques centres (Madrid, l'Andalousie, Lisbonne), et elles ont dû être exceptionnelles hors d'Europe. Tout change quand, après la mort de Góngora, ses œuvres sont confiées à l'imprimerie, non pas avec l'édition de Juan López de Vicuña sous le titre *Homero español* (1627) qui est immédiatement interdite et retirée par l'ordre de l'Inquisition, mais avec celle de Gonzalo de Hoces, imprimée pour la première fois en 1633, qui aura une large diffusion et de nombreuses reprises dans différentes villes, dont Saragosse, Barcelone, Lisbonne et Bruxelles⁵⁶. C'est par le retentissement de l'édition Hoces, soutenu par celui des commentaires de Salcedo Coronel, également bien diffusés dans les décennies de 1630 et 1640, que l'œuvre devient largement visible et est reçue comme un tout achevé et imposant. Le titre du recueil de Hoces, *Todas las obras de don Luis de Góngora*, est, en ce sens, significatif.
- 44 Cette histoire éditoriale explique apparemment pourquoi c'est dans la seconde moitié du XVII^e siècle que l'on trouve au Mexique une pratique littéraire où Góngora est éminemment présent, et qui se prolonge pendant tout le siècle suivant. Martha Lilia Tenorio distingue trois étapes du phénomène dans *El gongorismo en Nueva España*,

respectivement 1589-1650, 1650-1700, 1700-1806. Cette périodisation est approximative : lors de la première étape, à laquelle l'auteur consacre peu de pages, Góngora est un poète parmi d'autres, même si certains le jugent déjà le meilleur ; la troisième étape « est une continuation, bien que renouvelée, de la fébrile activité du XVII^e »⁵⁷. Dans la seconde phase, alors que la floraison des lettres péninsulaires est déjà révolue, il devient une sorte d'Homère ou de Bible, le détenteur incontesté de l'excellence poétique, sur lequel on s'appuie pour écrire de la poésie lyrique et épique, celui qu'on apprend par cœur dès l'adolescence, celui dont on est fier de savoir déchiffrer et commenter les vers, même les plus difficiles, montrant par là qu'on est en possession d'une culture haute et distinguée. L'édition Hoces passe par les mains de tous les gens cultivés, qu'ils soient clercs ou mondains ; le commentaire de Salcedo (qui contient l'édition indépendante par le commentateur de tous les textes en mètres italiens) est possédé ou du moins compulsé par tous les gens férus d'érudition. Les réécritures ou reprises se font donc sur le fond d'une familiarité collective, d'une sorte d'imprégnation. Ce n'est pas telle ou telle partie de l'œuvre qui est imitée, mais l'ensemble, connu par le volume de *Todas las obras*. Le culte de Góngora devient au Mexique peut-être plus fort et plus fécond qu'en Espagne, en partie parce que le pays se porte mieux, à beaucoup de points de vue ; en partie parce qu'il est plus facile de canoniser Góngora lorsqu'il n'est plus un compatriote, un contemporain, avec ses faiblesses et ses hésitations, mais un ancêtre transocéanique, qui arrive tout entier, armé de pied en cap, dans un livre qui contient « toutes ses œuvres ». Malgré les défauts qu'on peut y voir en regardant de près, le volume de Hoces fait figure de référence, car l'œuvre y est non seulement complète⁵⁸, embrassant tous les vers lyriques, les grands poèmes et les deux *comedias*, mais précédée d'une *Vie du poète* (*Vida y escritos de don Luis de Góngora*) – selon l'usage dans les éditions des classiques anciens –, et d'un index de poésies en ordre alphabétique de premiers vers. Les poésies brèves sont ordonnées dans le volume par formes métriques et par catégories thématiques et rhétoriques, formant des séries numérotées, de sorte que tout le monde peut savoir de quoi on parle quand on se réfère au sonnet héroïque IX, à la chanson lyrique III ou au *romance* burlesque IV.

- 45 Les Mexicains puisent à cette source, de manière différenciée, l'inspiration des modalités poétiques qu'ils pratiquent : lorsqu'un auteur entreprend d'écrire un poème héroïque ou un panégyrique (sacré ou profane car l'écriture est la même), il ne mobilise pas la même mémoire ou il ne compulsé pas les mêmes pages que lorsqu'il écrit un *villancico* pour les vêpres de l'Assomption ou de saint Pierre, une satire, un *romance* galant ou humoristique, un sonnet moral ou épigrammatique, un *auto sacramental* ou une *comedia*. Ce n'est pas à la même partie de l'œuvre de Góngora qu'il fait appel, et il ne combine pas de la même manière ce souvenir avec celui d'autres lectures. C'est dans les genres les plus solennels (chanson et poème héroïque, panégyrique) que l'empreinte est la plus visible, parce que c'est là que Góngora est jugé sans rival. Elle reste forte même si elle doit cohabiter avec d'autres sources d'inspiration, ou leur céder, dans le cas du théâtre, où c'est Calderón qui est l'influence prédominante, ou dans le sonnet, où Lope de Vega, Quevedo ou d'autres poètes plus ou moins notables peuvent fournir matière à réécriture. Cependant, ce qui prévaut dans tous les cas c'est une certaine hybridité de compositions qui aspirent à surprendre et parfois à dérouter. C'est pourquoi les incitations provenant de plusieurs genres représentés dans *Todas las obras* peuvent se croiser, et il n'y a rien d'impossible à ce que l'auteur mexicain d'une

chanson pindarique se souviennent de tel *romance* de ton badin, et fasse écho au *Polyphème* en écrivant un sonnet amoureux.

- 46 Sor Juana Inés de la Cruz représente la somme et le sommet de cette culture, en ce sens qu'elle possède une maîtrise parfaite de la langue littéraire du Mexique de son temps et déploie une virtuosité sans défaut dans tous ses usages, des plus sérieux aux plus ludiques, des plus officiels aux plus intimes. Si l'on regarde simplement ses vers (en laissant de côté ses pièces théâtrales), on voit que sa relation avec Góngora a de particulier une parfaite liberté (comme Joaquín Roses⁵⁹ et d'autres l'ont relevé), mais surtout qu'elle recouvre, mieux que quiconque, presque toute la gamme de genres et de mètres qu'embrassait celui qu'on appelait l'Apollon andalou et le « prince » des poètes.
- 47 Le sceau de cette distinction, qui fait d'elle l'orgueil du Mexique (de son temps et aujourd'hui, après une éclipse de deux siècles qui coïncide avec celle de son prédécesseur) est l'écriture de *Primero Sueño*, qu'elle mentionne, non sans coquetterie comme « *un papelillo que llaman el sueño* » et qui est à l'en croire la seule chose qu'elle ait écrite spontanément et non sur commande ou par obéissance⁶⁰. Or son premier biographe, le Père Calleja, rapporte sans hésiter le *Primero Sueño* à las *Soledades* de Luis de Góngora. Depuis, les principaux critiques de Sor Juana ont tenté de caractériser cette relation entre les *Soledades* et le *Sueño*⁶¹, d'autant plus fascinante et intrigante qu'il ne s'agit pas d'une réécriture, d'une reprise directe, mais d'une manière comparable de faire quelque chose de comparable⁶². Faire quelque chose de comparable : écrire un texte qui exige un grand effort de compréhension et qui rend à l'oreille un son grandiose avant même qu'on soit parvenu à en comprendre un traître mot ; un texte d'une érudition imposante, sans la moindre anecdote ou confidence, parfaitement objectif, de ton impersonnel, et cependant tel que personne d'autre n'aurait pu, non seulement l'écrire, mais même en imaginer la possibilité. D'une manière comparable car les moyens expressifs sont similaires : le même mètre, la *silva*, qui se prête à de longues périodes sinueuses et compliquées, pleines de torsions et de cassures ; une langue imagée, métaphorique et allusive, qui rapproche hardiment des mots et des choses appartenant à des sphères éloignées : une pensée ferme et non triviale soutenue de bout en bout. Il s'agit en dépit de tout cela d'une création indépendante, aussi étonnante que son modèle. Les deux œuvres relèvent d'une conception de la poésie que l'on pourrait qualifier d'apollinienne ou d'orphique : ce n'est pas un homme qui parle, ni une femme, mais un être semi-divin et transporté par l'enthousiasme. Sans le moindre doute, il fallait oser, surtout quand on était un chanoine de second rang et de petite noblesse ou une simple nonne hiéronymite, issue d'une mère célibataire et sans fortune. Après don Luis, ce coup d'audace réussit à Sor Juana mieux qu'à personne d'autre. Plus largement, l'imprégnation par Góngora et sa capacité à l'égaliser en envergure, à reprendre la quasi-totalité de ses patrons métriques et rhétoriques, n'implique pas que cette religieuse hors norme n'ait pas des territoires bien à elle, ou partagés avec d'autres Mexicains, qui débordent la surface qu'elle a en commun avec celui qu'elle veut égaler.
- 48 Il n'est pas lieu ici de préciser et encore moins d'argumenter ces affirmations – intuitions que notre lecture nous a soufflées, et qui ont été fortifiées par les résultats de l'application de Phœbus –. Qu'il suffise de dire que Sor Juana est un peu ce qu'appelait de ses vœux Espinosa Medrano et qu'il croyait impossible : une vraie imitatrice de Góngora, précisément parce qu'elle ne se contente pas de calquer ses maniérismes ou d'avoir l'air de lui ressembler. C'est à peu près ce que nous disent

Antonio Alatorre et Antonio Carreira dans le petit livre où ils ont publié conjointement les deux créations majeures de nos deux auteurs, dont ils sont, respectivement, parmi les spécialistes les plus sobres et les plus respectés.

Le gongorisme de Sor Juana observé par Phœbus

- 49 Pour voir comment la comparaison des deux poètes, qui s'impose depuis l'origine, a été traitée par la critique, reportons-nous au travail déjà cité et qui est le dernier en date et le plus complet : les pages consacrées à Sor Juana dans *El gongorismo en Nueva España* (2013). Martha Lilia Tenorio procède en deux temps. D'abord elle répertorie, en les assortissant d'un bref commentaire, une série de « résonances gongorines » relevées par les éditeurs de Sor Juana : le relevé suit l'ordre des *Obras Completas* ; on a donc d'abord les *romances*, puis les épigrammes en dizains, puis les sonnets et d'autres textes dits d'*arte mayor*, puis les *villancicos*. L'étude fournit ainsi une liste de transformations, que Tenorio donne parfois pour simplement probables ou possibles, liste formellement comparable à celle que livre le logiciel Phœbus. Ces « transformations » sont en nombre modéré (nous en avons compté dix-huit), mais occupent treize pages puisque chacune est commentée⁶³. En second lieu, elle considère quatre poèmes de Sor Juana où l'influence du poète le plus ancien sur le plus récent est plus manifeste qu'ailleurs : trois poèmes qui appartiennent à la veine de célébration courtisane (l'un sur le mode galant-érotique, les deux autres sur le mode héroïque) et le *Primero sueño*. Dans l'étude de ces quatre compositions, elle combine le relevé de quelques réminiscences (transformations, dans notre terminologie), qui viennent s'adjoindre à celles relevées dans le reste de l'oeuvre, et des considérations sur la ressemblance stylistique : constatant, après d'autres, que l'on trouve dans ces poésies de Sor Juana des allusions érudites, particulièrement à la mythologie antique, des métaphores hardies, un lexique précieux (cultiste), des hyperbates, des constructions en *si... no*.
- 50 Pour les raisons déjà indiquées, nous laissons de côté ces remarques stylistiques qui de fait tiennent une place comparativement mineure dans l'étude, et nous utilisons le relevé de reprises textuelles (ou transformations), pour servir de terme de comparaison aux résultats de nos quelques expérimentations, avec Phœbus, dont nous rendons compte dans les pages qui suivent.
- 51 Pour comparer les deux auteurs avec ce logiciel il nous fallait leur corpus en format texte brut, ce qui, pour Góngora, ne posait pas de problème. Nous nous sommes servis, comme l'a fait Antonio Rojas dans son travail présent dans ce dossier, de l'édition que l'on peut trouver à l'adresse de l'OBVIL, et qui est le fruit d'un encodage XML-TEI effectué par Sara Pezzini et Héctor Ruiz, membres de notre équipe, du travail philologique d'Antonio Carreira sur les textes de Góngora. Cette édition en XML-TEI est convertible en *txt*, et ce format est l'un de ceux auxquels on a immédiatement accès dans notre édition électronique, puisqu'on peut le télécharger par simple clic sur le lien *txt*. Nous avons donné au texte en ce format résultant de l'édition le rôle de T2⁶⁴. Pour Sor Juana, nous ne disposons de rien de semblable. Nous avons donc scanné le volume des *Obras completas I. Lírica personal* (México, 2009), édité par Antonio Alatorre, et qui reprend à peu de chose près le format et les textes du premier volume de l'édition de référence des *Obras completas*, celle de Méndez Plancarte (1951). Nous l'avons choisie comme l'édition philologiquement la plus soignée, contenant un texte modernisé avec des principes identiques ou quasi-identiques à ceux suivis par Antonio Carreira dans

son édition de Góngora. Nous avons ocrisé les images scannées et, comme l'impression est moderne et de bonne qualité, nous avons obtenu un texte très propre, que nous avons débarrassé des notes de bas de page et des numéros de vers⁶⁵. Nous avons donné au texte issu de ces manipulations le rôle de T1. Le volume en question (qui ne contient que ce que Méndez Plancarte considérait, de manière assez anachronique, comme l'œuvre lyrique personnelle) n'inclut pas une partie des vers de Sor Juana, que nous avons donc laissés de côté pour le moment : outre les vers écrits pour le théâtre, les nombreux *villancicos* composés sur commande pour des occasions liturgiques (volume 2 de l'édition de Méndez Plancarte-Salceda) et les vers du *Neptuno alegórico*, panégyrique du marquis de la Laguna et son épouse, pour fêter le couple vice-royal lors de leur entrée solennelle dans la cité, le 30 novembre 1680 (volume 4). Or les *villancicos* ne manquent pas d'échos de Góngora, et les vers du *Neptuno alegórico* sont un exercice d'*imitatio* ostentatoire. Nous chassons donc les « transformations » dans un terrain de périmètre inférieur à celui du domaine où notre gibier pourrait se trouver.

- 52 Disposant donc de ces deux ensembles textuels qui correspondent à une partie conséquente des poésies de Sor Juana et à toutes celles de Góngora, nous avons testé le programme Phœbus dans le but de les comparer. Nous n'avons pas pu nous servir de la version en ligne, puisque celle-ci ne fonctionne que pour le français, étant à l'origine destinée à servir une recherche sur l'intertextualité balzacienne. Jean-Denis Spinel nous a fourni la version du programme sur laquelle il travaille pour sa thèse et qui est pour l'instant dépourvue de toute interface à l'intention des utilisateurs non rompus à l'informatique. Pour le tester, nous avons introduit à la main des paramètres dans le script (fig. n°2).

Fig. 2 : Extrait du script du programme Phœbus.

```

8
9 public class Parametre {
10
11     public int patternSize=3;           // taille du motif minimum recherché
12     public int gapSize=3;              // nombre de trou autorisé dans le motif
13     public int heuristicGap=20;        // distance max de reboutage entre deux motifs
14     public int heuristicWordSize=2;    // nbr minimum de caractère d'un mot à prendre en compte APRES la tokenisation
15     public boolean respectWordOrder=true; // l'ordre a t'il ou non une importance dans la recherche
16     public String corpusPath="Dossier/corpus"; // chemin du dossier contenant le corpus de référence
17     public String textesPath="Dossier/textes"; // chemin du dossier contenant le corpus à tester
18     public String resultPath="Dossier/resultats"; // chemin où enregistré le résultat de la recherche
19     public String absolutPath="";      // chemin absolu où se trouve le programme
20     public boolean graphique=true;     // controle le lancement ou non de l'interface graphique
21     public String langue="esp";        // choix de la langue
22     public boolean rechercheSimilarite=true; // indique que le programme ne doit pas s'arreter à l'indexation mais aussi chercher les similarités
23
24     public Parametre(){}
25
26     public Parametre(String config_name){
27         if(config_name.matches(".*/*.")){ // Si le constructeur est appelé avec un chemin absolu on le divise
28             absolutPath=config_name.replaceFirst("\\w+?\\..+$", "");
29             config_name=config_name.replaceAll(".*/*.", "");
30         }
31         else{ // sinon on obtient le chemin absolu via la création d'un File
32             absolutPath = new File("").getAbsolutePath();
33         }
34         try{
35             InputStream ips=new FileInputStream(absolutPath+"/"+config_name);
36             InputStreamReader ipsr=new InputStreamReader(ips);
37             BufferedReader br=new BufferedReader(ipsr);
38             String ligne;
39             Pattern pattern = Pattern.compile("\\d+");
40             while ((ligne=br.readLine())!=null){
41
42                 // Taille du motif
43                 if(ligne.matches(".*patternSize.*") && ligne.matches(".*\\d+.*")){
44                     Matcher match = pattern.matcher(ligne);
45                     match.find();
46                     patternSize=Integer.parseInt(match.group());
47                     continue;
48                 }
49
50                 // nombre de trou permis à l'intérieur du motif
51                 if(ligne.matches(".*gapSize.*") && ligne.matches(".*\\d+.*")){
52                     Matcher match = pattern.matcher(ligne);
53                     match.find();
54                     gapSize=Integer.parseInt(match.group());
55                     continue;

```

- 53 Avouons que pour quelqu'un de novice, l'aspect en est rébarbatif, pour ne pas dire pis. Néanmoins rien n'est plus aisé que d'intervenir là où il est possible de le faire :
- À la ligne 11, on peut jouer sur le paramètre « taille du motif » (*pattern size*) ou ce qui revient au même, fixer le nombre *n* des *n*-grammes extraits des deux textes.
 - À la ligne 12, on est invité à choisir le nombre maximal de trous autorisé. En théorie, on peut choisir un nombre entre 0 et 8 ; en pratique, 0 et 1 ne sont pas acceptés et, s'il y a plus de cinq trous, le programme se plante.
 - À la ligne 15, on doit décider si le programme tiendra ou non compte de l'ordre séquentiel des mots. Si oui, on écrit « *true* » ; si non, on écrit « *false* ».
 - À la ligne 21, intervient le paramètre « choix de la langue », ce qui nous a permis de choisir l'espagnol (« *esp* »). Malheureusement, le logiciel fait appel à un algorithme d'extraction des racines et d'élimination de mots neutres qui fonctionne de manière aberrante.
- 54 Les résultats issus de chaque lancement du programme (une fois choisis les deux textes à comparer et les paramètres) sont pour un non initié d'une lecture pénible : ils sont donnés en XML-TEI et avec toute sorte d'éléments adventices ou que nous ne sommes pas capables d'utiliser. Il faut donc une certaine patience pour lire ces résultats et aller à ce qui importe.
- 55 Pour les conserver on est obligé de renommer à chaque fois le fichier. Pour lancer le programme une seconde fois, afin de le tester avec d'autres textes ou d'autres paramètres, il faut détruire à la main des étapes intermédiaires du programme précédemment exécuté.
- 56 La figure 3 donne une image partielle des résultats que l'on obtient, en ayant fixé la taille du motif à quatre, un nombre maximal de cinq trous, et en tenant compte de l'ordre.
- 57 Avec cet outil tel qu'il est et en attendant mieux, nous avons entrepris quelques expérimentations et avons obtenu des résultats dans les cas suivants⁶⁶ :
- Test n°1 : `gapSize =5 patternSize =4 respectWordOrder= true`
 - Test n°2 : `patternSize=3 gapSize=2 respectWordOrder= false`
 - Test n°3 : `gapSize=2 patternSize=3 respectWordOrder= true`
 - Test n°4 : `gapSize=0 patternSize=2 respectWordOrder= false`

Fig. 3 : Extrait des résultats du test n°1 en xml

```

<?xml version="1.0" encoding="UTF-8" standalone="no"?><global><phoebus
file_1_path="/Users/user/eclipse-workspace/Phoebus/30-11-2016/Dossier/corpus/juana-ines-de-
la-cruz_lirica-personal.txt" file_2_path="/Users/user/eclipse-workspace/Phoebus/30-11-
2016/Dossier/textes/gongora_obra-poetica.txt" gapSize="5" patternSize="4"
respectWordOrder="true"><reuse id="0"><pattern
size="4">todo@todo@mundo@señor</pattern><correctness>0</correctness><precision>N</pre
cision><text_1_char_start_index>37658</text_1_char_start_index><text_1_char_end_index>37
745</text_1_char_end_index><text_2_char_start_index>214610</text_2_char_start_index><tex
t_2_char_end_index>214692</text_2_char_end_index><text_1_word_start_index>7827</text_1
_word_start_index><text_1_word_end_index>7844</text_1_word_end_index><text_2_word_st
art_index>59874</text_2_word_start_index><text_2_word_end_index>59894</text_2_word_en
d_index><text_1_reuse>todo un cielo,&#13;que os aplauda todo un mundo.&#13;&#13;En
cumplimiento de años del señor marqués</text_1_reuse><text_2_reuse>Talia,
con que todo el mundo ría
cuando todo el mundo llora?
Inspirádmelo, señora,</text_2_reuse></reuse><reuse id="1"><pattern
size="4">quien@gran@señor@quien</pattern><correctness>0</correctness><precision>N</pre
cision><text_1_char_start_index>64028</text_1_char_start_index><text_1_char_end_index>64
101</text_1_char_end_index><text_2_char_start_index>266130</text_2_char_start_index><tex
t_2_char_end_index>266218</text_2_char_end_index><text_1_word_start_index>13378</text_
1_word_start_index><text_1_word_end_index>13397</text_1_word_end_index><text_2_word
start_index>74313</text_2_word_start_index><text_2_word_end_index>74337</text_2_word_e
nd_index><text_1_reuse>vuelo&#13;y a lo claro de su vista,&#13;¿a quién mejor. gran
señor,&#13;o a quién tan</text_1_reuse><text_2_reuse>hojas,
la saludaron también.
Quién pretende la privanza
de tan gran señora, y quién,</text_2_reuse></reuse><reuse id="2"><pattern
size="4">como@quien@dic@nad</pattern><correctness>0</correctness><precision>N</precisi
on><text_1_char_start_index>83056</text_1_char_start_index><text_1_char_end_index>83125
</text_1_char_end_index><text_2_char_start_index>213583</text_2_char_start_index><text_2
_char_end_index>213655</text_2_char_end_index><text_1_word_start_index>17470</text_1
_word_start_index><text_1_word_end_index>17487</text_1_word_end_index><text_2_word_st
art_index>59587</text_2_word_start_index><text_2_word_end_index>59611</text_2_word_e
nd_index><text_1_reuse>marqués, mi señor,&#13;ya por sus días contados&#13;(como quien no
dice nada)</text_1_reuse><text_2_reuse>ellos natas.
Mas ¿qué mucho, si es la niña,
como quien no dice nada.</text_2_reuse></reuse><reuse id="3"><pattern

```

- 58 Ces tests nous ont permis de constater le fonctionnement déficient du paramétrage du nombre des trous. En revanche, les paramètres que sont la taille du motif (nombre n pour les motifs ou n -grammes) et le respect ou non-respect de l'ordre, sont l'objet d'un choix réellement libre, à ceci près que si le motif est de taille supérieure à 3 et que si l'on veut que l'ordre ne soit pas observé, le logiciel n'arrive pas au bout des calculs.
- 59 Nous nous sommes aperçus que les résultats pouvaient ne pas être les mêmes selon que l'on plaçait un corpus en première ou seconde position. En effet, de l'analyse des résultats on peut inférer que l'algorithme fonctionne de la manière suivante : il parcourt les motifs dans T1 dans l'ordre où ils se présentent (celui des poésies dans les œuvres complètes et, pour chaque texte, l'ordre linéaire de son déroulement). Pour chaque motif de T1, il cherche un motif identique dans T2 ; pour un motif de T1 en position x (x ième de la liste), que nous notons $M(x)$; il parcourt les motifs de T2 dans l'ordre où ils se présentent dans le texte : s'il en trouve un coïncidant avec $M(x)$ il le marque comme résultat, et il passe au motif en position $x+1$ de T1. Donc si d'aventure il existait d'autres motifs dans T2 coïncidant avec $M(x)$, se situant plus avant dans le texte, Phœbus ne les relèverait pas. C'est pour cela que les motifs apparaissent toujours comme connexion entre deux extraits seulement alors que certains d'entre eux correspondent à des locutions ou des associations de mots très fréquentes, présentes plus d'une fois dans T1 et/ou dans T2. Ce n'est donc pas l'ensemble des coïncidences entre les deux listes de motifs (ou n -grammes) que le programme prélève, ce qui rendrait la relation symétrique. Par conséquent, nos résultats ne seraient pas identiques si au lieu de chercher les passages de Sor Juana qui pourraient dériver de Góngora, on avait cherché les passages de Góngora qui ont donné lieu à une réécriture chez Sor Juana.

- 60 Avec cet outil, dont nous avons vu l'inadaptation relative pour remplir l'objectif proposé, quelles remarques arrive-t-on à faire malgré tout ?

Les limites du logiciel : rapports hypertextuels invisibles ou peu visibles et rapprochements non significatifs

- 61 D'abord, on remarque que les coïncidences relevées par le programme sont la plupart du temps impertinentes et non significatives, au sens où elles n'ont aucune valeur d'indice d'un quelconque rapport hypertextuel. Le taux d'échec ou de déchet des résultats, dans nos quatre tests, est toujours largement supérieur à 50%. Or si on voulait remplacer la lecture humaine des textes par une lecture à distance (un *close-reading* par un *distant-reading*), en quantifiant les échos de Góngora dans des centaines de milliers de vers et de lignes de prose, on ne pourrait pas les filtrer moyennant l'interprétation des résultats, un à un, par un lecteur humain compétent. Par conséquent, on ne pourrait pas évaluer la distribution des traces de Góngora dans ce corpus étendu d'après le nombre de motifs coïncidents trouvés par le programme. Néanmoins il ne semble pas impossible, au bout d'un nombre suffisant de tests, d'estimer de manière sûre le pourcentage moyen de réussites, ce qui permettrait de réaliser cette évaluation.
- 62 Celle-ci resterait relative et ne concernerait que le plus et le moins d'un corpus ou d'un auteur à l'autre et non pas la mesure de l'influence en termes absolus. En effet il y a beaucoup de liens hypertextuels indécélables par le logiciel, à savoir, tous ceux qui fonctionnent avec des substitutions synonymiques, n'impliquant aucune coïncidence lexicale, comme celui-ci, signalé par Martha Lilia Tenorio :

*Como a reina de las flores,
guarda la ciñe fiel,
si son archas las espinas
que en torno della se ven [...]»⁶⁷.*

- 63 Cette ingénieuse métaphore ourdie par Góngora décrit les épines qui entourent fidèlement la rose, reine des fleurs, en figure de hallebardiers, qui dressent leur mur hérissé de fer autour des personnes royales. Le même trait d'esprit apparaît dans un *villancico* de Sor Juana, parlant du martyr de sainte Catherine, lorsqu'on mit la sainte dans une roue hérissée de crocs de fer, comme une rose ceinte d'épines, semblable à son tour à une souveraine revêtue de pompe auguste, entourée d'hommes bardés de pointes perçantes :

*No extraña, no la rosa,
las penetrantes púas
que no es nuevo que sean
pungente guarda de su pompa augusta [...]»⁶⁸.*

- 64 La dérivation est très probable et elle est peut-être même marquée dans l'idée qu'il « n'est pas nouveau » que les roses aient des épines, comme allusion à une métaphore qui n'est pas nouvelle mais seulement transformée ; tellement transformée, qu'il n'y a pas un seul mot qui coïncide : au lieu de « *reina de las flores* », on a « *rosa* », « *pompa augusta* » ; au lieu d'« *espinas* », « *penetrantes púas* » ; au lieu de « *archas* » (un mot très précis pour les lames et les crochets plantés dans les hampes des hallebardes), « *pungente guarda* ».
- 65 Il est encore plus fréquent que l'hypertexte conserve une trace lexicale de l'hypotexte réduite à deux mots, voire à moins. Ainsi quand Sor Juana désigne la constellation du

Lion (signe zodiacal sous lequel est né l'enfant du couple vice-royal des marquis de la Laguna), par la périphrase « *el coronado, rugiente, abrasado signo suyo* », elle rappelle très probablement la périphrase comiquement loufoque qui dans la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora fait référence au lion qui effraya Thisbé et causa indirectement la mort des amants: « *el signo los babeó, / rugiente pompa de julio* ». Deux mots communs seulement, « *signo* » et « *rugiente* » et l'ordre est inversé entre l'hypotexte et l'hypertexte. La dérivation ne peut être saisie dans les filets du logiciel que si on cherche les motifs de taille 2, qu'on autorise l'ordre inversé et que l'on consent à un trou de taille 1 ou plus (Test n°4). Ce test, on le précisera plus loin, donne des résultats où il y a une énorme proportion de déchets. Et pourtant, au fond ce n'est qu'à ce prix qu'on aurait une chance d'attraper dans le filet du logiciel la plus grande partie des relations hypertextuelles.

- 66 Il y a d'autres cas où la trace lexicale est plus importante, et reste pourtant difficile à déceler :

*vio venir de un colmenar
muchos siglos de hermosura
en pocos años de edad :
con un cántaro, una niña,
digo, una perla oriental [...]*⁶⁹

- 67 L'antithèse entre le temps long des siècles (celui de la beauté d'une toute jeune paysanne à la cruche, qui renvoie à la Beauté éternelle)⁷⁰ et sa concentration dans un temps court (celui de l'extrême jeunesse) est un *concepto* repris dans plusieurs passages de Sor Juana dont le plus proche est le suivant :

*Años y beldad de Elvira,
he de celebrar, y noto
en aquésta, muchos siglos
y en aquéllos, tiempo corto*⁷¹.

- 68 Le *concepto* est tourné tout autrement et « *hermosura* » est remplacé par le synonyme « *beldad* » ; « *pocos años* », par « *años...tiempo corto* »: la trace lexicale qui donnerait un motif commun tel que *año@mucho@siglo* est bien présente. Cependant « *años* » et « *muchos* » se trouvent à une assez grande distance, et pour les garder, il faudrait paramétrer un nombre de trous de cinq ou six (ce que logiciel n'admet pas dans son état présent). Cependant les deux textes ont en commun deux unités lexicales formant syntagme, « *muchos siglos* ». Par conséquent, le rapprochement serait fait par Phœbus si on prenait des motifs de taille 2 (test n°4), à ceci près que le poème de Sor Juana, classé dans les formes dramatiques, ne fait pas partie de notre corpus.
- 69 Les rapprochements impertinents ou coïncidences non probantes, dont on a dit qu'elles étaient toujours majoritaires dans les résultats de nos tests, peuvent être aléatoires (ou très peu déterminées et donc non significatives de quoi que ce soit) ou être déterminés par autre chose que la dérivation hypertextuelle.
- 70 Dans ce cas, elles peuvent s'expliquer par la langue commune aux deux auteurs, celle-ci ne se bornant pas à la morphologie, le vocabulaire et la syntaxe, mais incluant des tournures, des expressions idiomatiques et des *habitus* rhétoriques répandus. Dans quelques cas, cette communauté est intéressante parce qu'elle pointe vers les éléments, souvent inaperçus pour l'observateur, d'un code poétique partagé : des manières de dire qui correspondent à tel éthos, à telle position affective, à telles valeurs esthétiques, à tel arrière-plan idéologique. Ainsi les très nombreux n-grammes où apparaît le mot « *pues* » signalent un mode d'écriture raisonneur, tissé d'arguments, d'inférences le

plus souvent brillantes, ingénieuses et parfois sophistiquées : un fond commun aux deux poètes qui ne leur est pas propre et exclusif, mais qui est, au contraire, typique du Siècle d'or (en cela sans différence aucune avec l'Amérique). Cette manière raisonneuse, qui pourrait être en partie le résultat d'une imprégnation prolongée de la culture hispanique par la Scolastique, précède Góngora, l'englobe et lui survit pendant longtemps. Pour s'en rendre compte, toutefois, on n'avait pas besoin de passer par Phœbus, et il aurait été plus expédient de comparer des listes des mots les plus fréquents au moyen d'un logiciel tel que TXM ou R-Stylo. Parfois, les coïncidences des motifs, tout en s'expliquant aisément par la langue poétique commune au sens le plus général, répondent aussi à des situations d'énonciation similaires et à des manières de dire qui relèvent d'une rhétorique propre à certaines modalités de discours : à une manière d'exhorter, de supplier, de flatter, de se moquer, d'exprimer tel ou tel affect, telle ou telle attitude du locuteur.

- 71 Ainsi pour des motifs de taille 4 on rencontre des choses telles que « *quien@gran@señor@quien* », qui connectent les textes suivants :

*¿ a quién mejor, gran señor
o a quién tan bien, la rendida
obligación podrá dar
plácemes de tanto día,
como a vos [...]?*⁷².
*El vulgo de esotras hierbas,
sirviéndoles esta vez
de verdes lenguas sus hojas,
la saludaron también.
Quién pretende la privanza
de tan gran señora, y quién,
admirando su beldad,
no osa descubrir su fe?*⁷³ ;

- 72 Pour quiconque comprend ce que disent ces passages, il est évident que leur rapport n'est pas l'indice d'une quelconque filiation et que la coprésence des quatre termes dans les deux textes a toutes les chances d'être fortuite, « *quién* » n'ayant pas la même fonction syntaxique dans T1 et dans T2 et étant de plus un mot grammatical et donc neutre sémantiquement (qui n'a pas été éliminé, malgré les attendus théoriques du programme). Et pourtant on est dans un de ces cas où la coïncidence renvoie non pas seulement au code linguistique, mais au code rhétorique dans une situation d'énonciation particulière : il s'agit de deux textes très proches du point de vue de leurs thèmes. Tous deux mettent en jeu l'attitude de révérence cérémonieuse qui est la règle de la vie de cour. Cette attitude s'exprime dans les deux cas sur le mode d'une humilité amoureuse, d'un empressement à servir qui, pour ne pas se réduire à de la servilité, doit traduire non l'assujettissement, mais l'admiration. Évidemment, cela peut être une coïncidence qu'une telle attitude soit rendue dans les deux cas par le redoublement de « *quién* », et par le mot « *señor/a* », précédé de l'épithète « *gran* », mais cela peut aussi être significatif. Au fond l'alliance de mots « *gran señor* » suffit peut-être à marquer ce texte comme relevant de la flatterie aulique, mais l'anaphore du pronom « *quién* », renvoie au contraste entre le seigneur et les courtisans : une petite foule où chacun se demande « qui » sera choisi par le « *gran señor* » ou « *gran señora* ». En outre l'anaphore exprime l'emphase ou la véhémence, ici celle de l'empressement.
- 73 Donc le logiciel pourrait être, de manière heuristique, utilisé non pour trouver des reprises mais des éléments d'une langue au sens large, et d'une culture rhétorique

commune. Nous ne voyons pas comment rendre cela systématique, mais nous voulions cependant le signaler.

Évaluation des performances du logiciel

- 74 Pour les motifs de taille 4, avec 5 trous autorisés, respectant l'ordre (Test n°1) on obtient 7 résultats, dont deux sont des relations hypertextuelles avérées, quatre n'indiquent aucune relation de ce type, et un cas est douteux. On a donc une proportion de réussites de 30% environ.
- 75 Pour les motifs de taille 3, avec des trous de taille maximale 3, et l'ordre respecté (Test n°2), on a 66 motifs coïncidents. Pour les motifs de taille 3, avec des trous de taille maximale 2 et l'ordre non respecté (Test n°3), 137. On peut en déduire que le gain dans l'abondance de la pêche que représente la non prise en compte de l'ordre est deux fois plus grand que celui qu'entraîne le fait d'autoriser un motif dilué ou moins dense.
- 76 Passer en revue ces résultats pour voir lesquels sont significatifs et lesquels ne le sont pas est bien sûr une tâche bien plus lourde que dans le cas précédent si l'on veut regarder les extraits et leurs contextes. La proportion des résultats impertinents et insignifiants est à peu près la même, deux tiers environ ; dans le tiers restant, ce qui prédomine ce sont des coïncidences dues vraisemblablement à la langue, à des habits rhétoriques partagés et à la proximité de culture. Dans les deux tests, la recherche nous met sur la piste d'une dizaine de relations hypertextuelles certaines ou probables, dont environ la moitié sont signalées par Martha Lilia Tenorio. Malgré les conditions de recherche assez catastrophiques, il est amusant de retrouver en un clic une partie significative de ce que le travail patient de plusieurs générations d'érudits a réussi à amasser en fait de relations hypertextuelles. Le pourcentage de réussites est donc de 15% environ pour le test n°2, de 7% pour le test n°3. On trouve néanmoins plus de transformations que par le test basé sur un motif de taille 4.
- 77 Pour les motifs de taille 2, sans respect de l'ordre, et avec des trous de taille maximale 3 (Test n°4) le logiciel donne 1569 résultats. Bien entendu, la proportion de résultats impertinents est énorme et le labeur qu'exige de les regarder un par un découragerait des plus intrépides que nous. Cependant, nous avons fait ce travail, bien qu'assez hâtivement, et par conséquent nous pouvons évaluer le pourcentage de réussites de manière approximative. On retrouve les cas de relation hypertextuelle que les trois tests précédents nous avaient permis de repérer, plus un certain nombre d'autres : on a trouvé 21 reprises certaines ou très probables, 37 assez probables. On a donc opéré des rapprochements qui n'avaient pas été faits par la critique. On nous pardonnera de ne pas les donner ici, car cela prendrait trop de temps.
- 78 Même en admettant les relations hypertextuelles qui ont un faible degré de probabilité, ce qui est trop optimiste, le taux de réussites du logiciel ainsi paramétré est de 3%. Les résultats ayant quelque intérêt sont plus nombreux (10%) environ, si l'on accorde quelque intérêt à des faits comme les coïncidences dans le choix des épithètes : que l'un comme l'autre poète aient tendance à écrire « *duque excelso* », « *dulce lira* », « *fuerte espada* », « *impulso noble* », « *impulso divino* », « *dulce dueño* », « *dulce compañía* », « *amante dulce* », « *claro honor* », « *aroma oriental* », « *hermoso dueño* », « *tristes endechas* », « *cuna alegre* », « *pompa vana* », « *hueco tronco* », « *alma dichosa* », « *duro corazón* », « *blando curso* », « *culta pluma* », « *verde palma* », « *tórtola gemidora* ». Certaines de ces coïncidences sont la trace possible ou probable d'une filiation ; d'autres sont une affaire

de langue poétique, la réalisation d'une association presque lexicalisée : on notera que ce qu'on appelle « cultisme » lexical ne joue aucun rôle dans ces coïncidences dans l'adjectivation.

Les succès du logiciel et le paramétrage : perspectives de recherche

- 79 Le taux de succès dans nos résultats équivaut au pourcentage de connexions signalées par le programme qui ont une signification hypertextuelle (certaine ou probable), puisque nous recherchons les transformations de passages de Góngora dans les poésies de Sor Juana. Ce taux de succès dépend du paramétrage : il varie en proportion directe de la taille du motif, comme on pouvait s'y attendre ; de manière inversement proportionnelle au nombre de trous, comme on pouvait s'y attendre aussi. Plus le motif commun aux deux textes est long et resserré, plus les chances qu'il soit pertinent, à savoir, qu'il pointe vers une transformation, augmentent. Si l'ordre est respecté, on trouve des résultats plus pertinents que s'il ne l'est pas.
- 80 Néanmoins ces avantages ne sont pas très substantiels dans le cas qui nous occupe. En effet, si on veut augmenter les chances que le résultat soit pertinent, on augmentera la taille du motif, on diminuera le nombre des trous, et on tiendra compte de l'ordre : notre recherche se rapprochera donc de celle d'une recherche de citations, de reprises identiques ou quasi-identiques. Nous aurons un instrument de mesure relativement précis, un filet qui ne laisse passer que les poissons qui nous intéressent, ou du moins pas trop de déchets. Mais du coup, on ne pêchera presque rien. En effet, chez quelqu'un comme Sor Juana, ces reprises identiques sont très rares. Elles le sont parce qu'elle n'est jamais pour ainsi dire en peine d'invention : copier Góngora ne l'intéresse donc pas, d'autant plus que le poète étant si connu dans son milieu, la chose serait immédiatement visible⁷⁴.
- 81 Il faudra donc accepter un grand nombre de déchets et un taux faible de réussite si on veut embrasser un nombre assez grand de relations hypertextuelles certaines ou probables : ce qui nous encouragerait à choisir comme paramètres des motifs de taille faible (2, voire 1), un nombre assez grand de trous (4 ou davantage) et une non prise en compte de l'ordre. On aura alors des chances de trouver presque tout ce qu'il y a à trouver en guise de dérivation, voire tout, mais noyé dans une masse de résultats impertinents : de sorte que les examiner tous pourra paraître une mission plus impossible que de les chercher en lisant et relisant les deux poètes jusqu'à les connaître par cœur ou presque.
- 82 Nous ne croyons pas cependant qu'il faille tirer des conclusions aussi pessimistes. Les expérimentations que nous avons menées et dont nous avons rendu compte sont très réduites et n'ont valeur que d'un premier essai. Si nous ne les avons pas menées plus loin c'est que le travail est peu payant étant donné les défauts du logiciel en sa forme actuelle. Pour que l'expérimentation soit plus intéressante, plus fluide et moins aride et contraignante, il faudrait à notre avis les modifications suivantes :
- Le programme devrait être réécrit pour pouvoir traiter plus de données sans « plantage » : il devrait autoriser donc un plus grand nombre maximal de trous, même sans respect de l'ordre.
 - Il faudrait que le programme utilisé pour le traitement du texte espagnol en vue de l'élimination des mots grammaticaux et l'extraction des racines fonctionne un peu moins mal : en effet cette élimination est totalement capricieuse puisque les

démonstratifs comme « este », « esta », des relatifs et interrogatifs comme « donde », des relatifs et pronoms comme « quien », « quién », des conjonctions comme « porque », « pues » sont conservés. Quant à l'extraction des racines, elle est aberrante : le verbe « tener » n'est pas reconnu dans « tienem » et de manière générale la conjugaison verbale est ignorée ; « uñas » est donné pour racine alors qu'il s'agit du pluriel de « uña » ; pour l'adverbe et conjonction « pues », dérivé du latin « postquam » on a l'absurde racine « pu ». Un programme de lemmatisation conviendrait bien mieux que cette supposée extraction de racines.

– Il faudrait qu'au logiciel soient associés des paramètres permettant de filtrer les résultats ou de les ordonner. Ainsi, on devrait pouvoir garder seulement dans les résultats (ou classer en première position) les motifs qui contiennent des mots peu fréquents, en langue, ou en T1, ce qui augmenterait les chances qu'ils soient significatifs.

– On aurait besoin d'une interface permettant de lancer et relancer le programme en changeant les corpus ou le paramétrage de manière commode ; d'avoir des résultats lisibles sans trop d'effort, et faciles à enregistrer. On devrait pouvoir remonter de chaque résultat à une fenêtre montrant les deux extraits en contexte, l'un face à l'autre.

- 83 Nous reprendrons ces recherches si cet outil est développé suivant ce cahier des charges, ou si nous trouvons un autre outil équivalent ou meilleur, qui pourrait exister ailleurs que dans l'OBVIL⁷⁵. En attendant nous nous contentons d'avoir posé le problème et d'avoir entrevu des façons nouvelles d'envisager l'intertextualité gongorine. Si on pouvait répertorier quelques centaines de reprises ou de points de rencontre entre Sor Juana et Góngora (un tiers environ des résultats du Test n°4) on pourrait en fait réfléchir sur leur distribution dans les deux textes, et mesurer l'empreinte du système de genres métriques et rhétoriques du premier chez la seconde. On pourrait voir que derrière telle reprise locale et ponctuelle d'un vers ou d'un syntagme, il y a le souvenir plus global du texte auquel ce syntagme ou ce vers appartient. C'est que la transformation, chez des poètes de cette envergure, n'est peut-être que la pointe d'un iceberg, ou l'affleurement superficiel d'un véritable dialogue de l'artiste plus récent avec le plus ancien.

NOTES

1. « We view each document as a sequence of tokens. We can take tokens to be letters or words, or lines. From a mathematical point of view all we need is for the set of tokens to be countable » (Andrei Z. BRODER, « On the resemblance and containment of documents », *Compression and Complexity of Sequences* (SEQUENCES 97), IEEE Computer Society, 1998, p. 21-29).

2. La seule tentative menée jusqu'à présent, à notre connaissance, d'étudier le gongorisme à l'aide des humanités numériques, est reflétée dans l'article d'Antonio ROJAS CASTRO, « Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro : clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos », *Studia Aurea*, 2017, p. 111-142. D'après son auteur, ce travail a trois objectifs : décrire en termes quantitatifs un corpus de 25 fables mythologiques écrites par des poètes tels que Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui ou Villamediana ; classer

ces 25 textes automatiquement à l'aide du paquet R-Stylo en mesurant leur distance par les mots les plus fréquents et en obtenant un dendrogramme consensuel (*Consensus Tree*) par la méthode Eder's Delta, ce qui a pour résultat de regrouper les 25 textes en quatre familles qui associent des textes relativement ressemblants ; en troisième lieu, comparer, avec une autre fonction du paquet R-Stylo, le lexique de ces quatre familles à partir de mots-clés (générés par le programme AntConc) et évaluer la proportion de cultismes qu'ils contiennent. L'aspect le plus intéressant de l'article, à notre avis, ne concerne pas le gongorisme ni le lexique cultiste, mais réside dans la caractérisation intuitive, à partir des mots-clés trouvés automatiquement et moyennant des retours partiels au texte, des quatre groupes de fables mythologiques générés par la méthode Eder's Delta.

3. Nous nous adressons prioritairement à des littéraires, comme nous-mêmes, peu instruits des humanités numériques, qui forment, aujourd'hui encore, la grande majorité. D'où quelques explications inutiles pour des gens familiarisés avec ces méthodes, que nous espérons les plus claires et les moins techniques possible.

4. Pour une description sommaire des objectifs et du fonctionnement de ce logiciel, voir Mohamed-Amine BOUKHALED, Ziez SELLAMI, Jean-Gabriel GANASCIA, « Phœbus : un Logiciel d'Extraction de Réutilisations dans des textes littéraires », *22ème Conférence sur le Traitement Automatique des Langues Naturelles*, 2015, Caen, France. 2015. <hal-01198411>. Pour une présentation un peu plus ample et mieux étayée théoriquement, avec une description des usages visés par le logiciel dans la recherche littéraire, notamment dans le projet d'une étude intertextuelle de Balzac, voir Andrea DEL LUNGO, Jean-Gabriel GANASCIA et Pierre GLAUDES, « Automatic Detection of Reuses and Citations in Literary Texts », *Literary and linguistic computing centre*, 29, 2014, p. 412-421. Jean-Gabriel Ganascia, professeur à la Faculté de Sciences et Ingénierie de Sorbonne Université, responsable du développement de ce logiciel financé par un projet ANR, est le directeur de recherches qui représente les sciences cognitives et l'informatique dans le labex OBVIL.

5. On trouvera l'étude la plus précise et complète sur le gongorisme de Sor Juana, insérée dans une plus large synthèse sur le gongorisme mexicain, dans l'ouvrage de Martha Lilia TENORIO, *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, Mexico : El Colegio de México, 2013, p. 136-178. Cette spécialiste renommée de littérature coloniale intègre, en leur apportant des observations personnelles et un point de vue actuel, les apports des travaux pionniers de deux grandes philologues nord-américaines : Eunice Joiner GATES, « Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz », *Publications of the Modern Language Association*, 54, 1939, p. 1041-1058, et Dorothy SCHONS, « The Influence of Góngora on Mexican Literature during the Seventeenth Century », *Hispanic Review*, 7, 1939, p. 22-34. Elle tient compte des rapprochements opérés dans les notes de l'édition de référence de Sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras completas*, éd. Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE (et Alberto SALCEDA pour le vol. IV), Mexico-Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 4 vol., 1951-1957, plus quelques compléments apportés par la refonte récente du premier volume de cette édition : Sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras Completas. I. Lírica personal*, éd. Antonio ALATORRE, Mexico : Fondo de Cultura Económica, 2009.

6. García de SALCEDO CORONEL, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado*, Madrid : Juan González : 1629 ; *id.*, *Soledades de D. Luis de Góngora comentadas*, Madrid : Imprenta Real : 1636 ; *id.*, *Segundo tomo de Obras de don Luis de Góngora comentadas*. Primera parte, Madrid : Diego Díaz de la Carrera, 1644 [contient le commentaire des sonnets] ; *id.*, *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid : Diego Díaz de la Carrera, 1648 [contient le commentaire des poésies en vers italianisants, *canciones*, *silvas*, *octavas*, *églogues* et *panégyrique*]. Ces quatre livres embrassent toute la poésie de Góngora en « *arte mayor* », laissant de côté les poésies de base octosyllabique, réputées plus populaires : *romances*, *dizains* et *letrillas*.

7. Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Para leer « Primero Sueño » de sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico : Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 131.

8. C'est justement ce qui manque le plus cruellement, comme l'expliquait tout récemment un des jeunes hispanistes pionniers de ce type d'études, très développées dans le domaine anglo-saxon et des langues anciennes, balbutiantes encore pour ce qui concerne la littérature en langue espagnole et cette langue elle-même. Voir José CALVO TELLO, « Entendiendo Delta desde las humanidades », *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, V, n°1, 2016 : « En mi opinión una de las principales dificultades para trabajar en diferentes métodos de Humanidades Digitales con textos en español es precisamente la falta de textos literarios disponibles en formatos aceptables. Un ejemplo paradigmático de esto, aunque no el único, es la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, un proyecto que ha editado miles de textos en formato XML-TEI, lo que merece un enorme reconocimiento, pero que no solo no lo publica en ese formato, sino que tampoco lo facilita a investigadores que lo solicitan. Esto hace que cada investigador tenga que encargarse de conseguir un texto digno a partir de las obras troceadas en diferentes páginas HTML en formato hoy en día obsoleto ». Calvo Tello est spécialiste du roman du XIX^e siècle : en ce qui concerne la poésie du Siècle d'or, les choses sont encore plus compliquées.

9. Le logiciel est disponible en ligne à l'adresse de l'OBVIL. La manière dont il est présenté cache cependant que son développement est loin d'être achevé. Nous remercions vivement Jean-Denis Spinel, doctorant sous la direction de Jean-Gabriel Ganascia au Lip6 (Laboratoire d'Informatique de l'UPMC, désormais Faculté des sciences de Sorbonne Université), qui a fait l'effort, à notre demande, d'adapter le logiciel à l'espagnol et de résoudre quelques-uns des écueils techniques que nous rencontrons. Sa thèse porte sur « l'identification automatique des réutilisations dans les corpus de textes de grande taille », et il est chargé d'assurer « la partie informatique du projet ANR Phœbus via le développement du logiciel Phœbus ».

10. Ces termes de « gongorisme » et de « cultisme » ont un certain pedigree en français puisqu'ils y ont été incorporés depuis le début du XX^e siècle, du temps des pères fondateurs de l'hispanisme. Voir Lucien-Paul THOMAS, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Halle : Max Niemeyer, 1909 ; *id.*, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Paris : Champion, 1911. Ernest Mérimée, dans son compte-rendu de ce dernier ouvrage (*Bulletin hispanique*, 13-14, 1911, p. 496-498), marquait déjà toute la confusion qui s'attache à ces notions et que nous déplorons encore : « Dans la seconde partie annoncée [du premier de ces ouvrages, seconde partie qui ne fut jamais rédigée] il s'occupera 'de l'analyse systématique du vocabulaire, du style et de la syntaxe cultistes' et cela nous permettra sans doute de passer des généralisations trop fréquentes, toujours un peu vagues, à des conclusions plus précises et plus claires sur un sujet embrouillé à plaisir ».

11. *Epístolas de La Filomena de Lope de Vega*, éd. Pedro CONDE PARRADO, Université Paris-Sorbonne : LABEX OBVIL, 2015.

12. *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, éd. Mercedes BLANCO, Université Paris-Sorbonne : LABEX OBVIL, 2016.

13. La dénomination « *los cultos* » pour ceux qui suivent Góngora, avec une connotation fortement péjorative, est comparable à celles portées par certaines avant-gardes (ainsi « les Fauves »), mais le terme n'est pas à l'origine péjoratif, au contraire, puisque Góngora lui-même s'en sert dans le sens de savant, raffiné, élégant, qui est le sens dominant à son époque.

14. *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, éd. Lía SCHWARTZ et Samuel FASQUEL, Université Paris-Sorbonne : LABEX OBVIL, 2017.

15. La seule exception, à ma connaissance, sont les satires contre Juan de Jáuregui, qui indispose beaucoup de gens de lettres en publiant simultanément un poème mythologique ambitieux, l'*Orfeo*, et le *Discurso poético* où il s'en prend, sans les nommer, aux deux auteurs qui se disputent la place de « prince des poètes », Góngora et Lope. Les auteurs de ces satires se moquent du poète sévillan en l'accusant d'imiter ce Góngora qu'il avait tant décrié, et d'être plus affecté et obscur que lui. C'est parce qu'il se croyait à même de prendre la tête de la campagne contre les *Solitudes* et leurs émules, en se présentant qui plus est comme le seul capable de bien raisonner sa

condamnation, qu'il est l'objet à son tour d'une campagne de dénigrement, ou de dérision, qui le somme de se regarder lui-même comme atteint du mal qu'il dénonce, ou pire. Voir introduction à l'édition de *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, éd. Mercedes Blanco, Université Paris-Sorbonne : LABEX OBVIL, 2016 et le bel article de Juan Montero, « La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui », *Anuario Lope de Vega*, XIV, 2008, p. 181-212.

16. Martín VAZQUEZ SIRUELA, *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, éd. Saiko Yoshida, in : Francis CERDAN et Marc VITSE, *Autour des « Solitudes ». En torno a las « Soledades » de don Luis de Góngora*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 89-106, p. 93.

17. Voir la section 6.3 de l'introduction à Juan ESPINOSA MEDRANO, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, éd. Héctor RUIZ, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2017. On pourra lire également *id.*, « Leer a Góngora "sin corazón de misterio alguno". Juan de Espinosa Medrano y la definición de la poesía en su polémica con Manuel de Faria y Sousa », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Tufts University : Department of Romance Languages, 2016.

18. Juan ESPINOSA MEDRANO, *op. cit.*

19. Voir Raymond FOULCHE-DELBOSC, « Poésies attribuées à Góngora », *Revue Hispanique*, XIV, p. 71-114 ; Antonio CARREIRA, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora* (préface de Robert JAMMES), Barcelone : Quaderns Crema, 1994, p. 21 : « La obra de Góngora, mejor o peor editada, es la que conocemos, pero la que sus contemporáneos le achacaron es susceptible de ampliaciones indefinidas [...]. El homo ludens que añadía unas cuantas estrofas a una letrilla, terminaba un romance inacabado o pergeñaba del todo un soneto, podía sentir la misma satisfacción que el padre Román de la Higuera o cualquier otro falsario de documentos y noticias históricas, cuando constataba que la superchería pasaba inadvertida ».

20. Pour un état des lieux sur ce que l'on sait de la dispersion géographique de l'influence et la renommée de Góngora voir, Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, « La recepción de Góngora en Europa y su estela en América », in : *Góngora. La estrella inextinguible : magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid : Sociedad Estatal de Acción cultural, 2012, p. 171-189. Plus spécifiquement sur l'Amérique, on regardera avec profit Joaquín ROSES, « La alhaja en el estiércol : claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial) », in : Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria : Academia Canaria de la Historia, 2010, p. 407-443. Le travail en cours d'Aude Plagnard, Jaime Galbarro, Héctor Ruiz et Muriel Elvira, sous le titre de *Góngora global*, a l'ambition de reprendre la question à l'aide des humanités numériques. Une première version de ce travail a été présentée au congrès de la SRBHP (*Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*), tenu à Séville en octobre 2017.

21. Gerardo DIEGO, *Antología poética en honor de Góngora [1927]*, Madrid : Alianza Tres, 1979. Les anthologies de poésie de la Nouvelle Espagne ou de poésie coloniale américaine en général ne sont pas exactement des anthologies de poésie gongorine ; elles s'en rapprochent cependant, puisqu'elles admettent comme une évidence que la plus grande partie de cette production est marquée par l'influence de Góngora. Voir Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas novohispanos*, México : Universidad nacional Autónoma, 3 vol., 1942-1945 ; Martha Lilia TENORIO, *Poesía novohispana. Antología*, 2 tomos, Mexico : El colegio de México, 2010.

22. Carlos CLEMENTSON (éd.), *Cisne andaluz. Nueva antología poética en honor de Góngora (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, éd., Madrid : Eneida, 2011 ; Jesús PONCE CÁRDENAS (éd.), *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, éd., Madrid : Editoriales Delirio y Fragua, 2014.

23. Jesús PONCE CÁRDENAS, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid : Laberinto, 2001.

24. Citons, parmi les travaux sur des poètes « gongorins » de Jesús PONCE CÁRDENAS, « La descriptio puellae en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos », *Angélica. Revista de Literatura*, 9, 1999, pp. 77-88 ; *id.* (ed.), Anastasio Pantaleón de Ribera : *Obra selecta*, Málaga : Universidad de Málaga, 2003 ; *id.*, « En torno a la dilogía salaz : bifurcaciones eróticas y

estrategias burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos », in : J. Ignacio DÍEZ y Adrienne L. MARTÍN (éd.), *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid : Editorial Complutense, 2006, pp. 107-135 ; *id.*, « La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres (Lectura de tres sonetos y dos epitalamios) », *Analecta Malacitana*, 31, 2008, p. 31-59 ; *id.* « El oro del otoño : glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres », *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 131-152 ; *id.*, « Con dos autores cultos : notas en torno a García de Porras y Miguel de Barrios », in : *Congreso Internacional Andalucía Barroca (Literatura, Música y Fiesta)*, Sevilla : Junta de Andalucía, 2009, vol. III, pp. 187-196.

25. Là encore, nous nous contentons de quelques exemples choisis dans une gerbe de contributions remarquables : *id.*, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Malaga : Universidad de Málaga, 2006 ; *id.* « Taceat superata Vetustas. Poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma », in : *El duque de Lerma : poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid : Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, p. 52-99 ; *id.*, « El Panegírico al duque de Lerma : trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), p. 71-93 : *id.* , « Sobre el paisaje anticuario : Góngora y Filóstrato », in : Begoña CAPLLONCH, Sara PEZZINI, Giulia POGGI et Jesús PONCE (éd.), *La Edad del Genio : España e Italia en tiempos de Góngora*, Pise : Edizioni ETS, 2013, p. 375-395 ; *id.* « Un genethliaco gongorino », in : *id.*, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris : Éditions hispaniques, 2016, p. 207-256.

26. Thomas M. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1982.

27. Voir principalement Antonio VILANOVA, *Las fuentes y los temas del « Polifemo » de Góngora*, Madrid : Gráficos Escelicer, 1957.

28. Daniel JAVITCH, « The Imitation of Imitations in *Orlando furioso* », *Renaissance Quarterly*, XXXVIII, n°2, 1985, p. 215-239. L'article analyse plusieurs passages et épisodes du *Roland furieux*, où les commentateurs du XVI^e siècle ont décelé des reprises de poètes antiques et des Toscans qu'on voulait égaler aux Anciens : Dante, Pétrarque et Boccace. Le commentaire découvre non pas une simple filiation, mais toute une généalogie prestigieuse, comparable à celle que l'Arioste reconstruit ou invente pour ses patrons les ducs de Ferrare : combinant dans tel épisode, celui par exemple où Cloridan et Médor, un couple d'éphèbes, risquent dans une expédition nocturne leur vie pour la loyauté et pour la gloire, et acceptent de la perdre l'un pour l'autre (*Orlando furioso*, XVIII, 164-192; XIX, 1-16), le souvenir d'un autre similaire de la *Thébaïde* (X, 347 et ss.), où Stace à son tour se souvenait de l'épisode de Nise et Euryale de l'*Énéide* de Virgile, qui lui-même s'inspirait de l'expédition nocturne d'Ulysse et de Diomède dans l'*Illiade* d'Homère. D'après Javitch, c'est de manière délibérée que l'Arioste entretisse des reprises (par hybridation et contamination) de tous ces modèles stratifiés, de plus en plus enfouis dans le passé, unis à leur tour par des relations de dérivation, et laisse voir la nature intertextuelle de la création poétique, dissolvant la hiérarchie entre le passé et le présent et se plaçant de plain-pied avec les fondateurs de la tradition qu'il contribue à construire.

29. Antonio CARREIRA, « Góngora y el canon poético » in : Begoña LOPEZ BUENO (éd.), *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Séville : Universidad de Sevilla, 2010, p. 395-420.

30. *Id.* (éd), Luis de GÓNGORA, *Romances*, Barcelone : Quaderns Crema, 1998, 4 vols.

31. *Ibid.*, I, p. 48 : « Nuestras notas se proponen [...] trazar las líneas de difusión de los romances gongorinos, en versiones completas o fragmentarias, para lo cual se ha examinado una cantidad no desdeñable de textos narrativos, líricos y dramáticos desde el s. XVI al XX, con especial ahínco en los pertenecientes al s. XVII, por ser la época donde el influjo de Góngora es más notable. En ellas aparecen, así, imitaciones, continuaciones, vueltas a lo divino, glosas, citas y adaptaciones de todo tipo. Parte habían sido señaladas por investigadores como Miguel Herrero García, José Ares, Edward Wilson, Jack Sage y otros ; parte creemos haberlas apuntado por primera vez ».

32. *Id.*, « Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo », in : Joaquín ROSES, *El universo de Góngora : orígenes, textos y representaciones*, Cordoue : Diputación de Córdoba, 2014, p. 473-494.

33. *Id.*, « Un quevediano gongorino : Francisco Manuel de Melo », in : Alain BÈGUE et Emma HERRANZ, *Pictavia áurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de oro*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, vol. 19 de Anejos del Criticón, 2013, p. 11-34. Comme le commente Carreira (p. 14), Melo, grand admirateur de Quevedo, en fait un personnage de sa ménippée intitulée *Hospital das letras* (1657). Celui-ci y adopte le rôle inattendu de défenseur de Góngora, qu'il décrit certes comme « *soberbio e desabrido asaz* », tout en se déclarant lui-même « *afeiçoado* » de « *seu alto engenho* » en ajoutant, comme ne l'aurait pas mieux dit Vázquez Siruela lui-même, que : « *Todos os que em seus dias e depois deles versificamos temos tomado seu estilo como traslado do Palatino, Barata ou Morante, para ver si podíamos escrever, imitando aquela alteza, que juntamente é majestade* ». Quant à Juste Lipse, un autre des interlocuteurs du dialogue de Melo, il déclare qu'il a entendu Apollon, un jour où l'on jugeait dans le Parnasse le mérite des poètes castillans, dire que parmi les vivants il n'y avait aucun qu'il estimât à l'égal de don Luis de Góngora.

34. On sait que l'expression provient d'Horace, « *in verbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie notum si callida verbum/ reddiderit iunctura novum* » (*Ars poetica*, 46-8) : 'délicat même dans ta façon de tisser les mots, tu t'exprimeras de façon éminente si la combinaison adroite rend nouveau un mot connu'. Cette formule bien frappée et un peu mystérieuse (elle-même une *callida iunctura*) a retenu l'attention de la critique et lui a servi de clé pour caractériser le style d'Horace et la poésie de l'âge augustéen. On pourra consulter Fabio CUPAILOLO, *A proposito della « callida iunctura »*, Naples : Arti grafiche Torella, 1942 ; et pour une discussion qui met en rapport la pensée d'Horace avec le sublime des rhéteurs hellénistiques, Casper C. de JONGE, « Clever composition. A Textual Note on Longinus *On the Sublime* 40.2 », *Menemosyne Fourth Series*, vol. 65, fasc. 4/5, 2012, p. 717-725.

35. Voir Mercedes BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, 2^e éd revue et augmentée, León : Universidad de León, 2016.

36. Antonio CARREIRA, « Góngora y el canon poético », p. 399 : « ...Hermana Marica no se imprimió hasta 1627, cuando ya se habían estampado varias de sus secuelas ; no obstante, y a diferencia de muchos romances nuevos, en los testimonios conservados siempre se adjudica a Góngora, como sucede a la mayoría de sus poemas, o nunca aparece atribuido a otro autor, mientras que obras logradas de distintos poetas sí se asignan con frecuencia a Góngora. Los temas, el estilo y la calidad del poeta cordobés, en seguida fueron identificados como suyos, aun en textos inéditos y anónimos. En este caso, la calidad y el humor sobre todo, puesto que los demás rasgos típicos de la lengua gongorina aun no aparecen ». Pour démontrer le succès de ces romances, Carreira passe en revue des centaines de refontes et de dérivations chez des dizaines de poètes, certains célèbres, et rappelle que même du point de vue formel, on peut démontrer leur influence, en renvoyant au travail d'Antonio ALATORRE, « Avatares barrocos del romance » in : *Cuatro ensayos de arte poética*, Mexico : El Colegio de México, 2007, p. 11-191.

37. Voir sur ces travestissements burlesques, le livre de Rafael BONILLA CERESO, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo de la « Fábula de Polifemo » de Alonso Castillo Solórzano*, Cordoue : Diputación Provincial, 2006.

38. *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605. L'approbation est de 1603. On peut consulter une bonne édition moderne : Pedro ESPINOSA, *Flores de poetas ilustres*, éd. Belén MOLINA HUETE, Séville : Fundación José Manuel Lara, 2005. Avec 35 textes sur 248 de 64 poètes (sans compter ceux d'attribution incertaine), moins de quatre pièces en moyenne pour chaque auteur, Góngora est de loin le poète plus représenté dans ce volume réuni par un Andalou (d'Antequera) qui le fait cependant imprimer à Valladolid, au moment où la cour y était établie, avec un large choix des auteurs les plus renommés de toutes les régions péninsulaires. Góngora décline le très respecté Lupercio Leonardo de Argensola (17 textes),

domine de haut Lope de Vega (8) et le très érudit et très spirituel Francisco de Quevedo, qui comptait alors à peine plus de vingt ans.

39. *Epístolas de La Filomena de Lope de Vega*, éd. cit. Bien que de moindre poids dans le canon que le *romance*, la *letrilla* ou le *villancico*, les sonnets de Góngora sont aussi l'objet de nombreuses imitations, dont Carreira énumère une longue série, art. cit., p. 408. Quant à l'écho des *canciones*, beaucoup moins étudié, le même critique rappelle que certaines furent proposées comme paradigme à calquer ou à gloser dans des concours poétiques célébrés au Mexique dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

40. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que Góngora n'ait pas suscité chez de nombreux auteurs un appétit de distinction au-dessus de leurs moyens : sa virtuosité dans le mot d'esprit et sa recherche de l'intensité dans l'expression, qui joue avec les limites de la grammaire et néglige la séparation habituelle des registres lexicaux, est exigeante pour le lecteur et davantage, comme l'écrit Espinosa Medrano, pour ceux qui veulent l'égaliser.

41. « Soit un texte littéraire (ou paralittéraire) minimal tel que ce proverbe : *Le temps est un grand maître*. Pour le transformer, il suffit que je modifie, n'importe comment, l'un quelconque de ses composants ; si, supprimant une lettre, j'écris *Le temps est un gran maître*, le texte « correct » en est transformé, d'une manière purement formelle, en un texte « incorrect » (faute d'orthographe) ; si, substituant une lettre, j'écris, comme Balzac par la bouche de Mistigris, *Le temps est un grand maigre*, cette substitution de lettre opère une substitution de mot, et produit un nouveau sens ; et ainsi de suite. L'imiter est une tout autre affaire ; elle suppose que j'identifie dans cet énoncé une certaine manière (celle du proverbe) caractérisée, par exemple, et pour aller vite, par la brièveté, l'affirmation péremptoire et la métaphoricité ; puis que j'exprime de cette manière (dans ce style) une autre opinion, courante ou non, par exemple, qu'il faut du temps pour tout : d'où ce nouveau proverbe : *Paris n'a pas été bâti en un jour*. On voit mieux ici, j'espère, en quoi la seconde opération est plus complexe et plus médiate que la première [...] J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation ». (Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 13-14).

42. En fait ces poèmes, chacun un chef-d'œuvre en soi, sont assez différents entre eux pour que l'on ne puisse pas parler, sans plus, de style commun mais plutôt d'une gamme de styles. Góngora est comparable à Velázquez en ceci que chacune de ses œuvres importantes résulte d'une nouvelle expérimentation qui, dans une certaine mesure, ne ressemble qu'à elle-même ; la richesse d'invention ou la densité de cette richesse étant inversement proportionnelle au nombre de tableaux et des textes, et rendue possible par un habitus aristocratique qui permet de ne travailler qu'au rythme qu'on s'impose soi-même et dans les conditions que l'on choisit, tout en bénéficiant de la plus haute reconnaissance et en ayant en quelque sorte des devoirs qui sont des privilèges (celui de faire le portrait du roi, dans le cas de Velázquez ; celui d'être le poète favori des Grands, dans celui de Góngora).

43. C'est ce que soutient Begoña LÓPEZ BUENO, « Las Advertencias de Almansa y Mendoza, el 'apócrifo correspondiente' de Góngora », *Criticón*, 116, 2012, p. 5-27. L'introduction de son édition des *Advertencias*, bientôt en ligne sur la page de l'OBVIL, étend et consolide les mêmes considérations. Voir aussi Juan Manuel DAZA SOMOANO, « Los testimonios de la polémica epistolar Lope-Góngora (1615-1616) con edición de la Respuesta de Góngora », in : Begoña LÓPEZ BUENO, *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Saragosse : Prensas Universitarias, 2011, p ; 271-288. D'après l'un et l'autre de ces chercheurs, la querelle fut en quelque sorte prévue, voire programmée, par Góngora et le cercle de ses amis.

44. Nous renvoyons à la forme de cette question dans l'article d'Antonio Rojas Castro que nous publions dans ce dossier, « *¿Cuántos Góngoras podemos leer ?* ».

45. A. ROJAS CASTRO, art. cit.

46. « *The first step [Preparation of the text using natural language processing techniques] was divided into two sub-steps : the first eliminates the 'stop words', i. e. articles, prepositions, pronouns, auxiliary verbs, etc. ; the second makes use of the Snowball stemmer so as to reduce the words to their root [...]* » (J.-G. GANASCIA, P. GLAUDES et A. DEL LUNGO, art. cit.)
47. Remarquons que dans cet exemple imaginaire, mais possible, de transformation, la structure grammaticale et les mots qui la supportent sont conservés, ce qui jette un doute sur l'opportunité de les éliminer, comme le fait Phœbus, alors qu'il cherche à repérer des liens hypertextuels. Il se pourrait au contraire que ce soient ces structures, cette ossature faite de mots grammaticaux, qui résistent le mieux aux opérations de réécriture. Ainsi repérer dans « Le temps est un grand maigre » une transformation de « Le temps est un grand maître » est plus facile si on garde la séquence de mots « vides » « Le... est... un », que si on garde seulement les mots pleins « temps » et « grand ».
48. Autrement dit, si le paramètre taille du motif est fixé à 3 et le paramètre nombre maximal de trous est fixé à 2, le logiciel devra générer la liste de tous les « sacs » ou sous-séquences de cinq, quatre et trois termes pour T1 et pour T2 et il donnera comme résultat les arrangements (ou combinaisons, si l'ordre ne doit pas être respecté) de trois termes identiques dans ces sacs de T1 qui se trouvent aussi dans les sacs de T2. On voit donc que les opérations sont alourdies et les calculs plus longs dès qu'on augmente le second paramètre.
49. Sor Juana Inés de la CRUZ, « *Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza* », v. 267-270.
50. Luis de GÓNGORA, « *En persona del marqués de Flores de Ávila, estando enfermo* », v. 35-44.
51. Antonio Alatorre annote ainsi ce passage de Sor Juana : « el Aprended, flores, en mí de Góngora 'predica' la caducidad de la juventud y la hermosura » (Sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras completas I. Lírica personal*, p. 474)
52. Voir José Manuel PEDROSA, « *Aprended, flores, de mí: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora* », *Criticón*, 74, 1998, p. 81-92. Pedrosa apporte des compléments à plusieurs travaux antérieurs qui avaient déjà démontré et commenté la fortune exceptionnelle de cette letrilla (voir note 7 de l'article).
53. En dehors des commentaires imprimés de José Pellicer de Tovar et de García Salcedo Coronel, on a conservé des commentaires ou annotations manuscrites de Manuel Ponce, Pedro Díaz de Rivas, Andrés Cuesta, Serrano de Paz, Vázquez Siruela et de plusieurs anonymes.
54. Voir Mercedes BLANCO, « *Ingenio y autoridad en la cita conceptista* », in : Jean-Pierre ETIENVRE et Leonardo ROMERO, *La recepción del texto literario*, Saragosse : Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1988, p. 105-115.
55. Outre le livre cité de Martha Lilia Tenorio, on pourra consulter D. SCHONS, art. cit. : Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 1946 ; José PASCUAL BUXO, *Góngora en la poesía novohispana*, Mexico : Imprenta Universitaria, 1960 ; Antonio CARREIRA, « *Pros y contras de la influencia gongorina en el Triunfo parténico (1683) de Sigüenza y Góngora* », in Marc VITSE (éd), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y Siglo de Oro*, Pampelune-Toulouse : Presses du Mirail, Universidad de Navarra, 2005, p. 447-364 ; Joaquín ROSES, « *La alhaja en el estiércol : claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)* », in : Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (éd.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en el Siglo de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria : Academia Canaria de la Historia, 2010, p. 227-443 ; Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, « *La recepción de Góngora en Europa y su estela en América* », art. cit. ; Julia SABENA y Tadeo P. STEIN (éd), *Gongorismo americano (dossier monographique)*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLII /83, 2016, p. 9-144.
56. *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas escogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba [...]*, Madrid : Imprenta Real, 1633. Voir Jaime MOLL, « *Las ediciones de Góngora en el siglo XVII* », *Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, p. 921-963.

57. M.L. TENORIO, *El gongorismo en Nueva España*, p. 183.
58. Elle contient du reste quelques poèmes que l'on regarde aujourd'hui comme faussement attribués au poète, mais qui furent considérés à l'égal des autres par les lecteurs.
59. Joaquín ROSES LOZANO, « Lecciones de Góngora y disidencias de Sor Juana », *Edad de Oro*, 29, 2010, p. 289-311.
60. « Demás que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos ; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El sueño* » (Sor Juana Inés de la CRUZ, « Respuesta a sor Filotea », *Obras completas*, IV, éd. Alberto SALCEDA, p. 470-471).
61. On pourra lire à ce sujet, outre l'article pionnier et très précis de E. J. GATES, art. cit., deux contributions récentes, et qui tiennent compte des leurs prédécesseurs : José PASCUAL BUXO, « Sor Juana y Góngora : teoría y práctica de la imitación poética », in : *id.*, *Sor Juana Inés de la Cruz : el sentido y la letra*, Mexico : Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 135-200 ; Antonio ALATORRE et Antonio CARREIRA, *Soledades. Primero sueño*, Mexico : Fondo de Cultura Económica, 2010.
62. « El modelo lingüístico de sor Juana es ciertamente Góngora, pero ella hizo de esta imitación, a lo largo de los 975 versos de su poema, el sello de su originalidad » (Antonio ALATORRE, « Invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana », *ibid.*, p. 124-125).
63. M. L. TENORIO, *op. cit.*, p. 138-151.
64. Y compris la section finale incluant ceux que Carreira ne donne pas pour d'attribution certaine mais très probable et qui à notre avis, sont certainement de Góngora.
65. Nous remercions Éric Thiébaud, ingénieur à l'OBVIL et Marie-Églantine Lescasse, pour leur aide aussi aimable qu'efficace.
66. D'autres tests se sont soldés par des échecs, le programme ne parvenant pas au bout de sa tâche, ou les résultats s'étant avérés totalement inintéressants.
67. Luis de GÓNGORA, « Del palacio de la primavera », v. 9-12, *Poesías*, n°215.
68. Sor Juana Inés de la CRUZ, « Villancicos : Santa Catarina » V, v. 40-43, *Obras completas*, éd. cit., II, p. 170.
69. L. de GÓNGORA, « Apeóse el caballero », *Poesías*, n°229, v. 14-16 ;
70. En fait l'idée n'est pas triviale, même si l'on peut peut-être y voir un écho de l'exclamation de saint Augustin à propos de la beauté divine : « *O pulchritudo tam antiqua et tam nova* », ('Oh beauté si ancienne et si nouvelle !') d'autant plus qu'il s'agit d'un des rares auteurs sacrés dont on peut être certain que Góngora l'avait fréquenté. Ce trait d'esprit a frappé les lecteurs et il n'est donc pas sûr que ce soit l'influence directe de Góngora qui soit en cause.
71. Sor Juana Inés de la CRUZ, « Encomiástico poema a los años de la condesa de Galve », v. 53-56, *Obras completas*, ed. cit., III, p. 464.
72. Sor Juana Inés de la CRUZ, « Cuando, invictísimo Cerda », v. 13-16, *Obras Completas*, I. *Lírica personal*, p. 9.
73. L. de GÓNGORA, « Del palacio de la primavera », v. 21-23, *Poesías* n°215.
74. En fait, elle ne transforme le texte de Góngora que dans deux cas : quand elle y prend appui pour le dépasser ou quand elle veut évoquer l'ombre du grand poète, faire un clin d'œil, soit en signe d'hommage et pour se parer de son aura, soit dans un trait d'esprit par allusion, de ton humoristique. Cela ne veut pas dire que l'imitation soit accessoire ou anecdotique : ces transformations, qui sont présentes partout, indiquent qu'elle connaît bien Góngora et qu'elle en est nourrie : l'allusion a en réalité une valeur révélatrice bien au-delà du passage concret où elle se produit, elle pointe vers quelque chose qui n'est pas porté au premier plan mais qui est essentiel.
75. Ainsi le projet « Tesseræ » (<http://tesseræ.caset.buffalo.edu/>) issu de la collaboration entre deux universités américaines et l'université de Genève (départements d'Informatique, de Lettres Classiques et de Linguistique), a mis en ligne un logiciel de même nom qui analyse

automatiquement les relations intertextuelles. Il trouve exactement ce que nous cherchions à faire avec Phœbus : des intertextes partout ou une phrase dans l'hypertexte présumé partage deux ou trois mots (sans tenir compte de la flexion) avec une phrase dans l'hypotexte. Son fonctionnement et son interface semblent très satisfaisants. On ne peut cependant le tester que sur un nombre de textes restreint, ceux qui ont été intégrés dans le projet qui sont nombreux pour le latin et le grec, beaucoup plus restreints pour l'anglais ; ni l'espagnol ni le français ne sont pris en compte pour l'instant. Voir, entre autres travaux sur les usages du logiciel : James O. GAWLEY, A. Catilin DIDDAMS, « Comparing the intertextuality of multiple authors using *Tesserae*. A new technique for normalization », *Digital Scholarship in the Humanities*, 32, Supplément 2, 2017.

RÉSUMÉS

On est loin d'être venu à bout de l'exploration du gongorisme, un phénomène reconnu depuis toujours comme important mais dont la notion reste confuse. Pour le ramener à quelque chose de scientifiquement solide, il faudrait un inventaire complet ou du moins une évaluation quantitative précise des relations hypertextuelles entre les écrits de Góngora et ceux qu'il a marqués de son empreinte. Il est naturel à cette fin de se tourner vers les humanités numériques. La présente étude est un premier pas vers un tel projet. Nous montrons que même un outil imparfait, en l'occurrence le logiciel Phœbus, développé par Jean-Gabriel Ganascia dans le cadre de l'OBVIL, permet de réaliser une comparaison automatisée entre les poésies de don Luis de Góngora et une œuvre qui se situe dans le champ de leur influence ; celle de la célèbre Sor Juana Inés de la Cruz, qui naquit au Mexique vingt ans après la disparition du poète espagnol. La comparaison a valeur heuristique : elle prétend moins trouver des rapports hypertextuels qu'évaluer les capacités et les limites de l'outil et déterminer ce qui pourrait le rendre plus efficace, en ayant pour horizon la possibilité de l'appliquer à des ensembles plus vastes et moins connus. Les conditions pour réaliser ce projet, seraient, outre le perfectionnement de ce logiciel et de son interface, que l'on ait à disposition un bon nombre d'œuvres (en vers et en prose) du XVII^e siècle en format *txt* et dans une version fiable.

Estamos lejos de haber terminado la exploración del gongorismo, un fenómeno reconocido desde siempre como importante pero cuya noción sigue siendo confusa. Para conferirle solidez científica, haría falta un inventario completo o al menos una evaluación cuantitativa de las relaciones hipertextuales existentes entre los escritos de Góngora y los que llevan su impronta. Para ese objetivo, parece lógico recurrir a las humanidades digitales. El presente estudio es un primer paso hacia este proyecto. Mostramos que incluso una herramienta defectuosa, el software Phœbus, desarrollado por el equipo de Jean-Gabriel Ganascia en el marco del OBVIL, permite realizar una comparación automática entre las poesías de Luis de Góngora y una obra que se sitúa en su campo de influencia : la de la célebre Sor Juana Inés de la Cruz, que nació en México unos veinte años después de la muerte del poeta español. Esta comparación tiene valor heurístico: pretende menos encontrar relaciones hipertextuales que evaluar la capacidad y los límites de la herramienta y determinar cómo podría volverse más eficaz, teniendo como horizonte la posibilidad de aplicarla a conjuntos más vastos y menos conocidos. Las condiciones para realizar ese proyecto serían, además del perfeccionamiento de ese software, que dispongamos de buen número de obras (en verso y en prosa) del siglo XVII en formato *txt* y en versiones correctas.

We are far from a complete exploration of Gongorism, a phenomenon which has always been recognized as important but whose concept remains vague. To establish something like a scientific basis, we would need a complete inventory, or at least a precise quantitative examination, of the hypertextual relations between Góngora's writings and those texts clearly marked by his influence. To that end, it is natural to look to the digital humanities, and this study is a first step towards such a project. We show that even an imperfect tool, in this case the Phœbus software developed by Jean-Gabriel Ganascia, allows for the automated comparison between the poems of Don Luis de Góngora and a work situated within his sphere of influence, that of the famous Sor Juana Inés de la Cruz, born in Mexico twenty years after the death of the Spanish poet. This comparison is mainly of heuristic value. It is less interested in finding hypertextual relations than evaluating the capabilities and limits of the tool, as well as determining what could make it more efficient through consideration of its potential application to a larger, and less studied, set of texts. The conditions for the feasibility of this project include, in addition to the development of the software and its interface, a good number of seventeenth-century works (in verse and prose) in a reliable version and in a convenient format.

INDEX

Palabras claves : Intertextualidad, software Phœbus, comparación automática, Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz

Keywords : Intertextuality, Phœbus, automated comparison, Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz

Mots-clés : Intertextualité, Phœbus, comparaison automatique, Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz

AUTEUR

MERCEDES BLANCO

Sorbonne Université, CLEA