

## Lope et Rotrou à la carte. Analyse cartographique des adaptations françaises de la *Comedia Nueva*

MIGUEL BETTI  
UNIVERSITÉ DE GENÈVE  
Miguel.Betti@unige.ch

### 1. Point de départ

---

1. Suivant le travail de Simon Gabay et Giovanni Pietro Vitali à propos du théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle (Gabay et Vitali, 2019), les recherches présentées dans cet article partent d'une intuition : tout comme les topiques et la fréquence des mots les plus utilisés (Schöch, 2017 et 2013), les toponymes mentionnés dans un texte littéraire pourraient nous servir pour extraire des informations architextuelles, par exemple, dans le cas des pièces de théâtre, en ce qui concerne le genre et le sous-genre, et hypertextuelles, en ce qui concerne l'étude des imitations et des adaptations<sup>1</sup>.
  2. Il n'est peut-être pas anodin de rappeler que, dans l'Espagne du Siècle d'Or, le terme « *comedia* » était généralement utilisé par opposition à d'autres catégories dramatiques telles que « *auto sacramental* » ou « *entremés* », mais pouvait servir pour définir tant des comédies que des tragédies et des tragi-comédies<sup>2</sup>. Cependant, il y a déjà quelques années Oleza distinguait deux branches à l'intérieur de cette ample catégorie : la « comédie » proprement dite, ludique et laissant plus de place à la frivolité (sans toutefois oublier l'impératif moral qui pesait sur toute la littérature de l'époque), et ce qu'il appelait le « drame », dont l'objectif était plus proche de l'endoctrinement, de l'exemplarité ou de l'impact idéologique, et qui portait généralement sur des « actions célèbres » ou sur « l'honneur et la vengeance » (1984 ; 252-262). Au sein de cette même division, cet auteur défi-
- 1 Ce travail a une dette immense envers les cours en humanités numériques donnés par Simon Gabay à l'Université de Genève, à qui nous sommes très reconnaissant pour son soutien à ce projet. Pour les différentes catégories de la transtextualité, cf. Genette, 1982 ; p. 8-11.
  - 2 Il existe cependant des cas où l'auteur communiquait des informations architextuelles à propos d'une pièce. Par exemple, Lope de Vega nous précise dans sa dédicace au Duc de Sessa que *El castigo sin venganza* est une tragédie, et dans son avant-dernier vers que *El caballero de Olmedo* est une « histoire tragique ».

nissait Lope de Vega (1562-1635) comme le grand créateur de la tragicomédie, c'est-à-dire de la fusion de ces deux branches dans un genre qui permettait, entre autres, d'incorporer des personnages et des effets plutôt comiques, comme le « *gracioso* » ou les « *enredos* », à des thématiques plutôt graves et dramatiques<sup>3</sup>. De nos jours, la critique distingue également toute une série de sous-genres à l'intérieur de cette première subdivision : comédies urbaines, « *de enredo* », palatines, de cape et d'épée, drames hagiographiques, mythologiques, d'événements historiques, etc. et même des micro-genres (qui présentent essentiellement le même conflit central, dans le même milieu social) : drame de l'honneur du *villano*, comédies de bandits, comédies picaresques, etc.

3. Ce n'est pas du tout une nouveauté de dire que l'espace dans lequel se déroule une comédie peut servir à nous orienter au sein de ces divisions génériques et sous-génériques. En effet, nous savons depuis longtemps que les « *comedias palatinas* » de Lope de Vega – celles qui décrivent les « *enredos* » amoureux des rois, des nobles et des courtisans (certaines plus proches du drame, d'autres plus proches du comique) – se déroulent généralement en Italie (comme *El perro del hortelano* ou *El castigo sin venganza*, pour ne citer que deux exemples célèbres)<sup>4</sup>, voire dans des contrées plus lointaines et grandiloquentes pour l'imaginaire de l'époque, comme la Hongrie ou la Dalmatie (*El príncipe melancólico*, *La sortija del olvido*, *Laura perseguida*, etc.)<sup>5</sup>. De même, les drames liés à l'Antiquité et influencés par la tragédie classique se situent nécessairement dans des régions telles que la Grèce antique (*El laberinto de Creta*, *La mayor hazaña de Alejandro Magno* – attribuée –, etc.), Rome (*Lo fingido verdadero*, *El esclavo de Roma*, etc.) ou en Asie Mineure (*Las grandezas de Alejandro*, *San Segundo*, etc.). Ainsi, dans le théâtre du Siècle d'Or espagnol, et c'est souvent le cas chez Lope de Vega, le choix du lieu semble être déterminé, ou du moins conditionné, par l'intrigue, et en ce sens également par le genre ou le sous-genre de la pièce.

3 « Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho » (vv. 174-180), affirmait le Phénix dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (Lope de Vega, 2020 ; 141).

4 La base de données *Artelope* présente 68 comédies se déroulant entièrement ou partiellement en Italie, dont 54 ont pour lieu principal une des villes italiennes, notamment Naples et Rome (Piqueras Flores, 2020 ; 478-470).

5 Il s'agit des « comédies hongroises » de Lope de Vega, dont une vingtaine se sont conservées jusqu'à nos jours.

4. Cependant, le but de notre recherche est d'étendre cette analyse de la géographie littéraire (Moretti, 1998) à tous les toponymes présentés dans une comédie, et non seulement au lieu où elles se déroulent, analyse pour laquelle les méthodes des humanités numériques se révèlent très efficaces. Nous croyons que ce travail peut apporter de nouvelles informations et s'avérer utile non seulement à la lumière de cette division en genre, sous-genre et micro-genre, qui nous intéresse particulièrement pour l'étude de la comédie de Lope de Vega et sur laquelle nous travaillons actuellement dans le cadre d'un autre projet, mais aussi en ce qui concerne les influences littéraires de la *Comedia Nueva* sur le théâtre français.

## 2. Corpus

---

5. En ce qui concerne le corpus de cette étude de cas, nous sommes partis d'une liste établie par le professeur Christophe Couderc, réunissant les pièces du théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle qui reprennent des comédies de Lope de Vega, rangées selon leur date de représentation (Couderc, 2017 ; 91-93). Parmi toutes ces œuvres, afin d'éviter des problèmes liés aux différentes générations des dramaturges et aux degrés divers de l'influence, nous n'avons retenu qu'un seul auteur, celui qui a adapté le plus de comédies de Lope de Vega et certainement celui qui a lancé la mode de la « comédie à l'espagnole » qui se répandra en France de 1629 à 1685 (Couderc, 2011 ; 120) : Jean de Rotrou (1609-1650). En effet, d'après Birkemeier, au moins dix de ses pièces, c'est-à-dire près d'un tiers de sa production (35 pièces connues de nos jours), sont inspirées d'une ou de plusieurs comédies de Lope (cf. Tableau n<sup>o</sup> 1), sans compter *El peregrino en su patria* et quelques pièces attribuées, qui exerceront également une certaine influence sur son œuvre (Birkemeier, 2007 ; 2).

6. Le cas de Rotrou est d'ailleurs très intéressant à analyser, car si dans de rares occasions il reconnaît son énorme dette envers Lope<sup>6</sup>, dans d'autres l'hypertextualité semble ne pas être revendiquée et se limiter seulement à l'imitation du titre de l'hypotexte (*La Belle Alphrède*, *Don Lope de Cardone*), sans reprendre aucun élément majeur de son intrigue. Il existe d'autres exemples dans lesquels l'imitation est également très restreinte, et

6 Par exemple, dans la dédicace à Louis XIII de *La Bague de l'oubli* : « C'est une pure traduction de l'Autheur Espagnol de Vega ; si quelque chose t'y plaist, donnes-en la gloire à ce grand esprit ».

se concentre sur des situations ou des motifs spécifiques (*Cosroès*), et même certains cas dans lesquels elle serait de deuxième ou troisième degré, c'est-à-dire basée sur d'autres adaptations françaises – par exemple, *La Céliane* pourrait être fondée sur l'imitation faite par Hardy de *El peregrino en su patria* de Lope, établie également à partir de la traduction de Vital d'Audiguier (Couderc, 2017 ; 85-88). Enfin, cet auteur est également intéressant parce que, d'une part, il utilise plus souvent des toponymes en tant que marques stylistiques que d'autres dramaturges français comme Molière et, d'autre part, parce que, comme Lope, du moins dans la première période de sa production, il ne respecte pas la règle de l'unité de lieu (excepté dans *La Diane*)<sup>7</sup>.

7. D'un point de vue philologique, les sources lopesques de l'œuvre de Rotrou ont déjà été analysées en détail par différents auteurs (Steffens, 1891 ; Martinenche, 1900 ; Hainsworth, 1931 et 1939 ; Schüller, 1966 ; Losada Goya, 1999 ; Birkemeier, 2007 ; Couderc, 2017). Ce que nous voudrions présenter ici en tant qu'étude de cas, du point de vue des humanités numériques, ce sont plutôt les possibilités que la cartographie peut nous offrir pour accompagner ces études indispensables et fondamentales.

- 7 Il faut préciser que dans une deuxième période (à partir de 1638), Rotrou commence à s'en tenir à la règle de l'unité de lieu, et il le fait probablement pour différentes raisons : l'influence des fondements posés par les théoriciens du théâtre et leurs critiques envers la *Comedia Nueva*, l'usage répandu de cette règle chez d'autres dramaturges, le principe de la vraisemblance en rapport avec la règle de l'unité de temps et un élément qui nous semble très intéressant, étudié déjà par Birkemeier et Dumas : le décor. En effet, dans les « corrales de comedias » espagnols, à l'époque de Lope de Vega, il n'y avait généralement pas de décor ou celui-ci se limitait à une toile peinte en arrière-plan, représentant un paysage ou une ville, ce qui donnait beaucoup plus de marge à l'imagination et au voyage. Cependant, en France, le décor simultané ou compartimenté s'imposait : un décor tripartite, avec à l'arrière-plan un palais, ou un jardin, ou une maison, et de part et d'autre deux lieux différents, par exemple une ville et une campagne. Même si celui-ci ne représentait pas strictement un lieu unique (intérieur ou extérieur), il obéissait généralement à la règle citée en présentant différents espaces possibles d'un même lieu, au sens large du terme : les jardins d'un palais, la campagne d'une ville, etc. (Birkemeier, 2007 ; 148-154 ; Dumas, 2017 ; 113-114). « [En Espagne] pour passer d'une maison en une forêt, il ne fallait pas de pénible changement de scène. Il suffisait de découvrir une toile et de montrer un arbre en carton. Ensuite, nous écouterions. Et dans les paroles des personnages bruissaient les ruisseaux et murmuraient les chênes ; la forêt chantait dans les vers du poète. Une telle mise en scène n'allait pas sans inconvénient. Elle favorisait les plus folles invraisemblances de l'action et le plus étrange romanesque. Mais elle permettait en revanche la plus poétique des libertés. Le genre français, avec son goût profond pour la clarté précise, ne serait pas du tout accommodé » (Martinenche, 1900 ; 62-63).

### 3. Workflow

---

#### 3.1. EXTRACTION DES NOMS DE LIEUX

8. La première étape de ce travail a consisté à extraire le plus grand nombre possible de noms de lieux des textes du corpus établi. La méthode la plus précise reste la méthode classique, c'est-à-dire : la lecture attentive de chacun des textes et l'annotation manuelle, pour ainsi dire, de chaque toponyme. Cependant, cette méthode est aussi la plus lente, et si l'on voulait l'appliquer à un corpus plus large en dehors de cette étude de cas (par exemple, à toutes les comédies de Lope, comme nous le faisons pour un autre projet), cela nous prendrait énormément de temps. Nous sommes donc en train de développer une méthode de *machine learning* pour extraire ces mêmes références avec un NER (*Named Entities Recognizer*), qui présélectionne automatiquement et itérativement les noms de personnes ou de lieux ; cela ne garantit pas une annotation exhaustive, mais à grande échelle ce processus fonctionne assez bien et nous donne une quantité impressionnante d'informations sans avoir à passer par le processus de lecture de chacun des textes.
9. Nous travaillons actuellement avec *spaCy*, une bibliothèque open-source pour le traitement du langage naturel en *Python*. Cet outil dispose déjà d'une bibliothèque pour l'espagnol, ce qui nous fait gagner beaucoup de temps. Notre objectif, au moyen du *machine learning*, est de l'appliquer à l'étude des textes dramatiques de Lope de Vega (et l'étendre ultérieurement à tout le théâtre espagnol du Siècle d'Or). Pour ce faire, le NER doit être entraîné à l'aide d'un pourcentage déterminé de fichiers pré-annotés (idéalement, 80% d'un corpus) : il s'agit de « tokeniser » (convertir en mots-jetons) les textes, de les « lemmatiser » (donner à chaque mot sa forme neutre canonique) et d'effectuer un étiquetage morphosyntaxique (leur associer la catégorie grammaticale correspondante : verbe, nom, pronom, adjectif, etc.). La procédure est assez simple et avec l'aide d'un *POS tagger* disponible en open-source (*TreeTagger*) elle peut se faire rapidement ; une fois conclue, nous procédons à annoter manuellement les noms de lieux en utilisant le système BIO (*Beginning, Inside, Outside*). Pour nous faciliter la tâche, nous avons travaillé avec des transcriptions modernisées. Nous avons aussi pris le choix de nettoyer toutes les didascalies, où l'on peut trouver une grande quantité de toponymes, surtout dans les pièces

françaises, car nous donnons la priorité au théâtre en tant qu'expérience performative (Gabay et Vitali, 2019).

10. Ensuite, l'apprentissage automatique doit être contrôlé sur la base d'un nouvel ensemble de textes pré-annotés, et ce n'est qu'à la fin de ce processus que nous procédons à le tester avec des textes qui n'ont pas encore été annotés avec le système *BIO*. L'avantage de cette méthode est qu'elle ne fonctionne pas par reconnaissance de mots à partir d'une liste, ce qui nous obligerait à charger tous les toponymes existants pour être le plus efficace possible, mais qu'elle offre la possibilité de prendre en compte la syntaxe du texte pour déterminer quand un lieu ou une personne sont mentionnés, ce qui nous permet de trouver des toponymes comportant des erreurs ou des variantes orthographiques (« México », « Méjico », etc.).

### 3.2. GÉO-RÉFÉRENCES

11. Pour attribuer des coordonnées à la liste des toponymes, il est possible d'utiliser *Georeference*, un paquet *R* développé par J.L. Losada qui récupère automatiquement la latitude et la longitude de différents catalogues numériques des toponymes (Losada Palenzuela, 2019). Pour les cas les plus complexes et ambigus (superposition chronologique d'un mot pour une ville ancienne et moderne, comme Rome, lieux imaginaires comme le comté de Belflor chez Lope, différentes variables orthographiques, etc.), nous pouvons aussi annoter manuellement les textes avec l'aide des bases de données disponibles sur le web, comme *GeoNames* pour les villes modernes, et *Pléiades* pour les villes anciennes.
12. Grâce à ces informations, nous avons créé une base de données dans laquelle nous indiquons toutes les métadonnées importantes pour la localisation des références géographiques dans une œuvre, ainsi que les coordonnées de ces références et le nombre de fois qu'elles ont été mentionnées (cf. Tableau n°2).

### 3.3. CARTOGRAPHIER LE THÉÂTRE

13. Pour la cartographie, nous avons utilisé le programme *R studio* et une série de paquets *R* déjà préparés à cet effet (principalement *leaflet map*, une bibliothèque *JavaScript* pour la création de cartes interactives). Il s'agit essentiellement de charger les informations que nous avons collectées, puis de trier les références géographiques récupérées selon les critères que nous

jugerons pertinents : auteur, genre, etc. Ce n'est pas le seul système qui nous permet de créer ce genre de cartes, mais il est assez intuitif une fois que l'on a appris le langage *R*. Il permet également de gérer toutes les données dans le même environnement et d'exporter facilement les cartes dans différents formats.

14. À partir de ce flux de travail, nous avons créé plusieurs cartes. L'une d'entre elles (*cf.* Carte n° 1) nous montre tous les toponymes mentionnés dans les pièces de Lope de notre corpus, divisées à leur tour en comédies et drames. Ce qui est intéressant avec ces cartes dynamiques, c'est qu'elles nous permettent de visualiser les noms des lieux de chacune des pièces individuellement, de les comparer les unes avec les autres, voire de visualiser les toponymes en fonction du genre (travail que l'on pourrait facilement étendre aussi à l'étude du sous-genre ou du micro-genre).
15. Sur la base de cette carte, nous en avons développé une deuxième, sur laquelle nous avons ajouté les noms des lieux cités dans les adaptations de Rotrou (*cf.* Carte n° 2), ce qui nous permet de faire une analyse géographique ciblée source-adaptation, ou d'étudier tout l'ensemble des textes des deux auteurs. Finalement, nous avons également élaboré une dernière carte, non plus avec tous les noms des lieux mentionnés dans les textes du corpus, mais avec les lieux principaux où se déroulent les œuvres selon l'auteur. Cela n'a pas retenu notre attention car, même si cette visualisation est plus claire, elle nous offre beaucoup moins d'informations.

#### **4. Conclusions préliminaires**

---

16. De ces visualisations cartographiques, nous pouvons extraire plusieurs informations intéressantes.

##### **4.1. ÉTUDE DES GENRES ET SOUS-GENRES**

17. Un de nos objectifs était d'étudier la classification des pièces de Lope de Vega en genre, sous-genre et micro-genre (initialement élaborée par Oleza et développée par les membres du projet *Artelope*), à la lumière de la cartographie de tous les toponymes cités (et au-delà du lieu où se déroulent les pièces). Ainsi, en regardant la première carte (*cf.* Carte n° 1.1), nous observons que, d'un côté, en ce qui concerne le problème du genre, les

comédies : *El poder vencido y el amor premiado*, *Mirad a quién alabáis*, *La ocasión perdida*, *Los ramilletes de Madrid* et *La villana de Getafe* se réfèrent principalement à des villes de la Péninsule Ibérique ou de l'Italie, apparemment plus propices, aux yeux de Lope, aux « *enredos* », à la frivolité, aux jeux et aux moqueries. De l'autre côté, en ce qui concerne les drames (cf. Carte n° 1.2) : *La hermosa Alfreda*, *Laura perseguida*, *Lo fingido verdadero*, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* et *Don Lope de Cardona* font principalement référence à des contrées exotiques, lointaines, ou liées à l'Antiquité (en imitation de la tragédie classique), même si elles peuvent logiquement se référer à d'autres villes plus proches de l'auteur lorsqu'il s'agit de drames historiques qui exigent une localisation précise (dans les deux derniers cas, le royaume d'Aragon). La taille des cercles nous montre quelles sont les références majoritaires dans chaque texte, mais il est intéressant de signaler que Lope, véritable fondateur de la tragi-comédie en Espagne (malgré quelques précurseurs) garde une très grande liberté dans sa géographie littéraire et utilise souvent des toponymes anciens dans des textes comiques, ou fait régulièrement référence à l'Espagne et l'Italie dans des textes dramatiques (cf. Carte n° 1.3). C'est une habitude qu'on ne retrouvera presque pas dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle.

18. Quant au sous-genre, nous pouvons observer que les comédies palatines : *La sortija del olvido*, *La hermosa Alfreda* et *Laura perseguida* confirment la règle susmentionnée, puisqu'elles mentionnent exclusivement des lieux lointains et exotiques pour un Espagnol du Siècle d'Or : le Danemark, la Transylvanie, la Hongrie, l'Écosse, Clèves, etc. *El poder vencido y el amor premiado* et *Mirad a quién alabáis* confirment également la règle, avec une majorité de noms de villes italiennes, proches de Naples, et le comté imaginaire de Belflor, qui apparaît aussi dans *El perro del hortelano*. Finalement, *La ocasión perdida* est un cas particulier car, bien qu'il y ait une majorité de mentions de la Bretagne, un lieu non moins exotique pour le public hispanique, l'Espagne, et surtout la ville de León, sont très présentes.

19. Les comédies urbaines : *Los ramilletes de Madrid* et *La villana de Getafe*, malgré quelques toponymes étrangers, comme le royaume de France ou le duché de Milan, font surtout référence à des villes espagnoles. Ainsi, l'Espagne semble être un lieu approprié pour ce type de comédies où l'« *enredo* » (avec ses tromperies, ses jeux et ses pièges) impose son hégé-

monie totale (Oleza, 2003 ; 606). Finalement, parmi les drames historiques, hagiographiques ou légendaires : *Lo fingido verdadero* ne se réfère, logiquement, qu'à des lieux de l'Antiquité (Rome principalement, mais aussi la Grèce, la Perse, la Syrie, etc.), tandis que *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* et *Don Lope de Cardona*, drames historiques, ont une majorité de toponymes, en raison de leur sujet, logiquement aragonais.

#### 4.2. ADAPTATIONS ET IMITATIONS

20. Si l'on aborde maintenant la question des adaptations, nous pouvons constater qu'en ce qui concerne les lieux principaux où se déroulent ces pièces, bien que certains soient répétés, il n'y a que deux coïncidences entre l'hypertexte et l'hypotexte : *Laura perseguida* et *Laure persécutée*, qui se déroulent en Hongrie, et *Lo fingido verdadero* et *Le véritable Saint-Genest*, à la Rome antique. Nous pourrions en conclure qu'il pourrait y avoir chez Jean de Rotrou une volonté délibérée de ne pas utiliser dans ses pièces les lieux dans lesquels se déroulaient celles de Lope de Vega, ce qui montrerait que dans le processus complexe d'imitation, d'adaptation et de réécriture – dont Couderc (2017) a étudié en détail les nuances –, l'espace ne serait pas un point de référence. On constate aussi que, si l'on laisse de côté l'Italie, la Dalmatie ou la Hongrie, lieux où Lope avait l'habitude de situer ses comédies palatines, il y a dans les adaptations de Rotrou un certain déplacement des pièces vers l'Ouest, cherchant peut-être à les décentrer de l'Espagne. À la différence de Thomas Corneille et Paul Scarron, qui conservent souvent la localisation de l'hypotexte espagnol, cet auteur, même s'il ne francise pas complètement les noms des villes et des personnages comme le feront Pierre Corneille ou Antoine Le Métel d'Ouille (Dumas, 2017 ; 122-123), relocalise ses pièces en dehors de l'Espagne, comme d'Audiguier l'avait déjà fait avec *El peregrino en su patria* (Tropé, 2010). Cela pourrait s'expliquer à travers des raisons sociopolitiques et culturelles, comme le ressentiment à l'égard de la Monarchie Hispanique, notamment dans le cadre des guerres franco-espagnoles de 1635-1659, ou une vision péjorative de l'hispanité, mais aussi esthétiques, comme une réserve liée au rejet porté par les critiques littéraires français sur la *Comedia Nueva* de Lope, qui négligeait ouvertement les règles classiques, et même par la volonté de mettre sur la carte de la comédie des villes auxquelles l'auteur espagnol

accordait peu ou pas d'importance, et qui pourraient être plus proches d'un spectateur français, comme Paris ou Londres.

21. Les mêmes conclusions peuvent être tirées de la carte reflétant l'ensemble des références géographiques source-adaptation (cf. Carte n° 2.1). Or, nous constatons rapidement dans cette représentation qu'il y a beaucoup plus de toponymes cités dans les pièces de Lope que dans celles de Rotrou, et cela pourrait s'expliquer par le fait que l'auteur espagnol donne la priorité au texte, et donc à la représentation, par-dessus tout, et que par conséquent ce sont les personnages qui mentionnent et décrivent habituellement les différents endroits où l'action se déroule, à la façon d'un véritable « décor verbal<sup>8</sup> ». Dans l'œuvre de Rotrou, en revanche, les noms de lieux se retrouvent surtout dans les didascalies, et leur présence est beaucoup plus limitée dans les répliques des personnages (Birkemeier, 2007). De même, nous constatons également que le théâtre du Phénix parle beaucoup de l'Espagne, en termes de toponymie, tandis que la France n'est pas très présente chez l'auteur drouais. Dans ce sens, non seulement les références géographiques sont une marque de style chez Lope, que nous ne retrouvons pas souvent chez Rotrou – chez qui, d'autre part, aucune couleur locale n'est attachée aux noms de lieux (Dumas, 2017 ; 113) –, mais on pourrait dire également qu'en Espagne elle est orientée plutôt vers le spectateur qui regarde la pièce, tandis qu'en France elle est plutôt fonctionnelle à la mise en scène, à la création du décor et peut-être aussi des costumes (presque inexistantes dans le théâtre péninsulaire), ainsi qu'à la compréhension des lecteurs, puisque les pièces étaient souvent publiées dans les années immédiates à leur représentation.

22. Pour conclure, nous tenons à préciser que cette étude a de nombreuses limites et qu'en aucun cas elle ne pourrait remplacer l'étude critique des textes, mais nous croyons qu'elle peut quand même s'avérer très utile pour accompagner l'analyse philologique, surtout avec de grands corpus. Par exemple, comme le fait remarquer à juste titre Birkemeier (2007 ; 45-46), *L'Heureuse Constance* alterne entre le cadre campagnard de *El poder vencido* (la campagne autour de Naples) et des espaces de pouvoir comme les palais de *Mirad a quién alabáis* (Naples et Milan), mais en utilisant à son tour la campagne et les palais de la Hongrie et de la Dalmatie. De même,

8 Par exemple, dans son *Arte nuevo* (vv. 387-389), nous lisons : « Oye atento, y del arte no disputes,/ que en la comedia se hallará modo/ que, oyéndola, se puede saber todo » (Lope de Vega, 2020 ; 152).

Rotrou proscrit souvent l'éparpillement spatial caractéristique de la *Comedia Nueva* en supprimant des lieux périphériques aux palais où vivent certains de ses personnages (c'est le cas dans *Laure persécutée* et *Les Occasions perdues*), et dans ce sens il s'éloigne de Lope et se rapproche des exigences des théoriciens français (Dumas, 2017 ; 114). Ces nuances et cette utilisation hypertextuelle de l'espace ne peuvent malheureusement pas être reflétées par la lecture à distance et la cartographie numérique. Cependant, nous avons un cas intéressant avec *Don Lope de Cardone*, une œuvre à propos de laquelle la plupart des critiques s'accordent à dire qu'elle ne fait qu'imiter le titre de la pièce de Lope de Vega (à l'exception de Birkemeier, 2007 ; 70-71). Pourtant, à première vue, la cartographie nous montre des coïncidences évidentes dans le cadre aragonais et dans les références géographiques liées à l'Espagne, qui révèlent un aspect particulier et, comme nous l'avons vu, peu commun dans les adaptations de Rotrou : l'imitation de l'imaginaire géographique hispanique (cf. Carte n° 2.2)<sup>9</sup>.

## **Bibliographie**

---

### **Éditions numériques des œuvres de Lope de Vega :**

*ARTELOPE*, Juan Oleza (Dir.), Universitat de València [http://artelope.uv.es/]

*PROLOPE*, Ramón Valdés Gázquez (Dir.), Universitat Autònoma de Barcelona [http://prolope.uab.cat]

### **Éditions numériques de Jean de Rotrou :**

9 Nous pouvons également obtenir des informations très diverses grâce à ces cartes, en fonction de notre intérêt. Par exemple, nous étions attiré par l'étude de la présence de l'Amérique dans l'œuvre de Lope de Vega, une question qui n'a pas reçu beaucoup d'attention de la part de la critique. Bien que nous reconnaissions que peu de comédies de cet auteur se déroulent sur ce continent (*El Arauco domado*, *El Brasil restituído*, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* et *La octava maravilla*), en ne prenant qu'une douzaine de comédies qui n'ont en principe rien à voir avec le monde américain, nous constatons à partir de la cartographie numérique que la Méditerranée reste logiquement l'espace géographique prédominant dans son œuvre, mais que le « Nouveau monde » apparaît régulièrement dans sa géographie imaginaire, remplaçant peut-être l'Afrique et l'Asie comme nouvelle terre d'exotisme, de danger et de richesses, d'où les « indians » reviennent souvent avec une grande fortune.

DRAMACODE [<http://dramacode.github.io>]

**Bibliographie critique :**

BIRKEMEIER Sven, *Jean Rotrou imitateur de la comedia espagnole*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2007.

CIORANESCU Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

COUDERC Christophe, « El Arte nuevo en Francia », *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 et 30 janvier 2009*, PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL Rafael et MARCELLO Elena E. (dir.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, « Corral de Comedias », 27, 2010, p. 113-127.

\_\_\_\_\_, « Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia) », *Revista de Lenguas Modernas*, 14, 2011, p. 113-135.

\_\_\_\_\_ (Dir.), *Le Théâtre espagnol du siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

\_\_\_\_\_, « Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII », *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 2017, p. 78-103.

DUMAS Catherine, « Lope de Vega et ses adaptations françaises : le traitement dramatique et la réappropriation culturelle dans trois tragi-comédies de Rotrou », *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 33, 2017, p. 104-130.

GABAY Simon et VITALI Giovanni Pietro, « Mapping 17th c. French Theatre », *Proceedings of the 13th Workshop on Geographic Information Retrieval (GIR'19)*, 28th-29th November 2019, Lyon, New York, ACM, 2019 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02388411/document>].

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

HAINSWORTH George, « Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII<sup>e</sup> siècle) », *Bulletin Hispanique*, 33, 3, 1931, p. 199-213.

\_\_\_\_\_, « Notes supplémentaires sur Lope en France (XVII<sup>e</sup> siècle) », *Bulletin Hispanique*, 41, 4, 1939, p. 352-363.

LOSADA GOYA José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1999.

LOSADA PALENZUELA José Luis, « Mapeado digital de lugares en la novela bizantina española », in RODRÍGUEZ-ORTEGA Nuria (Dir.), *Humanidades digitales: sociedades, políticas, saberes II*, « Artnodes », 23, p. 72-78, UOC, 2019.

MARTINENCHE Ernest, *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Genève, Slatkine, 1970 [1900].

MORETTI Franco, *Atlas of the European novel, 1800-1900*. London-New York, Verso, 1998.

MORLEY Sylvanus Griswold et BRUERTON Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA Joan, « La propuesta teatral del primer Lope de Vega », *Cuadernos de Filología*, 3, 1-2, 1981, p. 153-223, développé in *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 253-344.

\_\_\_\_\_, « Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias », *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ARELLANO AYUSO Ignacio et GARCÍA RUIZ Victor (eds.), Reichenberger, Kassel, 1994, p. 235-250.

\_\_\_\_\_, « El Lope de los últimos años y la materia palatina », *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 603-620.

PIQUERAS FLORES Manuel, « Las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega: Artelope como punto de partida », *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 26, 2020, p. 470-499.

SCHÖCH Christof, « Fine-tuning Our Stylometric Tools: Investigating Authorship and Genre in French Classical Theater », *Digital Humanities Conference*, Lincoln, UNL, 2013 [<http://dh2013.unl.edu/abstracts/ab-270.html>].

SCHÖCH Christof, « Topic Modeling Genre: An Exploration of French Classical and Enlightenment Drama », *Digital Humanities Quarterly*, 11, 2, 2017, §1-53 [<https://tinyurl.com/5f5uk66r>].

STEFFENS Georg, *Rotrou Studien I, Jean de Rotrou als nachahmer Lope de Vega's*, Oppeln, Eugen Franck, 1891.

TROPÉ Hélène, « La recepción en Francia de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega », *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 9-13 juillet 2007*, CIVIL Pierre et CRÉMOUX Françoise (dir.), Paris, Vol. 2 (CDROM), 2010.

## Annexes

Tableau n°1 : Pièces de Jean de Rotrou inspirées de comédies de Lope de Vega

J. de Rotrou : <i>La Bague de l'oubli, comédie</i> [1629] (1635)	Lope de Vega : <i>La sortija del olvido</i> [1605-1619] dans <i>Parte XII</i> (1619).
J. de Rotrou : <i>La Céliane, tragicomédie</i> [1630-1633] (1637)	Lope de Vega : <i>Los ramilletes de Madrid</i> [1615], dans <i>Parte XI</i> (1618)
J. de Rotrou : <i>Les Occasions perdues, tragicomédie</i> [1631-1633] (1635)	Lope de Vega : <i>La ocasión perdida</i> [1599-1603], dans <i>Parte II</i> (1610)
J. de Rotrou : <i>L'Heureuse Constance, tragicomédie</i> [1631-1633] (1636)	Lope de Vega : <i>Mirad a quién alabáis</i> [1613-1620], dans <i>Parte XVI</i> (1620) et <i>El poder vencido y el amor premiado</i> [1610-1615], dans <i>Parte X</i> (1618)
J. de Rotrou : <i>La Diane, comédie</i> [1632-1633] (1635).	Lope de Vega : <i>La villana de Getafe</i> [1609-1614], dans <i>Parte XIV</i> (1620)
J. de Rotrou : <i>La Belle Alphrède</i> [1635-1636] (1639)	Lope de Vega : <i>La hermosa Alfréda</i> (1598-1600), dans <i>Parte IX</i> (1618)
J. de Rotrou : <i>Laure persécutée, tragicomédie</i> [1637] (1639)	Lope de Vega : <i>Laura perseguida</i> [1594], dans <i>Parte IV</i> (1614)

J. de Rotrou : <i>Le véritable Saint-Genest, tragédie</i> [1645] (1647)	Lope de Vega : <i>Lo fingido verdadero</i> [c. 1608], dans <i>Parte XVI</i> (1620)
J. de Rotrou : <i>Cosroès, tragédie</i> [1648-1649].	Lope de Vega : <i>Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón</i> [1607-1608], dans <i>Parte III</i> (1612)
J. de Rotrou : <i>Don Lope de Cardone, tragicomédie</i> [1649] (1652)	Lope de Vega : <i>Don Lope de Cardona</i> [1608-1609], dans <i>Parte X</i> (1618)

Tableau n°2 : Métadonnées – Géo-références

	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1	titre	ISBN	lieux	type	région	langue	conteneur	lat	long	autre	composition	publication	Librairie
1	Lo fingido verdadero		Monzón	región	Spain	Europe	44.40088	1.60000			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
2	Lo fingido verdadero		Cherchono	ciudad	Spain	Europe	31.51812	36.30902			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
3	Lo fingido verdadero		Cherchono	ciudad	Spain	Europe	31.51812	36.30902			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
4	Lo fingido verdadero		Perma	región	Imperio persa	Asia	29.93040333	52.88947			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
5	Lo fingido verdadero		Monzón	ciudad	Spain	Europe	41.96695	1.60000			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
6	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
7	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
8	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
9	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
10	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
11	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
12	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
13	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
14	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
15	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
16	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
17	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
18	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
19	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
20	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
21	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
22	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
23	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
24	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
25	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
26	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
27	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
28	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
29	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
30	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
31	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
32	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
33	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
34	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
35	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
36	Lo fingido verdadero		70 Roma	ciudad	Imperio romano	Europa	41.902174251	12.486756753			c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega

1.

Carte n°1.1



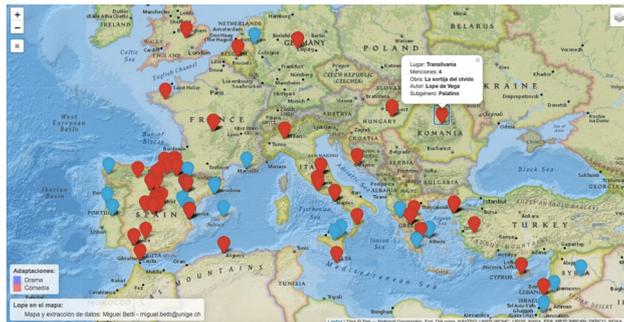
2.

Carte 1.2.



3.

Carte 1.3.



4.

Carte 2.1.



5.

