
Des mots pour jouer : glissements sémantiques dans le discours diderotien sur l'histoire théâtrale

Marina Ruiz Cano
Le Mans Université

RÉSUMÉ. Cet article se propose d'examiner l'évolution de quelques mots clés dans le discours sur le jeu théâtral, en prenant comme point de départ le texte *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot (1777, publié en 1830). D'un point de vue transculturel, nous nous intéresserons aux traductions en espagnol des termes « sensibilité », « acteur », « comédien » et « paradoxe », qui sont au cœur de ce texte essentiel dans l'histoire du théâtre.

MOTS-CLÉS : traduction, théâtre, sensibilité, paradoxe, acteur, comédien

ABSTRACT. This article aims to analyse the evolution of some keywords on the discourse about acting, Denis Diderot's *Paradoxe sur le comédien* (1777, published in 1830) being the starting point. From a transcultural point of view, we will focus on the Spanish translations of the French words « acteur », « comédien » and « paradoxe », for they are central in this essential text in theatrical history.

KEYWORDS: Translation, Theatre, Paradox, Actor, Comedian

L'histoire du théâtre occidental, plus particulièrement en France et en Espagne, s'articule à partir de textes théoriques qui, à l'instar de la *Poétique* d'Aristote, veulent systématiser l'écriture des pièces et leur représentation. Des discours, des réflexions, des pensées sur des aspects de la scène se succèdent depuis le XVII^e siècle avec des titres qui évoquent tantôt la comédie, tantôt le drame. Mais, depuis quand associe-t-on la comédie à l'humour et le drame au chagrin ? Que l'on songe à la *comedia* du Siècle d'Or espagnol (« comédie à l'espagnole ») ou à la « comédie larmoyante » de Nivelles de La Chaussée du XVIII^e siècle, une traduction du mot *comedia* par comédie suivant l'usage contemporain serait anachronique et décevante pour un lecteur voulant lire une pièce légère et comique. Par exemple, *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca, publiée en 1637, est qualifiée de *comedia* par son auteur dans



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

le sens de « pièce de théâtre ». Pourtant, il s'agit bien d'une pièce tragique, et aujourd'hui on la considère comme une tragédie. Compte tenu du rang des personnages, au XVIII^e siècle elle aurait pu être définie comme du tragique bourgeois, selon le *Dictionnaire dramatique* de Joseph de la Porte et Sébastien-Roch-Nicholas Chamfort paru chez Lacombe en 1776.

Par ailleurs, la pièce *Le Préjugé à la mode* de Nivelles de La Chaussée qui paraît en 1735 sous l'étiquette de « comédie » serait de nos jours plutôt qualifiée de « drame bourgeois », expression forgée par Denis Diderot dans *Entretiens sur le Fils naturel* en 1757. La théorie sur le drame bourgeois place la pantomime au cœur du débat théâtral, ce qui pousse à reconsidérer le jeu de l'acteur et toute la nomenclature autour de lui. La profusion des dictionnaires de théâtre depuis le XVIII^e siècle, et notamment au cours du XIX^e, octroie une place de plus en plus importante à la pratique théâtrale. Comme l'indique à juste titre Joaquín Álvarez Barrientos, ces traités « appliquent la nouvelle conception de l'histoire à l'art dramatique¹ » (Álvarez Barrientos, 2019 : 14).

Le caractère double inhérent au théâtre ne se fait pas chair sur la scène mais verbe sur le papier : les ambiguïtés de quelques mots fonctionnent comme un masque qui rend difficile l'entreprise de traduction et, surtout, de réception. Le transfert de concepts comme la *comedia* espagnole ou la poésie dramatique française peut donner lieu à d'autres définitions qui s'éloignent de l'idée de départ, ce qui modifie le regard que l'on porte sur l'autre culture et l'implication du public. Les glissements sémantiques transculturels s'ajoutent ainsi aux évolutions de l'histoire de la langue.

Si la taxonomie générique s'avère problématique, la terminologie pour désigner la profession d'acteur n'est pas en reste. Pouvons-nous considérer les mots « comédien » et « acteur » comme des synonymes ? Qu'en est-il des bouffons, des mimes, des bateleurs, des paradoxologues (on reviendra sur ce terme) ? Si l'on compare les aires francophone et hispanophone, un comédien en France, serait-il un *comediante* en Espagne ou plutôt un *actor*, voire un *cómico*, comme l'écrit Fernando Fernán Gómez dans ses mémoires, *El tiempo amarillo* ? À partir de ces termes désignant l'écriture théâtrale et le jeu scénique, dont la signification évolue au fil du temps et à un rythme différent de chaque côté des Pyrénées, nous voudrions nous interroger sur l'évolution du sens de quelques mots qui ont marqué l'histoire du théâtre, ainsi que sur leur correspondance en français et en espagnol.

Plus particulièrement, nous allons prendre le cas du *Paradoxe sur le comédien*, traduit en espagnol pour la première fois en 1920 par Ricardo Baeza pour la maison d'édition Calpe. Depuis, nous comptons huit éditions, dont la plupart posent des problèmes terminologiques. À ce sujet, Juan Antonio Hormigón signale : « J'ai compilé plusieurs traductions qui sont apparues au fil du temps. J'ai trouvé, dans toutes ces traductions, des problèmes liés en particulier à l'équivalence de quelques termes en espagnol² » (Hormigón 2016 : 7). Parmi les mots

1 « *Son tratados que aplican la nueva concepción de la historia al arte dramático* ».

2 « *He recopilado diversas traducciones que han ido apareciendo. En todos los casos encontré algunos problemas ligados sobre todo a la equivalencia en castellano de algunos términos* ».

évoqués, mais non cités par Hormigón, le binôme « acteur » et « comédien » occupe une place centrale (8). Les sens de ces deux termes sont différents dans la France du XVIII^e siècle, alors qu'ils sont pris comme des synonymes dans l'Espagne du XX^e, quand l'œuvre est traduite. Et, bien évidemment, leur définition n'a pas cessé de changer.

Michel Corvin avait donc raison : « il n'y a qu'une chose à faire d'un dictionnaire, le refaire » (Corvin, 1999 : 160). Cette affirmation quant aux problèmes posés par l'entreprise de rédiger un dictionnaire de théâtre manifeste la fluctuation sémantique des mots, accentuée par le chevauchement de différentes théories et traités dramatiques, ainsi que par les transferts des idées esthétiques. Les différences spatiales et temporelles témoignent de la vitalité de l'art scénique, cet « éternel éphémère³ », et de la littérature dramatique. L'empan historique retenu recouvre aussi bien les différents textes de théorie dramatique qui se succèdent à grande vitesse en Occident depuis le XVII^e siècle⁴, bien qu'en Espagne ils soient moins nombreux qu'en France à cette période-là, que les dictionnaires de théâtre, dont le premier est le *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, paru en 1776⁵. La base de données du projet CESAR, « Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution » a aussi permis l'accès à de nombreuses sources historiographiques.

Mais, comme l'affirmait jadis Maurice Blanchot, une encyclopédie « ne peut pas être pensée dans une seule langue » (Blanchot, 1971 : 63). Nous nous sommes donc penchée sur la langue espagnole afin d'appréhender le discours théâtral dans une dimension internationale, tenant compte de la circulation des idées, avec le but de confronter quelques notions. L'un des principaux outils pour ce travail en espagnol a été le *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, qui permet d'effectuer une recherche en ligne dans les dictionnaires de la Real Academia Española de 1726 à 1992, ainsi que d'autres dictionnaires historiques comme ceux de Terreros y Pando (1786), Nuñez de Taboada (1825) ou Rodríguez Navas (1918). Le *Diccionario de uso del español* de María Moliner, paru en 1967, est absent.

Les termes retenus pour cette analyse prennent comme point de départ l'ouvrage *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot, paru pour la première fois en 1830, bien que sa rédaction ait été achevée en 1777. La réception de ce texte laisse transparaître une histoire de malentendus qui commence, à nos yeux, avec sa définition en tant que traité théorique. Une étude comparative de ce texte avec une pièce de fiction en catalan, intitulée *El verí del teatre* de Rodolf Sirera, a

3 Formule empruntée à Daniel Mesguisch.

4 Voir Melendres, 2021.

5 Il existe néanmoins des ouvrages encyclopédiques sur des théâtres, en tant qu'institutions précises et non dans le sens large d'art de la scène. Nous citerons, par exemple, le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* de Lérís, publié en 1754 par l'éditeur Jombert ou le *Dictionnaire des théâtres de Paris* de François et Claude Parfaict, paru chez Lambert en 1756. Les publications sur les anecdotes dramatiques ou des mémoires abondent au XVIII^e siècle et s'avèrent également un outil historiographique de grande valeur.

changé notre regard sur le statut du texte diderotien. Celui-ci ne constituerait pas un traité théorique mais plutôt une pantomime de la pensée diderotienne autour du jeu de l'acteur⁶. En effet, Diderot avait rédigé un texte théorique, qui avait été publiée en 1770 dans la *Correspondance Littéraire* de Grimm, sous le titre « Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les acteurs anglais », où il exposait déjà les idées principales du *Paradoxe sur le comédien*. Or, si le texte de 1770 est un essai, *Paradoxe* présente une forme dialoguée qui se prête à la représentation. Compte tenu des binômes texte théorique/ application pratique qui composent, d'un côté, *Entretiens sur le Fils Naturel* (1757) et *Le Fils naturel* (1757), et de l'autre, *Discours sur la poésie dramatique* (1758) et *Le Père de famille* (1758), nous émettons l'hypothèse que *Paradoxe sur le comédien* est l'illustration pratique de la théorie exposée dans les « Observations ».

Le problème posé par la circulation des idées à travers les traductions et les rétrotraductions nous a amenée à nous interroger sur les différentes traductions en espagnol du *Paradoxe sur le comédien*, texte qui marque un tournant dans l'histoire du théâtre, ouvrant les débats sur la construction du personnage. On peut également penser aux va-et-vient entre la France et l'Angleterre du traité *Le Comédien* de Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747), traduit sous le titre de *The Actor : A Treatise on the Art of Playing* (1750) par John Hill et dont la nouvelle version française, élaborée par Antonio Sticotti en 1769, paraît avec le titre de *Garrick ou les acteurs anglais : ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs*.

Sémantique autour de la sensibilité

L'idée centrale qui traverse tous les textes que nous venons de citer gravite autour de la supériorité du jeu rationnel – défendu par Antoine-François Riccoboni – ou du jeu sensible – thèse soutenue par Luigi Riccoboni et Rémond de Sainte-Albine. Dans *Paradoxe sur le comédien*, cette opposition entre le comédien qui ressent les émotions et celui qui réfléchit avant tout n'est qu'apparente. En effet, les successives lectures qui ont été faites de cette dichotomie, pour le reste très réductrice de la portée des idées diderotiennes sur le théâtre, ont ignoré la polysémie du verbe français « sentir » au XVIII^e siècle, défini comme suit dans la 4^e édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1762 :

- Recevoir quelque impression par le moyen des sens.
- (Fig.) Avoir le cœur touché, l'âme émue de quelque chose d'extérieur.
- Flairer.
- Exhaler, répandre une certaine odeur.
- Du goût, de la saveur d'une viande, d'une boisson.

6 À ce sujet, voir notre article : Ruiz Cano, 2021.

- S'apercevoir, connoître. Je sens bien qu'on me trompe. [...] On dit dans le même sens, Je le sentis venir de loin, pour dire, Je connus, je pénétrai où il en vouloit venir. On dit proverbialement, qu'Un homme sent de loin, pour dire, qu'Il découvre, qu'il prévoit les choses de loin. Il signifie quelquefois, Éprouver. Il sentira ma colère.
- Il lui fera sentir sa colère.
- Avoir les qualités, les manières, l'air, l'apparence de.
- Connoître, sentir en quel état on est.

Ces acceptions mettent tour à tour l'accent sur les sens comme porte d'entrée de la connaissance ; la réception de la part du spectateur, car c'est bien lui qui éprouve les sentiments feints par le comédien ; l'apparence, le jeu, le faire semblant propre au jeu, et enfin, la maîtrise de soi du comédien qui sait très bien qu'il est en train de jouer un rôle. L'étymologie du mot, (XI^e siècle. Issu du latin *sentire*, « percevoir par les sens ; saisir par l'intelligence ; juger, avoir une opinion ») met aussi l'accent sur l'esprit plutôt que sur le cœur. Si l'on considère le matérialisme diderotien⁷, qui refuse le dualisme corps matériel/âme sensible et qui est fondé sur la sensibilité comme porte à la connaissance, nous ne pouvons pas dissocier les sens de la tête.

Le *Diccionario de Autoridades* de 1739 compte neuf entrées pour le verbe « sentir », auxquelles s'ajoutent six entrées dans sa forme pronominale. Les définitions données reprennent les sens de son équivalent français, à savoir, « percevoir avec les sens les impressions des objets », « entendre ou percevoir à travers l'ouïe », « souffrir une douleur physiquement, ou avoir une souffrance comme avoir faim, soif, etc. », « avoir de la peine, du mal ou du chagrin, ou ressentir d'autres afflictions de l'esprit », « juger, donner son avis, se former une opinion sur quelque chose », « prévoir, avoir des indices ou des signes de ce qui doit arriver, employé en particulier avec les animaux » ou « ajuster les actions externes aux expressions ou mots, ou leur donner le sens qui leur correspond, ainsi on dit 'Sentir le vers'⁸ ». Cette dernière acception nous renvoie au monde de la scène et de l'interprétation : c'est le fait de sentir qui rend le spectacle vivant.

La sensibilité, justement, est pour Diderot la qualité de la matière qui donne de la vie à ce qui est inerte⁹, ce qui permettrait donc le passage du personnage littéraire à l'actant scénique. Dans les traductions en espagnol, ce terme est toujours traduit par *sensibilidad*, alors que parfois il prend le sens de *sensiblería*. La traduction littérale de ce mot en français, « sensiblerie », n'existe pas encore

7 Pour plus d'information à ce sujet, voir Duflo, 2013. Cette question est particulièrement développée dans la première partie.

8 « *Percibir con los sentidos las impresiones de los objetos* », « *oír o percibir con el sentido del oído* », « *padecer físicamente algún dolor, ó daño: como sentir hambre, sed, &c* », « *tener pena, dolor, ó pesadumbre, ó padecer los otros afectos del ánimo* (Lat. *Dolere* »), « *juzgar, opinar, formar parecer, ó dictamen acerca de alguna cosa* » (Lat. *Iudicare, Arbitrari*), « *preveer, tener algunas señas, ó especies de lo que ha de jobvenir. Dicefe especialmente de los animales* » ou « *acomodar las acciones exteriores à las expresiones, ó palabras, ó darlas el sentido que les corresponde: y afsi fe dice, Sentir el verso* (Lat. *Actè, recitare*) ».

9 Voir *Entretien entre d'Alembert et Diderot* dans Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*.

au moment où Diderot écrit ce texte : la première occurrence de ce mot date de 1782 et il est attesté dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* depuis 1835 (6^e édition), soit cinq ans après la publication posthume du *Paradoxe*. Les traductions en espagnol¹⁰, par leur choix du terme « *sensibilidad* », affirment que Diderot refuse catégoriquement la sensibilité, ce qui n'est point le cas, lui-même se définissant comme un homme sensible à plusieurs reprises dans sa correspondance. Rejeter la sensibilité dans la théorie diderotienne est donc un contresens : c'est justement elle qui permet l'incarnation du personnage. Ainsi, quand l'interlocuteur nommé « Le Premier » – l'homme au paradoxe, celui qui devient porte-parole des idées diderotiennes et donc alter ego du philosophe – affirme qu'il exige « de la pénétration et nulle sensibilité » (Diderot, 2001 : 71), ce qu'il refuse c'est l'affectation, autrement dit, l'artifice qui s'éloigne du naturel. Le terme espagnol « *sensibilidad* » ne saurait pas véhiculer cette nuance, essentielle pour bien saisir la portée de la pensée théâtrale de Diderot.

Évolution historique du terme « comédien »

L'usage indifférent en espagnol des termes *actor* et *comediante* au xx^e siècle constitue une autre entrave pour comprendre le texte original. Ce manque de précision, voire de rigueur, au moment de traduire les mots gomme les différences établies par Diderot, entre « un grand comédien » et « un pauvre acteur ». Il ne tient pas compte non plus de la distinction signalée dans l'*Encyclopédie*, qui exclut l'usage du mot « comédien » pour désigner les acteurs et actrices de l'Opéra. Selon la 4^e édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762), le comédien joue seulement dans des comédies alors que l'acteur représente tout type de poème dramatique. Dans l'usage, le mot « comédien » ajoute une autre nuance : il désigne la personne qui a fait du théâtre son métier, sens que le mot « acteur » n'acquiert qu'en 1835 (6^e édition), quand il est précisé que « [i]l signifie aussi, Celui, celle qui exerce la profession de comédien, de comédienne ».

De nos jours, si l'*Académie Française* définit « comédien » (xv^e siècle) comme « [p]ersonne qui a pour métier d'interpréter un rôle dans des œuvres dramatiques au théâtre, au cinéma, à la télévision », le *Trésor de la langue française* privilégie la connotation comique, et relègue à un second plan le fait d'interpréter tout type de rôle dans une pièce théâtrale. La télévision et le théâtre radiophonique ne sont pas pris en compte. En revanche, et toujours dans le *Trésor*, on identifie un glissement sémantique qui s'opère à partir de l'acception originale d'« acteur », qu'il fallait comprendre au xiii^e siècle dans le sens d'auteur d'un livre et qui ne prend le sens actuel qu'au xvii^e. Bien que cet usage soit rare et littéraire, un « comédien » peut désigner aussi un « auteur de comédie », et la comédie ici n'est pas à comprendre dans le registre comique mais

10 La première traduction en espagnol de ce texte, de Ricardo Baeza, date de 1920. Depuis, cinq traductions ont vu le jour (Héctor María Goto, Luis Hernández Alfonso, Daniel Sarasola, Mauro Armiño et Lydia Vázquez) et toutes utilisent le terme « *sensibilidad* ».

en tant que texte théâtral, comme le démontre l'exemple cité : « Diderot et [...] Beaumarchais, ces comédiens admirables » (Valéry, 1929 : 83).

En espagnol, on dégage aussi une évolution de sens puisqu'au début ce mot se rapportait au domaine juridique et voulait dire « plaignant », le féminin dans cette acception étant *actora* et non *actriz*. La forme féminine *actriz* fait son entrée dans le *Diccionario de la academia* en 1844, alors que le terme « actrice » apparaît déjà dans la 4^e édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, presque un siècle plus tôt, ce qui suggère que les artistes femmes étaient moins célèbres en Espagne qu'en France. Selon le *Diccionario de autoridades* de 1726, le mot *actor* en espagnol désignait seulement le « bon comédien », et il était autrement réservé à un usage juridique : « Littéralement, personne qui fait, mais dans ce sens le mot n'est guère utilisé que parmi les comédiens, qui disent de celui qui excelle dans le jeu qu'il est un bon *actor*. Autrement il a un sens dans le domaine légal¹¹ ».

On a repéré aussi que quelques mots quasi-synonymes ont disparu de nos jours. En espagnol, existait le mot *comedo*, seulement dans sa forme masculine, et défini comme « *lo mismo que Comediante o Representante* ». L'édition de 1729, signale que le mot est déjà démodé, et il n'apparaît plus dans le dictionnaire depuis 1803. Cette même entrée ajoute une remarque qui oppose le mot *comedo* et celui de *cómico*, ce dernier désignant les personnes qui écrivent et composent des comédies (au sens classique du terme). *Cómico* complique encore l'histoire. En 1716, on retrouve ce mot dans le sens de « poète comique » dans le dictionnaire de John Stevens *A New Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern*. Il apparaît dans la première édition du *Diccionario de Autoridades* défini comme suit : « Chose qui appartient à la comédie, en particulier au poète, qui compose et écrit des comédies. Vulgairement, on comprend ce mot comme celui qui les joue. Parfois, on l'utilise en tant que substantif¹² ».

Il devient un synonyme de *comediante* en 1780, reflétant l'usage que ce mot a depuis le début du xvii^e siècle. Par exemple, on trouve ce mot dans l'œuvre *El viaje entretenido* d'Agustín de Rojas Villandrando, parue en 1603. Dans ce texte éclectique, qui combine la prose et le vers, ainsi que des parties dialoguées et d'autres narratives, l'auteur fait défiler plusieurs types de ces comédiens ambulants caractéristiques du Siècle d'Or, dont le *bululú*, *ñaque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *bojiganga*, *farándula* et *compañía*. On retrouve ce terme notamment dans l'expression *cómicos de la legua*, des comédiens ambulants, auxquels une troupe de théâtre indépendant basque a voulu rendre hommage en s'appelant *Cómicos de la legua*, ce qui montrait d'emblée leur volonté de se rapprocher du peuple en parcourant toute la région en fourgonnette.

11 « *Literalmente significa la persona que hace, pero en este sentido no tiene uso sino entre los Comediantes, que al que representa con primor le llaman buen actor. Lo tiene en lo forense y en lo legal* ».

12 « *Cofa perteneciente à Comédia: y propriamente el Poéta que compone y escribe Comédias. Vulgarmente se toma esta palabra por el que las representa. Algunas veces se usa como substantivo* ».

D'autres acteurs majeurs de la vie théâtrale espagnole revendiquent l'usage du mot *cómico*, qu'ils ne réservent pas aux spectacles qui poussent à rire. C'est notamment le cas de Fernando Fernán Gómez, qui utilise ce mot pour désigner tout professionnel du théâtre dans le domaine de l'interprétation, métier qu'il s'acharne à défendre :

Esa especie de defensa, de referencia al mundo de los cómicos, creo que surge en mí como una defensa al ataque persistente que la sociedad ha tenido habitualmente contra esa profesión. Al decir habitualmente no me refiero a los tiempos actuales, sino a tiempos remotísimos. Por las razones que sean, y que resultaría muy prolijo enumerar, siempre ha sido una profesión mal vista, mal considerada, incluso prohibida, perseguida por la ley y penada con la cárcel y con otros castigos. Creo que en mí, el hecho de defender esto es como utilizar esta defensa para atacar a la otra sociedad. Entiendo yo que la sociedad nuestra, la sociedad de los cómicos, ha vivido siempre en lo moral, en las relaciones de convivencia, de una manera, más pura y libre que el resto de la sociedad y que por esto el resto de la sociedad ha tenido una envidia que ha contribuido a marginar (Angulo et Llinás, 2004: 204-205).

En français, ce mot entre dans le dictionnaire en 1718 en tant qu'adjectif, dans le sens : « Genre comique, style comique », puis dès 1740 (3^e édition) il devient aussi un nom, et fait référence aux acteurs qui excellent dans ce genre : « C'est un bon comique » ; « C'est le comique de la troupe ». Ce n'est que la dernière version qui recense aussi le sens « d'auteur de comédies », témoignant d'un glissement sémantique (exemple : « Molière est notre plus grand comique »).

Conclusions : les paradoxes du mot « paradoxe »

Nous voudrions conclure cette réflexion avec un terme français présent dans *Paradoxe sur le comédien* qui pose des problèmes de traduction mais aussi d'interprétation. Il s'agit du mot « paradoxe », traduit toujours comme *paradoja* dans le sens de « [a]ffirmation surprenante en son fond et/ou en sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés ». La définition proposée par la *Real Academia de la Lengua* introduit une nuance qui nous semble significative, car elle qualifie la contradiction d'apparente : « *Hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica* » ou « *Empleo de expresiones o frases que encierran una aparente contradicción entre sí* ». La portée de cette notion en espagnol rend bien le jeu auquel Diderot se prête au moment de développer sa théorie sur le jeu dramatique, dont la qualité dépend de l'équilibre entre l'émotion et le sang-froid. Mais le philosophe va encore plus loin car le mot paradoxe cache un sens tout autre, qui offre de nouvelles pistes de lecture à l'ouvrage.

Si l'on épulche les entrées de l'*Encyclopédie*, on trouve une deuxième entrée pour ce mot, méconnue :

Paradoxe ou Paradoxologue, (Hist. anc.) : c'étoit chez les anciens une espece de mimes ou de bateleurs, qui divertissoient le peuple avec leurs bouffonneries. Voyez Pantomime.

On les appelloit aussi ordinaires, à cause apparemment que parlant sans étude ou préparation, ils étoient toujours prêts.

Ils étoient encore appelés nianicologes, c'est-à-dire des conteurs de sornettes d'enfant ; & outre cela arétaloges, du mot ἀρετή, un *virtuoso*, en ce qu'ils parloient beaucoup de leurs rares talents & des merveilleuses qualités qu'ils s'attribuoient (Anonyme : 1765 : 895).

Ce sens figure également dans le *Dictionnaire Universel Francois Et Latin, Dictionnaire de Trévoux* de 1743 et c'est là que réside, à nos yeux, le sublime de l'écriture de Diderot. La traduction en espagnol ne saurait rendre compte de la polysémie cachée dans ce titre, bien que la définition espagnole *paradoja* renferme l'idée d'apparence et donc de vérité voilée. Le terme « paradoxe » entendu à partir de sa proxémie avec « pantomime » sous-entend que les idées développées dans ce texte n'ont pas de fondement, mais qu'elles surgissent à l'improvisé, voire que le discours tenu par « Le Premier » n'est qu'une imitation auquel le paradoxe, c'est-à-dire le bateleur, n'adhère pas.

Il s'agirait donc d'un texte métathéâtral, voire méta-métathéâtral, puisque c'est un paradoxe, un acteur donc, qui réfléchit sur l'art du comédien comme si de rien n'était, de manière improvisée en apparence. Or, son discours est bien prêt sur le fond et sur la forme, et c'est là que Diderot nous a bien dupés. Sans doute, une des clefs pour déchiffrer ce texte, ou du moins pour prendre le parti pris de sa polysémie, se trouve dans la préposition qui complète le titre : « sur ». Nous comptons neuf éditions du livre en espagnol, dont sept ont traduit cette préposition par *del*, tandis que celle de 1964 a opté par la locution prépositionnelle *acerca de* et celle de 2003 a choisi la préposition *sobre*. La première option suggère que le paradoxe est inhérent au comédien plutôt qu'au discours à son égard. Les deux dernières, en revanche, prennent une focalisation externe qui se centre sur la théorie théâtrale. Quoi qu'il en soit, aucun des titres proposés ne soulève la question d'une conversation simulée, l'espagnol ne possédant pas d'équivalent du mot « paradoxologue » et le genre féminin du mot *paradoja* ne laissant aucune possibilité d'assimilation entre le locuteur et le discours.

Nous pouvons donc conclure que la réception de cette œuvre, à travers sa traduction en espagnol, s'avère plus limitative que l'interprétation ouverte du texte français. L'impossibilité de rendre la polysémie du titre détermine la lecture qui en est faite et démontre que le choix des mots, ou l'éventail de nuances proposé par un terme dans une langue concrète, joue un rôle prépondérant dans l'écriture de l'histoire théâtrale et dans la transmission des idées dramatiques.

Bibliographie

- Académie française, article « Sentir », *Dictionnaire de l'Académie française* [consulté le 20.06.2023] <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4So585>
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2019.
- ANGULO, Jesús et LLINÁS, Francisco (dir.), *Fernando Fernán-Gómez, El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Saint-Sébastien, Patronato Municipal de Cultura, 1993.
- Anonyme, art. « Paradoxe ou Paradoxologue, (Hist. anc.) », *Encyclopédie*, vol. XI, 1765 [consulté le 03.09.2022] <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v11-2669-1/>
- BLANCHOT, Maurice, « Le temps des encyclopédies », *L'Amitié*, Paris, NRF, Gallimard, 1971, 62-67.
- CORVIN, Michel, « Problématique d'un dictionnaire de théâtre », *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, doi: [10.7202/041400ar](https://doi.org/10.7202/041400ar).
- DE LA PORTE, Joseph et CHAMFORT, Sébastien-Roch Nicolas, *Dictionnaire dramatique* [consulté le 20.06.2023] <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/books/laporte/search.php>
- DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, éd. Colas Duflo, Paris, GF, 2002.
- DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. Jean M. Goulemot, Paris, Livre de Poche, 2001.
- DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, traduit en espagnol par Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2016.
- DUFLO, Colas, *Diderot. Du matérialisme à la politique*, Paris, CNRS, 2013.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo: memorias (1921-2007)*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2015.
- HORMIGÓN, José Antonio, « Las paradojas de la interpretación teatral », Denis Diderot, *La paradoja del comediante*, traduction de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2016.
- MELENDRES, Jaume, *La teoría dramática. Un viaje a través del pensamiento teatral*, traduit en espagnol par Aitana Galán, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2021.
- Real Academia Española, art. « Sentir », *Diccionario de Autoridades* [consulté le 20.06.2023] <https://apps2.rae.es/DA.html>
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, « El arte y las artes del comediante según Calderón », José M^a Díez Borque (éd.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, 389-418.
- RUÍZ CANO, Marina, « Le Paradoxe sur le comédien, une pantomime de la pensée diderotienne », *Tropics*, n° 10, 2021 [consulté le 20.06.2023] <https://tropics.univ-reunion.fr/1794>