

©inTRAlinea & Gerardo Acerenza (2026).

"La déproverbialisation des « proverbes dramatiques » dans le paratexte des traductions italiennes de Vigny et de Musset"
inTRAlinea Special issue: Les discours autour de la traduction du texte de théâtre

inTRAlinea [ISSN 1827-000X] is the online translation journal of the Department of Interpreting and Translation (DIT) of the University of Bologna, Italy. This printout was generated directly from the online version of this article and can be freely distributed under Creative Commons License **CC BY-NC-ND 4.0**.

Stable URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2724>

La déproverbialisation des « proverbes dramatiques » dans le paratexte des traductions italiennes de Vigny et de Musset

By Gerardo Acerenza (Università di Trento, Italia)

Abstract & Keywords

English:

In this article, we will focus on the Italian translations of *Proverbes dramatiques*. First, we will attempt to define this theatrical genre in order to highlight the dynamics that govern the plots of these plays. Then, we will discuss the most prolific playwrights since the 17th century. Finally, we will present the Italian translations of the *Proverbes dramatiques* by Alfred de Vigny (*Quitte pour la peur*) and Alfred de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*) in order to analyze their paratexts and understand how the prefaces and translators present and comment on this theatrical genre, which is so particular, to Italian readers. We will also study comments on the translation found in the paratexts, since these plays cite or evoke proverbs (sayings) that are always difficult to translate. We will focus primarily on three elements of the paratext in these plays translated into Italian: the titles, the prefaces or afterwords, and the footnotes. Throughout our reflection, we will mainly refer to the theoretical works of Gérard Genette, but also to the works of other theorists who have studied margins and peripheral discourses of a literary text.

French:

Dans cet article, nous nous intéresserons aux traductions italiennes des proverbes dramatiques. Tout d'abord, nous tenterons de définir ce genre théâtral afin de montrer les dynamiques qui régissent les intrigues de ces pièces. Ensuite, nous évoquerons les dramaturges les plus prolifiques depuis le XVIIe siècle. Enfin, nous présenterons les traductions italiennes des *Proverbes dramatiques* d'Alfred de Vigny (*Quitte pour la peur*) et d'Alfred de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*) dans le but d'analyser leur paratexte et de comprendre de quelle manière les préfaciers et les traducteurs présentent et commentent aux lecteurs italiens ce genre théâtral si particulier. Nous étudierons également les commentaires sur la traduction contenus dans les paratextes puisque ces pièces citent ou évoquent des proverbes (dictons) qui sont toujours difficiles à traduire. Nous nous concentrerons surtout sur trois éléments du paratexte de ces pièces traduites en italien : les titres, les préfaces ou postfaces et les notes de bas de page. Tout au long de notre réflexion, nous ferons principalement référence aux travaux théoriques de Gérard Genette, mais aussi aux travaux d'autres théoriciens qui se sont intéressés aux marges et aux discours périphériques d'un texte littéraire.

Keywords: Vigny, Musset, proverbe dramatique, paratexte, traductions italiennes, paratext, Italian translations

1. Carmontelle et les premiers proverbes dramatiques

Le proverbe dramatique, né vers la fin du XVIIe siècle, est un genre théâtral qui a toujours été considéré comme mineur. L'une des premières définitions du genre apparaît dans la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie*. Dans l'article consacré au proverbe (dicton), on trouve également la définition du proverbe (théâtre) : « Et on appelle *Jouer aux proverbes, jouer des proverbes*, Faire [*sic*] une espèce de comédie impromptue, qui renferme le sens d'un proverbe qu'on donne à deviner. *Ils ont joué des proverbes* » (1762 : 491).

Les auteurs des premiers proverbes dramatiques considèrent ces pièces, d'habitude très courtes (un ou deux actes), comme « des espèces de comédies » ou des « historiettes ». L'intrigue est construite pour valider la morale d'un dicton et l'action doit en illustrer la vérité. La fonction principale de ces premiers proverbes dramatiques est ludique. Le lecteur ou spectateur doit reconnaître le dicton que les personnages de la pièce ne citent jamais explicitement, mais qu'ils évoquent avec différentes stratégies. Ainsi, les premiers proverbes dramatiques ne formulent jamais ouvertement le dicton mis en scène, mais ils le suggèrent, l'esquissent. C'est aux lecteurs ou spectateurs de le deviner.

Carmontelle, dans l'introduction du premier volume de ses *Proverbes dramatiques*, propose une définition assez longue du genre :

Vous saurez, Madame, que l'on choisit un sujet, qui forme plusieurs Scènes d'une action, & que le titre de ces Scènes doit être un Proverbe. Il n'y a presque pas de Comédie à laquelle on ne pût donner un Proverbe pour titre, si l'on vouloit. On diroit du Joueur *promettre & tenir sont deux*. Du philosophe marié, *un peu de honte est bientôt passée*, &c.

Le Proverbe Dramatique est donc une espèce de Comédie, que l'on fait en inventant un sujet, ou en se servant de quelques traits, quelque Historiette, &c. Le mot du Proverbe doit être enveloppé dans l'action, de manière que si les Spectateurs ne le devinent pas, il faut lorsqu'on le leur dit, qu'ils

s'écrient ; ah ! C'est vrai : comme lorsqu'on dit le mot d'une Énigme, que l'on n'a pu trouver.
(Carmontelle 1774 : 7-8)

Le proverbe, ainsi, n'est pas seulement un outil de narration, mais il devient une espèce de clé de lecture pour l'ensemble de la pièce, un principe organisateur de l'œuvre. Un aspect essentiel, souligné par Carmontelle, est l'élément de suspense et de découverte pour le spectateur qui est invité à deviner le proverbe à travers l'intrigue. Cette dynamique crée une interaction entre le spectateur et l'œuvre, car le spectateur doit participer activement à la résolution de l'énigme. En enveloppant un proverbe dans une action dramatique, la pièce permet de rendre une vérité souvent banale ou triviale à la fois divertissante et instructive. Le proverbe devient alors un moyen de rendre la pièce plus ancrée dans le quotidien et dans la réalité du spectateur, tout en jouant sur l'idée d'une vérité universelle.

Dans la même lettre jouant le rôle d'introduction, Carmontelle souligne, entre autres, que dans ses *Proverbes dramatiques* il ne s'est pas efforcé à faire du style, c'est-à-dire à mettre de « belles phrases », mais il a simplement cherché à utiliser le ton typique de la conversation, qui est d'après lui le « ton de la vérité ». Et c'est en cela que le proverbe dramatique se distingue de la comédie, car la morale suggérée lui donne un caractère plus vrai que toute comédie.

En 1755, dans un texte ayant pour titre « Essai sur l'art dramatico-proverbial », Pierre Caron de Chanset formule lui aussi des règles pour bien écrire des proverbes dramatiques...

Le Proverbe Dramatique n'exige ni exclut [sic] aucune passion, & c'est-là surtout en quoi il ne ressemble nullement aux autres Drames. Quant à sa conduite, elle doit être simple, & l'on ne peut y placer d'incidens que ceux qui naissent naturellement du sujet ; mais on y doit éviter avec le plus grand soin la duplicité d'action [...]. Il faut donc absolument dans cette espèce d'ouvrages, affecter par le fonds même du sujet que l'on a choisi, lequel doit toujours correspondre au Proverbe qui en fait l'âme, & qu'on doit, autant qu'il est possible, faire dire vers la fin par quelqu'un des personnages pour instruire l'auditeur du but de ce qu'on vient de lui représenter qui, sans cela, n'offrirait à son esprit qu'une énigme. On doit aussi s'appliquer à y faire toujours triompher la vertu [...]. (de Chanset 1775 : 41)

Pierre Caron de Chanset souligne la réelle nature du proverbe dramatique : il peut accueillir des passions humaines variées, mais celles-ci restent en quelque sorte subordonnées à l'illustration du proverbe. De plus, l'intrigue doit rester linéaire, sans ramifications secondaires. Cette exigence de simplicité renforce l'idée que le proverbe dramatique n'a pas pour vocation de multiplier les péripéties ou de présenter des intrigues parallèles : l'action doit rester claire et se concentrer sur le proverbe (dicton), car la dimension morale est la caractéristique principale de ce genre de pièces.

Si l'on se penche sur la « Table des matières » du premier volume des *Proverbes dramatiques* de Carmontelle, on remarque que certains titres sont en effet assez simples et ne suggèrent nullement un contenu sentencieux, moralisateur (« Le Poulet ; Le Portrait ; Le Diamant », etc.). Tandis que d'autres, en revanche, rappellent davantage les titres des *Fables* de La Fontaine (« Les deux Anglois ; Les Faux indifférents, Le Mari absent », etc.), évoquant ainsi des situations particulières qui pourraient immédiatement suggérer un dénouement moral (Carmontelle 1775 : 339).

Il s'agit dans l'ensemble de titres qui, à première vue, peuvent sembler opaques, ne permettant pas de deviner immédiatement le dicton mis en scène dans la pièce. Toutefois, le lecteur est confronté à un jeu intrigant qui nécessite une grande imagination ainsi qu'une bonne connaissance des proverbes en circulation à l'époque. Il convient de préciser que Carmontelle aimait concevoir des jeux, étant chargé d'organiser des fêtes et des événements ludiques pour les nobles sous Louis Philippe duc de Chartres, puis D'Orléans (dit Philippe Égalité, 1747-1793). Ce dernier lui avait également demandé de compléter le jardin du Parc Monceau, un parc qui, selon les projets, aurait dû rivaliser avec celui de Versailles. Pendant treize années, de 1768 à 1781, Carmontelle a écrit et publié dix volumes de *Proverbes dramatiques* (Dufief-Sanchez 2015 : 15).

En général, la critique ne reconnaît pas une véritable valeur littéraire aux premiers proverbes dramatiques écrits par Carmontelle, ni à ceux de Théodore Leclercq, un autre auteur prolifique de l'époque (Ponzetto 2022 : 193). Il s'agit en effet de pièces très courtes mettant en scène des situations quotidiennes, avec un style familier qui touche à la fois les bourgeois et les aristocrates. Carmontelle et Leclercq dressent un portrait de la société de l'époque, leurs proverbes reflétant les différentes couches sociales, avec leurs défauts, leurs vices et leurs contradictions. À l'instar de la *Commedia dell'arte*, les personnages de ces premiers proverbes dramatiques sont très souvent des archétypes : le valet rusé, l'amoureux éconduit, le médecin incompétent, l'aristocrate avare, et ainsi de suite. Valentina Ponzetto souligne à juste titre que la critique de l'époque a souvent utilisé les métaphores du « miroir » et de la « peinture » pour décrire les proverbes de Carmontelle et Leclercq et ajoute « qu'il existe indéniablement [...] une dimension de *mimesis* [dans leurs proverbes], une volonté de représentation du réel de manière simple, quotidienne et vraisemblable » (2022 : 200).

Quoi qu'il en soit, Carmontelle et Leclercq ne sont pas les seuls à avoir écrit et représenté des proverbes dramatiques aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il convient également de mentionner le dramaturge dijonnais Aloysius Bertrand, auteur du célèbre *Gaspard de la nuit* (1842), inventeur du poème en prose, qui a écrit six proverbes dramatiques, dont *Les Conversations* publié pour la première fois dans *Les Grâces. Journal du beau sexe* le 11 novembre 1833. Il est aussi indispensable d'évoquer les *Proverbes* de la Comtesse de Ségur, notamment *On ne prend pas les mouches avec du vinaigre* et *Le Forçat, ou À tout péché miséricorde*, publiés dans le volume *Comédies et Proverbes* de 1866, ainsi que les *Proverbes dramatiques* de Madame de Maintenon, ancienne maîtresse et épouse de Louis XIV. Cette dernière a écrit un grand nombre de ces pièces publiées à titre posthume par Monmerqué en 1829. Une grande partie de ces proverbes étaient « uniquement consacrés à l'éducation de ses pupilles », c'est-à-dire à l'éducation des filles de Saint-Cyr. Il s'agit de textes très courts, généralement composés de deux ou trois scènes, sans titres, dans lesquels le dicton n'est pas prononcé par un personnage, mais donné à la fin de la pièce comme mot de clôture.

C'est surtout au XIX^e siècle que le proverbe dramatique connaît sa popularité, avec des écrivains tels qu'Alfred de Vigny et Alfred de Musset. Avec ces dramaturges, les proverbes dramatiques évoluent : ils perdent leur caractère ludique et ne remplissent plus une fonction de simple jeu. Contrairement aux *Proverbes dramatiques* de Carmontelle, de Leclercq, de Madame de Maintenon et de la Comtesse de Ségur, chez Vigny et Musset le dicton constitue le titre de la pièce et acquiert une fonction didactique. Le lecteur ou le spectateur n'est plus invité à deviner le proverbe une fois la lecture ou la représentation terminée, mais il est plutôt poussé à réfléchir sur la morale véhiculée par l'intrigue qui illustre le titre/dicton.

2. Vigny et la traduction italienne de *Quitte pour la peur*

En 1833, Alfred de Vigny met en scène le proverbe dramatique intitulé *Quitte pour la peur*. Cette pièce sera jouée une seule fois à l'époque, en raison de la censure qui interdisait toute représentation scénique de l'adultère conjugal et de la naissance d'enfants illégitimes (Ponzetto 2016 : 145). Le titre/dicton, qui résume la morale de la pièce, invite le public à réfléchir sur l'adultère conjugal et sur les conséquences dévastatrices de telles relations.

Selon le dictionnaire *Le Robert*, l'expression proverbiale « En être quitte pour la peur » signifie « n'avoir que la peur (et pas de mal) ». De plus, dans la dernière réplique de la pièce, le dicton est cité par Rosette, la femme de chambre de l'infidèle Duchesse de ***, épouse du Duc de *** : « Toujours est-il que nous en voilà quitte pour la peur » (Vigny 1913 : 130).

La trame de cette pièce est très simple. Le Duc de *** voit régulièrement une maîtresse, et sa femme, la Duchesse de ***, entretient également une relation extraconjugale avec un « Chevalier de Malte ». La situation se complique lorsque la Duchesse découvre qu'elle attend un enfant de son amant. Le Duc, informé par son médecin (Tronchin), se précipite auprès de sa femme pour lui parler et comprendre comment elle a pu commettre un tel acte. Cependant, il ne cherche pas à se venger, car lui aussi fréquente sa maîtresse et n'est pas souvent à la maison. Ils passent la nuit à discuter et, à la fin de leur entretien, le Duc accepte d'assumer la paternité de l'enfant. Pour la Duchesse, l'honneur est sauvé, elle en est donc « quitte pour la peur », c'est-à-dire qu'elle n'a eu qu'une seule peur, celle de la vengeance de son mari. Toutefois, il n'y aura ni vengeance, ni scandale.

Le théâtre de Vigny a été presque intégralement traduit en italien par Gaetano Barbieri et publié pour la première fois en 1837. Né à Modène en 1767, et mort à Milan en 1853, Gaetano Barbieri était mathématicien, poète et dramaturge. Il a également traduit en italien des chefs-d'œuvre de la littérature française, comme *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo, en 1835, ainsi que des œuvres de la littérature anglaise, comme *The Adventures of Mystery Stranger* de Washington Irving, en 1826 et *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, en 1842. Il a le mérite d'avoir fait connaître Walter Scott en Italie avec sa traduction d'*Ivanhoé* en 1822.

La traduction du proverbe que nous analysons ici figure dans le premier des deux volumes qui regroupent les principales pièces de Vigny traduites en italien. Nous avons choisi de nous intéresser à cette traduction parce qu'il s'agit de la seule version italienne disponible de ce proverbe de Vigny et parce qu'elle a été publiée en 1837, seulement quatre ans après la parution en France. Le titre choisi par Gaetano Barbieri, *Uscirne netto con la paura*, pourrait sembler cryptique pour les lecteurs italiens contemporains, et peut-être même pour ceux de l'époque. Or, quelles sont les informations contenues dans le paratexte de cette traduction italienne ? Le titre/dicton tel qu'il est traduit en italien, est-il reconnu par les lecteurs comme un proverbe ? Est-il attesté dans les ouvrages de référence parémiologiques italiens de l'époque ? Bref, les lecteurs italiens seront-ils capables de saisir les nuances et les clins d'œil moralisants que la pièce cherche à transmettre ? En outre, l'introduction et les notes de bas de page qui accompagnent la version italienne permettent-elles de bien situer cette pièce dans le genre théâtral des proverbes dramatiques ? Voilà les questions de recherche auxquelles nous allons tenter de répondre dans cet article.

Dans le chapitre de *Seuils* consacré aux titres, Gérard Genette souligne d'emblée que la relation entre le titre et le contenu du texte peut être ambiguë et ouverte à plusieurs interprétations. Il existe, selon lui, plusieurs types de titres : les « titres littéraires, qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre : *Phèdre*, *Paul et Virginie*, etc. » ; les titres qui évoquent, par « synecdoques ou métonymie », un élément moins central de l'œuvre (par exemple le *Père Goriot*, le *Soulier de satin*) ; les « titres métaphoriques » comme *Sodome et Gomorrhe*, texte où le thème central est l'homosexualité ; et enfin, les titres qui « fonctionnent par antiphrase, ou ironie », comme *La joie de vivre* de Zola, qui est en réalité un texte assez sombre. Genette conclut sa réflexion en remarquant que, très souvent, la présence d'un sous-titre permet aux auteurs de préciser davantage le thème de l'œuvre : « D'une manière plus large et plus souple, le sous-titre sert fréquemment, aujourd'hui, à indiquer plus littéralement le thème évoqué symboliquement ou cryptiquement par le titre » (Genette 1987 : 78-82).

En ce qui concerne *Quitte pour la peur*, et conformément à l'analyse de Genette, il semble approprié de qualifier le titre de ce proverbe dramatique de Vigny de « titre littéral », puisque le dicton illustre le thème de la pièce. Toujours selon Genette, il est également judicieux de qualifier de « paragénérique » le sous-titre « Proverbe », puisque le mot désigne un genre théâtral en vogue en France depuis le XVII^e jusqu'au XIX^e siècle. Toutefois, cela est sans doute vrai pour les lecteurs français, mais, pour les lecteurs italiens, surtout pour les lecteurs contemporains, la phrase *Uscirne netto con la paura* – traduction proposée de l'expression proverbiale *Quitte pour la peur* – ne fait pas du tout penser à un proverbe. En effet, il n'y a aucune trace de cette locution dans les ouvrages parémiologiques de références. En revanche, il existe les locutions proverbiales « La paura fa più male dello stesso pericolo » et « La paura ingrossa il pericolo » (Guazzotti 2006 : 386) qui semblent être des expressions proverbiales plus appropriées, selon nous, pour rendre le titre de la pièce de Vigny[1].

Nous allons maintenant nous pencher sur le deuxième aspect du paratexte de cette traduction, à savoir l'instance préfacielle. Toujours dans *Seuils*, Gérard Genette définit la préface comme « tout espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède » (1987 : 150). Il précise également que la « postface » est « considérée comme une variété de préface, dont les traits

spécifiques, incontestables [lui] paraissent moins importants que ceux qu'elle partage avec le type général » (*ibid.*). Il convient de souligner qu'il s'agit ici de « préfaces tardives », en quelque sorte d'un « examen » de l'œuvre par quelqu'un qui n'est pas l'auteur. Selon Genette, la fonction principale de l'instance préfaticielle est de « favoriser et guider la lecture » du texte, de le « valoriser » et d'en recommander la lecture. Les informations principales contenues dans une introduction tardive devraient donc porter sur la genèse de l'œuvre et le rôle essentiel serait de « retracer[r] les étapes de la conception, de la rédaction et de la publication et qui enchaînent logiquement sur une "histoire du texte" » (1987 : 152). Dans une introduction, et surtout dans celles allographes, les informations biographiques sur l'auteur du texte permettent aux lecteurs de mieux comprendre son œuvre. Genette souligne à ce propos que « la publication d'œuvres complètes est l'occasion, presque obligatoire, d'informer les lecteurs sur les circonstances de sa vie » (Genette 1987 : 244-245).

Dans le cas du théâtre de Vigny, et en particulier de la pièce *Uscirne netto con la paura*, il s'agit d'un préfaticier qui est également le traducteur de l'œuvre. Genette précise d'ailleurs qu'« en cas de traduction, la préface peut être signée du traducteur. Le traducteur-préfaticier peut éventuellement commenter, entre autres, sa propre traduction ; sur ce point et en ce sens, sa préface cesse alors d'être allographe » (Genette 1987 : 243).

Gaetano Barbieri insère au début de son premier volume une préface intitulée « Cenni biografici intorno ad Alfredo di Vigny », dans laquelle, comme il le précise, il a traduit une partie de l'étude de Sainte-Beuve consacrée à Vigny, intitulée « Ritratti e critiche letterarie » (Vigny 1837 : XVI). Il y ajoute également des réflexions personnelles, nourries de ses lectures de l'œuvre de Vigny, ainsi que des informations biographiques sur l'écrivain : ses études à Paris, sa carrière militaire, au cours de laquelle il a obtenu le grade de capitaine, et ses débuts en tant qu'écrivain avec les lectures de ses auteurs préférés, Homère, Dante, Milton, Moore. Barbieri évoque ses premiers poèmes, son premier roman *Cinq-Mars*, puis présente brièvement les pièces contenues dans le volume. Lorsqu'il évoque *Uscirne netto con la paura*, le traducteur italien désigne la pièce par le terme « dramma » : « Del resto questo sì corto dramma è pieno d'interesse perché ne dipinge a meraviglia i giorni di Voltaire e di Franklin inviato dagli Stati Uniti a Parigi » (Vigny 1837: XVI). Et à la toute fin de sa préface, à deux reprises, il désigne la pièce qu'il a traduite par le mot « commedia »...

Questa breve commedia è in un atto solo. Senza alterarla menomamente l'ho ripartita nel tradurla in tre parti, come il signor dottore Luigi Masieri, traduttore della *Marescialla d'Ancre* ne ridusse in due parti l'atto IV. La ragione ne è questa. Se bene [*sic*] la scena italiana non men della francese si sia emancipata affatto dal pedantesco giogo delle unità di luogo e di tempo, non se n'è scostata al punto di permettere che un personaggio, il quale abbia terminata con le sue parole una scena in un dato luogo, ne cominci con le sue stesse parole un'altra in luogo affatto diverso senza una pausa frapposta. Questo inconveniente, almeno tale finora per noi, accade appunto quando nella citata commedia di un atto trasporta da Parigi a Versaglies. (Vigny 1837: XVI)

Gaetano Barbieri tient à informer immédiatement les lecteurs que malgré la division du texte original en trois parties, son intention est de rester aussi fidèle que possible à l'original. Le choix de « ripartire » sans « alterare » la pièce implique que le traducteur souhaite respecter la structure originale tout en l'adaptant aux besoins de la scène italienne, où la notion d'unité de temps et de lieu est traditionnellement plus rigide que dans le théâtre français. En citant le traducteur Luigi Masieri, il semble suggérer que la fluidité du passage d'une scène à l'autre est fondamentale non seulement du point de vue de l'intrigue, mais aussi du point de vue visuel. Selon lui, dans la tradition italienne, l'action scénique ne peut être trop soudaine ou incomplète sans compromettre la crédibilité de la représentation.

Toutefois, Gaetano Barbieri n'utilise jamais le terme « proverbio » pour désigner la pièce, bien que ce mot apparaisse comme sous-titre sur la première page aussi bien du texte source que du texte cible. Le préfaticier-traducteur ne fait aucune mention des premiers auteurs de proverbes dramatiques, ni des dynamiques et des fonctions de ce genre théâtral. En quelque sorte, il déproverbialise la pièce et, comme nous le verrons dans la suite de cet article, il ne sera pas le seul. Cependant, il est vrai que le lecteur/spectateur assiste à un dénouement presque heureux pour le personnage de la Duchesse de ***, mais tout lecteur ou spectateur aurait néanmoins du mal à considérer cette pièce comme une « commedia ». Le but d'Alfred de Vigny n'est pas de faire rire ses lecteurs/spectateurs, mais de les inviter à se poser de vraies questions morales sur le thème des relations extraconjugales et sur l'éventuelle naissance d'enfants hors mariage. Que faire dans une situation pareille ? Prendre la même décision que le personnage du Duc de *** ? Ou bien se venger en dénonçant sa propre femme et créer ainsi un scandale ? C'est pour cette raison que le traducteur italien aurait pu désigner la pièce qu'il a traduite par le syntagme « proverbio drammatico », qui inviterait les lecteurs/spectateurs à réfléchir sur le questionnement moral thématique dans la pièce. La question que nous pourrions nous poser est la suivante : pourquoi Gaetano Barbieri choisit-il de présenter la pièce comme une « comédie » et non pas comme un « proverbe dramatique » ? En réalité, en Italie, le proverbe dramatique apparaît seulement dans la seconde moitié du XIX^e siècle grâce aux pièces du Napolitain Achille Torelli, le premier à lancer la mode des proverbes dramatiques en Italie (Palma 2022 : 3). À l'époque de la publication du proverbe de Vigny, ce genre théâtral était inconnu en Italie et c'est peut-être pour cette raison que Barbieri présente *Uscirne netto con la paura* comme une comédie. En outre, il était lui-même dramaturge et auteur de plusieurs comédies.

Quoi qu'il en soit, Gaetano Barbieri utilise également quelques notes de bas de page pour prolonger sa réflexion sur la pièce de Vigny qu'il a traduite. Or, les remarques de Gérard Genette sur les espaces textuels qui « entourent et prolongent » les textes invitent à considérer la note de bas de page comme une « lisière », « une "zone indécise" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) ». Pour Genette, la note de bas de page est généralement une...

frange [...] toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur [et elle] constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (Genette 1987 : 8)

Toutefois, dans tout le chapitre consacré à la note de bas de page dans *Seuils* (p. 293-315), Genette ne fait que rarement référence à la note du traducteur, qui se présente, comme on vient de le voir, comme une note « auctoriale », et non pas comme une note « allographe », puisque le traducteur commente sa traduction et prend en compte à la fois le texte source et le texte cible. Ces « franges » ajoutées permettent aux traducteurs de se projeter dans le texte qu'ils traduisent et d'imposer leur présence aux lecteurs, en y joignant une autre voix, une voix « autre ». Or, selon les quelques études existantes sur le sujet (notamment Elefante 2009 ; Meschonnic 1999 ; Berman 1994 ; Ladmiral 1979 ; Venuti 1995), la note du traducteur peut remplir plusieurs fonctions, plus ou moins importantes, dans un texte traduit (explicative ; encyclopédique ; justificative ; métalinguistique ; critique ; argumentative ; politique, etc.). D'ordinaire, elles se trouvent en bas de page, mais elles peuvent aussi figurer à la fin d'un chapitre ou à la fin du volume. Parfois, avec des modalités différentes, elles sont insérées directement dans le texte.

Néanmoins, un grand nombre de traductologues, de traducteurs, d'écrivains et de lecteurs sont assez critiques envers cette « greffe » faite sur les textes traduits. Dans *Dire quasi la stessa cosa*, Umberto Eco souligne que la note placée en bas de page ou à la fin des textes par certains traducteurs est en réalité un aveu d'échec. Le sémioticien italien la considère en quelque sorte comme « l'ultima ratio » et la voit comme une « sconfitta » (Eco 2007 : 95) pour le traducteur qui l'utilise. Selon Dominique Aury, « la note en bas de page est la honte du traducteur » (1963 : IX). Tandis que pour Albert Bensoussan, « en matière de traduction la note en bas de page, outre qu'elle gêne la lecture, est surtout jugée comme un aveu de faiblesse ou d'échec. Le texte doit se présenter au lecteur en parfaite lisibilité, sans nul écran, sans l'intervention active du traducteur qui n'est jamais meilleur que lorsqu'il est effacé, absent (apparemment) au texte » (1995 : 99). Et selon Brice Matthiessent, « la présence d'une note du traducteur dans un texte traduit de n'importe quelle langue est quelque chose qui est ridicule, une note où le traducteur explique pourquoi il n'a pas réussi à traduire tel mot c'est ridicule. C'est humiliant d'une certaine manière et masochiste ». Il ajoute néanmoins que, parfois, des notes du traducteur dans des traductions sont parfaitement justifiées, car elles « explicitent un fait culturel du pays d'origine » (2024).

Dans la première note du traducteur, placée en bas de page dans *Uscirne netto con la paura*, Gaetano Barbieri émet un jugement moral sur la France et le respect des dogmes religieux par les Français. Les informations contenues dans cette note, qui apparaît dans la première scène de la pièce, ne concernent pas directement la pratique de la traduction, mais le traducteur commente la réplique de La Duchessa ***, laquelle confesse à sa femme de chambre qu'elle cherche à respecter le sacrement du mariage, mais en vain, car dit-elle :

È vero che adempisco a tutti i doveri a me prescritti dalla religione; ma ogni volta che gli adempisco prometto di rompere certa pratica che sai e non mantengo la mia promessa. Credo bene che il mio direttore spirituale non conti molto su la mia parola intorno a ciò; ma infine lo sento bene io che è un volere ingannare il Signore. Perché poi, questa vita angustata e tormentata, questo omaggio che si tributa ai più sacri doveri reso pubblico altrettanto quanto il niun conto in cui sono tenuti.*

*[N.d.T.] Vi sono stati e purtroppo vi saranno tuttavia alcuni paesi cui generalmente parlando le dimostrazioni religiose sono più una formalità che l'effetto di un sentimento. La Francia e il secolo scorso ne offersero i più autentici esempi. Il Traduttore (Vigny 1837 : 321)

Avec l'expression « rompere certa pratica che tu sai », La Duchessa *** fait référence à la relation extraconjugale qu'elle entretient avec son amant, toujours désigné dans la pièce par son grade militaire, c'est-à-dire par le terme « Cavalier ». La Duchessa *** est en proie à un conflit intérieur profond, un combat entre ses aspirations religieuses et ses échecs répétés à honorer ces aspirations. Le personnage est plongé dans un dilemme moral, se débat avec ses doutes spirituels et ses culpabilités intérieures, bref, elle lutte entre l'intention et l'action.

Néanmoins, le jugement que le traducteur porte sur l'attitude de La Duchessa *** est assez dur, car il critique ce qu'il perçoit comme une pratique religieuse superficielle et déconnectée des véritables sentiments spirituels. Le traducteur dresse un portrait sévère de la religion en France, où, selon lui, les démonstrations religieuses sont davantage une obligation sociale qu'une expression authentique de la foi. Les rites, ou même la fréquentation des églises, sont accomplis par habitude sociale ou par conformisme plutôt que par une véritable conviction spirituelle. Il généralise ainsi le comportement d'un personnage à tout un pays, la France, et à tout un peuple, les Français. Le qualificatif « purtroppo » introduit une note de pessimisme dans la réflexion proposée par Gaetano Barbieri, qui voit cette tendance comme inévitable dans plusieurs contextes et notamment en France. Le traducteur exploite ainsi cette « frange » pour ajouter sa voix à la voix de Vigny et fustiger la France et les faux dévots mis en scène par le dramaturge français. Que penser de cette note du traducteur, qui semble imprégnée de l'esprit du siècle ? L'Italie de la première moitié du XIXe siècle est en effet encore profondément catholique et l'Église se montre hostile aux idées modernes et apparaît encore comme une force conservatrice qui doit garantir l'ordre établi.

De la même nature est le contenu de la deuxième note insérée par le traducteur au début de la deuxième partie de la pièce, à la suite de la réplique avec laquelle le Duc de *** informe le médecin Tronchin sur la véritable nature de son mariage avec la Duchesse de ***...

La marchesa [l'amante del Duca] è la donna più dispotica che sia mai vissuta; sapete bene che non m'avrebbe mai lasciato ammogliare se non fosse stata ben sicura di me e ben certa che il matrimonio sarebbe qui, come ai dì nostri per ogni dove, una specie di cerimonia di famiglia, senza importanza e senza conseguenza.*

*[N.d.T.] Il lettore non perderà certamente di vista che qui viene generalizzata una cosa stata purtroppo frequente fra i gran signori del secolo cui questo dramma si riferisce; secolo che offerse argomento al poema satirico più bello e più fortunato pe' suoi effetti morali che sia mai stato scritto, alle *Quattro parti del giorno* dell'immortale Parini. Il Traduttore (Vigny 1837 : 335-336)

Le traducteur ajoute encore une fois sa voix à celle de Vigny pour critiquer à nouveau les habitudes des aristocrates français au XVIII^e siècle et leur éloignement des valeurs sociales, religieuses et morales. Pour dénoncer davantage la noblesse française mise en scène dans la pièce de Vigny, Barbieri convoque Giuseppe Parini (1729-1799) et son poème « Il Giorno » publié en 1763. Dans ce texte, le poète italien peint un portrait troublant des aristocrates de l'époque et dénonce les excès de cette classe sociale privilégiée, leur paresse, leur superficialité et leur égoïsme. Parini dénonce surtout l'oisiveté de la noblesse de son temps, les présentant comme des êtres corrompus par leur position sociale et leur richesse et déconnectés des réalités de la vie quotidienne des autres classes sociales. Il utilise la satire pour souligner les vices de cette aristocratie, qu'il considère comme moralement dégénérée. Tandis que le paysan se lève pour aller labourer les champs, le noble rentre chez lui après avoir passé la nuit à jouer aux cartes et à profiter des prostituées des bordels. Le traducteur se sert donc d'une référence italienne pour fustiger encore une fois les mœurs et l'hypocrisie de la société française mises en scène dans la pièce.

Quoi qu'il en soit, à travers ces commentaires proposés dans les notes de bas de page, il semble que Gaetano Barbieri trahit en quelque sorte l'intention première de Vigny. Si le dicton qui résume la morale illustrée tout au long de la pièce invite le lecteur/spectateur à réfléchir sur le vrai sens du mariage, sur l'adultère conjugal et sur les conséquences dramatiques de telles relations, c'est-à-dire sur la naissance d'enfants hors mariage, mais surtout sur l'indulgence pour l'épouse coupable, sur le pardon et sur l'honneur des nobles, les commentaires du traducteur italien stigmatisent plutôt les mœurs de la société française mises en scène par le dramaturge.

En ce qui concerne ces notes du traducteur, il faut le répéter, elles ne traitent donc pas des aspects propres à la pratique de la traduction, ni des éventuels problèmes rencontrés dans le passage du texte source au texte cible. Quant à l'introduction, rien n'est dit par le traducteur italien sur le genre du proverbe dramatique, sur les dynamiques qui régissent ce genre de pièces, ni sur les auteurs les plus prolifiques des XVIII^e et XIX^e siècles. En utilisant indistinctement les mots génériques « *dramma* » et « *commedia* », il déproverbialise la pièce de l'écrivain français.

3. Alfred de Musset : le paratexte des traductions italiennes de *On ne badine pas avec l'amour*.

Si de *Quitte pour la peur* de Vigny il n'existe que la traduction de Gaetano Barbieri publiée en 1837, les proverbes dramatiques de Musset ont été au contraire plusieurs fois traduits en italien. Plus en détail, nous allons maintenant nous concentrer sur sept traductions italiennes de *On ne badine pas avec l'amour*, le premier des cinq proverbes de Musset. Ce corpus nous permet de comparer les paratextes et les différentes stratégies mises en œuvre dans les traductions italiennes par les sept traducteurs...

- 1) Alfredo de Musset, *Non si scherza con l'amore*, [Traduzione e commento di Alberto Ferrante], Palermo, Edizioni Andò, 1933.
- 2) Alfred de Musset, *Con l'amore non si scherza*, [Traduzione di Agostino Richelmy], Prefazione di Pietro Paolo Trompeo, in *Commedie e Proverbi*, Torino, Einaudi, 1952.
- 3) Alfred de Musset, *Con l'amore non si scherza e altre Commedie*, [Traduzione di Felice Filippini], Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1954.
- 4) Alfred de Musset, *Coll'amore non si scherza*, [Traduzione di Maria Ortiz], in *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1955.
- 5) Alfred de Musset, *Con l'amore non si scherza* [Traduzione di Angiolo Biancotti e Pia Fiore Marocchetti], in *Commedie*, Torino, Utet, Collana di Traduzioni "I Grandi Scrittori Stranieri", 1965.
- 6) Alfred de Musset, *Non si scherza con l'amore*, [Traduzione di Maria Gallone], Milano, Fabbri Editore, coll. "I grandi della Letteratura", 1969.
- 7) Alfred de Musset, *Non si scherza con l'amore*, [Traduzione di Elisabetta Sibilio], Taranto, Lisi, 1999.

Concernant le paratexte de ces traductions italiennes, nous allons tenter de répondre aux mêmes questions posées pour l'analyse de la traduction de la pièce de Vigny, à savoir : quelles sont les informations contenues dans le paratexte de ces traductions italiennes du premier Proverbe de Musset ? Les titres choisis par les traducteurs, les introductions et les notes de bas de page qui accompagnent ces versions italiennes permettent-ils aux lecteurs italiens de bien situer cette pièce dans le genre des proverbes dramatiques ? Le titre-dicton tel que traduit en italien est-il reconnu par les lecteurs italiens comme un proverbe ? Est-il attesté dans les ouvrages de référence parémiologiques italiens ? Bref, les lecteurs italiens seront-ils capables de savourer les nuances et les clins d'œil moralisants que la pièce cherche à transmettre ?

Pour ce qui est de la traduction du titre du premier proverbe de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, publié pour la première fois dans la *Revue des Deux Mondes* en 1834 et représenté pour la première fois sur scène en 1861, nous remarquons que les sept traducteurs italiens proposent deux typologies de titres régis par le verbe intransitif « *scherzare* » : *Con l'amore non si scherza* et *Non si scherza con l'amore*. En français, la phrase sentencieuse « On ne badine pas avec l'amour » est attestée comme proverbe dans le *Trésor de la Langue française informatisé*, mais en Italie, les deux locutions choisies par les traducteurs ne sont pas attestées comme proverbes dans les ouvrages de référence. Il existe toutefois une attestation de la phrase « *Non si scherza con l'amore* » dans le *Dizionario delle citazioni* (AA.VV. 2019 : 33), ce qui prouve qu'en Italie la phrase est plutôt considérée comme une citation attribuée au dramaturge français que comme un proverbe. En revanche, en italien, sont attestés les proverbes « *Non si scherza col fuoco* » ou « *Chi scherza col fuoco finisce per bruciarsi le ali* » (Treccani 2024).

Alberto Ferrante, qui est, à notre connaissance, le premier traducteur italien de la pièce en 1933, souligne dans l'introduction de sa traduction que Musset a écrit « *diverse commedie On ne badine pas avec l'amour, Lorenzaccio, Barberine...* ». Dans son texte liminaire, chaque fois qu'il évoque la pièce, il la désigne par l'expression « *la famosa*

commedia ». Il fait la même chose avec les autres proverbes de Musset, car dans un autre passage de son texte de présentation, il écrit : « le sue ultime commedie *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, 1847, – *Louison*, 1849 – *On saurait penser à tout* ». Dans la page suivante, il récidive en écrivant que « Come è stato detto, la commedia *On ne badine pas avec l'amour* ». Et, à nouveau, dans la dernière page, on peut y lire « La morale che si ricava dalla commedia » (Musset 1933 : 2-5). D'ailleurs, même sur la couverture de la version italienne, on peut lire à la suite du titre principal, *Non si scherza con l'amore*, le sous-titre « paragenérique » « Commedia in 3 Atti ». Or, quiconque a lu la pièce sait bien que son dénouement n'est pas du tout heureux et que l'on ne peut pas du tout considérer ce proverbe comme une comédie, et cela malgré la présence de personnages qui ressemblent à ceux de la Commedia dell'arte.

Pietro Paolo Trompeo, dans la préface du volume *Commedie e Proverbi* publié en 1952, utilise souvent l'expression « Il teatrino di Musset », avec peut-être l'intention de le dévaloriser. Concernant *Con l'amore non si scherza*, il désigne la pièce par la phrase suivante : « componimento baironiano dal tono di proverbio e quasi di operetta » (Musset 1953 : VIII-IX). Toutefois, tout au long de sa préface, il n'explique jamais quel est le « ton » d'un « proverbe » et il ne dit rien non plus sur le genre théâtral du proverbe dramatique, ni sur ses caractéristiques, ni sur les écrivains les plus prolifiques de ce genre.

Maria Ortiz, quant à elle, précise dès la première ligne de sa « Nota » à la traduction de *On ne badine pas avec l'amour*, publiée en 1955, qu'il s'agit du « primo componimento teatrale pubblicato col sottotitolo "Proverbio" nella *Revue des deux Mondes* del 1 luglio 1834 » (Musset 1955 : 421). Cependant, elle ne fournira aucune information supplémentaire sur le genre du proverbe dramatique, ni sur les particularités de ces pièces.

Dans l'« Introduzione » du volume *Commedie* de Musset, publié en 1965, qui inclut *Con l'amore non si scherza*, encore une fois le mot « Proverbio » n'apparaît pas sur la première de couverture et le préfacier/traducteur Angiolo Bianciotti utilise à plusieurs reprises l'expression « commediole » pour désigner les pièces de Musset. À propos des personnages qui apparaissent dans la pièce, il écrit que « il Barone, Blazius, Bridaine, Dame Pluche di *Con l'amore non si scherza* [...] sono dei personaggi da commedia dell'Arte » (Musset 1965 : 6-20). Jamais le mot « Proverbio » n'apparaît à côté du titre de la pièce qui nous intéresse ici.

E. H. V., qui signe la préface de la traduction de *On ne badine pas avec l'amour* de Maria Gallone, publiée en 1969, écrit d'emblée que « *Non si scherza con l'amore*, il più celebre dei "Proverbi", ha l'incanto di una pastorellaria arcadica, l'umorismo e l'ironia di una commedia settecentesca » (Musset 1969 : 10). Les lecteurs n'en sauront pas plus sur le genre des proverbes dramatiques, sur sa nature et sa fonction, ni sur les auteurs les plus prolifiques du passé.

Des sept traductions italiennes présentées ici, seuls les paratextes des éditions de 1954 et de 1999 situent la pièce de Musset dans le genre théâtral des proverbes dramatiques. Felice Filippini, dans sa « Nota » de présentation au volume ayant pour titre *Con l'amore non si scherza e altre commedie*, qui réunit en réalité seulement les traductions italiennes des cinq proverbes de Musset, propose en effet un très court paragraphe sur le genre théâtral des proverbes. Cependant, il ne résout pas l'ambiguïté présentée déjà à partir de la première de couverture, vu qu'il définit les proverbes de Musset comme des « commedie leggere e spiritose, tutta grazia e spuma » :

Come si è visto, alcune delle diciassette commedie compiute hanno per titolo una locuzione, un modo di dire, una sentenza : *Con l'amore non si scherza*, *Non bisogna mai scommettere*, *Fatti non parole*, *Una porta è aperta o chiusa*, *Non si pensa mai a tutto*. Esse formano un genere di lavori teatrali, assai in voga nel Settecento, cui fu dato il nome di *Proverbi* : commedie leggere e spiritose, tutta grazia e spuma ; genere nel quale si distinse, tra gli altri, il commediografo Moissy, che pubblicò eccellenti proverbi nel biennio 1769-70, ma soprattutto il Carmontelle, che ne produsse dal 1768 al 1787. (Musset 1954 : 10)

Qui plus est, Felice Filippini établit une analogie risquée entre les premiers proverbes de Carmontelle et ceux de Musset, et il aurait pu à notre avis préciser que les proverbes de Musset diffèrent des « comédies légères et drôles » de Carmontelle. Le traducteur conclut sa « Nota » de présentation du volume en proposant quelques réflexions sur les stratégies de traduction qu'il a mises en œuvre et il précise à ce propos que...

Il traduttore ha sostituito le forme solo pesantemente convertibili con altre proprio al nostro linguaggio, specie quello parlato, mirando sempre, più di tutto, alla recitazione di queste graziosissime commedie. E quando ha ardito di voltare l'ineffabile "Dame Pluche" di *Con l'amore non si scherza* in "Madama Peluzza", ha volontariamente mantenuto con "madama", l'appellativo pieno di veneranda e grottesca maestà voluto dall'autore, e con "Peluzza" ha impiegato una parola nostra se mai ve ne furono, da cui anzi gli etimologi fanno derivare quella apparentemente così tipica del francese, di "peluche" o "pluche", come quella inglese di "plush". (Musset 1954 : 10)

Cependant, rien n'est dit sur les difficultés de traduction des quelques locutions proverbiales citées par les personnages de la pièce. Seule l'introduction d'Elisabetta Sibilio, qui présente la pièce *Non si scherza con l'amore*, traduction publiée en 1999, satisfait pleinement nos attentes puisqu'elle propose en guise de résumé l'histoire de ce genre théâtral si particulier et cite également les principaux auteurs de proverbes dramatiques :

Se non intendo qui discutere la definizione di "commedia", è forse utile fornire qualche breve indicazione sulla storia del salottiero genere del proverbio e sulla sua ripresa mussettiana. Il genere nasce verso la fine del diciassettesimo secolo in forma puramente ludica, di sciarada da salotto. Si tratta di far indovinare un proverbio mettendo in scena un aneddoto che lo illustri. È Carmontelle, nel secolo successivo, a fornire al "proverbio drammatico" uno statuto di genere letterario, producendo tra il 1768 e il 1781 ben otto volumi di *pièces*, ancora riedite e rappresentate nei primi decenni dell'Ottocento. [...] Théodore Leclercq ottenne, negli ultimi anni della Restaurazione, un

grande successo. [...]. [Simon] Jeune che giudica “sorprendente” la definizione di genere “proverbio” per *Non si scherza con l'amore*, propone l'ipotesi che Musset possa aver voluto rendere omaggio all'amico Alfred de Vigny che aveva messo in scena all'Opéra un proverbio di ambiente settecentesco, intitolato *Quitte pour la peur*.*

*Nota: Come tutte le locuzioni proverbiali, difficilmente traducibile. Vuol dire all'ingrosso “cavarsela con un bello spavento”. (Musset 1999 : 9-10)

De plus, dans sa préface elle propose également des réflexions traductologiques. Elle précise qu'elle a respecté l'alternance de l'usage du singulier et du pluriel dans les répliques du « Chœur ». Puis, elle ajoute qu'elle a restitué toutes les répétitions lexicales et également la ponctuation du texte source. En ce qui concerne les difficultés rencontrées pendant sa traduction, Elisabetta Sibilio remarque que « Musset fa grande uso in questo “proverbio”, di locuzioni proverbiali, appunto, di motti celebri e di frasi idiomatiche. In questi casi ho cercato di utilizzare i corrispondenti italiani in base al senso, anche quando si allontanavano dalla traduzione letterale » (Musset 1999 : 23).

Passons maintenant aux notes de bas de page. Le traducteur Alberto Ferrante (1933) est le seul à en faire un usage assez important et pour cette raison nous ne retiendrons que sa traduction. La nature des notes de bas de page de ce traducteur est assez particulière, car il utilise cet espace pour commenter les répliques les plus importantes et non pas pour signaler des problèmes de traduction dus à la langue ou à la culture du texte source. Par exemple, à la fin de l'exposition, le traducteur propose une longue note dans laquelle il écrit :

Qui finiscono le scene preparatorie, rapidamente tracciate. Il lettore conosce ormai gli elementi psicologici da cui scaturirà il dramma : da una parte il carattere sensibile e impulsivo di Perdican, innamorato della cugina ; dall'altro lato, il carattere artificioso e orgoglioso di Camilla, che resiste a quest'amore ingenuo. Si prevede che Camilla si opporrà ostinatamente al matrimonio desiderato dal cugino e dallo zio, col pretesto di una vocazione religiosa, in fondo alla quale si intuisce tutto quello che vi è di fittizio e di falso. (Musset 1933 : 27)

Dans la dernière phrase de cette longue citation, on a l'impression que le traducteur dévoile aux lecteurs la suite de la pièce. Il anticipe en effet les comportements futurs des personnages, puisqu'il connaît parfaitement l'intrigue et son dénouement. Ce commentaire n'est toutefois pas nécessaire et n'apporte rien de significatif à la compréhension du texte. Malheureusement, cette stratégie se retrouve dans plusieurs notes de bas de page de sa traduction. Selon nous, il gâche le plaisir de la lecture. Par exemple, dans une autre note, le traducteur prédit la suite des événements en révélant la décision du personnage Camille d'adresser une lettre à une religieuse du couvent :

[...] ella [Camille] risponde con le solite frasi fatte, comunemente usate per dare un rifiuto : “Sono stanca, non ne ho voglia; un'altra volta”. Nella freddezza esagerata di lei, c'è però un motivo, che Camilla paleserà in una sua lettera, destinata a una suora del convento. (Musset 1933 : 23)

Il est difficile de comprendre les raisons de cette stratégie mise en œuvre par le traducteur Alberto Ferrante, car on a parfois l'impression que le texte italien qu'il propose en 1933 s'adresse davantage à de jeunes collégiens qu'à des lecteurs adultes. Pourtant, rien n'indique cela dans l'introduction, et la collection de cette maison d'édition ne laisse pas du tout supposer qu'il s'agisse d'une édition scolaire destinée aux collèves ou aux lycées.

De plus, le traducteur se permet de juger certains personnages en les apostrophant négativement. Par exemple, concernant Dame Pluche/Signorina Pluche, la gouvernante de Camille, il écrit dans une note le commentaire suivant...

Qui si rivela un altro lato del carattere della signorina Pluche. Zitella molto avanti negli anni, essa crede sconveniente tutto quello che non poté mai fare in gioventù e che non potrà mai più fare alla sua età. [...] Come son piene di scrupoli queste vecchie zitelle ! (Musset 1933 : 31)

En outre, du personnage Maître Blazius, le gouverneur de Perdican, le traducteur écrit qu'il s'agit d'un vrai « parassita », un « gran bevone » (Musset 1933 : 55) qui ne mérite plus la considération de son maître. Enfin, concernant le paysan qui doit livrer la lettre de Perdican au château – un personnage qui fait une apparition fugace dans la pièce – le traducteur précise : « Questo contadino non fa che una fugace comparsa nella commedia, eppure lo scrittore riesca a presentarcelo con un carattere, quello di un vero zuccone » (Musset 1933 : 93).

Les lecteurs contemporains se demandent pourquoi le traducteur juge ainsi les personnages, alors que le texte source ne comporte pas de tels commentaires. Selon nous, ces notes sont non seulement inutiles, mais aussi inopportunes. Elles nuisent à la crédibilité du traducteur, non pas parce qu'il avoue son incapacité à traduire un terme ou un jeu de mots, mais parce qu'il se livre à des jugements personnels sur des personnages fictifs.

Parfois, dans ses notes de bas de page, le traducteur se permet même de suggérer ce que les personnages auraient dû dire dans une situation donnée. Par exemple, dans la septième et avant-dernière scène de la pièce, Alberto Ferrante commente les mots élogieux que Perdican utilise pour décrire Rosette à Camille :

Egli [Perdicano] è in tale stato di eccitazione, malgrado l'apparente tranquillità, che, per dispetto, sarebbe perfino capace di buttarsi a mare. E così, la schermaglia continua tra i due giovani, senza che nessuno dei due dica ancora, ubbidendo ai suggerimenti del cuore : Basta ! Sacrifichiamo il nostro orgoglio : facciamo trionfare l'amore ! (Musset 1933 : 115)

Bref, ces quelques exemples suffisent à comprendre le rôle très singulier que ce traducteur joue dans cette version de la

pièce. Il commente négativement le comportement de certains personnages, anticipe la suite des événements qui jalonnent l'intrigue et suggère aux personnages les mots qu'ils auraient pu prononcer dans certaines situations. Tel un acteur, il se projette dans la pièce et se substitue parfois à l'auteur qu'il a traduit. Il utilise les notes de bas de page pour donner son point de vue sur l'intrigue, plutôt que pour expliquer ses choix de traduction sur tel ou tel autre aspect linguistique ou culturel du texte.

4. Conclusion

En guise de conclusion de notre réflexion, nous pouvons constater que les traducteurs et préfaciers des « proverbes dramatiques » d'Alfred de Vigny (*Uscirne netto con la paura*) et d'Alfred de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*) troublent en quelque sorte la réception italienne de ce genre théâtral si particulier, car ils déproverbialisent les pièces traduites et/ou présentées. La formule « Proverbe dramatique » n'apparaît pas toujours comme sous-titre sur la couverture des versions italiennes et on lui préfère au contraire le mot « Commedia ». Seuls Felice Filippini et Elisabetta Sibilio, les traducteurs du premier proverbe d'Alfred de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*), proposent de courts paragraphes dans lesquels ils donnent quelques informations rapides et superficielles sur le genre du « Proverbe dramatique », en évoquant Carmontelle, considéré comme l'écrivain le plus prolifique de ce genre de pièces et comme la référence principale de Musset.

Toutefois, toutes les préfaces des traductions italiennes évoquent l'histoire d'amour controversée que Musset a vécue avec George Sand et le rôle joué par son frère Paul dans la publication à titre posthume de certains textes du dramaturge français. Le traducteur Felice Filippini, par exemple, écrit à ce propos dans l'introduction du volume *Con l'amore non si scherza e altre Commedie* que...

[...] nel 1833, Alfred de Musset conobbe George Sand ; ed ebbe inizio una delle più clamorose favole amorose dell'Ottocento : un grande amore e una grande sventura. Gli amanti recarono la propria sete d'infinito, così diversa nei due, a Venezia : e lì la leggenda precipitò nella squallida realtà. Nei loro contrasti subentrò un dottor Pagello di Belluno : ad Alfred, « bruciato » dagli stravizi e forse già dall'alcool, George preferì il medico italiano. [...] Il dolore aveva ormai preso dimora nell'animo suo, e lo accompagnò fino alla morte. (Musset 1954 : 6)

Il serait intéressant de continuer cette réflexion en analysant l'épitéxte de ces traductions, pour voir si le discours médiatique portant sur ces traductions (comptes rendus dans les journaux ou dans les revues, articles scientifiques, etc.) présente et considère ces pièces comme des « proverbes dramatiques » ou comme des « petites comédies ».

Bibliographie

AA.VV. (2010) *Dizionario delle citazioni*, Milano, BUR.

Aury, Dominique (1963) « Préface » in *Les problèmes théoriques de la traduction*, Georges Mounin, Paris, Gallimard : VI-XII.

Bensoussan, Albert (1995) *Confessions d'un traître. Essais sur la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Berman, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.

Bertrand, Aloysius (1833) « Les Conversions. Les Grâces » in *Journal du beau sexe* : 1-6

Carmontelle, Louis Carrogis de (1774) « Lettre de l'auteur à Madame *** » in *Proverbes dramatiques*, Tome premier, À Paris, Chez Lejay, Librairie, Rue Saint-Jacques, au Grand Corneille : 7-8.

Chanset, Pierre Caron de (1775) « Essai sur l'art dramatico-proverbial », in *Le courrier d'Henry IV*, À la Haye et se trouve à Paris, Rue Saint-Jean-de Beauvais : 29-51.

Dictionnaire de l'Académie française (1762) <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html>. Consulté le 13/01/2025.

Dictionnaire Le Robert : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/quitte>. Consulté le 13/01/2025.

Dufief-Sanchez, Véronique (2015) *Musset. La leçon des proverbes*, Paris, L'Harmattan.

Elefante, Chiara (2009) « La note du traducteur : un enjeu complexe pour le traducteur et l'éditeur », in *Les traces du traducteur*, M. Nowotna et A. Moghani (éd.), Paris, INALCO-CERLOM : 91-109.

Genette, Gérard (1987) *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Eco, Umberto (2007) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Guazzotti, Paola et Maria Federica Oddero, (2006) *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Milano, Zanichelli.

Guerini, Nicola (2017) *Dizionario dei Proverbi*, Milano, Rusconi.

Ladmiral, Jean-René (1979) *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot.

Maintenon Madame de (1829) *Proverbes inédits*, publiés par M. de Monmerqué, Paris, J.-J. Blaise Librairie Éditeur.

Matthiessent, Brice « La note du traducteur » : <https://youtu.be/fLw7K9gWZMo?si=B23O9as7TBYWHX47>.

Consulté le 21/06/2026.

Meschonnic, Henri (1999) *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

Musset, Alfredo de (1933) *Non si scherza con l'amore*, [Traduzione e commento di Alberto Ferrante], Palermo, Edizioni Andò.

--- (1952) *Con l'amore non si scherza*, [Traduzione di Agostino Richelmy], Prefazione di Pietro Paolo Trompeo in *Commedie e Proverbi*, Torino, Einaudi.

--- (1954) *Con l'amore non si scherza e altre Commedie*, [Traduzione di Felice Filippini], Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

--- (1955) *Coll'amore non si scherza*, [Traduzione di Maria Ortiz], in *Teatro*, Firenze, Sansoni.

--- (1965) *Con l'amore non si scherza* [Traduzione di Angiolo Biancotti e Pia Fiore Marocchetti], in *Commedie*, Torino, Utet, Collana di Traduzioni "I Grandi Scrittori Stranieri".

--- (1969) *Non si scherza con l'amore*, [Traduzione di Maria Gallone], Milano, Fabbri Editore, coll. "I grandi della Letteratura".

--- (1999) *Non si scherza con l'amore*, [Traduzione di Elisabetta Sibilio], Taranto, Lisi, 1999.

Palma, Loredana (2020) « Matrimoni, convenzioni e rituali sociali ne *I Mariti* di Achille Torello », in *Natura, società e letteratura*, A. Campana e F. Giunta (a cura di), Roma, Adi Editore: 1-7.

Ponzetto, Valentina (2022) « Représentations de la société dans les proverbes de société », *Études de lettres* no 317 : 193-216.

--- (2016) « Vigny et le genre du proverbe » in *Poétique de Vigny*, Lise Sabourin et Sylvain Ledda (éd.), Paris, Champion : 144-158.

Sainte-Beuve, Charles Augustin de (1841) « M. de Vigny » in *Critiques et Portraits littéraires* (Deuxième édition), Paris, Raymond Bocquet Éditeur-Libraire : 419-448.

Ségur, Comtesse de (1866) *Comédies et Proverbes*, illustrés par É. Bayard, Paris, Librairie Hachette.

Trésor de la Langue française informatisé : <https://www.cnrtl.fr/definition/badiner>. Consulté le 13/01/2015.

Vigny, Alfred de (1913) [1833] *Quitte pour la peur*, dans *Théâtre*, Notices et annotations par Gauthier-Ferrières, Paris, Bibliothèques Larousse : 105-130.

--- (1837) *Uscirne netto con la paura* in *Teatro completo*, vol. I, [Traduzione di Gaetano Barbieri], Milano, Stella & Figli : 314-359.

Venuti, Laurence (1995) *The Translator's Invisibility*, London/New York, Routledge.

Vocabolario della Lingua italiana Treccani : www.treccani.it. Consulté le 13/01/2025.

Notes

[1] Il est intéressant de remarquer que le proverbe dramatique de Carmontelle intitulé « L'Enragé » illustre le dicton « Plus de peur que de mal », dicton synonyme de « Quitte pour la peur » (Carmontelle 1774 : 352).

©inTRAlinea & Gerardo Acerenza (2026).

"La déproverbialisation des « proverbes dramatiques » dans le paratexte des traductions italiennes de Vigny et de Musset", *inTRAlinea* Special issue: Les discours autour de la traduction du texte de théâtre.

Stable URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2724>