

La traduction en français des culturèmes dans les oeuvres théâtrales russes récentes

Iuliia Dolgova

▶ **To cite this version:**

Iuliia Dolgova. La traduction en français des culturèmes dans les oeuvres théâtrales russes récentes. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01589954

HAL Id: dumas-01589954

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01589954

Submitted on 19 Sep 2017

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

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

Mémoire de recherche :

La traduction en français des *culturèmes* dans les œuvres théâtrales russes récentes

.

Iuliia DOLGOVA

Sous la direction de Ludmila KASTLER

UFR LANGUES ETRANGERES
Département Langues, Littératures et Civilisations Etrangères et Régionales

---

Mémoire de Master 2 recherche

Année universitaire 2016-2017

UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : DOLGOVA PRENOM : Iuliia

DATE : 10.09.2017 SIGNATURE :

Mise à jour mars 2016

Remerciements

Je voudrais exprimer mon immense gratitude à Madame Ludmila Kastler qui a très gentiment accepté d'être ma tutrice du mémoire. Je la remercie de m'avoir guidée tout au long de ce projet et d'être toujours à l'écoute. J'ai particulièrement apprécié nos échanges cordiaux et fructueux, sa confiance en moi et ses encouragements pendant toute la période de la rédaction du mémoire. Son enthousiasme, sa disponibilité et sa patience m'ont portée pour mener à bien et accomplir ce travail.

Je tiens à remercier également toute l'équipe pédagogique et surtout Madame Isabelle Després, responsable de ce Master, d'avoir être patiente et compréhensive par rapport à mes absences régulières dues à mon parcours universitaire complexe cette année.

Et, bien évidemment, je suis très reconnaissante à ma chère famille et mes amis pour leur amour et soutien inconditionnel tout au long de cette période laborieuse de réflexion et de rédaction.

Table des matières :

INTRODUCTION 5
PARTIE I : LA PRESENTATION DU CORPUS 6
1.1 Les auteurs 7
1.2 Les traducteurs 8
PARTIE II : LE CADRE THEORIQUE 11
2.1 La culture 11
2.2 Les unités culturellement marquées 12
2.3 Les procédés de la traduction 17
2.4 La stratégie à choisir 20
2.5 La traduction des pièces de théâtre 22
PARTIE III : L'ANALYSE 26
3.1 La méthodologie : recueil et traitement des données 26
3.2 Les résultats de l'analyse 29
3.2.1 Culturèmes historiques 29
3.2.2. Culturèmes folkloriques et festifs 39
3.2.3. Culturèmes gastronomiques 44
3.2.4. Culturèmes toponymiques 49
3.2.5. Culturèmes anthroponymiques 53
3.2.6. Culturèmes artistiques 58
CONCLUSIONS 71
BIBLIOGRAPHIE 73
ANNEXE 80

INTRODUCTION

La langue et la culture sont intrinsèquement liées comme les deux faces d'une même pièce. C'est pourquoi dans chaque code linguistique il y a de nombreuses unités lexicales qui portent des informations culturelles et qui sont rarement équivalentes d'une langue à l'autre. Ces charges culturelles sont profondément ancrées dans le quotidien et représentent un des défis majeurs pour la traduction littéraire et théâtrale qui est un moyen de faire découvrir aux destinataires étrangers une autre réalité, une autre façon de vivre, de réfléchir, de percevoir le monde et de communiquer.

Au fil des années, les traducteurs étaient à la recherche des réponses aux mêmes questions. Dans quelle mesure est-il possible de traiter l'intention de l'auteur de façon objective et jusqu'à quel point la traduction doit-elle en être le reflet ? Faut-il rapprocher les destinataires étrangers de la culture de langue source ou l'inverse ? Le traducteur doit-il rechercher des équivalents aux unités culturellement marquées dans la langue source ou bien les laisser authentiques ? Quelle approche adopter : cibliste (*domestication*) ou bien sourcière (*foreignisation*) ?

Quand il s'agit des textes de théâtre, les choses se compliquent, parce qu'ils sont destinés non seulement aux lecteurs, mais avant tout aux spectateurs, acteurs et metteurs en scène. La présente étude cherche donc à attirer l'attention sur les aspects culturels dans les traductions des pièces de théâtre. Dans cette optique, nous nous sommes posé certaines questions qui formeront notre problématique. Tout d'abord, quels éléments culturels pouvons-nous trouver dans les œuvres dramatiques des écrivains russes ? Ensuite, quel type de ces éléments suscite le plus de problèmes pour la traduction des pièces de théâtre ? Et finalement, quels sont les procédés utilisés par les traducteurs pour les résoudre ?

Pour aborder la problématique définie, nous présenterons, dans un premier temps, notre corpus des œuvres théâtrales russes et leurs traductions. Ensuite, dans la partie théorique, nous nous attarderons sur les définitions des notions clés. Dans la troisième partie, nous ferons une analyse des procédés utilisés pour la traduction des culturèmes des types différents. Et en guise de conclusion, enfin, nous présenterons un bilan des procédés en évoquant aussi les limites de notre travail et en ouvrant ainsi des pistes pour de futures recherches dans le domaine de la traductologie.

PARTIE I : LA PRESENTATION DU CORPUS

Notre travail de recherche consiste à analyser les traductions des pièces de certains dramaturges russes à partir de la fin du XIXe siècle en passant par la période soviétique jusqu'à nos jours afin de trouver les *culturèmes* dans leurs œuvres et les procédés utilisés pour leur traduction du russe en français.

Plus précisément, il s'agit de six auteurs russes qui vivaient à des époques différentes. Ainsi, nous avons choisi trois pièces d'Anton Tchekhov, notamment *Oncle Vania* (1896), *La Mouette* (1895), et *Les trois sœurs* (1900) traduites par André Markowicz et Françoise Morvan en 1994, 1996 et 1993 respectivement. Ensuite, pour la période soviétique, nous avons arrêté notre choix sur la pièce *Le fils ainé* (1967) d'Alexandre Vampilov. Elle a été traduite par Cyril Griot aidé par Ludmila Kastler et Snejana Benvenuti et a vu le jour en 2016 aux éditions Alidades. Pour les années qui précèdent la fin de l'Union soviétique, nous avons choisi une pièce *Cinzano* (1989) de Ludmila Petrouchevskaïa traduite par Daniela Almansi et parue aux éditions L'Âge d'Homme, collection « Petite bibliothèque slave » en 2003. Et, finalement, en ce qui concerne l'époque postsoviétique, nous en avons choisi trois dramaturges. Il s'agit, dans un premier temps, d'Evguéni Grichkovets et sa pièce *Hiver* (1999), traduite par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel et parue aux éditions Solitaires Intempestifs en 2001. Ensuite, les mêmes traducteurs en coopération avec Élisa Gravelot ont traduit en 2005 la pièce *Oxygène* (2004) d'Ivan Viripaev. Finalement, les deux dernières pièces que nous allons analyser sont celles de Vadim Levanov, notamment *La Mouche* (1999) et *L'Amour du jeu de paume russe* (2001), aussi traduites par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, mais cette fois-ci en coopération avec Sophie Gindt.

Nous avons opté pour le genre théâtral parce qu'il pose encore plus de problèmes aux traducteurs que le genre épique de par sa complexité de la double énonciation et sa destination scénique latente. En ce qui concerne le choix de certaines pièces de ces dramaturges, il a été motivé, dans un premier temps, par le contenu riche en *culturèmes* russes des époques différentes, et, dans un deuxième temps, de l'existence des traductions en français, ce qui n'a pas toujours été le cas, surtout pour les auteurs du nouveau drame russe. Ainsi, commençons par la présentation des auteurs et des traducteurs que nous avons choisis pour notre travail de recherche.

1.1 Les auteurs

Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) est un grand écrivain, nouvelliste et dramaturge russe. La plupart de ses pièces *dont Oncle Vania, La Mouette, La Cerisaie et Les trois sœurs* continuent à être mises en scènes aussi bien en Russie qu'en France et dans beaucoup d'autres pays. Tchekhov est certainement un des auteurs les plus joués au théâtre, au même titre que Shakespeare et Molière. Son style est caractérisé par une « finesse teintée d'humour, une tristesse de sceptique, tempérée par l'attente de quelque chose à venir, peut-être » (Olive, 1998, p. 114).

La période stalinienne n'a pas contribué à l'épanouissement de la littérature en général et de la dramaturgie en particulier. Par contre, après la mort de Staline, le nombre des traductions des romans soviétiques a bien augmenté en France parce que « les fissures qui lézardaient le bloc de glace stalinien et dont les romanciers portaient témoignage rendaient leurs livres plus acceptables pour les lecteurs français » (Fernandez, 2004, p. 692). Toutefois, les pièces des dramaturges russes des années 1960-1970 tels qu'Alexandre Volodine, Alexeï Arbouzov, Viktor Rozov ont été traduites en français assez tardivement dans les années 1980-1990. L'auteur dramatique de cette époque le mieux représenté en France est Alexandre Vampilov : la plupart de ses pièces ont été traduites en français entre 1979 et 2016.

Alexandre Valentinovitch Vampilov (1937-1972) est un écrivain et dramaturge russe soviétique. Son théâtre mélange la satire et le lyrisme, le drame et la comédie dans la lignée de Tchekhov, mais le grotesque qui est très présent dans la dramaturgie de Vampilov le rapproche beaucoup du théâtre gogolien. Même s'il a vécu en période du « dégel » culturel, certaines de ses pièces comme *Le fils aîné* (1965-1970) et *Les adieux* (1966) n'ont été acceptées à Moscou qu'après sa mort. Malgré tout cela, il reste l'auteur le plus joué en URSS. À part le français, ses œuvres sont aussi traduites en anglais et en espagnol.

Ludmila Stefanovna Petrouchevskaia (1938 -) est une romancière, nouvelliste et dramaturge russe qui a reçu plusieurs prix, par exemple le Prix Pouchkine de la Fondation Alfred Toepfer (1991), le Prix Triomphe, pour l'ensemble de son œuvre (2002), le Prix World Fantasy (2002) pour n'en citer que quelques-uns. Ses pièces sont traduites en vingt langues et en 2008, le fond *Северная Пальмира* avec l'association internationale *Живая классика* ont organisé un Festival international de Petrouchevskaia pour célébrer son anniversaire de 70 ans

et 20 ans depuis l'apparition de son premier livre. Le théâtre de Petrouchevskaia est très peu traduit en France et peu joué.

Vadim Nikolaevitch Levanov (1967-2011) est un écrivain, dramaturge et metteur en scène russe qui a fait partie de l'Union des écrivains russes, de l'Union des écrivains de Moscou, de la Caisse des Lettres internationales. Il est un auteur de plus de trente pièces, dont plusieurs ont été mises en scène dans beaucoup de villes en Russie, en Allemagne, en France et en Lituanie. En effet, ses pièces ont gagné une renommée non seulement à sa patrie, mais aussi à l'étranger et lui ont apporté plusieurs prix.

Evguéni Valérievitch Grichkovets (1967 -) est un écrivain, metteur en scène et acteur russe. Il participe à de nombreux festivals prestigieux à Avignon, Berlin, Vienne, Zurich, etc., et pour ses pièces et spectacles, il a gagné plusieurs prix, comme le prix Antibooker en 1999 pour la pièce *Hiver* et *Lettres d'un voyageur russe*, le prix Trioumf et « Masque d'or » en 2000 dans les catégories Innovation et Prix des critiques pour sa pièce *Comme j'ai mangé du chien*. En plus des pièces de théâtre, l'auteur enregistre des chansons et écrit des romans et des nouvelles.

Ivan Alexandrovitch Viripaev (1974 -) est un auteur, comédien et metteur en scène russe. Une de ses pièces, *Les Rêves*, a été traduite en anglais et en bulgare et a participé au Festival de Vienne. En 2001, il participe à la fondation du Théâtre.doc (le Centre de la pièce nouvelle et sociale) en coopération avec Gremina, Ougarov, Mikhailova et Kourotchkine. Une de ses œuvres les plus connues est la pièce et le spectacle *Kislorod (Oxygène)* qui a été salué par la critique non seulement en Russie, mais aussi en Europe ayant reçu de nombreux prix aux festivals internationaux. Comme l'a indiqué Marina Zaionts, critique théâtrale célèbre, dans la revue *Itogui* en août 2004, « s'il fallait désigner aujourd'hui un symbole pour tout le mouvement du nouveau drame russe, ce serait *Kislorod (Oxygène).* On ne trouvera pas un spectacle qui l'exprime mieux ».

1.2 Les traducteurs

André Markowicz né en Tchécoslovaquie en 1960 est un traducteur et poète français. Connu par ses nouvelles traductions de l'intégralité des œuvres de Fiodor Dostoïevski (vingt-neuf volumes), du théâtre complet de Nicolas Gogol et de la prose et la poésie d'Alexandre Pouchkine, il a aussi travaillé sur les œuvres d'Anton Tchékhov en compagnie d'une dramaturge et éditrice française, traductrice du russe et de l'anglais,

Françoise Morvan. Leurs traductions qui ont fait partie du *Théâtre complet* dans la collection Babel aux éditions *Actes Sud*, ont été effectuées en 1996. Il est important d'indiquer que la traduction des deux versions de la comédie *La mouette* (originale et académique) ont été incluses dans cet ouvrage. Lauréat du prix de traduction Nelly Sachs 2012, **André Markowicz** se focalise sur la traduction des œuvres fondamentales russes du XIXe siècle afin de transmettre aux lecteurs français la culture russe de cette époque-là. Dans son entretien avec les journalistes de Médiapart en 2016, il explique qu'il a toujours été passionné par la traduction non seulement des textes, mais aussi de toute sorte de sous-entendus culturels. Il essaie d'expliquer dans ses traductions ce qu'il y a derrière le texte, tout ce qui relève du monde culturel.

Tania Moguilevskaia, ancienne enseignante au département Arts du spectacle de l'Université Grenoble Alpes et traductrice des pièces de théâtre contemporain, a beaucoup travaillé en coopération avec **Gilles Morel** qui est connu en France comme comédien, directeur d'acteurs, dramaturge, metteur en scène et scénographe. Ensemble, ils ont traduit des pièces d'Ivan Viripaev, Evguéni Grichkovets, Vadim Levanov, Vassilli Sigariov aussi bien que celles des metteurs en scène, par exemple Nikolaï Rostchine, Kirill Serebrennikov, Vladimir Pankov, Mikhaïl Ougarov, etc. Ils ont traduit plus de vingt pièces en français, dont plusieurs ont été publiées et mises en scène non seulement en France, mais aussi en Belgique, au Canada, au Luxembourg et en Suisse. Ils sont en train de travailler sur la collection Théâtre Contemporain russe aux éditions Les Solitaires Intempestifs et de coordonner la diffusion de créations russes en France en tant que conseillers avec de nombreux festivals comme Mois du théâtre russe à Paris (2002), Festival d'Avignon (2002, 2007), TransAmériques Montréal (2008), etc. En outre, ils animent le site internet theatre-russe.info où l'on peut trouver les actualités sur la création théâtrale russe contemporaine, des extraits des textes et des vidéos des spectacles les plus récents.

En 2005, en coopération avec **Élisa Gravelot**, artiste de théâtre contemporaine, ils ont traduit les pièces de théâtre d'Ivan Viripaev, notamment *Oxygène* qui fera partie de notre analyse. En ce qui concerne la traduction des pièces de Vadim Levanov, notamment « *La mouche* » et « *L'amour du jeu de paume russe* », elle a été effectuée par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel ensemble avec **Sophie Gindt**, professeure de Lettres Modernes, traductrice pièces de théâtre russe contemporain et créatrice de la structure de production et de diffusion de spectacles russes en France.

Cyril Griot, dans un premier temps comédien et clown, il est aussi metteur en scène et directeur artistique du « Bateau de papier », compagnie de théâtre et clown. Passionné par la Russie et sa culture, il a monté quelques spectacles d'après Tchekhov, Volodine et Vampilov. La traduction du « *Fils aîné* » de Vampilov a paru en 2016 aux éditions Alidades. En ce qui concerne **Arnaud Le Glanic**, il est aussi un acteur dans un premier temps, mais il a également participé à la traduction des pièces du théâtre russe, notamment des oeuvres de Grichkovets.

Daniela Almansi, quant à elle, est enseignante à l'Università Ca'Foscari Venezia et traductrice du français, de l'anglais, du russe et de l'italien. Avec ses études en Littérature comparative et Traductologie elle fait partie de la Société Suisse des Auteurs et se spécialise en traduction des textes de théâtre. Sa traduction de la pièce « *Cinzano* » de Petrouchevskaia fera un des objets de notre analyse.

Le tableau ci-dessous présente le récapitulatif des traductions des pièces de théâtre que nous avons choisies pour notre travail de recherche :

Auteur et œuvre(s)	**Traducteur**
А.П. Чехов «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка»	André Markowicz et Françoise Morvan
А.В.Вампилов «Старший сын»	Cyril Griot
Л.С.Петрушевская «Чинзано»	Daniela Almansi
В.Н.Леванов «Любовь к русской лапте», «Муха», «Раз, два, три»	Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt
И.А.Вырыпаев «Кислород»	Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot
Е.В.Гришковец «Зима»	Tania Moguilevskaia, Gilles Morel
Е.В.Гришковец «Одновременно»	Arnaud Le Glanic

Tableau 1.1. Les œuvres et les traducteurs

Rappelons que le choix des pièces de théâtre mentionnées ci-dessus a été motivé, en premier lieu, par le fait que dans les dialogues entre les héros il y a plein d'implicite culturel avec des sous-entendus, des phrases inachevées, des bribes des chansons, les allusions vers les auteurs russes connus, etc. ce qui nous permettra de faire une analyse profonde sur notre sujet de recherche.

PARTIE II : LE CADRE THEORIQUE

Pour mener une analyse efficace, il faut bien définir les notions phares qui nous seront utiles. Comme la problématique de notre mémoire traite la traduction des unités lexicales chargées de connotations culturelles dans les pièces théâtrales, nous commencerons dans un premier temps par la définition du mot « culture ». Puis, dans un deuxième temps, nous nous attarderons sur les différentes définitions des unités qui portent les informations culturelles. Ensuite, nous étudierons les procédés de la traduction en général et de la traduction des *culturèmes* en particulier en évoquant les notions de la théorie du skopos et les stratégies de domestication et de foreignization. Et, pour finir, nous expliquerons les particularités du discours théâtral pour la traduction et les dilemmes des traducteurs dus à ces spécificités.

2.1 La culture

Lors de la traduction des textes littéraires, il s'avère nécessaire, voire indispensable, de connaître non seulement la langue source, mais aussi la culture liée à cette langue. Il existe de nombreuses explications de la notion de *culture.* Étymologiquement, ce mot est issu du latin *cultura*, et dans l'usage courant elle est souvent limitée aux arts et à la littérature. Pourtant, en réalité, cette notion est beaucoup plus large et comprend beaucoup plus de facettes.

M. Williams, cité par M. Byram (1992), donne la triple définition de la culture : idéale, documentaire et sociale. Dans le premier cas, elle signifie « un état de perfection humaine ou un processus y conduisant ». Ensuite, dans le domaine documentaire, la culture est définie comme « un ensemble de productions intellectuelles et créatives » dans lequel s'inscrivent la pensée et l'expérience humaine. Enfin, dans la définition sociale du terme, culture est « un mode de vie particulier traduisant certaines significations et certaines valeurs [...] dans le comportement habituel » (Byram, 1992, p. 111).

Selon G. R. Weaver (2009) la culture en sciences sociales est représentée par l'analogie de l'iceberg qui est « composée de deux parties : la partie visible-externe et la partie invisible-interne » (Weaver, 2009, p. 11). S'y ajoute une catégorisation établie par L. Porcher (1996) qui distingue la « culture cultivée » qui concerne la littérature, la musique, la peinture et tous les savoirs encyclopédiques, et la « culture anthropologique » qui est définie comme un ensemble de manières de voir, de sentir, de penser, de s'exprimer, etc. qui a comme fonction de se distinguer d'autres groupes d'appartenance et de s'identifier au sien.

En ce qui concerne la traductologie, la notion de *culture* n'est pas toujours clairement définie (Schreiber, 2007, p. 185). Selon ce chercheur, on peut distinguer cette notion soit au sens étroit, qui renvoie aux faits sociaux en excluant la langue de la société visée, soit au sens large, où la culture inclut la langue de la société en question et où la traduction est une sorte de transfert culturel.

Selon Vermeer (1996) il existe trois types de cultures, à savoir « idio-cultures », « dia-cultures » et « para-cultures ». Le premier type renvoie à la culture personnelle de l'individu avec ses convictions, normes de vie, etc. Les « dia-cultures » concernent les groupes régionaux et sociaux et finalement les « para-cultures » occupent la place la plus haute dans la hiérarchie des cultures puisqu'elle renvoie à la notion de peuple, nation, tribu, etc.

De plus, pour mener à bien notre analyse, il faut prendre en considération la distinction entre les unités micro- et macrostructurelles. Les premières renvoient au lexique, notamment aux *culturèmes*, tandis que les secondes concernent plutôt « les conventions propres aux divers types de textes (lettres, textes scientifiques, genres littéraires, etc.) » (idem). Pour des raisons pratiques nous nous concentrerons sur des unités microstructurelles, à savoir les *culturèmes* sur lesquels nous allons nous pencher dans la sous-partie suivante. Henschelmann, citée par Schreiber (2007) évoque aussi la distinction entre « les degrés de la spécificité culturelle d'un texte » (Schreiber, 2007, p. 187). Elle fait la différence entre les textes qui traitent « un sujet de la culture source, un sujet de la culture cible, un sujet d'une culture tierce ou un sujet non lié à une culture spécifique » (idem).

Ainsi, dans notre travail de recherche, il s'agira de l'analyse des œuvres qui traitent majoritairement de la culture source (dans notre cas, la *para-culture* russe), mais qui évoquent parfois aussi certaines réalités des cultures tierces. Nous allons donc nous focaliser sur des unités culturellement marquées, notamment sur les deux parties de « l'iceberg » : celle visible, à savoir la *culture cultivée*, et celle invisible, en d'autres termes la *culture anthropologique*, qui est toujours tacite, implicite et difficile à étudier et à traduire.

2.2 Les unités culturellement marquées

Comme le note Robert Galisson (1991), le meilleur moyen pour accéder à la culture, est le langage, parce qu'il est à la fois « *véhicule*, *produit* et *producteur* de toutes les cultures » (Galisson, 1991, p.118). En effet, la culture est étroitement liée à la langue et vice

versa. Galisson stipule que tous les mots sont en quelque sorte culturels, mais certains sont « plus culturels que d'autres » et chargés de la « valeur ajoutée à leur signification ordinaire » qu'il appelle la charge culturelle partagée (C.C.P.) (Galisson, 1991, p.120). L'auteur cite les exemples des représentations et des associations qui surgissent quand on parle des signifiants qui existent dans d'autres cultures, mais ont une charge culturelle différente. De fait, les mots à CCP sont présents dans plusieurs langues, mais peuvent avoir des sens cachés, implicites, inconnus pour les locuteurs non-natifs. Ainsi, comme le note ce chercheur par rapport à la culture française, « crêpes, muguets, chrysanthèmes... déclenchent Mardi gras, 1er Mai, Toussaint... comme par réflexe » (Galisson, 1991, p. 138). De même, certains animaux sont associés avec certaines caractéristiques, comme par exemple « l'escargot [qui] appelle lenteur ("avancer comme un escargot") ou l'éléphant [qui] appelle lourdeur, maladresse ("l'éléphant dans le magasin de porcelaine") et rancune ("avoir une mémoire d'éléphant") » (idem). Contrairement au français, en russe le mot *слон* ne renvoie pas à cette deuxième connotation de rancune, ce qui reste la particularité du français, aussi bien que la CCP du mot *pinson* qui appelle gaieté, tandis qu'en russe, c'est justement l'éléphant qui apparaît dans une expression similaire (*быть довольным как слон (после купания*)). Comme nous le montre Cherifi (2009), nous faisons face à une « opacité référentielle qui est expliquée par une charge culturelle importante de certains mots d'une langue » (Cherifi, 2009, p. 238). Nous pouvons donc voir que le sens connotatif des mots à CCP ne se chevauche pas forcément d'une langue-culure à l'autre.

En revanche, dans notre future analyse, nous allons plutôt focaliser notre attention sur les éléments à charge culturelle qui, normalement, n'ont pas de référent ni d'équivalent en langue-culture étrangère. Ces éléments sont beaucoup moins subjectifs que les mots à CCP, mais posent aussi des problèmes aux destinataires étrangers.

De prime abord, il s'avère important d'évoquer la notion de *lacune sémantiques* qui a été introduite pour la première fois par le linguiste et sémioticien russe Ju. Stepanov (1965). Ce phénomène, selon lui, est dû à l'absence d'équivalents traductionnels pour certains signifiants particuliers dans une autre langue. Prenons comme exemple un mot russe *уютно*. Si on ne prend pas en compte l'emprunt anglais *cosy*, cet adverbe est inconnu à la langue française, ce qui a été noté dans le *Dictionnaire amoureux de la Russie* de Fernandez (Fernandez, 2004, p. 221). En effet, cette notion signifie quelque chose entre « confortable » et « reposant pour l'âme », à la fois physique et moral, « une nuance d'atmosphère, une sorte de repos sentimental, un état où l'on ne désire rien d'autre que ce dont on jouit présentement »

(idem). En revanche, quand on parle des lacunes dans les langues, il ne s'agit pas seulement des mots, mais aussi des groupes de mots comme des proverbes, des comparaisons, des métaphores, etc. que nous avons évoqués dans le paragraphe précédent. La notion de *lacune* existe aussi dans le domaine de la psycholinguistique où elle désigne des éléments de base d'une culture qui empêchent les destinataires étrangers à interpréter correctement certaines parties du texte (Baranova, 2012, p. 173) [notre traduction]. Les lacunes sémantiques, ces « espaces blancs dans l'image linguistique du monde » sont inséparables de la culture et comprennent les éléments culturellement marqués (Stepanov, 1965, p.267).

Notre recherche documentaire nous a permis de voir la multitude des notions qui renvoient au même concept de ces éléments culturels. Pour les désigner, la plupart des linguistes et traductologues utilisent des syntagmes tels que *realia, allusions culturelles, culturèmes, ethnonymes, références culturelles, folklorèmes, mégasigne* (*dramatique*), etc.

En ce qui concerne les *realia*, l'utilisation de ce terme est surtout répandue dans le discours scientifique des chercheurs de l'ex-espace soviétique. En effet, le mot *realia* est apparu pour la première fois dans l'ouvrage « Sur la traduction littéraire » d'A. Fiodorov dans les années 1940. Ce linguiste a défini certains groupes de *realia* selon des critères différents, comme la géographie ou l'ethnographie, politiques et sociaux selon la nature du mot ; contemporains et historiques selon le critère temporel ; nationaux et étrangers selon l'appartenance à une culture différente, etc. Depuis ce temps-là, d'autres linguistes (Vlakhov, 1970, Zorivtchak, 1989, Fenenko, 2001, Tchala, 2010) ont étudié ce sujet et ont proposé leurs interprétations de ce phénomène. À notre avis, la définition des chercheurs bulgares Vlakhov et Florine (1980) reste la plus complète parce qu'elle reflète toutes les facettes de cette notion complexe. Il s'agit donc de la vision large sur les *realia* incluant non seulement des objets spécifiques à une certaine culture (vêtements, nourriture, boissons, argent, etc.), mais aussi toute sorte de toponymes, anthroponymes, fêtes et célébrations, événements historiques, allusions littéraires, etc.

Quant aux *allusions*, au sens large, c'est une figure de style qui sert à évoquer des personnes, des événements ou des textes supposés connus sans les nommer explicitement. L'*allusion* crée ainsi un rapprochement rapide entre les personnes, les objets, les époques ou les endroits. En ce qui concerne les *allusions culturelles*, J.-P. Vinay et J. Darbelnet (1958) en distinguent plusieurs types, à savoir les allusions figées dans le lexique, dans le message et dans le langage métalinguistique (Vinay et J. Darbelnet, 1958, pp.242-266). À son tour,

C. Kerbrat-Orecchioni (1977) parle d'autres types d'*allusions*, notamment les *allusions* à une phrase historique, à une formule religieuse, à un proverbe ou à une formule stéréotypée, à une citation littéraire, à un titre d'ouvrage littéraire, de film, d'œuvre musicale, de journal, à une phrase de chanson, à un slogan publicitaire, etc. L'allusion permet « d'instaurer entre l'énonciateur et le récepteur une certaine connivence ludique et culturelle ». Pour que *l'allusion* ait l'effet recherché, il faut qu'elle « puise dans un fonds culturel commun, nécessairement pauvre lorsque le message s'adresse au grand public » (Kerbrat-Orecchioni, 1977, p. 128). Les choses se compliquent quand il s'agit *d'allusions* dans les textes littéraires traduits, puisque les récepteurs n'ont pas forcément le même bagage culturel et les mêmes compétences encyclopédiques. Ces allusions peuvent donc passer inaperçues par le destinataire étranger lors d'une interprétation du message de l'auteur.

Cela dit, nous voulons quand même revenir aux définitions des unités culturellement marquées, notamment aux *culturèmes* (*culture-bound elements* en anglais) que nous avons choisis pour notre analyse puisqu'ils recouvrent le plus de détails nécessaires pour notre travail de recherche.

Le terme *culturème* a été créé à l'instar de *morphème, phonème, lexème* et a été employé par Moles (1967), Moles et Zeltmann (1971), Hegyi (1981), Vermeer (1983) et d'autres encore. Il a été analysé aussi en relation avec les traits culturels du verbal (mots, traits paralinguistiques, formules linguistiques), du non verbal (mimique, geste, langage corporel) et de l'extraverbal (temps, espace, posture proxémique) par Els Oksaar dans une étude de référence dans le domaine du transfert culturel, intitulée *Kulturemtheorie. Ein Beitrag* (1988) où elle a proposé un modèle des *culturèmes* (Lungu-Badea, 2009, p. 19). Le concept a été également étudié, dans la perspective du transfert des différences culturelles, par H. Vermeer et H. Witte (1990), examiné par Peter Sandrini (1999), et reconsidéré par Andrew Chesterman (2000).

Selon les définitions modernes, les *culturèmes* sont des unités culturellement marquées, de taille variable, indécomposables et qui sont normalement considérées comme des éléments difficilement intraduisibles. La complexité de ce phénomène est due à l'éventail des réalités auxquelles il renvoie. Comme parmi ceux-ci figurent des notions de la vie de tous les jours, de l'histoire, etc. propres à un peuple, elles sont normalement absentes dans les codes culturels d'autres pays. En effet, les *culturèmes* font allusion à une réalité extralinguistique, d'où leur nature historique, culturelle, littéraire, etc. Comme l'indique Moles (1967), les *culturèmes*

sont des « atomes de culture » ou des « éléments simples » dont la réunion non motivée contribue à la formation du « patrimoine culturel ».

Il s'avère important d'indiquer que les *culturèmes* peuvent être figés dans le lexique ou dans le message (Vinay et Darbelnet, 1958, p. 243). Dans le premier cas, ils font allusion à une situation déjà connue au récepteur-source et sont faciles à décoder par les destinataires étrangers qui possèdent un bagage cognitif similaire à celui des destinataires autochtones. Dans le deuxième cas, par contre, les *culturèmes* se situent à mi-distance entre la citation et l'allusion, ce qui empêche les destinataires de la traduction de les repérer facilement. Selon L. Francœur et M. Francoeur (2017), contrairement aux citations et aux allusions qui sont normalement marquées par des guillemets, références à l'auteur, à l'œuvre, etc., les *culturèmes* « possèdent des traits sémantiques censés les distinguer du fonds structurel du message » et, en plus, « renvoient à tout fait culturel, livres, articles, conférences ou à toute autre forme de communication culturelle reconnue telle quelle ».

En ce qui concerne la catégorisation des *culturèmes*, à l'instar des *realia*, nous faisons face à des critères différents. Par exemple, selon le critère temporel, il existe deux types de *culturèmes* : les *culturèmes* historiques, qui désignent les unités culturelles du passé, et les *culturèmes* actuels qui sont employés de nos jours. La taille des *culturèmes* varie aussi : vocable, simple ou composé, collocation, expression palimpseste exigeant la reconstruction de l'énoncé d'origine (Lungu-Badea, 2012, p. 291). Selon la définition établie par Bally (1951), il y a des *culturèmes* immédiatement intelligibles pour les locuteurs natifs (mais pas forcément pour les traducteurs), *culturèmes* peu usités (historiques ou livresques qui posent encore plus de problèmes aux traducteurs) et des *culturèmes* non usuels.

Pour traduire les *culturèmes* il faut se servir d'une démarche qui se caractérise par la « complémentarité des perspectives » (Lungu-Badea, 2012, p. 290). Cette auteure identifie trois traits principaux des *culturèmes* : la *monoculturalité,* la *relativité* et l'*autonomie « existentielle ».* En effet, le *culturème* est monoculturel parce qu'il appartient à une culture unique. Selon sa signifiance et l'entourage culturel, il produit un effet spécifique sur les locuteurs de la langue-source. Le caractère relatif du *culturème* s'explique par la complexité de la situation de communication où chaque participant diffère de l'autre par son bagage cognitif, l'horizon d'attente, la subjectivité de l'interprétation du sens des énoncés. Et finalement, puisque le *culturème* ne dépend pas de la traduction et existe au-delà de ce processus, on peut parler de son autonomie existentielle.

2.3 Les procédés de la traduction

Comme nous avons pu voir dans la sous-partie précédente, la notion de *culturème* implique plusieurs notions et pose des problèmes lors de la traduction. En effet, les connaissances implicites, les coutumes, les manières de voir le monde varient d'une culture à une autre et présentent un défi pour une traduction réussie. C'est pour cela que les traducteurs ont recours à des stratégies diverses contre l'intraduisibilité que les théoriciens tentent ensuite de classifier.

Éclairons d'abord la question de ce qu'est une traduction. Premièrement et principalement, c'est une transposition d'un code dans un autre, mais aussi un transfert culturel qui représente « un processus d'assimilation ou d'appropriation qui rend possible la présentation de l'étranger conformément aux besoins de la culture cible » (Aschenberg, 2007, p. 25). Michel Espagne, cité par Schreiber (Schreiber, 2007, p. 185) distingue deux types de traduction : la traduction au sens propre, à savoir « passage d'un texte d'une langue à une autre » et la traduction au sens figuré, c'est-à-dire « passage d'un fait culturel d'un code culturel à un autre », en d'autres termes le transfert culturel. Selon Ladmiral et Lipiansky (Ladmiral & Lipiansky, 1989), la traduction représente un des modes de la communication interculturelle.

En ce qui concerne les procédés de la traduction, il existe beaucoup de catégories établies par des chercheurs dans ce domaine. Par exemple, selon Vinay et Darbelnet (1958), les traducteurs peuvent recourir à un des sept procédés de la traduction, à savoir : l'emprunt, le calque, la traduction mot à mot, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation.

Un des procédés les plus fréquents est *l'emprunt* qui consiste à la « reprise complète ou approximative du signifiant » qui est le plus souvent « un lexème de la langue source » (Schreiber, 2007, p. 187). En d'autres mots, c'est une sorte de transplantation du mot, tel quel, avec sa forme phonique et son sens, d'une langue à l'autre surtout quand le signifié n'existe pas dans la culture de la langue cible. Un des exemples des emprunts du russe que l'on trouve en français est les *culturèmes* gastronomiques comme *pelmeni, blini, vodka,* etc. Ce procédé traductionnel est très répandu et pratiqué de nos jours, même si à l'époque, il a été considéré comme de dernier recours. Cette popularité est due au fait que les emprunts introduisent de nouveaux mots et enrichissent, par conséquent, le vocabulaire de la langue cible.

Le deuxième procédé dans la traductologie est le *calque* qui consiste dans « la traduction mot à mot d'un syntagme ou d'un mot composé » (idem). Le calque est souvent utilisé pour traduire des *culturèmes* représentés par un terme complexe ou par des structures syntaxiques développées. Nous pouvons citer un exemple d'une expression française *à la guerre comme à la guerre* qui a été reprise terme par terme en russe et empruntée sous forme du calque *на войне как на войне*.

La *traduction littérale* ou mot à mot est un procédé qui consiste à l'utilisation d'une métaphrase. Ce genre de traduction, selon Vinay et Darbelnet (1958), n'est possible qu'entre langues qui sont proches culturellement, parce que le texte cible doit garder les mêmes sens, style et syntaxe que le texte source.

La *transposition,* quant à elle, consiste à rendre une partie du discours de la langue source par une autre dans la langue cible sans perte ni gain sémantique. Il s'agit par exemple de l'expression *à vendre* en français et son équivalent russe *продается* (littéralement « il se vend »). Nous pouvons donc voir deux formes grammaticalement différentes, mais sémantiquement équivalentes.

La *modulation,* à son tour, consiste à traduire la même réalité non linguistique en la plaçant d'un point de vue différent. Par exemple, l'annonce *Attention à la fermeture des portes* sera modulée en russe par *Осторожно, двери закрываются*. Ces changements sont dus d'un côté aux spécificités des systèmes lexical, grammatical, stylistique, etc. des langues en question. Ainsi, contrairement à la traduction mot à mot, ce procédé vise en premier lieu à produire le même effet sur le récepteur étranger que sur le récepteur natif.

Le procédé de *l'équivalence* consiste à traduire un message dans sa globalité. Le traducteur est donc censé comprendre la situation dans la langue source et trouver une expression équivalente qui est utilisée dans la même situation en langue cible. Par exemple, il est plus approprié de recourir à ce procédé en traduisant des exclamations, expressions figées ou idiomatiques, comme *C'est pas vrai !* qui trouve son équivalent en russe sous la forme de *Не может быть!*

Le procédé suivant est celui de *l'adaptation* qui est considéré comme le plus libre. Ce procédé consiste à « remplacer un phénomène de la culture source par un phénomène comparable de la culture cible » (idem). Dans les théories modernes de la traduction ce procédé est considéré comme controversé. Koller (1992) le critique comme trop libre tandis

que Gambier (1992) est contre la « fétichisation » du texte de départ. Bastin (1993) et Schreiber (2007) distinguent l'adaptation ponctuelle qui vise une unité de traduction et l'adaptation globale qui concerne un texte en entier. Grâce à ce procédé le traducteur rend une situation source inconnue dans la langue-culture cible en utilisant une référence à une situation analogue dans la langue-culture source. Prenons comme exemple l'expression russe *потёмкинская деревня* qui a été adaptée en français sous l'équivalent d'un « village d'opérette » ou un « village en carton-pâte ». Même si ce procédé s'avère assez souvent utilisé, les traducteurs se heurtent à un problème éthique, parce que l'adaptation ne contribue ni à l'enrichissement des compétences interculturelles des récepteurs ni à l'élargissement de l'espace culturel de la langue cible.

Dans une autre classification des chercheurs polonais Pisarska et Tomaszkiewicz (1996), nous trouvons deux procédés qui complètent ceux présentés ci-dessus. Il s'agit notamment de l'explication définitionnelle, et l'omission du mot. Ainsi, pour *l'explication définitionnelle*, le traducteur utilise une périphrase ou une définition d'un élément en question en rajoutant toutes les informations supplémentaires, nécessaires pour une bonne compréhension d'une notion. Pour les textes littéraires, nous pouvons aussi trouver des notes explicatives en bas de page qui sont utilisées afin d'expliciter certains faits aux destinataires étrangers. Le traducteur peut aussi recourir au procédé de *l'omission du mot* suite à des contraintes temporelles ou spatiales, mais surtout quand l'élément en question n'a pas d'équivalent fonctionnel dans la langue cible et quand son explication serait trop complexe pour les destinataires étrangers. Cette idée a été exprimée encore avant par Florine (1983), qui a fait remarquer que « les notes en bas de pages ne doivent pas être trop lourdes pour ne pas trop déconcentrer le lecteur du canevas de l'œuvre » (Florine, 1983, p.136) [notre traduction]. En effet, ce procédé peut être utilisé quand l'élément en question ne joue pas un rôle primordial dans le texte et peut être laissé de côté afin de ne pas embrouiller le destinataire.

En général, en ce qui concerne les procédés globaux de la traduction des unités culturelles, ils peuvent se résumer en deux types principaux : la traduction adaptée et littérale (Cuciuc, 2012, p. 4). Dans la traduction littérale, le traducteur recourt à la translittération. Ce genre de stratégie est souvent utilisé pour traduire les *culturèmes* anthroponymiques simples ou composés, comme des noms propres. Ce procédé est souvent accompagné d'un autre, notamment l'explication. Comme le note Schreiber (2007), ce genre de procédé « transforme une information implicite du texte source en une information explicite dans le texte cible » et compense les différences dans les bagages culturels des lecteurs du texte cible et des lecteurs

du texte source (Schreiber, 2007, p. 192). Le problème qui se pose devant le traducteur est le dosage de l'explication. Selon Schreiber « un petit ajout dans le texte même [...] est moins lourd qu'une longue note de traducteur ».

En ce qui concerne la stratégie de l'adaptation, elle est utilisée pour réduire l'écart culturel entre le texte source et le texte cible. Cette stratégie consiste dans « le remplacement d'une relation socioculturelle de la langue d'origine par une relation socioculturelle spécifique à la langue réceptrice, et doit respecter le registre de la langue, même si l'élément étranger est perdu » (Cuciuc, 2012, p. 5). Ce genre de stratégie est utilisé quand il faut préserver les valeurs culturelles et spécificités nationales. En effet, pour ne pas détruire la matrice culturelle du texte les traducteurs peuvent se servir de la stratégie ethnocentrique. Dans ce cas les *culturèmes* sont remplacés par des équivalents présents dans la langue cible ou par des paraphrases. En d'autres termes ces deux approches de la traduction des éléments culturels prennent la forme de la « *domestication* » et de la « *foreignization* », que nous étudierons plus en détail dans la sous-partie qui suit.

2.4 La stratégie à choisir

Comme nous venons de montrer, la traduction des *culturèmes* se situe « au rond-point de la traduction et de l'adaptation » (Lungu-Badea, 2012, p. 290). Au XVIIIe – XIXe siècle, les traducteurs préféraient souvent des « belles infidèles », c'est-à-dire la traduction libre qui ne respectait pas scrupuleusement le texte-source. Ainsi, les traducteurs pouvaient corriger le style de l'auteur jusqu'à se permettre de réécrire la fin de l'histoire. Ce procédé était donc ultra-cibliste et peut être considéré comme la domestication extrême.

Selon le dictionnaire Universalis, la *domestication* ou la *naturalisation* signifie « acclimatation d'un mot, d'une coutume, d'une façon d'être, de faire, d'un art de vivre, venus de l'étranger ». Le principe de cette approche en traductologie consiste à naturaliser et adapter aux lecteurs de la langue source tout ce qui renvoie à des références culturelles étrangères : noms propres, sites géographiques, cuisine, célébrations - autrement dit les « *realia* » ou « *culturèmes* » qui peuvent gêner la compréhension du texte source par les récepteurs. Cette approche est largement utilisée pour de multiples raisons, mais principalement dans les cas où il n'y a pas de référent dans la langue cible et quand la translittération ne semble pas éclaircir le sens de la notion. Par exemple, dans la littérature jeunesse, on trouve la domestication de certains noms de personnages, comme par exemple Pipi Langstrump qui dans la version

française est devenue Fifi Brindacier, Tintin et Milou se sont transformés en Tim und Struppi en allemand (Friot, 2012, p. 8, 27) et Nancy Drew a été traduite en français comme Alice détective (Nières-Chevrel, 2009, p. 34). Tout cela dans le but de « rapprocher » le texte des lecteurs. Un autre exemple de la traduction « totale », l'« assimilation » ou la « domestication » est cité par Jan Ferenčik (Ferenčík, 1971, p. 149). Il s'agit de la traduction en slovaque de deux pièces satiriques de Vladimir Majakovski, *les Bains* et *la Punaise,* dans lesquelles les noms des personnages ont été modifiés, les toponymes russes ont été « transposés » en Tchécoslovaquie, les textes des affiches, des mots des chansons ont été rapprochés de textes qui étaient à l'actualité de l'époque, etc. En revanche, le procédé de *domestication* est surtout utilisé pour la traduction des œuvres pour la jeunesse, car les enfants n'ont pas encore beaucoup de bagage culturel.

Selon Friot, la traduction devrait « s'adresser à un public équivalent et présenter le même niveau de difficulté de lecture et le même niveau d'intérêt que l'original » (Friot, 2012, p. 4). Toutefois, il est rare que le lecteur du texte cible ait les mêmes connaissances implicites et bagage culturel que le lecteur du texte original. En effet, comme le précise l'auteur, « les références historiques, géographiques, tout comme les faits de la vie quotidienne peuvent interférer dans la lecture pour constituer une sorte de "brouillage" accentuant la distance entre texte et lecteur » (idem).

Certes, la *simplification* et la *domestication* de certains *culturèmes* peuvent s'avérer indispensables pour la meilleure compréhension du texte littéraire, mais en quantité excessive, ces approches aseptisent, appauvrissent la traduction et peuvent caricaturer l'espace culturel et faire s'éloigner de la vérité du texte d'origine. En effet, comme le note Venuti (1995) l'illusion de la traduction « lisse » est une « mascarade d'équivalence sémantique » tandis qu'en réalité, la véritable différence et l'authenticité que la traduction est censée véhiculer sont réduites (Venuti, 1995, pp. 20-21).

Pour désigner le procédé opposé de la domestication, il existe quatre termes : « *foreignization », « forainisation »* ou « *étrangéisation » (Labrecque, 2014) et « dépaysement » (Meschonnic, 1973, Herman, 2015).* Ce procédé consiste à utiliser les *culturèmes* pour préserver l'authenticité du texte source en utilisant des tournures ou des mots qui ne sont pas propres à la langue cible et semblent étrangers pour le lecteur. Cette approche nécessite non seulement une maîtrise de la langue, mais aussi de la culture étrangère.

Comme le note Venuti, « la traduction est un processus qui inclut la recherche des similarités entre les langues et les cultures […], mais elle le fait que pour faire confronter constamment les dissimilarités. […] Le texte traduit doit être un lieu où une autre culture émerge, où le lecteur a un aperçu de la culture de l'Autre […] » (Venuti, 1995, p. 306). Son idée est de réduire le plus possible la domestication des traductions. Certes, les traductions axées sur le dépaysement sont plus difficiles à lire, mais le but du traducteur consiste à rendre un texte source accessible, complet et inchangé à un auditoire de la langue d'arrivée.

Le dilemme entre les deux procédés décrits plus haut reste l'un des plus cruciaux pour la traduction des œuvres littéraires. Comme le note Virole, psychologue et psychanalyste réputé, si la traduction reste fidèle aux traits culturels du texte source, elle gagne en authenticité, mais elle perd en intelligibilité. En revanche, si elle utilise la transposition culturelle, elle gagne en accessibilité, mais passe aux oubliettes des parties entières de l'œuvre (Virole, 2008).

Il faut donc trouver un juste équilibre pour apporter de nouvelles connaissances sur la culture de l'Autre sans inonder le lecteur de référents qu'il ne comprend pas ; un juste milieu entre l'adaptation de certains éléments culturels sans pour autant aseptiser le texte de son authenticité et gommer les particularités culturelles qui créent une atmosphère particulière. En d'autres termes, il faut combler le fossé culturel sans le sauter.

2.5 La traduction des pièces de théâtre

Tout d'abord, examinons les particularités des textes de théâtre en comparaison avec d'autres textes littéraires, pour ensuite évoquer les spécificités qui s'ajoutent à leur traduction et à la traduction des *culturèmes* présents dans ces textes.

Qu'est-ce qu'un langage dramatique ? Selon P. Larthomas cité par Souiller et al. (2005, p. 490), c'est un « compromis entre le langage écrit et le langage parlé ». Pour Anne Ubersfeld, c'est un « texte à trous » renvoyant à sa « destination scénique latente ». En effet, par sa nature, le texte théâtral est un spectacle qui s'appuie sur un support écrit intrinséquement lié à la pratique de la représentation (Ubersfeld, 1996, p.8) puisqu'il est créé pour être joué sur scène. Ainsi, le traducteur de théâtre doit être conscient du rapport intérieur texte-représentation qui est une spécificité du texte de théâtre.

Certes, le texte de théâtre a un statut paradoxal et repose sur une situation de communication originale à cause de certaines particularités. Premièrement, il s'agit de la

double énonciation : celle des personnages qui s'adressent l'un à l'autre et celle de l'auteur qui détermine les répliques des personnages et oriente la mise en scène. En d'autres mots, le personnage et l'auteur sont énonciateurs en même temps. Deuxièmement, dans le texte théâtral, on distingue trois types de récepteurs : les personnages qui s'adressent les uns aux autres ; le metteur en scène et les comédiens ; et le spectateur qui est le véritable destinataire du texte.

La traduction des textes de théâtre est un sujet immense et complexe. Les particularités de la traduction du discours théâtral s'inscrivent dans la théorie de skopos introduite par Vermeer. Le mot Skopos est d'origine grecque et signifie « le but, la finalité, l'objectif, l'intention ». La théorie de skopos prône l'approche fonctionnelle de la traduction selon laquelle le texte source est produit dans un certain but. Nous employons le mot « texte » dans une définition large comme toute unité verbale et/ou non-verbale, linguistique et/ou d'un autre ordre interactionnel de niveau thématique le plus haut (Heger, 1969).

Le skopos du texte est le but donné au texte par le traducteur (Vermeer 1996, p. 7). Pour la traduction il faut prendre en compte plusieurs facteurs comme le skopos (le but, l'objectif de la traduction), la culture des lecteurs-récepteurs (y compris leurs habitudes, conventions, attentes), la culture du traducteur, les contraintes éditoriales, temporelles, financières, etc.

Aux difficultés de l'inexprimable culturel s'en ajoutent d'autres, notamment celles concernant la mise en lumière du non-dit dans le discours théâtral, tout ce qui relève de l'implicite et des allusions. En effet, les pièces de théâtre abondent en énoncés qui contiennent des « choses dites à mots couverts, ces arrières-pensées sous-entendues entre les lignes » (Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 6). Il va sans dire qu'ils jouent un rôle crucial dans la compréhension du message adressé au destinataire, que ce soit dans les interactions verbales en face à face ou dans une œuvre théâtrale.

La catégorie de l'implicite a été largement étudiée par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son livre *L'implicite*, et par Oswald Ducrot dans l'ouvrage *Dire et ne pas dire*. Les études consacrées à cet aspect nous révèlent une multitude de façons de parler du phénomène d'implicite, comme le présupposé, le sous-entendu, l'inférence, l'insinuation, l'allusion, l'implication (implicatation, implicature), la valeur illocutoire dérivée, l'interprétation figurale, etc. (Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 8). En revanche, sans rentrer en détail pour expliquer les moindres différences entre ces termes, nous allons juste indiquer que les

présupposés sont « plus proches que les sous-entendus du pôle « explicite » et qu'ils sont « relativement indifférents aux caractéristiques contextuelles de l'énoncé » (idem). En effet, les deux notions sont une sorte de « dire amoindri », mais les présupposés sont « contexte-free », tandis que les sous-entendus - « contexte-sensitive ». En effet, les présupposés sont « décodés à l'aide d'une seule compétence linguistique », alors que les sous-entendus font aussi intervenir « la compétence encyclopédique » des sujets (Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 41). En d'autres mots, comme le note André Petitjean, les présupposés constituent « l'arrière-fond de savoirs et de croyances que partagent les interlocuteurs ». Selon Posner (Posner, 1982, p. 2), les contenus implicites ne constituent pas le véritable objet du dire, tandis que les contenus explicites correspondent à l'objet essentiel du message ou sont dotés de « la plus grande pertinence communicative ».

Dans le discours théâtral, l'implicite est inévitable, comme nous le montrent Souiller, Fix, Humbert-Mougin, & Zaragoza (2005) en prenant l'exemple de la pièce *Andromaque* de Racine. Ainsi, tout échange dans cette pièce de théâtre sous-entend la connaissance de certains « présupposés factuels et idéologiques » de la part des destinataires-spectateurs, notamment la guerre de Troie, la victoire de Pyrrgus, etc.

Pour bien relever l'implicite, il faut avoir, entre autres, des compétences encyclopédiques. En effet, elles jouent un rôle primordial dans l'interprétation du texte traduit quand le traducteur n'a pas explicité certains faits culturels. Selon Kerbrat-Orecchioni (1998), cette compétence peut même dominer les deux autres, à savoir la compétence linguistique et la compétence logique. D'après cette auteure, la compétence encyclopédique est comme un « vaste réservoir d'informations extra-énonciatives portant sur le contexte ; ensemble de savoirs et de croyances, système de représentations, interprétations et évaluations de l'univers référentiel » (Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 162). Cette compétence joue donc un rôle primordial dans le processus du décodage de l'implicite des œuvres littéraires.

La recherche de l'implicite nourrit le travail du metteur en scène et des comédiens. En effet, comme le note Anne Ubersfels citée par Souiller et al. (2005, p. 486), cette recherche « permet de donner à l'énoncé total d'un personnage une richesse plus grande, non pas en supprimant les ambiguïtés, mais, au contraire, en creusant l'énigme, en orientant vers plusieurs sous-entendus à la fois, peut-être contradictoires, mais pleins de possibilités – ou bien en inventant et en indiquant un sous-entendu nouveau ».

PARTIE III : L'ANALYSE

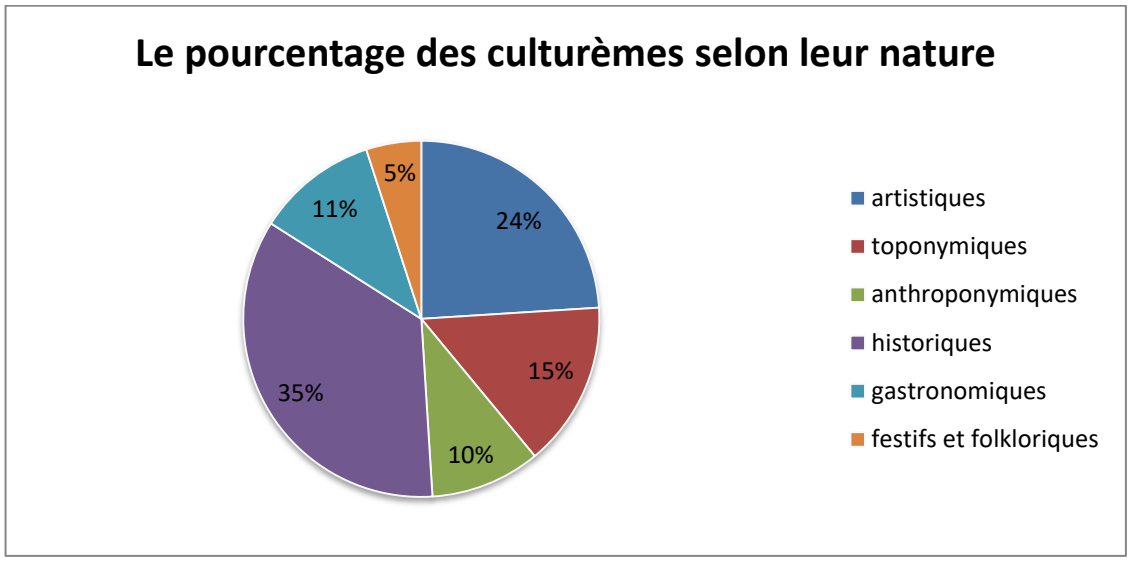
3.1 La méthodologie : recueil et traitement des données

Comme nous l'avons déjà mentionné dans les parties précédentes, il s'agira de l'analyse de la traduction de différents types de *culturèmes* dans les pièces de théâtre. Dans un premier temps, pour constituer notre corpus, nous avons choisi les dramaturges russes et leurs œuvres traduites en français. Comme nous l'avons déjà signalé dans la partie de présentation du corpus, notre choix a été motivé par l'importance et la contribution des auteurs pour le drame russe, par le contenu culturel de leurs pièces de théâtre et par l'existence des traductions de ces pièces.

Ensuite, ayant choisi les œuvres dramatiques pour l'analyse, nous les avons comparées avec leurs traductions existantes. Il est important de remarquer que pour certains drames, comme ceux de Tchékhov, il existe des variantes de traduction différentes. En revanche, pour la majorité des œuvres du théâtre contemporain choisies, nous n'en avons trouvé qu'une seule. C'est pourquoi, pour équilibrer notre analyse, nous avons opté pour une seule traduction en français pour chaque œuvre dramatique.

Puis, nous avons recueilli tous les exemples où se trouvent les éléments culturellement marqués dans l'ordre de leur apparition dans les textes. Ayant constitué un tableau récapitulatif, nous nous sommes ensuite penchée sur l'analyse de la nature des culturèmes. Ainsi, nous avons recueilli 148 occurrences des éléments chargés culturellement, dont le répertoire se trouve dans l'Annexe. Les données démontrent que ces culturèmes dans les textes cibles et sources sont représentés sous forme de mots, par exemple : *les pelmenis, la troïka, l'isba,* etc**.** ; des groupes de mots, par exemple : *les ermitages de vieux-croyants, le conseil du zemstvo, etc. ;* et même sous forme des phrases entières, comme : *Au revoir mon petit Micha, retourne dans ta forêt magique...*, etc. Parmi les *culturèmes* rencontrés, on trouve les noms propres, par exemple *Liocha, Vassienka, Andrioucha, Sakhaline, rue de Komintern, Novo-Devitchi*, etc., et les noms communs, par exemple, le *samovar, la paume russe, le bureau de tabac, la fête de l'école,* etc. La plupart des culturèmes sont explicites, mais nous avons aussi trouvé des références implicites, surtout aux œuvres littéraires, comme *« А поворотись-ка, сынку... » (trad. « Tourne-toi, fiston... »)* de *Tarass Boulba, Заткни фонтан, Вафля! (trad. Ferme ton puits, La Gaufre !)* des *Pensées de Kouzma Proutkov*, etc.

L'étape suivante a consisté à regrouper les culturèmes selon les catégories relationnelles. Nous avons donc constitué les groupes suivants : les culturèmes historiques, festifs et folkloriques, gastronomiques, artistiques, toponymiques et anthroponymiques. La distribution des éléments entre ces catégories est présentée dans le graphique suivant :



Graphique 1 : La répartition des *culturèmes*

Nous avons donc 57 culturèmes historiques des époques différentes, 33 références implicites et explicites à la littérature et musique, 22 noms géographiques, 15 mots issus du domaine gastronomique, 14 noms propres des personnes et 7 éléments en lien avec les festivités et le folklore. Ainsi, la plus grande catégorie est celle des réalités historiques, suivie du groupe des *culturèmes* appartenant au domaine de l'art. Les quatre catégories qui restent ne sont pas très représentatives par rapport au nombre d'occurrences dans les textes étudiés. En revanche, elles ne sont pas moins importantes pour notre analyse.

Ayant regroupé les culturèmes dans les groupes différents, nous les avons divisés en sous-groupes. Par exemple, la catégorie des culturèmes historiques est constituée des éléments d'avant- et d'après-révolution 1917 liés aux moyens de transport, par exemple *troïka*, aux objets ménagers, comme *samovar*, aux événements culturels, par exemple, *la fête de l'école* (*ёлка* en russe), aux réalités sociales, par exemple *se faire enregistrer dans un appartement*, etc.

Quant aux culturèmes festifs et folkloriques, cette catégorie n'a pas été très représentative et ne regroupe que les références aux fêtes du Nouvel An et de la Mi-Carême et à certaines créatures mythologiques comme *русалка* et *водяной*.

Le groupe suivant des culturèmes gastronomiques a été constitué majoritairement des noms des boissons alcooliques, par exemple *Московский ром* ou des plats traditionnels comme *пельмени* sans pour autant laisser de côté certaines règles de l'étiquette, comme *пить на брудершафт*.

Les deux catégories suivantes, notamment celles des noms propres, topo- et anthroponymiques, n'ont pas été les plus représentées non plus. Les toponymes font des références aux villes (*Челябинск, Хабаровск,* etc.), aux rues (*улица Коминтерна,*), aux sites connus à Moscou (*Ново-девичье кладбище, Преображенка*), montagnes (*Урал*) qui se trouvent en Russie, tandis que la catégorie des anthroponymes, n'a regroupé dans la plupart des cas que les diminutifs des prénoms comme *Васенька, Леха, Андрюша, Сонюшка,* etc.

Finalement, analysons la dernière catégorie qui n'est pas pour autant la moins importante. Il s'agit du groupe des *culturèmes* artistiques que nous avons regroupés en deux sous-groupes, notamment les éléments issus du domaine de la littérature et de la musique. Parmi les *culturèmes* littéraires, nous avons repéré les noms des écrivains, comme *Лермонтов* et *Батюшков*, les titres des œuvres littéraires, par exemple *Отцы и дети*, *Анна Каренина*, et les noms des héros principaux de certaines œuvres, comme *Расплюев* et *Поприщин*. Il est néanmoins important d'indiquer que certains *culturèmes* littéraires sont représentés sous forme d'allusions implicites et font partie de l'intertexte. Ce genre de *culturèmes* a été représenté autant que les *culturèmes* explicites dans notre corpus. Il s'agit notamment de onze occurrences d'allusions littéraires, dont la plupart se trouvent dans les trois pièces analysées de Tchékhov, notamment *La Mouette, Oncle Vania* et *Les trois sœurs*. Ces allusions ont une forme soit d'une phrase célèbre d'une œuvre littéraire, comme *У лукоморья дуб зеленый...* (de Pouchkine) ou *К нам едет ревизор…*(de Gogol), soit d'un groupe de mots qui renvoie à une certaine œuvre ou à un héros littéraire, comme *пескарина жизнь* (de Saltykov-Chtchédrine).

Quant aux *culturèmes* musicaux, nous pouvons relever trois sous-groupes principaux : les noms des groupes musicaux comme *Любэ* et *Стрелки*, les titres des chansons, par exemple *Где же ты, моя Сулико* et les premières lignes des paroles, à savoir *До свиданья, мой ласковый миша…, Не говори, что молодость сгубила,* etc.

La dernière étape de notre travail sur le corpus a consisté à analyser avec quels procédés tous ces culturèmes ont été traduits en français afin d'y trouver les régularités et les correspondances « type du culturème »/« procédé de la traduction ».

3.2 Les résultats de l'analyse

Dans les sous-parties qui suivent, nous étudierons en détail les exemples des *culturèmes* en respectant l'ordre des catégories qui nous avons évoqué dans la sous-partie précédente. Ainsi, dans un premier temps, nous nous attarderons sur les *culturèmes* historiques, ensuite, nous analyserons la catégorie des *culturèmes* gastronomiques en passant par les éléments festifs et folkloriques. Puis, nous traiterons les *culturèmes* topo- et anthroponymiques pour terminer avec le groupe des *culturèmes* artistiques.

3.2.1 Culturèmes historiques

Dans les pièces de théâtre analysées, nous avons repéré tout un groupe de *culturèmes* qui font partie des réalités historiques. Au total, notre corpus de *culturèmes* de ce type comprend 57 occurrences, dont 27 sont des *culturèmes* de l'époque d'avant-révolution, et 30 *culturèmes* soviétiques, dont 23 phénomènes sont encore en vigueur aujourd'hui.

Commençons par l'analyse des *culturèmes* qui datent de l'époque d'avant-révolution. Il s'agit notamment de tous les noms des jeux que nous avons repérés dans *l'Amour pour le jeu de paume russe* de Levanov :

1.	И ведь насколько все-таки лучше, веселей стали Олимпийские игры, когда вместо этих насквозь прогнивших, не нужных уже никому видов типа тенниса или хоккея на траве, на Олимпиаде появились наши русские игры – **лапта, городки, кулачный бой, бирюльки и поддавки, простенок, вольная борьба с живым медведем, троечные бега, русская рулетка, московская пирамида**!	Les Jeux olympiques sont quand même meilleurs, plus gais depuis que les disciplines inutiles et complètement pourries comme le tennis ou le hockey ont été remplacées par nos sports russes – **la paume, le gorodki, la lutte à poings nus, les jonchets, le qui-perd-gagne, l'entre deux, la lutte libre contre un ours vivant, la course de troïkas, la roulette russe, la pyramide moscovite !**

Ici, nous faisons face à un mélange des *culturèmes* des périodes différentes. En effet, le jeu de *gorodki* a été introduit à l'époque de Pierre le Grand, et le jeu de « *la pyramide moscovite* », qui est une sorte de billard russe, est apparu dans les années 1960. En ce qui concerne les procédés de la traduction utilisés dans cet extrait, nous pouvons attester leur diversité. Il s'agit notamment des équivalents lexicographiques pour *лапта*, *бирюльки*,

поддавки et *простенок ;* des calques pour *кулачный бой, вольная борьба с живым медведем, троечные бега, русская рулетка* et *московская пирамида* ; et de l'emprunt sous forme de transcription/translittération pour *городки***.** Notons que les traducteurs, Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt, auraient pu utiliser l'équivalent fonctionnel pour le jeu *московская пирамида* en le traduisant comme *billard moscovite* pour que ce *culturème* soit plus compréhensible pour les destinataires étrangers. En ce qui concerne le jeu de *gorodki*, les traducteurs auraient pu faire une brève note en bas de page expliquant que le concept principal de ce jeu est proche de celui du bowling ou du jeu de quilles.

Dans les extraits qui suivent, tirés de *Oncle Vania* de Tchékhov, les traducteurs André Markowicz et Françoise Morvan, ont utilisé le procédé de l'emprunt, transcrivant les *culturèmes* russes suivant les normes phonétiques françaises sans donner d'explication en note de traducteur. Il s'agit notamment de *culturèmes* comme *изба* et *самовар* :

2.	Астров**.** Сыпной тиф… В **избах** народ вповалку…	Astrov: Le typhus… Dans les **isbas**, les gens les uns sur les autres... (p.13)
3.	Марина. Профессор встает в двенадцать часов, а **самовар** кипит с утра, все его дожидается.	Marina : Le professeur se lève à midi, le **samovar**, il bout depuis le matin, toujours à l'attendre. (p.14)

Selon le dictionnaire Larousse, *l'isba* est une « habitation des paysans russes, faite de rondins empilés horizontalement et équarris seulement sur la face intérieure ». En ce qui concerne le deuxième culturème de *samovar*, on peut également le retrouver dans les dictionnaires français qui le définissent comme une « sorte de bouilloire à robinet, utilisée en Russie et au Moyen-Orient pour chauffer l'eau du thé ». En effet, cet ustensile domestique est répandu non seulement en Russie, mais aussi en Iran, en Turquie, en Azerbaïdjan, en Inde et dans quelques autres pays eurasiatiques. Pour un récepteur francophone, l'interprétation de ces culturèmes ne devrait pas poser de problème grâce au fait qu'il s'agit d'emprunts anciens qui ont eu le temps d'apparaître dans les dictionnaires français. De plus, le contexte qui entoure les culturèmes dans ces extraits fournit les informations nécessaires pour rendre leur significations claires et transparentes.

La même logique a été utilisée par Cyril Griot lors de la traduction du *Fils aîné* de Vampilov. Il s'agit d'un *culturème* qui relève du domaine des moyens de transports, notamment *тройка* qui désigne en général un ensemble de trois choses, et est utilisé dans ce contexte dans la signification d'un grand traîneau, tiré par un attelage de trois chevaux. :

4.	СИЛЬВА (напевает). Ехали на **тройке** - не догонишь, А вдали мелькало - не поймешь...	Sylva (chantant): La **troïka** filait au loin — on ne pouvait la rattraper, Ça scintillait dans le lointain — une chose étrange nous échappait...

Ainsi, la compréhension des trois culturèmes cités ci-dessus ne devrait pas poser de problème d'interprétation particulière, parce qu'ils ont été empruntés par le français et sont attestés dans les dictionnaires de la langue française.

En revanche, parfois, dans des contextes semblables, d'autres *culturèmes* russes ont été explicitement expliqués en note en bas de page. Il s'agit notamment des traducteurs André Markowicz et Françoise Morvan qui ont recouru à l'ajout d'un élément explicatif dans *Oncle Vania* et *La Mouette* de Tchékhov. En voici un des deux exemples repérés :

5.	Войницкий : […] Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно **кулаки**, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами недоедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему.	Voïnitski : [...] Sonia et moi nous faisions rendre au domaine ce qu'il pouvait, jusqu'à la dernière goutte ; nous autres, comme des **koulaks***, nous vendions de l'huile, des pois, du fromage blanc, à peine si nous avions de quoi manger nous-mêmes, tout ça pour faire des milles et des cents avec des sous percés, et les lui envoyer. *Les koulaks étaient des paysans aisés qui avaient généralement gagné leur fortune grâce à un travail acharné. (p.41)

Dans cette note en bas de page, les traducteurs auraient pu aussi signaler la connotation péjorative que peut prendre cette notion. Ainsi, le *koulak*, dans l'Empire russe, désignait un fermier qui possédait de la terre, du bétail, des outils et qui faisant travailler des ouvriers agricoles. Sous le régime soviétique, le terme est devenu synonyme d'« exploiteur » qu'il fallait « dékoulakiser ». En ce qui concerne le second exemple, il apparaît dans la traduction de *La Mouette* de Tchékhov :

6.	Сорин **:** Особенного ничего, но все же. *(Смеется.)* Будет закладка **земского дома** и все такое…	Sorine : Rien de particulier, mais quand même. (Il rit.) On pose la première pierre de la maison du **zemstvo***, et tout ça... *Le zemstvo, ou assemblée provinciale instituée en 1862 par Alexandre II avait

		la charge de l'administration d'un district ou d'une province (enseignement, transports, etc.) (p.79)

En effet, le *zemstvo,* qui provient étymologiquement du russe « *zemlia* » (fr. la « terre »), est un type d'assemblée provinciale qui a été dissoute en 1918 avec l'avènement du pouvoir soviétique. Ces assemblées représentaient la noblesse locale, les marchands, les industriels ainsi que les riches artisans. Les communautés paysannes y étaient aussi représentées. Ce culturème, jugé comme non connu des destinataires étrangers, nécessite vraiment une explication, puisqu'il fait partie des culturèmes historiques qui n'existent plus de nos jours. Toutefois, comme le note Schreiber (2007), le problème qui se pose ici est le dosage des explications qui ne doivent pas se transformer en un article de dictionnaire et détourner l'attention du lecteur du développement des événements dans la pièce.

Certains culturèmes peuvent être classifiés dans des catégories des époques différentes. Par exemple, dans la pièce *Oncle Vania* de Tchékhov nous trouvons un autre culturème de l'époque d'avant-révolution qui a existé pendant toute l'époque soviétique jusqu'à presque nos jours :

7.	Астров : [...] Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на **счетах**, а я сижу подле них за своим столом и мажу, и мне тепло, покойно, и сверчок кричит.	Astrov : Ivan Petrovitch et Snia Alexandrovn font claquer leur **boulier***, moi, je suis assis auprès d'eux à ma table, je barbouille — je me sens au chaud, tranquille, et le grillon crie. *En Russie, le boulier est, à présent encore, d'un usage courant pour tous les comptes. (p.63)

Le *счёты,* ce boulier russe apparu en Russie au XVIIe siècle a été largement utilisé dans les commerces à l'époque de l'Union soviétique et a été même enseigné dans les écoles jusque dans les années 1990. De nos jours, le *счёты* a été pourtant substitué au profit des calculatrices mécaniques et électroniques, c'est pourquoi la note des traducteurs disant qu'il est encore en usage courant en Russie nous paraît inexacte. Le procédé de la traduction, notamment l'équivalent lexicographique, nous semble pourtant approprié.

Un autre culturème largement répandu dans toute l'Union soviétique apparaît dans deux pièces de théâtre, notamment *l'Oxygène* de Viripaev et *Cinzano* de Petrouchevskaya. Il s'agit du mot *ларёк* ou *будка* traduit comme *kiosque à bière* :

8.	Для главного,ученые	Pour l'essentiel, que les savants fassent

	совершают открытия, и бандиты расстреливают из автомата **табачный ларек.**	des découvertes, et que les bandits tirent à la mitraillette sur un **bureau de tabac**.
9.	Ты, Полина, одна не сможешь, Кистянтин тебя продаст у первой же **будки с пивом**	Et toi, Polina, tu ne peux pas t'en sortir toute seule, Kostia te vendrait au premier **kiosque à bière**.

Le mot *киоск* a été emprunté en russe du français au XVIIIe siècle dans la signification d'un pavillon de jardin ouvert de multiples côtés vers le paysage jardiné, soi-disant le *беседка* en russe. Ainsi, au début, il ne désignait pas un lieu de vente, mais plutôt un lieu de repos et/ou de divertissement. Ce n'est que plus tard qu'il a évolué jusqu'à la signification d'une petite maison de vente, notamment des journaux, des fleurs, du tabac ou des cigarettes. En Russie, surtout après 1991, à l'époque de l'entrepreneuriat libre, les kiosques ont gagné une grande popularité. Ils vendent principalement du fast-food, des boissons (entre autres des boissons alcooliques), des journaux et des magazines, des produits cosmétiques qui étaient parfois de contrefaçon. Ils sont toujours très répandus dans les lieux et sites à forte concentration populaire. Le mot *ларёк* est synonymique du mot *киоск*, mais il est utilisé plutôt pour désigner un lieu de vente des produits alimentaires que des journaux, du tabac, etc. Quant à la notion de *будка*, elle signifie un petit espace clos, par exemple *телефонная будка, собачья будка, будка машиниста*. Sa collocation avec le mot пиво n'est pourtant pas répandue et a été mentionnée pour accentuer la manière péjorative utilisée par un des héros principaux. Ainsi, dans les extraits présentés ci-dessus, nous attestons le même procédé de traduction. Il s'agit notamment d'un équivalent fonctionnel s'inscrivant dans l'approche de domestication pour rendre les signifiants plus proches des destinataires francophones.

Dans *Le Fils aîné* de Vampilov, nous avons repéré un autre culturème qui appartient au domaine des lieux de vente des produits alimentaires :

10.	КУДИМОВ Мы потерялись в **гастрономе**.	Koudimov: Nous nous sommes perdus dans le **magasin**.

Il faut prendre en considération que le *гастроном* est un magasin d'une superficie de plus de 400m2 où on vend des produits alimentaires. Dans la traduction de Cyril Griot, cette connotation est perdue, à cause de l'équivalent générique, à savoir l'hyperonyme *magasin*. En revanche, vu que l'emprunt de ce mot sous forme de *gastronome* peut évoquer des

associations indésirables, nous proposons de laisser la variante de traduction proposée, en « sacrifiant » cette partie de la réalité soviétique, qui n'est d'ailleurs pas cruciale dans le développement de l'intrigue générale de la pièce.

Dans l'extrait ci-dessous tiré de *l'Amour pour le jeu de paume russe* de Levanov, nous trouvons un des culturèmes représentatifs de l'époque soviétique :

11.	Мне повезло, подфартило, потому как в лотерею, **в Спортлото, за билетики которые у нас на сдачу дают,** выиграл я поездку в город-герой Москву! На Летние! Олимпийские игры!! 2020 года!!!..	J'ai eu de la chance, **un billet de loto sportif** et, coup de pot, j'ai gagné un voyage pour la Ville Héros, Moscou ! Pour les Jeux d'été ! Les Jeux olympiques ! De 2020 !!!

Le *Спортлото* est une loterie nationale qui a été très populaire en URSS. En effet, plus de 70% de la population de l'URSS tentaient leur chance à cette loterie qui était une variante du jeu international « Keno ». La moitié de tout l'argent dépensé pour les billets le Sportloto a été utilisée pour financer le développement des sports en URSS. Ici, nous faisons face au procédé de l'omission ou d'évitement d'une partie de la traduction du culturème. Cela s'explique par le fait que l'information omise est complémentaire et non indispensable. En effet, ce procédé choisi par Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt n'empêche pas la compréhension du développement du sujet de la pièce et n'alourdit par le texte cible avec des références qui ne seront pas comprises par les destinataires étrangers.

Nous trouvons un autre culturème typique de cette époque dans la même pièce de Levanov. Il s'agit d'une realia de l'époque soviétique, à savoir des Unions de Jeunesse communistes:

12.	Короче – мы потерянное поколение. Мы не знали, как наши отцы и деды всяких **молодежных союзов**. У нас уже не было **комсомола**	Une génération perdue. Nous n'avons pas connu, comme nos pères et nos grands-pères, **les Unions de Jeunesse**. Nous n'avons pas eu de **Jeunesses communistes**.

Le *Комсомол* est le nom de l'organisation de la jeunesse communiste rattachée au Parti communiste de l'Union soviétique, fondée en 1918, un acronyme de l'« Union des jeunesses léninistes communistes » qui regroupait les jeunes âgés de 15 à 28 ans. Ne

fournissant pas de notes explicatives, les traducteurs ont jugé ce *culturème* comme mondialement connu et se sont servis du procédé du calque que nous trouvons convenable.

Dans *Cinzano* de Petrouchevskaya nous faisons face à deux *culturèmes* relevant de la vie de tous les jours, notamment en ce qui concerne les formalités administratives par rapport au logement. Il s'agit de deux actions extrêmement répandues à l'époque soviétique, à savoir le fait de s'enregistrer dans le logement et d'échanger les appartements, ce que nous pouvons voir dans les deux exemples ci-dessous :

13.	В а л я. Но что интересно, ведь ты уже с ней разошелся. П а ш а. Правильно. Для того чтобы **прописаться** к старушке матери в ее квартиру.	Valia : Tiens, mais tu n'avais pas divorcé ? Pacha : Exact. Pour **me faire enregistrer** dans l'appartement de ma vieille mère.
14.	Полька тоже просит у своих родителей, чтобы они **разменялись** и выделили ей хотя бы однокомнатную квартиру.	Polina aussi demande tout le temps à ses parents **d'échanger leur appartement**, de lui laisser au moins un studio.

Dans les deux exemples cités, nous voyons le procédé de calque sans ajout d'élément explicatif en note en bas de page qui serait utile pour la meilleure compréhension du phénomène en question. En effet, pour les Français il n'existe pas de notion de livret de maison/appartement, par conséquant, la geste de « se faire enregistrer » dans le logement semblerait bizarre pour les récepteurs francophones. A notre avis, il serait opportun d'expliciter en note de traducteur qu'en Russie, ce geste est obligatoire pour ne pas être considéré comme un SDF. En ce qui concerne le second *culturème* cité ci-dessus, il nous paraît plus approprié d'ajouter un adverbe *définitivement* à la notion d'*échanger* ou bien substituer ce *culturème* par l'équivalent fonctionnel *vendre* afin de faciliter aux lecteurs l'interprétation de cette action répandue à l'époque de l'URSS. Notre suggestion s'explique par le fait que les destinataires francophones sont plutôt habitués à la location ou à l'achat plutôt qu'à l'échange du logement.

Les trois extraits qui suivent appartiennent au domaine des prisons, de l'armée et de la guerre. Par exemple, de *l'Oxygène* de Viripaev nous avons tiré le *culturème* suivant :

15.	Тебя максимум продержат ночь в **кутузке**	On te gardera maximum une nuit en **tôle**

Le *КПЗ* (*камера предварительного заключения*) est une maison d'arrêt, une cellule de prison où un ou plusieurs détenus sont enfermés avant que leur infraction ne soit prouvé. Le *кутузка* est un équivalent familier ayant une connotation historique pour désigner le même signifiant auquel l'équivalent traductionnel de *tôle* ne convient pas tout à fait. En effet, le mot *tôle* serait plus approprié pour la traduction du culturème *губа*, qui a été d'ailleurs repéré dans *Le Fils aîné* de Vampilov présenté ci-dessous :

16.	СИЛЬВА. Вот жизнь. Регламент. Чуть что, опоздал - **губа** и все такое.	Sylva : Quelle vie. Le règlement. Un petit retard, et hop, **au trou**, et tout le reste.

Le *губа* est est un mot argotique pour désigner le local disciplinaire dont l'équivalent approximatif en français serait la *salle de police*. Dans plusieurs pays européens, il n'y a que les prisons militaires et il n'existe pas d'équivalent de *гауптвахта,* de service de garde à la cuisine ou de mise en état du cantonnement comme une forme de punition pour les congés non autorisés, violations des règles de maniement des armements, etc. La seule punition des les militaires peut prendre une forme soit d'une amende, soit d'une semonce. Dans la situation où l'équivalent exacte n'existe pas en langue-culture cible, les traducteurs sont contraints de trouver un équivalent fonctionnel ou générique, ce que nous attestons dans l'extrait ci-dessus.

En continuant à analyser les culturèmes militaires, nous en retrouvons un autre, notamment le nom d'une machine de guerre, dans l'extrait de *l'Hiver* de Grichkovets :

17.	Федя-Петя, наш военрук, спрашивает его: "Сообщите нам состав **БМП**", - ну, это боевая машина пехоты.	Fédia-Pétia, notre instructeur, lui demande qui fait partie de l'équipage d'un **BMP**.

Ici, nous faisons face à la traduction calquée, utilisée par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel que nous considérons comme inappropriée. Premièrement, l'équivalent sous forme d'une traduction descriptive se trouve dans les dictionnaires russe-français, et deuxièmement, une simple translittération rend ce culturème trop opaque pour les destinataires francophones et n'engendre pas les mêmes représentations que chez les lecteurs russophones. En effet, le *БМП* serait mieux traduit comme « véhicule de combat

d'infanterie ». C'est un « véhicule blindé destiné à transporter l'infanterie sur le champ de bataille et à lui fournir un soutien opérationnel au combat ».

En ce qui concerne les culturèmes du domaine des moyens de transports, il ne faut pas oublier une de ses occurrences dans *l'Oxygène* de Viripaev :

18.	А в воскресенье, рано утром прибывает **Стрела…**	Dimanche matin se pointe **le train**

Dans l'extrait ci-dessus, les traducteurs, Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot, ont opté pour l'équivalent générique en utilisant l'hyperonyme *le train* et en omettant la nature spécifique de ce culturème qui est le premier train de marque en ex-URSS qui circulait et continue à faire le trajet entre Saint-Petersbourg et Moscou. Nous supposons qu'il serait plus approprié de faire un calque de ce culturème et le laisser sous la forme du *train Krasnaïa Strela*.

Dans le groupe des culturèmes liés aux transports en commun nous retrouvons une référence intéressante dans la même pièce de Viripaev :

19.	Как раз во время зимы, сели они на **электричку** до **Серпухова**, тронулся поезд, и **зазвучали в вагоне призывные слова продавцов ручек, газет и батареек.**	C'est justement en hiver, qu'ils ont pris le **train** pour **Serpoukhov**, le train est parti, et **le wagon s'est rempli des cris des vendeurs de stylos, de journaux et de piles**.

Comme dans l'exemple précédent, les traducteurs Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot se sont servis d'un équivalent générique laissant de côté la nature du train en question. Toutefois, il nous semble important de rester fidèle à l'auteur et préserver le culturème tel quel en utilisant l'équivalent lexicographique de *train de banlieu* ou *TER* pour ne pas laisser les récepteurs francophones penser que les « vendeurs de stylos, de journeaux et de piles » passent dans tous les trains. C'et pour cette raison qu'il s'avère nécessaire, à notre avis, de préférer l'équivalent lexicographique à l'équivalent générique.

Dans *Hiver* de Grichkovets nous trouvons des culturèmes qui appartiennent au domaine du système d'enseignement et concernent notamment la répartition des classes, les notes, les fêtes de l'école et les matières enseignées, par exemple :

20.	Я **седьмой класс** закончил **без троек**, я со своей стороны все выполнил, а вы мне удочку подарили.	J'ai fini **la sixième sans mauvaise note**, moi de mon côté, j'ai fait tout bien, et vous m'avez offert une canne à pêche.

Certes, le système éducatif français est différent de celle en Russie, surtout quand il s'agit de la numérotation des classes. Ainsi, pour le système russe les enfants commencent l'école primaire par la première classe à l'âge de 6-7 ans, tandis qu'en France le même numéro de la classe correspond à l'année avant la terminale, c'est-à-dire, celle des adolessants de 16-17 ans au lycée. C'est pourquoi les traducteurs de cet extrait ont choisi un équivalent fonctionnel en échangeant le signifiant de *седьмой класс* par le signifiant *la sixième***.** Quant à la notion de la réussite scolaire, elle reste assez subjective, mais normalement *тройка* n'est pas considéré comme une mauvaise note. C'est pourquoi, nous considérons ce choix traductionnel dans l'extrait analysé comme non-motivé et proposions de changer la traduction de ce culturème vers une « *note moyenne* ».

Un autre culturème scolaire concerne une des matières toujours obligatoires dans les écoles secondaires en Russie. Il s'agit notamment de l'instruction militaire, dont la mention apparaît dans l'extrait suivant :

21.	Он у нас на **военном деле** такое отморозил.	Pendant **l'instruction militaire**, il nous a fait un plan.

Il est important d'indiquer qu'en France, à part la JAPD (journée d'appel et de participation à la défense) qui est obligatoire, il n'y pas de cours d'instruction militaire, contrairement à la Russie et à d'autres pays post-soviétiques.

Et finalement, le dernier culturème de ce domaine renvoie aux festivités scolaires, notamment les fêtes de l'école. Ce culturème, comme les deux précédents, a été relevé dans la pièce *l'Hiver* de Grichkovets :

22.	Ты кем на **елку** ходил, в кого тебя наряжали? В т о р о й. Медведем, кажется, ... не помню, в детском саду давали костюм.	Tu étais qui pour **la fête de l'école**, déguisé en quoi ? Le Second : En ours, je crois...C'est l'école qui nous prêtait le costume.

Ici, les traducteurs ont recouru au procédé de l'équivalent fonctionnel, même s'il n'engendre pas forcément les mêmes associations aux destinataires. Ainsi, en France, c'est généralement fin juin que les écoles marquent la fin de l'année scolaire par une *kermesse*, qui n'est pas en effet pareille à la fête de *ёлка* russe.

En guise de conclusion pour cette sous-partie nous pouvons remarquer que la pluaprt des traducteurs se sont servis des équivalents fonctionnels ou génériques qui existent en français afin d'approcher la traduction des destinataires francophones, d'effacer l'étrangéité de certains culturèmes et d'évoquer les mêmes associations chez les lecteurs francophones que chez les lecteurs russophones.

3.2.2. Culturèmes folkloriques et festifs

Les fêtes varient d'une culture à l'autre et quand il s'agit de la traduction des traditions festives, il s'avère important de prendre en considération les moindres détails et les moindres différences pour trouver un équivalent convenable. Quant au folklore, sa traduction reste un des dilemmes majeurs auxquels on se heurte lors de la traduction des *culturèmes*. En effet, c'est surtout là où il faut faire le choix entre deux approches : celle de domestication ou celle de foreignisation.

Dans le corpus que nous avons recueilli, nous ne trouvons que très peu d'exemples des *culturèmes* liés aux fêtes et au folklore national. Notamment il s'agit de la fête de *Новый год*, de ses personnages *Дед Мороз* et *Снегурочка*, du symbolisme du chiffre 3, de *Масленица* avec ses *ряженые* et de certains personnages de la mythologie slave, à savoir *русалка* et *водяной*.

Dans l'extrait qui suit, tiré de la pièce « *Hiver* » de Grichkovets, nous pouvons voir que les traducteurs Tania Moguilevskaia et Gilles Morel ont décidé de recourir au procédé de l'équivalent fonctionnel en substituant la fête de *Nouvel An* par celle de *Noël* :

1.	А разве нынче **Новый год**?..	Parce que, aujourd'hui, c'est **Noël**...

Ce choix traductionnel est motivé par les différences de la signification de ces deux fêtes pour les Russes et pour les Français. Dans les deux pays, la fête de Nouvel An est célébrée le 31 décembre. En revanche, le Noël orthodoxe est célébré le 7 janvier selon le calendrier julien toujours en vigueur dans l'Église russe, tandis que presque partout en

Europe, et notamment en France, les célébrations de Noël tombent au 25 décembre. Ainsi, les festivités les plus importantes ont lieu à des moments différents. En outre, le caractère même de ces deux fêtes est légèrement différent, à savoir plus intime en France à cause des célébrations qui n'ont lieu qu'au sein de la famille, tandis que le Nouvel An russe peut être fêtée avec des amis. Rare est la famille en Russie qui ne fête pas le Nouvel An, ce que nous ne pouvons pas dire par rapport à Noël, qui reste souvent dans l'ombre de la première fête de l'année. C'est pourquoi dans le but de garder la même connotation et d'évoquer les mêmes associations des destinataires étrangers il s'avère raisonnable d'utiliser le procédé d'équivalent fonctionnel et traduire *Новый год* comme *Noël*.

En ce qui concerne les symboles de ces fêtes, notamment le Père Noël, les traducteurs ont recouru, encore une fois, à l'adaptation et au procédé de l'équivalent fonctionnel en traduisant le nom de *Дед Мороз* comme *Père Noël*, ce que nous pouvons voir dans l'extrait suivant :

2.	Сколько я **Деду Морозу** его заказывал, сколько мечтал.	Combien de fois je l'ai demandée au **Père Noël**, combien de fois j'en ai rêvé.

En utilisant la traduction littérale, ou le calque, ce personnage du folklore russe aurait pu s'appeler *Grand-père Gel*, mais la tradition traductionnelle établie depuis longtemps préfère l'équivalent fonctionnel de *Père Noël*. L'apparence traditionnelle de *Ded Moroz* est proche de celle du *Père Noël*, sauf quelques spécificités russes comme son manteau trainant avec des ornements rouges ou argentés, une coiffe ronde en fourrure et des *valenki* ou *sapogi* (de hautes bottes). De plus, il marche avec une longue canne magique et conduit un trio de chevaux contrairement au *Père Noël* et son traineau tiré par huit rennes. Il est intéressant d'indiquer que si on remonte aux origines slaves, nous trouverons que, selon la légende, *Ded Moroz* était un personnage méchant qui aimait congeler les gens et enlever les enfants pour que leurs parents paient une rançon sous forme des cadeaux. Nous pouvons donc supposer qu'il était plus proche du *Père Fouettard* que du *Père Noël*. Pourtant, sous l'influence des traditions orthodoxes, le personnage de *Ded Moroz* a changé d'aspect et acquis certaines caractéristiques du *Père Noël* français ou du *Santa Claus* américain. Par contre, bien qu'il y ait certaines différences légères entre ces deux personnages, elles ne sont pas aussi saillantes pour justifier que le traducteur recoure à l'approche de foreignisation et fasse le calque de ce nom. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné dans les parties précédentes, l'équivalent

fonctionnel est utilisé dans le but de provoquer les mêmes associations que chez les destinataires du texte source.

Le deuxième personnage important dans la tradition russe est *Снегурочка*, qui est la petite-fille de *Дед Мороз* et qui l'accompagne et l'aide dans l'organisation de la fête :

3.	П е р в ы й (кричит). **Сне...гу...рач...ка!** (Второму.) Слушай, ну давай... подхватывай.	Le Premier, *il crie* : **LA... FÉE... DES... NEIGES** !!! (*Au Second Soldat)* Allez, allez, avec moi.

Littéralement « la petite fille des neiges » ou la « fée des neiges » ce personnage n'est pas connu des lecteurs français. *Снегурочка*, propre qu'à la culture russe, n'appartient pourtant pas à la mythologie slave traditionnelle et n'apparaît dans le folklore russe qu'au XVIII ^{e} - *XIX*^{e} siècle (Душечкина, 2003). Comme l'indique cette auteure, c'est le seul cas dans la culture occidentale d'un binôme pareil. Ni Malanka en Bessarabie, ni St.Lucie ou Befana en Europe n'apparaissent dans un tandem avec un autre personnage masculin et ne sont associées à la fête de Noël ou de Nouvel An. Ainsi, nous pouvons conclure que la traduction de *Снегурочка* comme *la Fée des neiges* semble correcte, nécessitant toutefois une petite note en bas de page expliquant les origines de ce personnage et son importance pour la culture festive russe.

En ce qui concerne le chiffre 3, beaucoup de cultures mondiales ont donné à ce concept des sens symboliques, par exemple l'union du corps, de l'esprit et de l'âme ; de l'homme, de la terre et du ciel ; de la naissance, de la vie et de la mort ; du passé, du présent et du futur, etc. Dans la tradition slave, on retrouve ce trio dans plusieurs contes, par exemple trois frères, trois chemins, le serpent à trois têtes, trois vœux, etc. En outre, on trouve ce chiffre dans certains proverbes russes, par exemple : *заблудиться в трёх соснах, плакать в три ручья, обещанного три года ждут*, etc. Pourtant, dans l'extrait ci-dessous il s'agit des traditions de la célébration du Nouvel An qui, elles aussi, ont été influéncées par le symbolisme de ce chiffre :

4.	Мы просто мало зовем... нужно **три раза звать**. Ты же помнишь: первый раз зовешь - не приходит, второй раз - тоже не приходит, а в третий раз - приходит. В т о р о й. Это так Деда Мороза зовут - три раза.	C'est pas assez qu'on crie... Il faut crier **trois fois**. Tu dois te souvenir : tu appelles une première fois, elle ne vient pas, une deuxième fois vient pas non plus, et la troisième, elle vient. Le Second : C'est le Père Noël qu'on doit appeler trois fois. Le Premier : **C'est trois fois pour tout le**

	П е р в ы й. **Всех три раза зовут**... ты забыл что ли... и елочку три раза просят, чтобы зажглась...	**monde**... Tu as oublié ou quoi... Le sapin aussi faut l'appeler trois fois avant qu'il s'allume...

Dans cet extrait, nous trouvons ce concept de trinité dans une tradition de la célébration du Nouvel An russe. Il est surtout utilisé dans les *утренники* – les fêtes déguisées pour les enfants en école maternelle. Comme le symbolisme de ce chiffre est tellement ancré dans la mentalité du peuple russe, à notre avis il serait non inutile de faire une note en bas de page précisant que cette tradition a des origines anciennes et une importance pour la culture russe.

Dans l'extrait des « *Trois sœurs* » de Tchékhov, nous trouvons une autre fête évoquée, notamment *Масленица*, aussi appelée la semaine des crêpes, qui est une fête populaire aux origines païennes célébrée au cours de la septième semaine avant Pâques. Avec son caractère folklorique, elle marque non seulement la dernière semaine avant le Grand Carême orthodoxe, mais aussi le passage de l'hiver au printemps. Depuis de nombreux siècles, son principal symbole est représenté par les *blini*, la crêpe russe, qui sont préparées tous les jours de cette semaine.

5.	Наташа**.** Смотрю, огня нет ли… Теперь **масленица**, прислуга сама не своя, гляди да и гляди, чтоб чего не вышло.	Natacha : Je regarde s'il n'y pas de lumière... C'est **la Mi-Carême**, les domestiques ont la tête à l'envers, il faut toujours avoir l'œil, s'il arrivait quelque chose. (p.44)

Nous pouvons voir que les traducteurs, André Markowicz et Françoise Morvan, ont recouru au procédé de l'équivalent fonctionnel dû aux différences temporelles des célébrations dans les deux cultures. En effet, le début de *Масленица* en Russie et en d'autres pays orthodoxes a lieu une semaine avant la carême, tandis que dans les pays occidentaux, il n'y a pas de célébrations avant cette période de privation. En revanche, en France il existe une fête de la Mi-Carême, une fête carnavalesque traditionnelle qui marque une pause dans le jeûne et correspond plutôt à la deuxième semaine de cette période de privation. C'est pourquoi, le choix traductionnel de cet équivalent s'avère très réussi et correspond le mieux à la notion de *Масленица* russe.

Une des festivités joyeuses de *Масленица* consiste en une mascarade qui ressemble en quelque sorte à celles d'Halloween ou des Carnavals de Venise, de Nice, etc. Les masques étant un élément indispensable de ce spectacle, le traducteur de l'extrait suivant a décidé de

faire appel à un équivalent que l'on peut trouver dans les dictionnaires parmi deux autres, notamment *déguisé* et *travesti* :

6.	Наташа. И сегодня в десятом часу, говорили, **ряженые** у нас будут, лучше бы они не приходили, Андрюша.	Natacha : Et aujourd'hui, entre huit et neuf heures, il paraît que les **masques** vont venir, mieux vaudrait qu'ils ne viennent pas, Andrioucha. (p.45)

Le choix de cet équivalent-là peut être dû au fait que les deux variantes de traduction que nous avons citées ci-dessus ne reflètent pas forcément la présence d'un masque, qui est, nous le rappelons un élément indissociable de la fête de *Масленица.*

En ce qui concerne les personnages mythologiques, nous en trouvons deux exemples dans notre corpus tirés de la pièce *Oncle Vania* de Tchékhov. Il s'agit notamment de *русалка* et *водяной* qui sont présents dans l'extrait suivant :

7.	Войницкий**.** В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же **русалкой**! Дайте себе волю хоть раз в жизни, влюбитесь поскорее в какого-нибудь **водяного** по самые уши — и бултых с головой в омут, чтобы герр профессор и все мы только руками развели!	Voïnitski (à Sonia) : Dans vos veines coule du sang de sirène, eh bien, soyez **sirène** ! Laissez-vous le champ libre une fois dans votre vie, entichez-vous vite d'un **démon des eaux** – et, plouf, au marais, la tête la première, pour que herr professeur et nous tous, nous en restions les bras ballants. (p.58)

Quant aux procédés de la traduction de ces deux *culturèmes*, nous faisons face, dans le premier exemple, à l'équivalent lexicographique qui peut être facilement trouvé dans les dictionnaires russe-français. Cela est dû au fait que *русалки* existent dans les deux folklores avec, tout de même, certaines différences. Ainsi, dans la mythologie française la sirène est un « démon marin femelle représenté sous forme d'oiseau ou de poisson avec tête et poitrine de femme et dont les chants séducteurs provoquaient des naufrages » (Dictionnaire en ligne Larousse). La représentation de *русалка* dans le folklore russe diffère légèrement de celle dans le folklore français, se rapprochant plutôt vers les nymphes dans la mythologie grecque ancienne. Il s'agit notamment de son habitat et son apparence. En effet, selon les croyances païennes, les *русалки* habitaient les champs, les forêts et les eaux, c'est pourquoi les fameux vers du poème *Rouslan et Ludmila* de Pouchkine *« там чудеса, там леший бродит, русалка на ветвях сидит… »* représentent bien le monde mythologique russe. En ce qui

concerne les représentations de l'apparence de ces créatures mythologiques, elles diffèrent d'une région russe à l'autre, ayant quand même un trait en commun : de longs cheveux défaits.

Quant à *водяной*, dans la mythologie slave, c'est un esprit malveillant qui ressemble aux humains, mais avec une peau verdâtre et des nageoires aux pieds. Il noie les gens et les animaux qui s'approchent de la berge en les tirant vers le fond et en stockant leurs âmes dans de petits bocaux. Dans la traduction française, nous trouvons plutôt des équivalents comme *elfe aquatique*, ou *ondin*, qui restent tout de même des équivalents très approximatifs. C'est pourquoi, les traducteurs de cet extrait, André Markowicz et Françoise Morvan, ont décidé de ne pas domesticaliser ce *culturème*, mais de se servir du procédé d'équivalent fonctionnel en incluant dans leur traduction la caractéristique saillante de cette créature, notamment sa nature de démon et son habitat dans les eaux.

Nous pouvons donc faire une conclusion, que pour la traduction des *culturèmes* liés au folklore et aux festivités, les traducteurs recourent le plus souvent au procédé de l'équivalent fonctionnel et l'approche de domestication dans le but d'évoquer les mêmes représentations mentales que chez les destinataires du texte source.

3.2.3. Culturèmes gastronomiques

Avant de commencer à analyser les procédés de la traduction des *culturèmes* des boissons et de la nourriture, il est indispensable d'indiquer les spécificités de la culture de l'alcool en France et en Russie. Certes, dans les deux pays, l'alcool accompagne tous les événements festifs de la vie familiale et sociale et fait partie intégrante de la culture, du patrimoine et des traditions. En revanche, les cultures de l'alcool sont tout de même différentes. Il s'agit notamment des divers types de boissons alcooliques consommées et des manières de le faire. Par exemple, tandis que le vin fait partie intégrante du patrimoine français, la vodka est un des symboles de la société russe. Cela est attesté, entre autres, par de nombreux exemples des mots russes non existants en français, par exemple *закуски* et *запой* pour n'en citer que ceux-ci. Dans le *Dictionnaire amoureux de la Russie* de Dominique Fernandez, l'auteur fait remarquer que « le meilleur et le plus classique des repas russes commence par une douzaine de plats salés, dont on prend de petites quantités arrosées de vodka » (Fernandez, 2004, p. 811). C'est par l'emprunt *zakouskis* que le français marque d'habitude cette realia russe. Les *zakouski* absorbent l'alcool et atténuent ses effets. Le mot

français « amuse-gueule » pourrait être équivalent du mot russe en question, mais les *zakouskis* sont plus variés et plus copieux (poissons, caviar, salades, etc.) et restent souvent pendant tout le repas à la différence des « amuse-gueule » qui ne sont servis que pour l'apéritif, pratique peu pratiquée en Russie, même si cette pratique d'origine occidentale commence à se répandre peu à peu dans les grandes villes de Russie, mais sous un autre nom de *фуршет*. En ce qui concerne le mot *запой*, une des correspondantes du *Monde* remarque que c'est une « technique spécifiquement russe » qui consiste à « s'assommer violemment jusqu'à en tomber par terre » (Nougayrède, 2005). Plus précisément, c'est une période durable (dépassant une journée) de consommation de l'alcool d'une manière importante et répétitive, jusqu'à l'état de ne plus se souvenir de rien et de se retrouver parfois loin de chez soi. Parfois on traduit cet excès d'alcool absorbée par le mot français « gueule de bois », mais ce n'est pas tout à fait exact. Ce dernier signifie l'état d'une personne qui a pris trop d'alcool alors que *zapoï* renvoie au processus de boire trop d'alcool fort qu'il est souvent très difficile d'arrêter.

Ayant analysé notre corpus, nous avons pu en retirer 15 occurrences de *culturèmes* concernant la nourriture, les boissons et les rituels de table. Ainsi, nous constatons que la plupart des ces *culturèmes* est constituée des noms des boissons alcooliques, notamment : *водка, Московский ром с кока-колой, рябиновое вино, настойка от давления, калгановая, старка*. Nous avons néanmoins repéré d'autres *culturèmes* qui regroupent les boissons non alcooliques, les plats et une plante utilisée en cuisine, par exemple *квас, простокваша, гречневая крупа, пельмени, черемша.* De même, nous trouvons deux occurrences de l'étiquette russe, notamment les symboles de *хлеб-соль* et la notion de *брудершафт*.

En ce qui concerne les procédés de traduction utilisés pour ce type de *culturèmes*, les chercheurs en traductologie notent la tendance générale à garder le nom d'un plat ou d'une boisson tel qu'ils sont dans la langue source, pour plus de couleur locale. Par exemple, dans les extraits tirés des pièces de Tchékhov, notamment *« Oncle Vania » et* « *Trois sœurs* », les noms de *vodka* et de *kvas* ont été gardés sous forme des emprunts :

1.	Марина**.** Может, **водочки** выпьешь?	Marina : Une **petite vodka**, peut-être ? (p.11)
2.	Андрей**.** Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так	Andreï : Le présent est immonde, mais quand je pense à l'avenir, par contre, comme tout est beau ! Tout devient si léger,

	легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от **квасу**, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства…	si vaste ; au loin, une petite lumière s'allume, je vois la liberté, je nous vois, mes enfants et moi, libérés de l'oisiveté, du **kvas**, de l'oie au chou, de la sieste digestive, de la veulerie, et de la paresse. (p.120)

Ces deux *culturèmes* gastronomiques, surtout la *vodka*, sont très connus et répandus dans le monde, ce qui a permis aux traducteurs de ne pas donner d'explications excessives sous forme de notes en bas de page. Il est intéressant d'indiquer que même si ce traducteur est réputé par ce procédé, il ne s'en est pas servi pour les *culturèmes* gastronomiques, en les considérant, sans doute, comme évidents et transparents.

Il s'avère intéressant d'examiner de plus près deux occurrences de *culturèmes* appartenant à d'autres cultures, notamment italienne et polonaise, à cause des procédés de leur traduction. Ainsi, dans ces deux extraits de la pièce « *Cinzano* » de Petrouchevskaia, nous faisons face à deux approches différentes, notamment l'emprunt et la traduction par explication respectivement :

3.	Они все больше тут употребляют красненькое да мордастенькое. Говорю: «Мне **чинзано** ».	C'est plutôt des buveurs de **vinasse-merdasse**, dans le coin. Je demande, « du **Cinzano** s'il vous plaît ».
4.	Сидели так на кухне, а потом из холодильника папашину настойку от давления выпили. Чекушечку. Внешне такая же, как **старка**. Не отличишь.	On était à la cuisine et on s'est descendu le médicament contre la tension du père de la Smirnova qui était dans le frigo. Un quart de litre. De l'extérieur on aurait dit exactement de **la vodka polonaise, la jaune**. Impossible de faire la différence.

Nous supposons que la différence de choix des procédés de traduction de ces deux *culturèmes* est due au fait que l'apéritif Cinzano est plus répandu en France que la *starka,* cette espèce de vodka jaune faite aux herbes. Cependant, nous n'avons pas de données statistiques pour confirmer ou infirmer notre supposition.

Cependant, le calque ou la transcription de certains noms des boissons ne marche pas à cause des différences culturelles. Par exemple, Cyril Griot, traducteur de la pièce « *Le Fils aîné* » de Vampilov se sert du procédé de traduction qui s'appelle « l'équivalent fonctionnel »,

en changeant le mot *настойка* (sous-entendu dans le nom *калгановая*) pour le mot *liqueur*, ce que nous pouvons voir dans l'exemple qui suit :

5.	ВАСЕНЬКА.Там на кухне, за батареей, кое-что есть. Энзэ отца. СИЛЬВА. Энзэ. А что именно? ВАСЕНЬКА. Не знаю. По-моему, **калгановая**.	Vassienka : Là-bas dans la cuisine, derrière le radiateur, il y a la ration de survie de papa. Sylva : La ration de survie ? Et c'est quoi au juste ? Vassienka : Je ne sais pas. D'après moi c'est la **liqueur de Galanga**.

Dans cet extrait, le traducteur a fait appel à l'équivalent lexicographique ayant trouvé dans le dictionnaire l'équivalent français pour le signifiant russe. Ainsi, *калгановая (настойка)* est une boisson alcoolique faite à la base de la vodka et de la racine de galanga, une épice de la famille de gingembre. En revanche, l'utilisation d'une majuscule pour le galanga dans l'extrait ci-dessus crée une fausse référence à la région de provenance de cette liqueur. Nous pouvons donc poposer notre variante de la traduction, à savoir « *liqueur au galanga* » suivant le modèle de « *liqueur à l'anis* ».

Quand il s'agit de traduire divers produits laitiers méconnus des étrangers, les traducteurs peuvent se servir d'un procédé tel que l'adaptation ou, en d'autres termes, la domestication :

6.	Наташа**.** К ужину я велела **простокваши**. Доктор говорит, тебе нужно одну простоквашу есть, иначе не похудеешь.	Natacha : Pour le dîner j'ai demandé du **lait caillé**. Le docteur dit que tu ne dois prendre que du lait caillé, sans quoi tu ne maigriras pas.

Dans cet extrait nous pouvons voir un exemple de la traduction approximative et d'équivalent fonctionnel, utilisé afin de rendre le *culturème* en question plus compréhensible pour les lecteurs francophones. Il est néanmoins important de préciser que l'équivalent exact du *lait caillé* ou *lait fermenté* en russe est plutôt *кефир*. Même si *простокваша* et *кефир* sont assez similaires en ce qui concerne leur texture, ces deux produits laitiers ont aussi des différences quant aux technologies de leur production. Le traducteur a donc choisi de se servir d'un équivalent approximatif en français, jugeant cette différence négligeable.

En ce qui concerne le procédé de transcription et de l'approche de foreignisation, nous n'en avons trouvé que deux occurrences dans la traduction de la pièce « Trois sœurs » de

Tchékhov par Markowicz. Il s'agit du nom d'un plat caucasien *чехартма* d'une plante *черемша* que nous trouvons dans l'extrait suivant :

7.	Чебутыкин *(идя в гостиную с Ириной)* **.** И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — **чехартма**, мясное. Соленый**. Черемша** вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.	Tcheboutykine (*allant au salon avec Iryna*) : C'était un vrai repas du Caucase : de la soupe à l'oignon, et, comme plat de résistance, de la **tchec'hartma** à la viande. Saliony : La ***tcheremcha***, ce n'est pas de la viande, mon cher, c'est une plante du genre de notre oignon. (p.66)

Dans la sphère culinaire, la plupart des plats gardent leurs noms dans une langue cible. Cependant, il est important d'indiquer que dans cet extrait, le personnage Tcheboutykine a tordu le nom du plat *чихиртма* pour *чехартма* – chose qui est restée dans la traduction. De plus, remarquons que la plante de *tcheremcha,* également appelé *ail sauvage* ou *ail des bois,* est assez répandue en Russie aussi bien qu'en Europe. Néanmoins, le procédé de transcription utilisé dans l'extrait ci-dessus semble très utile, vu qu'il reflète le jeu de mots utilisé dans le texte source entre un plat caucasien à la viande et une plante de la famille oignon. Ainsi, les traducteurs sont restés fidèles à l'intention de l'auteur qui voulait montrer l'incompréhension entre deux personnages principaux de la pièce.

Dans les deux extraits tirés de la pièce « *Oncle Vania* » de Tchékhov, nous trouvons des références à des règles sociales de l'étiquette et des symboles russes contenant les noms de la nourriture :

8.	Елена Андреевна**.** И вино есть…Давайте **выпьем на брудершафт.**	Eléna Andréevna : Il y a même du vin... **Buvons à l'amitié***. *Le texte russe indique : « Buvons à la *bruderschaft.* » Il s'agit d'une manière de trinquer, chaque buveur joignant à celui de l'autre le bras qui porte le toast. (p.51)
9.	Астров: *(Пожимает руки.)* Спасибо **за хлеб, за соль**, за ласку… одним словом, за все.	Astrov (*Il serre les mains.)* : Merci pour **le pain, le sel***, l'amitié... bref, pour tout. *« Le pain, le sel » — symboles de bienvenue. (p.96)

Ainsi, dans le premier extrait, les traducteurs se sont servis de l'approche de domestication ayant tout de même donné un calque de la phrase russe *выпьем на*

брудершафт en note en bas de page en expliquant aussi sa signification pour les lecteurs étrangers. En revanche, il s'avérerait intéressant de rajouter à cette note de traducteur que le mot russe *bruderschaft* est en fait un emprunt de l'allemand. Dans le deuxième exemple, le traducteur a aussi fait appel au calque, mais cette fois-ci dans le corps du texte, en ajoutant de la même façon une note explicative.

3.2.4. Culturèmes toponymiques

La variété des formes que peuvent prendre les noms toponymiques russes en français est impressionnante. Par exemple, dans l'étude récente d'un chercheur à l'Université Paris X, Sergueï Sakhno (2002, p. 10), nous trouvons une pléthore de variantes d'orthographe d'une ville biélorusse *Могилёв*, notamment *Mogilëv*, *Moguilev*, *Moghilev* et *Магілёў* pour n'en citer que les plus répandus sans parler d'autres variantes trouvées sur yahoo.fr : *Mogilev*, *Moguilov*, *Moguiliov*, *Mohiloff*, etc. Nous pouvons donc voir que la traduction de noms propres, surtout des toponymes, même connus, reste un des problèmes majeurs pour les traducteurs.

Dans notre corpus, nous avons pu recueillir 27 *culturèmes*, dont 9 sont les noms des villes, 6 noms des mers, des montagnes et des îles, 5 noms des pays et des régions, 7 noms des rues et des sites à Moscou. Analysons-les dans cet ordre.

En ce qui concerne les noms des villes, ils ont été traduits selon les règles de transcription et non de translittération. Les exemples ci-dessous apparaissent dans la pièce *En même temps* de Grichkovets :

1.	Машинисты... на своих локомотивах..., не едут из,...допустим из,... **Омска** до **Москвы**, или из **Челябинска** до **Хабаровска**, или, я не знаю,... из **Питера** до Берлина, а на какой-нибудь не очень далекой станции...	Les machinistes... dans leurs locomotives..., ne vont pas de,.... mettons de,... **Omsk** à **Moscou**, ou de **Tcheliabinsk** à **Khabarovsk**, ou de je ne sais pas,... de **Saint-Pétersbourg** à Berlin, mais jusqu'à une petite gare pas très éloignée.

. Les destinataires étrangers ne savent pas forcément que les villes d'Omsk et Moscou sont éloignées l'une de l'autre à plus de deux mille kilomètres, et Tcheliabinsk est éloignée de Khabarovsk de plus de six mille kilomètres**.** Le contexte laisse néanmoins deviner de quelle

distance il s'agit grâce à la référence du chemin entre Saint-Pétersbourg et Berlin. Dans le cas contraire, l'implicite de cette phrase resterait caché des destinataires.

Il est également intéressant d'étudier la transcription de la ville *Saint-Pétersbourg* qui apparaît dans le texte source sous le nom *Piter*. Ce genre de problème pour les traducteurs est dû aux spécificités du discours russe contemporain. En effet, en ce qui concerne cette ville, à la suite de débaptisations et de rebaptisations successives, il coexiste « différentes appellations, toutes plus ou moins connotées, d'un même objet toponymique » (Ballard 2001, p. 143), par exemple, pour *Saint-Pétersbourg* : *Sankt-Peterburg, Peterburg, Piter, Leningrad*. C'est pourquoi le traducteur de la pièce *En même temps* a décidé de choisir l'équivalent le plus connu pour les destinataires francophones afin de ne pas les laisser perplexes devant un nom d'une ville certainement connue.

Les autres occurrences des villes russes sont laissées telles qu'elles sont sans explication ni notes de traducteur. C'est pourquoi, par exemple dans l'extrait de *l'Oxygène* de Viripaev, les destinataires peuvent ne pas comprendre le sens d'un des *culturèmes* russes :

2.	Как раз во время зимы, сели они на электричку до **Серпухова**, тронулся поезд, и зазвучали в вагоне призывные слова продавцов ручек, газет и батареек.	C'est justement en hiver, qu'ils ont pris le **train** pour **Serpoukhov**, le train est parti, et le wagon s'est rempli des cris des vendeurs de stylos, de journaux et de piles.

Serpoukhov, une des villes dans la région de Moscou, n'est pas forcément connu à l'étranger. C'est pourquoi nous préférerions donner une note sur cette ville, en indiquant sa localisation et son éloignement approximatif de Moscou. En outre, l'équivalent du mot *электричка* n'a pas été bien traduit, parce qu'il n'y a pas de « vendeurs de stylos, de journaux et de piles » dans les trains. En revanche, il y en a dans une sorte des TER russes, un train de banlieue qui s'arrête à toutes les stations ferroviaires ce qui facilite la circulation de ces marchands. Cette traduction a tordu l'image que l'auteur voulait nous envoyer et comme l'a indiqué Florine (1983, p.140), il est extrêmement important de transmettre l'image, l'idée, l'atmosphère générale, afin d'avoir le même effet sur le destinataire étranger que sur le destinataire de l'œuvre en originale.

Dans un extrait qui suit, il est intéressant d'étudier le procédé utilisé par le traducteur Cyril Griot du *Fils aîné* de Vampilov :

3.	И отойдите от окна, я начинаю уборку. Расселась тут, выставилась... **Оклахома**!	Et écartez-vous de la fenêtre, que je commence le ménage. S'asseoir comme ça, s'exhiber... C'est **Broadway** ici, ou quoi ?

Ainsi, le traducteur a recouru au choix d'un équivalent fonctionnel en substituant le nom d'un des états des États unis par le nom de la rue à New York. Cet exemple reste d'autant plus intéressant, parce qu'au premier regard, il n'appartient pas dans le corpus des *culturèmes* russes. Cependant, il a, ou plus précisément, il avait une charge culturelle très marquée à l'époque soviétique, c'est pourquoi le choix d'un équivalent fonctionnel dans ce cas reste la meilleure solution pour évoquer les mêmes associations aux destinataires francophones qu'aux destinataires russophones. Il est important d'indiquer que l'action dans cette pièce se passe durant la période soviétique, à l'époque de la guerre froide entre l'URSS et les États unis. C'est beaucoup plus tard, à l'époque de Perestroïka, que les anglicismes ont été considérés comme un signe de la belle vie. En ce qui concerne l'époque des années 60, les américanismes avaient une connotation négative, ce que l'on a pu voir dans l'extrait du *Fils aîné* de Vampilov.

Quant aux noms des rues, nous avons remarqué que la plupart d'entre eux ont été partiellement traduits. Il s'agit, notamment des extraits du *Fils aîné* de Vampilov indiqués ci-dessous :

4.	А где ты проживаешь? БУСЫГИН. В общаге. **На Красного Восстания**	Et où tu habites ? Boussyguine : Au foyer universitaire. **Rue de la Révolte Rouge.**
5.	Хоронили какого-то шофера, вы шли по **улице Коминтерна** часа в четыре дня.	On enterrait un conducteur, vous marchiez **rue de Komintern**, vers quatre heures de l'après-midi.

Ainsi, le traducteur de la pièce le *Fils aîné* a estimé nécessaire de traduire le nom de la rue *Красного Восстания* en utilisant le procédé de calque, qui consiste à la traduction exacte des groupes des mots élément par élément. En revanche, dans le deuxième exemple, il serait inapproprié de traduire le nom de la rue comme « la rue de l'organisation internationale des parties communistes ». C'est pourquoi, nous faisons face à l'emprunt, aussi bien que pour les noms d'autres rues liés au passé communiste, par exemple, *rue Komsomolskaya*, *avenue 50 Let Vlksm,* etc.

De même, dans la pièce *Trois sœurs* de Tchékhov, nous avons pu recueillir deux noms des rues apparus dans les extraits suivants :

6.	Маша. Я ничего. А на какой вы улице жили? Вершинин. **На Старой Басманной**.	Macha: Quelle rue habitiez-vous ? Verchinine : La **rue Vieille-Basmannaïa**.(p.25)
7.	Вершинин. Одно время я жил на **Немецкой улице**. С Немецкой улицы я хаживал в Красные казармы.	Verchinine : Pendant un certain temps j'ai habité **rue Allemande**. De la rue Allemande, j'allais aux Casernes rouges. (p.25)

Les traducteurs, André Markowicz et Françoise Morvan, se sont servis du procédé du calque en traduisant ces noms des rues à Moscou. Cela serait dû au « poids de l'histoire » qui joue aussi un rôle important dans la traduction, comme le note Thierry Grass (2006, p.660). En effet, « la traduction étant une appropriation, plus un toponyme étranger aura de liens historiques avec une culture donnée, plus on aura tendance à le traduire et inversement » (idem). Cependant, dans les textes français, les tendances dans la traduction d'aujourd'hui impliquent la foreignisation totale des noms topographiques, c'est-à-dire, les noms des voies de communication sont généralement repris comme tels et rarement traduits. Citons les exemples de Via Nazionale à Rome, Plaza de Mayo à Buenos Aires, Unter den Linden à Berlin, Pennsylvania Avenue à Washington, Chistie Prudy à Moscou, etc.

Il est aussi intéressant de voir comment certains noms des lieux connus à Moscou ont été traduits dans les œuvres analysées. Il s'agit notamment de deux *culturèmes* toponymiques, à savoir *Ново-Девичье* (extrait des *Trois sœurs* de Tchékhov) et *Преображенка* (apparu dans *Cinzano* de Petrouchevskaia).

8.	Ирина. Мама в Москве погребена. Ольга. В **Ново-Девичьем**…	Irina : Maman, elle est enterrée à Moscou. Olga : À **Novo-Devitchi**... (p.26)

Dans cet exemple, nous trouvons une référence à un des cimetières les plus connus de Moscou. En effet, c'est le cimetière le plus prestigieux de la ville où sont enterrées des personnalités historiques éminentes, des hommes politiques, des artistes, etc. Le cimetière de Novodevitchi est aussi connu par ses monuments funéraires et ses chapelles. En raison de la réputation et du renommé de cet endroit, les traducteurs n'ont pas explicité ce *culturème* en n'utilisant que le procédé de la transcription.

En revanche, dans l'extrait suivant tiré de la pièce *Cinzano* de Petrouchevskaia, la traductrice a considéré que le *culturème* d'un des marchés agricoles les plus anciens à Moscou, ne serait pas connu des destinataires francophones, ce qui a dicté son choix du procédé de la traduction suivante :

9.	Стало быть, десять рублей, да четыре возьму у Полины, да валенки загоню на **Преображенке**... за пятнадцать.	Donc, ça me fait dix roubles, plus les quatre que je prends à Polina, et les bottes je les revends **au marché aux puces**... pour quinze roubles.

En effet, ce marché est aussi un lieu où les gens viennent pour vendre leurs objets usés, c'est pourquoi la traductrice a opté pour le procédé de simplification et d'équivalent générique afin de ne pas embrouiller les destinataires étrangers avec des *culturèmes* qui ne jouent pas le rôle primordial dans la compréhension du texte.

Les autres *culturèmes* toponymiques et géographiques, à savoir *La Desna, Sakhaline, l'Oural*, etc. apparus dans les pièces analysées, ont été simplement transcrits suivant les normes de la transcription russe.

Ainsi, nous pouvons faire une conclusion que même si certains toponymes russes ne sont pas connus des francophones, aucun des traducteurs des textes analysés n'a recours au procédé d'explication en note du traducteur où se trouvent les villes en question. En effet, tous les noms toponymiques ont simplement été transcrits, sans que le traducteur indique aux destinataires leur position géographique, au moins approximativement. Dans les cas où les toponymes sont bien connus, les traducteurs ont recouru au procédé de la transcription ou de la translittération, même s'il est parfois lourd et assez opaque pour le lecteur. Certes, la tendance est de laisser le toponyme tel quel, semblable à la forme de la langue source, mais il existe de nombreuses exceptions à cette règle.

3.2.5. Culturèmes anthroponymiques

Lorsque les noms russes apparaissent dans le discours français, ils posent divers problèmes sur le plan pratique. Examinons les difficultés liées au système anthroponymique russe pour la traduction en français. Outre les exemples bien connus de transcriptions phonétiques (*Popoff*) et de translittérations (*Popov*) des noms russes, il en existe plusieurs autres. Nous n'allons pas, cependant, parler de la francisation des prénoms et des noms de famille. Il ne s'agit pas non plus des problèmes de correspondances phonie-graphie, comme

nous le montre Sakhno (2006). Il s'agira plutôt des particularités de la traduction des patronymes, des diminutifs, des noms « parlants » et connotés.

Il est important de remarquer que les diminutifs sont toujours connotés et chaque forme a des particularités subtiles liées à une certaine fonction dans le code social. En effet, les diminutifs ont un degré de familiarité différente les uns par rapport aux autres. Par exemple, comme le note Sakhno (2006, p.40), « un Александр *Alexandre* sera appelé par son prénom "plein" par son chef bien plus âgé que lui (qui, selon les circonstances, peut y ajouter le patronyme), Саша *Sacha* (forme de style neutre venant de Алексаша, forme désuète) par sa femme, Сашенька *Sachenka* par sa mère aimante, Сашуля *Sachoulia* par sa grand-mère, Саня *Sania* ou Санька *Sanka* par un ami d'enfance, Шура *Choura* (troncation de Сашура *Sachoura*) par un camarade de travail ». De même, Florine (1983, p.36) cite toute une liste pour le prénom *Piotr* tirée du livre « *Pierre le Grand* » de Alexey Tostoï, notamment : *Петр, Петер, Петрунька, Петрус, Петруша, Петрушка, Петенька*. Le premier problème réside effectivement dans la multitude de formes que les prénoms russes peuvent prendre à l'aide de toutes sortes de suffixes ou de combinaisons de suffixes. En effet, cela ne facilite pas la tâche de savoir s'il s'agit toujours de la même personne dans l'intrigue de l'œuvre. Deuxièmement, même si le destinataire comprend de quel personnage il s'agit, il peut ne pas forcément saisir toute la connotation cachée de ces prénoms. De fait, ces nuances risquent d'échapper aux destinataires, surtout s'il s'agit des lecteurs, parce qu'il est vrai que sinon elles nécessiteraient un long commentaire du traducteur.

En ce qui concerne notre corpus d'exemples, nous ne trouvons que trois occurrences des noms propres de personnalités supposées connues par les destinataires. Il s'agit de certains dirigeants du pays, comme *Lénine* et *Staline,* et un historien russe *Guiliarovsky.* La première référence se trouve dans la pièce *La mouche* de Levanov présentée dans l'extrait ci-dessous :

1.	Я буду уничтожать вас как класс, как **Ленин** буржуазию, как Гитлер евреев, как **Сталин** всех подряд без разбору.	Je vais vous exterminer par classe entière, comme **Lénine** la bourgeoisie, comme Hitler les juifs, comme **Staline** tous et chacun sans distinction.

Nous voyons que Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt, n'ont pas donné de notes de traducteur, parce qu'il s'agit des personnalités mondialement connues. De plus, les traducteurs ont recouru au procédé de transcription en rapportant la forme sonore, et pas la

forme graphique. En effet, vu les particularités de la phonétique française, il s'avère inapproprié de se servir dans ce cas du procédé de translittération qui peut altérer et déformer la prononciation telle qu'elle est en russe. En effet, les changements qui peuvent avoir lieu à cause d'un mauvais choix du procédé sont très bien illustrés par Sakhno (2002) en ce qui concerne les translittérations du nom du président actuel de la Russie en anglais et en français.

En revanche, si on revient à un des personnages mentionnés dans l'extrait précédent, notamment Lénine, nous pouvons voir que dans l'extrait de *L'amour pour le jeu de paume russe* de Levanov, les mêmes traducteurs ont explicité son nom en rajoutant son prénom et son patronyme :

2.	У нас в Похвистневе – посреди площади, как везде, памятник стоял, естественное дело – **Ленину Вэ. И**.	Chez nous à Pokhvistnevo, comme partout, il y avait, naturellement, au milieu de la place, un monument dédié à **Lénine Vladimir Ilitch**.

Certes, le nom de Lénine, le chef du parti bolchevik, dont le vrai nom est Vladimir Ilitch Oulianov, est très célèbre. Cependant, le procédé utilisé par les traducteurs s'explique par les particularités des noms russes, notamment par la présence du patronyme dans le nom complet. N'ayant pas d'équivalent en français, les initiales, qui comprennent les premières lettres du nom et du patronyme, sont de préférence explicitées en langue étrangère, comme nous avons pu remarquer dans notre exemple. Il est aussi intéressant de remarquer l'ironie implicite du dramaturge, vu que la forme graphique des initiales a été oralisée sous forme de *Вэ.И.* Les traducteurs ont essayé de garder cette figure de style en postposant les initiales après le nom, mais l'ironie dans la traduction est moins apparente que dans le texte source.

Cependant, quand il s'agit des noms peu connus par les destinataires étrangers, comme le nom de *Guiliarovsky,* il est préférable de rajouter une brève explication dans le corps du texte ou donner une brève note de traducteur en bas de la page, comme on le voit dans l'extrait suivant tiré de *l'Oxygène* de Viripaev :

3.	Потому что, если взять двух собак с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой, от блох кусавших собаку **Гиляровского**, а блохи серпуховской псины, прямые потомки блох евших безродную сучку деда Сереги	Parce que, si vous prenez deux chiens sur une décharge, l'un à Moscou et l'autre à Serpoukhov, il se trouve, que les puces du chien moscovite descendent des puces, qui mordaient à l'époque le chien de **Guiliarovsky, l'historien de Moscou**, alors que les puces du clebs de Serpoukhov, sont les descendants directs des puces, qui mordaient la petite chienne bâtarde de grand-père Serioga.

Dans le même extrait, nous trouvons également le prénom *Sergueï* sous une des formes *Serioga*. Les traducteurs, Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot, ont décidé de laisser ce diminutif parce que ce personnage ne devrait pas poser de problèmes de compréhension chez les destinataires, car employé qu'une seule fois, sans les différentes variantes de son prénom.

Dans le reste de notre corpus, nous ne trouvons que les diminutifs des prénoms russes. Par exemple, dans les extraits qui suivent, tirés de *Oncle Vania* de Tchékhov, nous pouvons voir les variations que peut prendre le prénom *Sonia* :

4.	Марина. Вера Петровна, покойница, **Сонечкина** мать, бывало, ночи не спит, убивается…	Marina : Véra Petrovna, Dieu ait son âme, la mère de **Sonetchka**, dans le temps, elle ne dormait pas la nuit, elle se rongeait... (p.37)
5.	Марина**.** Ты, **Сонюшка**, тогда была еще мала, глупа…	Marina : Toi, **Soniouchka**, tu étais encore petite, toute bête... (p.37)
6.	Елена Андреевна. **Софи**! **Соня**. Что? Елена Андреевна. До каких пор вы будете дуться на меня?	Eléna Andréevna : **Sophie** ! **Sonia** : Quoi ? Eléna Andréevna : Jusqu'à quand serez-vous fâchée contre moi ? (p.51)

Un récepteur de la traduction française peut avoir du mal à comprendre pourquoi l'auteur utilise trois formes différentes de ce prénom féminin, l'appelant tantôt *Soniouchka,* tantôt *Sophie*, tantôt *Sonetchka*. Néanmoins, les traducteurs, André Markowicz et Françoise Morvan, ont opté pour le procédé de transcription et/ou de translittération recourant à l'approche de foreignisation. Il s'agit de la translittération normalisée puisqu'elle correspond à la norme internationale ISO 9 : 1995. Les nuances qu'ont ces formes des prénoms risquent d'échapper aux récepteurs, mais les traducteurs ont opté pour ce choix du procédé de la traduction et ont laissé tous ces prénoms afin de préserver l'atmosphère du roman. De plus, dans le discours théâtral, il est plus facile de comprendre de qui parlent les personnages, vu qu'ils s'adressent directement aux « destinataires secondaires » (Kerbrat-Orecchioni) qui sont les acteurs et les personnages qu'ils jouent.

De la même manière, Cyril Griot, le traducteur de *Fils aîné* de Vampilov, a recouru à ce procédé en gardant les prénoms russes *Vassienka* et *Natachenka* dans leur forme initiale :

7.	С улицы появляется **Васенька**, останавливается в воротах.	Venant de la rue, **Vassienka** arrive, il s'arrête devant le portail.
8.	**Наташенька**! Простите, ради бога! Это Сарафанов.	**Natachenka** ! Excusez-moi, pour l'amour de Dieux ! C'est Sarafanov.

	МАКАРСКАЯ. **Андрей Григорьевич?**.. *Я вас не узнала.*	Makarskaïa : **Andreï Grigorievitch** ? ... Je ne vous ai pas reconnu.

Vu que les pronoms sont rendus sous forme phonétique, il s'agit ici de la transcription, et non de la translittération. Ce choix peut être aussi expliqué par le fait que le traducteur a voulu rester fidèle à l'auteur. Et comme l'indique Florine (1983, p.140) « la fidélité à l'auteur se manifeste non seulement par la transmission des mots exacts. Le plus important est de transmettre l'image, l'idée, l'atmosphère générale, avoir le même effet sur le lecteur étranger que sur le lecteur de l'œuvre en originale » [notre traduction]. C'est pourquoi les traducteurs ont gardé les prénoms mentionnés tels quels, tandis que dans l'extrait suivant, les traducteurs ont décidé d'utiliser un autre procédé, dont il s'agira dans le paragraphe suivant.

Nous n'avons trouvé que deux exemples de simplification et de domestication des prénoms russes, notamment dans la pièce *En même temps* de Grichkovets et *Cinzano* de Petrouchevskaya, dont les extraits sont présentés ci-dessous respectivement :

9.	А первый кричит, тряся убитого: "**Леха**, Леха, Леха!"	Et le premier crie en secouant le mort : « **Liocha**, Liocha, Liocha ! »
10.	**Полька** меня просит: скажи им, не надо.	**Polina** me fait « dis-leur que c'est pas nécessaire »

Dans le premier cas, nous faisons face à la simplification partielle, puisque le prénom *Alexeï* n'a pas été rendu dans sa forme initiale, mais dans une variante de diminutif que le traducteur a jugé plus approprié pour les destinataires français. Ce choix reste néanmoins pas motivé, puisque nous ne trouvons plus de références à ce personnage sous forme de *Liocha* dans le reste de l'œuvre.

Dans le deuxième exemple, la traductrice, Daniela Almansi, a recouru au procédé de simplification ayant décidé de ne pas embrouiller les destinataires. En effet, le prénom *Полина* apparaît six fois dans le texte, tandis que *Полька* seulement deux. C'est pourquoi la traductrice a opté pour ce procédé afin de ne pas laisser le destinataire perplexe et ne pas faire de fausses références à la dance *polka*.

De toute façon, il n'existe pas une seule règle quand il s'agit de la traduction des noms propres, surtout des variantes des prénoms russes. C'est au traducteur de choisir quel procédé utiliser. Selon Florine (1983, p.20) certains noms propres méritent d'être traduits, comme, par exemple, le « *лошадиная фамилия* » de Tchékhov ou d'autres noms propres qui sont devenus

des noms communs comme *Плюшкин* dans le sens *avare*. Cependant, d'autres noms peuvent être simplifiés s'ils ne jouent pas le rôle principal dans la compréhension de l'œuvre et n'apparaissent qu'une seule fois.

3.2.6. Culturèmes artistiques

Comme nous l'avons déjà remarqué dans la partie méthodologie, ce groupe des culturèmes se divise en deux sous-groupes, notamment la sous-catégorie des culturèmes littéraires et celle des culturèmes musicaux. Analysons-les selon cet ordre.

En ce qui concerne la littérature, nous allons, dans un premier temps, nous intéresser aux procédés de la traduction des *culturèmes* qui ont une nature explicite dans les œuvres littéraires, c'est-à-dire des éléments qui sont facilement repérables dans le texte et ne laissent pas de place à l'ambiguïté.

Tout d'abord, quand il s'agit des artistes ou écrivains qui sont mal connus même en Russie, les traducteurs des textes analysés ont opté pour les notes en bas de page afin de fournir des explications nécessaires. Cela prouve que même les références aux personnalités et aux phénomènes connus à l'époque de la création d'une certaine œuvre littéraire peuvent ne plus être transparentes pour les destinataires de la même culture, mais d'une époque différente. Pour illustrer notre idée, prenons un exemple tiré *d'Oncle Vania* de Tchékhov, où nous pouvons trouver une note de traducteur sur une personnalité qui ne fait pas partie de la pléiade des poètes les plus connus en Russie :

1.	Серебряков : Утром поищи в библиотеке **Батюшкова**. Кажется, он есть у нас.	Sérébriakov : Demain matin, tu me chercheras **Batiouchkov*** dans la bibliothèque. Je crois qu'on l'a. *L'un des premiers poètes romantiques russes (1787-1855). (p.32)

En effet, même si Batiouchkov a largement contribué au développement de la langue poétique russe, aujourd'hui, il reste à l'ombre d'un autre poète éminent, notamment Alexandre Pouchkine. En revanche, l'absence de note de traducteur par rapport à cette personnalité n'empêcherait pas les destinataires francophones de comprendre ce culturème vu les indices qui sont fournis dans le contexte.

Même quand il s'agit des écrivains célèbres, les traducteurs des pièces de Tchékhov, c'est-à-dire André Markowicz et Françoise Morvan, ne donnent pas toujours d'explications en

note en bas de page. Notamment, les grands noms de Pouchkine, Gogol, Lermontov, Griboïedov, Nékrassov, Saltykov-Chtchédrine ne nécessitent pas de mention explicite. En effet, selon la définition de Robert Galisson, ce genre de référents font partie du « SMIC culturel » de tout homme instruit et cultivé (Galisson, 1991, p.125). Par exemple, dans les *Trois sœurs* de Tchékhov, nous trouvons une référence à Mikhaïl Lermontov :

2.	Соленый**.** Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер **Лермонтова**. *(Тихо.)* Я даже немножко похож на Лермонтова… как говорят…	Saliony : Je n'ai jamais rien eu contre vous, baron. Mais j'ai le caractère de **Lermontov**. (À voix basse.) J'ai même un peu le physique de Lermontov... à ce qu'on dit... (p.66).

En effet, dans la majorité, les destinataires francophones sont censés connaître un des plus grands poètes et écrivains russes du XIX^{e} siècle, ce qui a motivé le choix des traducteurs de ne pas expliquer cette référence aux lecteurs. Cependant, les noms des écrivains russes célèbres sont plus connus que leurs œuvres. C'est pourquoi certains traducteurs ont choisi de les expliquer, ce que nous avons attesté dans l'extrait ci-dessus tiré de *La Mouette* de Tchékhov :

3.	Треплев **:** Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в *«La dame aux camélias»** или в «**Чад жизни**»... *«Дама с камелиями» *(фр.)*	Tréplev : Il ne faut dire du bien que d'elle, il ne faut écrire que sur elle, s'exclamer, s'extasier sur son interprétation extraordinaire de *la Dame aux camélias* ou du ***Braiser de la vie****... *Pièce de B. Markiévitch, auteur du XIXe siècle (p.25)

Ainsi, les traducteurs ont jugé nécessaire d'expliciter l'auteur de la pièce en question afin que le destinataire étranger ne soit pas perplexe par rapport à cette référence. *La Dame aux camélia*s, pourtant, ne requiert pas d'explications aux destinataires francophones, car ce titre fait partie de leurs présupposés culturels : il s'agit de la pièce d'Alexandre Dumas fils, « Dame aux camélias » qu'il a créée pour le théâtre en 1852 d'après son célèbre roman éponyme.

Or, tous les traducteurs ne recourent pas au procédé d'explicitation des références culturelles. Par exemple, Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, dans leur traduction de *l'Hiver* de Grichkovets n'ont pas fourni d'explications similaires :

4.	Кто читал "**Отцы и дети**" после школы или... "**Сердце Данко**"? Да никто, никто!	Qui a lu ***Pères et Fils*** après l'école... ou bien ***Le Cœur de Danco*** ? Personne, personne !

Ainsi, les œuvres d'Ivan Tourgueniev et de Maxime Gorki ont été traduites à l'aide du procédé de calque sans explications éventuelles aux destinataires. Comme nous l'avons remarqué précédemment, ce genre de choix traductionnel n'alourdit pas le texte cible, mais, de l'autre côté, ne contribue pas à l'enrichissement des compétences culturelles des lecteurs. De plus, dans l'exemple qui suit, tiré de la même pièce de théâtre, nous trouvons une traduction imprécise d'une des références littéraires :

5.	П е р в ы й. Как ноги? В т о р о й. Не чувствую, не чувствую совсем... П е р в ы й. Ты похож щас на этого, как его... "**Повесть о настоящем человеке**", как его...	Le Premier : Comment ça va, les jambes ? Le Second : Les sens plus, je ne les sens plus... Le Premier : Tu ressembles à celui-là, l'autre, comment il s'appelle déjà... dans **Un Homme authentique**, comment il s'appelle...

Nous remarquons donc les traducteurs ont utilisé le procédé du calque partiel (en omettant le mot *повесть*) en traduisant le titre d'un livre de Boris Polevoï. Cependant, la traduction conventionnelle de ce livre en français est «*Un homme véritable* », même si l'opéra de Serge Prokofiev et le film d'après ce roman, nous renvoie à un autre équivalent, notamment l'*Histoire d'un homme véritable.* La traduction sous forme d'*Un Homme authentique* n'est pas tout à fait erronée, car « authentique » et « véritable » sont des synonymes. Cependant, même si cette référence ne joue pas un rôle crucial dans l'interprétation du passage, il est cependant préférable de respecter la traduction adoptée afin de ne pas multiplier des variantes de références au même signifiant et de faciliter aux lecteurs les recherches éventuelles de ce livre.

En ce qui concerne le deuxième groupe des *culturèmes,* notamment les *culturèmes* implicites, il est important de signaler qu'ils apparaissent le plus souvent sous forme d'allusion à un héros ou à une œuvre littéraire connue en soi. Prenons deux exemples tirés des *Trois sœurs* de Tchékhov :

6.	Маша**: У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том…**	Macha : **Un rouvre vert au bord de l'onde, Ce rouvre a une chaîne d'or***... *Les deux premiers vers du poème de Pouchkine *Rouslan et Ludmilla* — des vers que connaît par cœur tout écolier russe. (N.d.T.) (p.18)
7.	Маша**: У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том… Кот зеленый**… дуб зеленый… Я путаю…	Macha : Un rouvre vert au bord de l'onde, Ce rouvre a une chaîne d'or... Un grand chat vert*... Un rouvre vert... Je m'embrouille... **Kot zeliony*, pour *doub zeliony* (chêne). Le troisième vers du poème parle du chat savant (*outchionny*) qui y est enchaîné et qui chante ou dit des contes. (N.d.T.) (p.126) ***Loukomorié* (« au bord de l'onde ») — mot que tout le monde connaît par cœur, sans se demander ce qu'il signifie, et qui n'est employé que par Pouchkine dans ce prologue de *Rouslan et Ludmilla* cité par Macha. Nous avons transposé en déplaçant l'étrangeté sur la première partie du vers et le mot « rouvre ». (N.d.T.) (p.126)

Il est inutile d'expliquer aux destinataires russes d'où viennent ces vers, puisqu'ils sont connus de tout le monde depuis l'école secondaire. *Rouslan et Ludmila*, le premier grand poème d'Alexandre Pouchkine (1799-1837), fait partie du programme obligatoire à l'école et est à apprendre par cœur. En revanche, les destinataires étrangers peuvent ne pas saisir l'allusion à cette œuvre littéraire parce que, comme le note Fernandez dans son *Dictionnaire amoureux de la Russie*, même si Pouchkine est un symbole d'une langue littéraire russe, un écrivain russe par excellence et un auteur classique dont tout Russe connaît le nom, « en France [...] il reste en grande partie ignoré » (Fernandez, 2004, p. 553).

Dans ces deux extraits de *Rouslan et Ludmila* cités ci-dessus, les traducteurs, André Markowicz et Fraçoise Morvan, ont opté pour l'ajout d'une note en bas de page en expliquant d'où viennent ces vers connus et pourquoi l'héroïne des *Trois sœurs* s'en souvient constamment. De plus, comme cette œuvre a beaucoup de références au folklore et aux contes et légendes russes populaires, les traducteurs approfondissent les connaissances des lecteurs en donnant des explications aux mots *kot outchionny* et *Loukomorié.* En outre, dans le second extrait, ils explicitent et mettent en lumière leur procédé de traduction, à savoir l'utilisation d'un équivalent générique, pour le mot *Loukomorié,* qui est en fait une sorte de baie dans la langue russe. N'ayant pas réussi à trouver un équivalent qui puisse transposer

l'étrangeté de ce mot en français, les traducteurs ont décidé de « [la] déplacer sur la première partie du vers et le mot "rouvre" ». Cette approche réunit à la fois la domestication et la foreignisation, ce qui est un procédé utilisé le plus souvent lors de la traduction poétique, ce qui est le cas dans les deux extraits cités.

Pourtant, cette variante de la traduction du début de ce poème n'a pas été bien accueillie par toutes les spécialistes en littérature russe. Il existe d'autres variantes de la traduction du début de ce poème, dont la plus connue est celle de Gabriel Arout : « *Un chêne vert au creux de l'anse / Sa chaîne d'or fixée au tronc/ Un chat savant, dans le silence/Nuit et jour déambule en rond* ». Toutefois, nous ne nous fixons pas pour but de comparer toutes les traductions existantes de ce poème, ni d'en choisir la meilleure.

Un autre exemple de l'allusion implicite aux connaissances culturelles partagées se trouve dans la pièce l'*Hiver* de Grichkovets :

8.	Вот кто читал "**Анну Каренину**"? Да никто! Кто станет читать вот такую толстую книгу, вот такую (показывает), когда знает, что **в конце главная героиня... ну, понятно.....**	Qui a lu **Anna Karénine** ? Personne ! Qui va se taper un gros livre comme ça (montre l'épaisseur du livre), s'il sait déjà qu'**à la fin, l'héroïne... et bien, bref, c'est clair...**

Anna Karénine (1873-1877) est un des romans les plus célèbres de Lev Tolstoï (1828-1910). Comme tous ceux qui ont fait leurs études secondaires en Russie et dans les pays postsoviétiques savent que l'amour impossible entre Anna, l'héroïne principale, et son amoureux Vronski s'achève tragiquement, le personnage de Grichkovets ne termine pas sa phrase. Cette allusion culturelle, même si elle est destinée aux lecteurs russes, peut être comprise par les destinataires étrangers aussi. En effet, le *culturème* du roman *Anna Karénine* est considéré comme mondialement connu, surtout après les nombreuses traductions de ce roman en d'autres langues et les adaptations de ce roman au cinéma non seulement russe, mais aussi européen et américain. Il s'agit des films des années 1935, 1948, 1997, 2012 pour n'en citer que les plus connues. Ainsi, les traducteurs de la pièce l'*Hiver,* Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, ont décidé de préserver cette allusion sans changement en respectant l'intention de l'auteur. Également, ces traducteurs utilisent le procédé similaire dans l'extrait de la même pièce de théâtre cité ci-dessous :

9.	"**Тараса Бульбу**" читал?	Tu l'as lu, ***Tarass Boulba*** ?
10.	**" А поворотись-ка, сынку..."** помню	**« Tourne-toi, fiston... »,** de ça je me souviens.

Ainsi, nous trouvons une référence au célèbre roman *Tarass Boulba* écrit par Nicola Gogol (1809-1852). Comme ses œuvres sont capitales pour l'histoire de la littérature russe (*Les Âmes mortes, le Révizor, le Manteau, le Journal d'un fou* pour n'en citer que quelques-uns), le personnage de *l'Hiver* se rappelle une phrase d'un de ses romans supposée connue par le destinataire. Le contexte qui entoure cette citation aide les lecteurs à comprendre qu'il s'agit d'une phrase tirée d'une œuvre *Tarass Boulba*. Cependant, les traducteurs ne fournissent aucune explication en ce qui concerne l'auteur ou l'époque du roman, par exemple : « Tarass Boulba est un roman historique écrit par Nicolas Gogol en 1843 ». Il nous paraîtrait excessif d'indiquer que dans cette œuvre, il s'agit des cosaques zaporogues parce qu'il aurait aussi fallu expliquer ce *culturème* historique alors qu'une note respective prendrait trop de place.

Nous trouvons également une référence à une autre œuvre littéraire de Gogol dans l'extrait issu d'*Oncle Vania* de Tchékhov :

11.	Серебряков: **Я пригласил вас, господа, чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор**. Впрочем, шутки в сторону. Дело серьезное.	Sérébriakov **: Je vous ai invités, messieurs, pour vous apprendre qu'il nous arrive un révizor***. Mais, assez ri. L'affaire est sérieuse. *Première phrase du *Révizor* de Gogol. (p.72)

En effet, cette phase célèbre tirée d'une des comédies les plus connues de Gogol peut ne pas trouver d'écho dans la mémoire des destinataires étrangers qui auraient eu des difficultés à relever sans l'aide des traducteurs cette citation gogolienne aisément repérable par les Russes. Dans l'exemple qui suit, les mêmes traducteurs ont recouru au procédé de calque et d'explication en note en bas de page de l'origine d'une phrase tirée d'une œuvre littéraire connue des destinataires russes :

12.	Войницкий *(с досадой):* **Заткни фонтан, Вафля!**	Voïnitski (contrarié) : **Ferme ton puits, La Gaufre *** ! *Citation des Pensées de Kouzma Proutkov (célèbre recueil d'aphorismes parodiques) : « Si tu as un puits, bouche-le. » (p.19)

Ici, les traducteurs, André Markowicz et Françoise Morvan, ont jugé nécessaire d'expliciter non seulement la provenance de cette citation, mais aussi donner sa traduction littérale et d'indiquer l'auteur et l'ouvrage d'où elle a été tirée. Ce procédé se rapproche d'une note d'un dictionnaire, ce qui facilite l'interprétation de cet extrait par les lecteurs. Quant aux spectateurs, ce genre de réplique pourrait rester opaque, mais nous ne proposons pas d'omettre ce *culturème* dans le texte cible et le substituer avec une phrase équivalente en français. En effet, comme le remarque L. Kastler (2009), « la citation, en raison de son hétérogénéité par rapport au contexte citant, produit un effet d'étrangeté et donne lieu à la réflexion du spectateur, faisant appel à son activité interprétative » (Kastler, 2009, p.73).

De même, dans les *Trois sœurs* de Tchékhov, nous trouvons une référence à une autre œuvre littéraire :

13.	Соленый *(декларируя)*: **Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!**	Saliony (*déclamant*): **Étrange, moi ? Qui donc n'est pas étrange* ! Soumets-toi, Aleko ** !** *Extrait de Du malheur d'avoir trop d'esprit de Griboïedov (un monologue de Tchatski). (N.d.T.) (p.65) **Aleko, héros des Tziganes de Pouchkine. (N.d.T.) (p.65)

Dans cet extrait, nous faisons face aux allusions à la fois à une œuvre littéraire et à un personnage. La note de traducteur s'avère indispensable pour la compréhension profonde de l'intention de l'auteur. Ainsi, comme le note Ivleva (2001), l'allusion au personnage d'Aleko renvoie au sujet de l'amour-tromperie et concerne notamment le sentiment du baron Touzenbach non partagé par Irina. Nous ne pouvons pas non plus omettre d'autres citations, parce qu'elles reflètent l'incongruité du personnage de Saliony et aident l'auteur à instaurer l'atmosphère de l'anxiété et du fatalisme. En revanche, pour les destinataires étrangers qui n'ont pas d'aide du traducteur sous forme d'une note explicative, il serait potentiellement compliqué de saisir cette allusion subtile.

En ce qui concerne d'autres références aux œuvres littéraires que nous avons repérées dans les traductions, analysons un autre extrait, cette fois-ci tiré de *La Mouette* de Tchékhov :

14.	Сорин **:** Хочется хоть на час-другой воспрянуть от этой **пескариной жизни**, а то очень уж я залежался, точно старый мундштук.	Sorine : J'aurais envie, ne serait-ce qu'une heure ou deux, de ressusciter de cette **vie de cloporte***, sans ça, je reste moisir ici comme un vieux fume-cigare. *Allusion à une très célèbre nouvelle satirique de Saltykov-Chtchédrine, *Une vie de goujon*, nouvelle évoquant l'histoire d'un goujon qui passe sa vie à se cacher. L'expression « une vie de goujon » est devenue proverbiale et correspond approximativement à notre « vivre une vie de cloporte » (p.80).

Dans le texte source, nous trouvons une référence implicite à *Une vie de goujon,* une nouvelle satirique de Saltykov-Chtchédrine où l'auteur tourne en ridicule la vie des gens lâches qui ont peur de changer quoi que ce soit dans leur vie. Les traducteurs ont opté pour l'approche de domestication ayant utilisé l'équivalent fonctionnel approximatif dans la langue française et ayant substitué le signifiant *goujon* par le mot *cloporte*. Le choix des traducteurs d'expliquer cette référence si précisément s'explique par le fait que ce détail s'avère important pour la compréhension du personnage de Sorine.

Finalement, les derniers exemples des procédés utilisés pour traduire l'implicite culturel et les allusions sont présentés ci-dessous dans les trois extraits de la pièce *La Mouche* de Levanov :

15.	« Муха, **муха-цокотуха, позолоченное брюхо муха по полю пошла, муха денежку нашла…** »	« Mouche, **mouche zézayante, le ventre doré, mouche parcours les champs, la mouche trouve un peu d'argent...** »

Ici, nous faisons face à une citation d'un poème *Муха цокотуха* de Korneï Tchoukovski, connu de tous les enfants russes. Comme elle apparaît en premier, nous trouverions nécessaire d'expliquer aux destinataires étrangers d'où viennent ces vers sous forme d'une note en bas de page, par exemple : « Il s'agit des premières lignes d'un poème de Korneï Tchoukovski, célèbre auteur de poèmes pour enfants ». En effet, ce genre de littérature est peu connu des destinataires étrangers, c'est pourquoi les traducteurs décident de ne pas traduire le bref résumé de cette œuvre, présentée par l'auteur :

16.	**Муха-цокотуха**. Ее спас комарик, и все кончилось хорошо	**La mouche zézayante**. Un moustique vient la sauver, tout est bien qui finit bien, par **le**

	и славно – **свадьбой насекомых, она нашла доллар, а у него была сабля и нехороший мезгирь был посрамлен и повержен.**	**mariage des insectes.**

Ainsi, les traducteurs, Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt, ont décidé d'omettre l'allusion de l'auteur qui restera de toute façon opaque pour un destinataire étranger. C'est pourquoi la stratégie de généralisation et évitement des explications redondantes marche bien dans les cas où le référent n'est pas connu des lecteurs. Néanmoins, les traducteurs auraient pu traduire cet extrait en fournissant une explication sous forme d'une note en bas de page, expliquant qu'il s'agit du déroulement du sujet dans ce poème.

Dans d'autres cas, comme dans l'exemple cité ci-dessous, nous faisons face à l'intertextualité qui n'a pas été explicitée par les traducteurs :

17.	**Травка там за окошком, да? Зеленеет. Солнышко блестит**. **Муха-цокотуха** больше не взлетит.	**L'herbe tendre commence à pousser, oui ? Et le soleil se met à briller.** Notre **mouche zézayante** ne peut plus voler.

Ici apparaît l'allusion à un vers *Ласточка* (1858) d'Alexeï Plechtcheiev, cependant, l'intertexte original a été modifié parce qu'au lieu de finir la phrase *« ласточка с весною в сени к нам летит »* Vadim Levanov change la dernière ligne en utilisant tout de même une rime avec la mouche qui ne volera plus : *Муха-цокотуха больше не взлетит*. Le vers *Ласточка* est très connu en Russie et fait partie de *Родное слово* (1864) de Konstantin Ushinsky, un des premiers livres pour l'école maternelle russe à l'époque.

En ce qui concerne la traduction du nom de l'héroïne principale, *Муха цокотуха,* nous trouvons que sa traduction par *Mouche zézayante* n'est pas très réussie, même si nous pouvons y repérer un élément de l'onomatopée. Dans le dictionnaire Larousse, nous trouvons que *zézayer* est la façon de parler qui consiste à prononcer « ze » au lieu de « je » ou « ce » et est considérée comme une trouble de l'articulation. Selon la traduction déjà existante de cette oeuvre de Tchoukovski, le nom de l'héroïne principale a été traduite par Svetlana Audin comme *Mouche Tsikatouche*. Ce néologisme reprend bien la rime initiale mais ne reflète pas inégralement le caractère de ce personnage. En effet, dans le dictionnaire de la langue russe sous la rédaction de Iefimova, *цокотать*, à part son sens principal, signifie aussi ne pas

s'arrêter de bavarder, ce qui révèle mieux le caractère de l'héroïne principale. De toute façon, comme nous l'avons signalé précédemment, il s'avère important de respecter la traduction déjà existante afin de ne pas multiplier des variantes de références au même signifiant.

Ainsi, nous pouvons faire une conclusion que les *culturèmes* littéraires que nous avons repérés dans les pièces de théâtre analysées, ont une nature soit implicite, soit explicite. Il n'est pas toujours efficace d'expliciter tout le non-dit de l'auteur sans laisser la liberté d'interprétation aux lecteurs. En revanche, ces *culturèmes* peuvent passer inaperçus aux yeux des destinataires du texte de la traduction, ce qui fait du procédé d'explication en bas de page, un moyen efficace de rester fidèle à l'auteur et d'essayer d'avoir le même effet sur le lecteur autochtone que sur le lecteur étranger.

Finalement, la dernière sous-catégorie qui fait partie des culturèmes artistiques, regroupes les références aux éléments musicaux. Quand il s'agit des allusions aux chansons, il est important d'indiquer que le domaine de la musique est peu connu à l'étranger. En effet, les chansons reconnues par les destinataires russes ne le sont pas toujours par les destinataires français. Ainsi, il s'avère indispensable d'expliquer aux lecteurs étrangers l'origine de ces chansons, comme le font dans leurs traductions André Markowicz et Françoise Morvan. Par exemple, dans *La Mouette* de Tchékhov, nous trouvons un extrait suivant :

1.	Дорн *(напевает).* **«Не говори, что молодость сгубила».**	Dorn (se mettant à chanter) : **« Ne dis jamais, j'ai perdu ma jeunesse »*.** *Début d'une célèbre romance sur un poème d'amour de Nékrassov. (p.32)

Même si les traducteurs n'évoquent pas le titre de la romance, ils fournissent, tout de même, des informations importantes sur l'auteur et le style de ce poème. Comme il n'existe pas d'autres traductions de référence pour ce poème de Nékrassov, les traducteurs ont décidé de se servir de la traduction littéraire en véhiculant le sens de la phrase, et non la traduction sous forme de calque qui paraît inapproprié quand il s'agit de la traduction poétique.

Dans un autre extrait de la même œuvre, le procédé de la traduction est identique à celui dans l'extrait précédent, pourtant, les différences se trouvent dans la manière de présenter la note en bas de page :

2.	Дорн *(напевает).* **«Месяц плывет по ночным небесам…»**	Dorn (*il chantonne*) : **« La lune flottait dans le ciel de la nuit*... »**

		*Célèbre sérénade de Chilovski (1849 - 1893) (p.)

En évoquant le nom de l'auteur de la sérénade, les traducteurs ont considéré que cet auteur n'appartient pas au groupe des écrivains mondialement connus, c'est pourquoi ils ont décidé au moins d'indiquer aux lecteurs l'époque où il vivait. En effet, ce compositeur, disciple de Tchaïkovski, n'est pas très connu même pour les destinataires russes.

Quand il s'agit des chansons populaires, André Markowicz et Françoise Morvan, utilisent des manières différentes d'explications en notes en bas de pages, soit en n'indiquant que la nature de la chanson, comme dans la pièce *Les trois sœurs*, soit en rajoutant un équivalent français, comme dans la pièce *Oncle Vania*, ce que l'on peut voir dans les deux extraits suivants :

3.	Андрей *(пляшет и поет)*: **Сени новые, кленовые…**	Andreï (*il danse et chante*) : **Neuve au bord du bois... Tu es toute à moi*** ! *Il s'agit d'un chant populaire très célèbre. (N.d.T.) (p.67)
4.	Астров *(Войницкому)* : Ты один здесь? Дам нет? *(Подбоченясь, тихо поет.)* **«Ходи, хата, ходи, печь, хозяину негде лечь…»**	Astrov (*A Voïnitski*) : Tu es seul ici ? Les dames ne sont pas là ? (*Les mains sur les hanches, il chante doucement.)* **« Adieu maison, adieu foyer, Pour toi, patron, plus d'oreiller***. » *Chanson populaire très connue. Une chanson équivalente en français serait : « Dansons la capucine... » (p.42)

En revanche, tous les traducteurs ne choisissent pas d'expliquer les origines des chansons évoquées dans les pièces. Par exemple, dans *Le Fils aîné* de Vampilov, nous trouvons une ligne de la chanson *Не улетай, родной, не улетай* tirée d'un film russe-français *Леон Гаррос ищет друга (1960)* (*Vingt mille lieues sur la terre* en traduction française) :

5.	НИНА. Тебе не нравится, что он летчик? БУСЫГИН. Почему же? Мне нравится... Это замечательно... Неотразимо. **"Не улетай, родной, не улетай**".	Nina : ça ne te plait pas, qu'il soit pilote ? Boussyguine : pourquoi ça ? Ça me va... C'est très bien... C'est même irrésistible : **« Ne t'envole pas, mon chéri, ne t'envole pas. »**

Le traducteur, Cyril Griot, a recouru au calque en traduisant mot à mot cet extrait d'une chanson. Ce procédé s'avère convenable, puisque, dans la culture française, il n'y a pas

d'équivalent de cette chanson. Cependant, comme les destinataires des pièces ne sont pas que les lecteurs, mais aussi les acteurs et les spectateurs, pour faciliter le travail de mise en scène, il est important d'indiquer sous forme de notes de traducteur les titres des chansons apparues dans le texte théâtral.

De même, les traducteurs de *L'amour pour le jeu de paume russe* de Levanov, notamment Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt, n'ayant pas d'équivalent français tout prêt de la chanson citée, ont recouru au calque, ce que nous pouvons remarquer dans l'extrait ci-dessous :

6.	Я смотрел документальное кино, про эту Олимпиаду, про закрытие особенно, где медведь улетает в небо на воздушных шарах, и песню я тоже помню, мы ее даже пели в детском саду, она жалобная такая... *(Поет.)* "**До свиданья мой маленький миша, возвращайся в свой…"**	J'ai vu des documentaires sur les olympiades, sur la cérémonie de clôture surtout, quand l'ours s'envole dans le ciel accroché aux ballons, et je me souviens aussi de la chanson, on l'a d'ailleurs apprise à la maternelle, l'air était comme une plainte... (Il chante.) « **Au revoir, mon petit Micha, retourne dans ta forêt magique...** »

Ainsi, le contexte et les explications de l'auteur dans le texte source aident le destinataire français à comprendre de quelle chanson il s'agit, même si elle n'appartient pas aux *culturème* mondialement connus. En ce qui concerne les deux occurrences des groupes musicaux, ils ont été traduits à l'aide du procédé de calque, ce que nous pouvons attester dans les extraits suivants :

7.	И потом только делала вид, что ей нравится лепить снежную бабу в огороде, и слушать **группу Любэ** в плеере.	Et après elle a juste fait semblant d'avoir envie de faire un bonhomme de neige dans le potager et d'écouter **le groupe « Lioubé »** sur son baladeur.

Dans cet extrait-là, tiré de l'Oxygène de Viripaev, nous trouvons un exemple d'une transcription entre guillemets, aussi bien que dans l'extrait de la pièce de théâtre *Un, deux, trois* ! de Levanov présenté ci-dessous :

8.	Я ненавижу попсу, «Спайс-герлз», «**Стрелки**» и прочую мутату!	Je hais la pop, les Spice Girls, **les Strelki** et autres mutants !...

En général, pour la traduction des *culturèmes* issus du domaine de la musique, nous pouvons conclure que la plupart des traducteurs ont recouru au procédé de calque avec ou sans note explicative, ce qui s'inscrit dans l'approche de foreignisation. Ce choix reste motivé, car il crée un « effet d'étrangeté » comme l'a défini Bertolt Brecht. Cependant, pour

faciliter le travail de mise en scène, il s'avèrerait important d'indiquer les titres des chansons sous forme de notes de traducteur. Ainsi, les acteurs pourraient retrouver facilement ces références sur Internet afin de transmettre le jour du spectacle l'atmosphère et la mélodie de l'œuvre source et produire éventuellement le même effet sur le récepteur étranger que sur le récepteur natif.

CONCLUSIONS

La traduction des termes chargés d'informations culturelles reste sans aucun doute un des problèmes majeurs de la traduction que nous avons abordés dans notre travail de recherche. Le choix du procédé de la traduction des culturèmes est d'autant plus difficile dans le cas des pièces de théâtre avec ses particularités du double niveau de l'énonciation et de l'orientation à la fois vers lecteurs, acteurs, metteurs en scène et spectateurs.

Parmi les solutions traductionnelles pour les culturèmes relevés dans les textes analysés, nous avons relevé l'utilisation de procédés tels que : l'équivalent générique et fonctionnel, le calque, l'emprunt sous forme de transcription ou de translittération avec ou sans note explicative, la traduction descriptive et l'omission volontaire.

En ce qui concerne les deux approches globales dont nous avons parlé dans la partie théorique, la fréquence de leur utilisation était différente selon la catégorie des culturèmes. Ainsi, nous avons remarqué que l'approche de *foreignisation* était présente beaucoup plus souvent dans les cas de certains topo- et anthroponymes, des culturèmes musicaux et gastronomiques. Les traducteurs ont ainsi adopté une perspective contrastive en soulignant les écarts culturels pour ne pas détruire la « matrice » du texte. Cela est aussi vrai quand il s'agit des allusions littéraires, qui, pour la plupart, ont été traduites à l'aide du calque avec l'ajout d'un élément explicatif en note en bas de page afin de préserver le message initial de l'auteur et aider les lecteurs à le « décrypter ». Ce genre de procédé n'exige pas un surcroît de travail cognitif tant que les notes de bas de page ne sont pas trop lourdes, non seulement pour ne pas détourner les lecteurs du canevas de l'œuvre, mais aussi pour laisser une certaine liberté d'interprétation aux récepteurs.

Dans les autres cas, les traducteurs ont recouru au procédé d'équivalent fonctionnel ou générique s'inscrivant dans l'approche de *domestication* en omettant certaines particularités des réalités russes et en simplifiant la charge culturelle présente dans les textes sources. Cela s'est notamment révélé pour certains culturèmes historiques ainsi que folkloriques et festifs. Ainsi, l'écart culturel entre le texte source et le texte cible a été réduit, mais cette approche peut aussi appauvrir la traduction et faire l'éloigner de la vérité du texte d'origine en simplifiant et parfois même caricaturant la réalité de la culture étrangère.

Hormis cela, nous avons abouti à la conclusion que la traduction dépend aussi de la personnalité du traducteur et de son approche préférée. Comme nous avons pu le remarquer, Tania Moguilevskaia, Gilles Morel, Sophie Gindt, Élisa Gravelot, Daniela Almansi et Cyril Griot semblent prôner l'approche pratique et pragmatique, centrée sur les futurs spectateurs, tandis qu'André Markowicz et Françoise Morvan ont plutôt une approche visant à enrichir les compétences culturelles des lecteurs et qui sert d'appui pour le travail des metteurs en scène.

En ce qui concerne les limites de notre recherche, il faut remarquer que nous nous sommes heurtée à la contrainte du choix des œuvres dramatiques russes étant donné qu'elles ne sont pas toutes traduites en français. Pour approfondir le sujet, il s'avérerait intéressant de trianguler les données de notre recherche en passant par des entretiens avec les traducteurs sur leurs choix de procédés, et avec les auteurs et metteurs en scène sur la compréhension des culturèmes en question dans les traductions existantes en français.

En somme, nous souhaitons rappeler que le rôle du traducteur littéraire (que ce soit théâtral ou non) consiste à construire un pont entre les cultures. Il doit consciemment ou inconsciemment prendre en compte tout ce que le futur destinataire de sa traduction peut ne pas comprendre, et surmonter ces difficultés tout en restant fidèle à l'auteur et tout en préservant l'atmosphère singulière de l'œuvre originale. Néanmoins, comme le remarque Florine (1983), il ne faut pas oublier qu'« il est incongru d'attendre qu'une fleur exotique ait l'odeur d'une marguerite ou qu'un oiseau d'outre-mer chante comme un rossignol. Ils doivent avoir leur propres arôme et chant » (Florine, 1983, p.182). Cette métaphore exprime parfaitement l'idée essentielle de toute traduction littéraire, à savoir : trouver un juste équilibre entre la domestication et la foreignisation pour apporter de nouvelles connaissances sur la culture de l'Autre sans inonder le lecteur de référents qu'il ne comprend pas ; un juste milieu entre l'adaptation de certains éléments culturels sans pour autant aseptiser le texte de son authenticité et gommer les particularités culturelles qui créent une atmosphère particulière. En d'autres termes, il faut combler le fossé culturel sans le sauter.

BIBLIOGRAPHIE

1. Allain, J.-F. (2003). « Accommoder » les écarts culturels : le modèle gastronomique. In T. Szende (Éd.), *Les écarts culturels dans les dictionnaires bilingues*. Paris : Honoré Champion Editeur, 101-106
2. Aschenberg, H. (2007). La traduction comme transfert culturel ? A propos des textes sur la Shoah. *De la traduction et des transfers culturels*, Paris : L'Harmattan, 25-36
3. Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française*. Genève ; Paris : Librairie Georg : C. Klincksieck.
4. Bracquenier, C., (2010). La société russe à travers les faits de langue et les discours. *Revue des études slaves. Vol. 81 (4).* Dijon : Editions universitaires de Dijon.
5. Byram, M. (1992). *Culture et éducation en langue étrangère*. Paris : Hatier, Didier.
6. Cherifi, N. (2009). L'écart culturel dans les dictionnaires bilingues. *Études de linguistique appliquée*, (154), 237-248.
7. Chicouène, M., & Sakhno, S. (2002). *Parlons russe : Une nouvelle approche*. Paris : L'Harmattan.
8. Cuciuc, N. (2012). Traduction culturelle : transfert de culturèmes. *La linguistique, 47* (2), 137-150.
9. Ferenčík, J. (1971). De la spécification de la traduction de l'œuvre dramatique. in J. S. Holmes (Éd.), *The nature of translation: Essays on the theory and practice of literary translation*. Berlin : Walter de Gruyter.
10. Fernandez, D. (2004). *Dictionnaire amoureux de la Russie*. Paris : Plon.
11. Francœur, L., Francœur, M. (2017) *Glossaire des principaux termes usuels en sémiotique du théâtre*. [consulté le 15 août 2017]. Disponible sur http://www.archivo-semiotica.com.ar/Francoeur.html
12. Franjié, L. (2008). Le casse-tete des dictionnaires bilingues pour traducteurs : le cas

des dictionnaires arabes bilingues. in E. Bernal & J. DeCesaris (Éd.), *Proceedings of the XIII EURALEX International Congress. 15–19July 2008*. Barcelona : Universitat Pompeu Fabra.

13. Friot, B. (2012). Traduire la littérature pour la jeunesse. *Le français aujourd'hui*, (142), 47-54.
14. Galisson, R. (1991). *De la langue à la culture par les mots*. Paris : Clé international.
15. Gambier, Y. (1992). Un prix de traduction unique en son genre. *Meta : Journal des traducteurs/Meta :Translators' Journal, 37* (3), 573-573.
16. Garzone, G., & Viezzi, M. (Éd.). (2002). *Interpreting in the 21st Century. Challenges and opportunities. Selected papers from the 1st Forli Conference on Interpreting Studies, 9–10 November 2000*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.
17. Kastler, L. (2009). La citation dans le drame russe contemporain, *Modernités russes* (9). *Sémantique du style,* Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3, 71 – 80.
18. Kerbrat-Orecchioni, C. (1977). *La connotation*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
19. Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). *L'implicite* (Deuxième édition). Paris : Armand Colin.
20. Koller, W. (1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelber-Wiesbaden : Quelle & Meyer.
21. Koustas, J. (1988). Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? L'approche sémiotique, *Traduction et culture(s).* Volume 1, (numéro 1), 127 – 138.
22. Labrecque, S. (2014). *De la forainisation (à l'étrangéisation ?).* Consulté 4 juillet 2017, à l'adresse https://trahir.wordpress.com/2014/07/15/labrecque-forainisation/
23. Ladmiral, J.-R. (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.
24. Ladmiral, & Lipiansky, E. M. (1989). *La communication interculturelle*. Paris : A. Colin.
25. Lombez, C., & von Kulessa, R. (Éd.). (2007). *De la traduction et des transferts*

culturels. Paris : L'Harmattan.

26. Lungu-Badea, G. (2009). Remarques sur le concept de culturème, *Translationes*. « Traduire les culturèmes/La traduccion de los culturemas » (1). Timisoara : Editura Universitatii de Vest, 15–78
27. Lungu-Badea, G. (2012). Traduire les « effets d'évocation » des culturèmes: une aporie ? *Des mots en actes,* n° 3, « Jean-René Ladmiral : une œuvre en mouvement », Perros Guirec : Anagrammes, 289–308.
28. Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique, tome II : Epistémologie de l'écriture*. Gallimard.
29. Moles, A. (1967). *Sociodynamique de la culture*. Paris : Mouton.
30. Nières-Chevrel, A.-M. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse.
31. Olive, A.-M. (1998). *Guide de civilisation russe*. Paris : Ellipses.
32. Oustinoff, M. (2015 a). Diversité des langues, universalité de la traduction. *Que sais-je ?, 5e éd.,* 7–24.
33. Oustinoff, M. (2015 b). Les opérations de la traduction. *Que sais-je ?, 5e éd.,* 65–86.
34. Pisarska, A., & Tomaszkiewicz, T. (1996). *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznan : Wydawnictwo UAM.
35. Porcher, L. (1996). Cultures invisibles. *Le français dans le monde. Recherches et applications*. N° thématique « Cultures, culture », 124–129.
36. Posner, R. (1982). *L'analyse pragmatique des énoncés dialogués*. Urbino : Università di Urbino.
37. Sakhno, S. (2006). Nom propre en russe : problèmes de traduction. *Meta : Journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal, 51* (4), 706–718.
38. Schreiber, M. (2007). Transfert culturel et procédés de traduction : l'exemple des

realia. Dans Lombez et von Kulessa (Éds.) *De la traduction et des transferts culturels* Paris : L'Harmattan. p. 185–194

39. Souiller, D., Fix, F., Humbert-Mougin, S., & Zaragoza, G. (2005). *Etudes théâtrales*. Paris : PUF.
40. Stangé-Zhirovova, N. (1998). *Une autre Russie. Fêtes et rites traditionnels du peuple russe*. Paris : Peeters Publishers.
41. Szende, T. (Éd.). (2003). *Les écarts culturels dans les dictionnaires bilingues*. Paris : Champion-Slatkine.
42. Toit, C. du. (2013). Bitterkomix : traduire, trahir, choisir. *Fabula Colloques*. Consulté à l'adresse http://www.fabula.org/colloques/document2016.php
43. Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I.* Paris : Belin.
44. Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York : Routledge.
45. Vermeer, H. J. (1996). *A skopos theory of translation*. Heidelberg : Text con text.
46. Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.
47. Virole, B. (2008). Littérature pour la jeunesse et différence des cultures, en quête d'un universel narratif. Dans *Traduire les livres pour la jeunesse* : Enjeux et Spécificités, Paris : Hachette.
48. Weaver, G. R. (2009). Overcoming barriers to cross-cultural communication. University of Illinois. Consulté à l'adresse http://unapo.org/cms/files/1/33296907985200.pdf
49. Андрієнко, Т. П. (2011). *Стратегії очуження й одомашнення в перекладі художнього дискурсу з англійської мови на українську*. Київ : КиМУ.
50. Березович, Е. Л. (2007). *Язык и традиционная культура : Этнолингвистические*

исследования. Москва : Индрик.

51. Вежбицкая, А. (1996). *Язык. Культура. Познание.* Москва : Русские словари.
52. Влахов, С. И., & Флорин, С. П. (1980). *Непереводимое в переводе (реалии)*. Москва : Международные отношения.
53. Голубовська, І. О. (2004). *Етнічні особливості мовних картин світу*. Київ : Логос.
54. Душечкина, Е. (2003). Дед Мороз и Снегурочка. *Отечественные записки*. Consulté à l'adresse http://magazines.russ.ru/oz/2003/1/2003_01_31.html
55. Зорівчак, Р. П. (1989). *Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози)*. Львів : Львів. держ. ун-т.
56. Ивлева, Т. Г. (2001). *Автор в драматургии А.П. Чехова*. Тверь.
57. Карасик, В. И. (2001). *Лингвокультурный концепт как единица исследования. Методологические проблемы когнитивной лингвистики : сб. научных трудов*. (И. А. Стернин, Éd.). Воронеж : ВГУ.
58. Комиссаров, В. Н. (Éd.). (1978). *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва : Международные отношения.
59. Левик, В. В. (1987). *О точности и верности. Перевод – средство взаимного сближения народов*. Москва : Международные отношения
60. Назаренко, Л. М. (2004). *Соціокультурний компонент перекладу антропонімічної та топонімічної лексики художнього твору*. Київ: Вища освіта.
61. *Научният потенциал на света : материали за 8-а международна научна практична конференция.* (2012). София : «Бял ГРАД-БГ» ООД.
62. Некряч, Т. Є., & Чала, Ю. П. (2008). *Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів : навчальний посібник [для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів]*. Вінниця : Нова Книга.

63. Ребрій, О. В. (2009). Системний підхід до вироблення стратегії перекладу. In *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна* (Vol. 848). Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна.
64. Рецкер, Я. И. (2009). *Теория перевода и переводческая практика*. Москва : Р. Валент.
65. Соболев, Л. Н. (1952). *Пособие по переводу с русского языка на французский*. Москва: Просвещение.
66. Степанов, Ю. С. (1965). *Французская стилистика*. Москва : Высшая школа.
67. Стернин, И. А. (1997). *Лексическая лакунарность и понятийная безэквивалентность*. Воронеж : Воронежский ун-т.
68. Федоров, А. В. (1958). *Введение в теорию перевода*. Москва : Издательство литературы на иностранных языках.
69. Фененко, Н. А. (2001). *Язык реалий и реалии языка*. Воронеж : ВГУ.
70. Флорин, С. (1983). *Муки переводческие: Практика перевода*. Высшаâ школа.
71. Чала, Ю. П. (2010). Реалія і культурно маркований знак: термінологічні аспекти перекладознавства. In *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка* (Vol. 89 [1]). Кіровоград : ТОВ «Імекс-ЛТД».

Pièces de théâtre russes analysées :

1. Вампилов, А. (2008). *Старший сын*. Москва : АСТ.
2. Вырыпаев, И. (2011). *Кислород. Июль. Танец Дели*. Москва : Проспект.
3. Гришковец, Е. (1999). *Одновременно*. URL : http://www.lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/together.txt
4. Гришковец, Е. (2009). *Зима. Все пьесы*. Москва : Эксмо.
5. Леванов, В. (2001). *Муха. Любовь к русской лапте*. URL : theatre-

library.ru/authors/l/levanov

6. Петрушевская, Л. (1989) *Чинзано*. Москва : Искусство.
7. Чехов, А. (2010). *Чайка. Дядя Ваня. Три сестры. Вишневый сад*. Москва :АСТ.

Traductions des pièces analysées :

1. Levanov, V. (2001). *Courtes pièces*, taduit du russe par Sophie Gindt, Tania Moguilevskaia et Gilles Morel. Besançon : Les solitaires Intempestifs.
2. Grichkovets, E. (2001). *Hiver*, taduit du russe par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel. Besançon : Les solitaires Intempestifs.
3. Grichkovets, E. (2003). *En même temps*, taduit du russe par Arnaud le Glanic. Besançon : Les solitaires Intempestifs.
4. Petrouchevskaia, L. (2003). *Cinzano*, traduit du russe par Daniela Almansi. Lausanne : L'âge d'homme.
5. Tchékhov, A. (1993). *Les trois soeurs*, traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan. Arles : Babel (coédition Actes Sud-Leméac).
6. Tchékhov, A. (1994). *Oncle Vania*, traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan. Arles : Babel (coédition Actes Sud-Leméac).
7. Tchékhov, A. (1996). *La Mouette*, traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan. Arles : Babel (coédition Actes Sud-Leméac).
8. Vampilov, A. (2016). *Le Fils aîné*, traduit du russe par Cyril Griot. Paris : Alidades.
9. Viripaev, I. (2005). *Les Rêves suivi de Oxygène*, traduit du russe par Elisa Gravelot, Tania Moguilevskaia et Gilles Morel. Besançon : Les solitaires Intempestifs.

ANNEXE

Culturèmes historiques d'avant-révolution

Леванов «Любовь к русской лапте» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		
1.	Я видел, как победил наш дорогой, золотой наш чемпион **по городошному спорту** Мирко Славич!.. Как наша отличная **команда бойцов на кулачках** одолела сильную и очень просто хорошо подготовленную китайскую команду! Я видел, как выиграл золото наш греческий атлет-тяжеловес, наш чемпион по **гиревому спорту** Константинас Вергополус, как **в перетягивании каната** сильнее всех оказались спортсмены Объединенной Кореи! Как **в метании булавы** первое место досталось мексиканцу...	J'ai vu notre cher champion Mirco Slavitch gagner l'or **au gorodki** !...J'ai vu notre formidable équipe de **lutteurs à poings nus** gagner contre l'équipe de Chine pourtant si bien préparée ! J'ai vu notre athlète de la catégorie poids lourd, notre champion grec d'**haltérophilie** Kostantinas Vergopolus, gagner l'or ; au **tir à la corde**, les sportifs de la Corée unifiée ont été les plus forts ! Au **lancer de massue**, un Mexicain est arrivé premier.
2.	**В вольной борьбе с живым медведем** золотая медаль не досталась никому.	Dans **la lutte libre contre lui [l'ours],** personne n'a obtenu la médaille d'or.
3.	Но больше всего, я конечно люблю **Русскую лапту**!	Mais plus que tout j'aime **la paume russe** !
4.	И ведь насколько все-таки лучше, веселей стали Олимпийские игры, когда вместо этих насквозь прогнивших, не нужных уже никому видов типа тенниса или хоккея на траве, на Олимпиаде появились наши русские игры – **лапта, городки, кулачный бой, бирюльки и поддавки, простенок, вольная борьба с живым медведем, троечные бега, русская рулетка, московская пирамида**!	Les Jeux olympiques sont quand même meilleurs, plus gais depuis que les disciplines inutiles et complètement pourries comme le tennis ou le hockey ont été remplacées par nos sports russes – **la paume, le gorodki, la lutte à poings nus, les jonchets, le qui-perd-gagne, l'entre deux, la lutte libre contre un ours vivant, la course de troïkas, la roulette russe, la pyramide moscovite !**
А.В. Вампилов «Старший сын» (traduction de Cyril Griot)		
1.	СИЛЬВА (напевает). Ехали на **тройке** - не догонишь, А вдали мелькало - не поймешь...	Sylva (chantant): La **troïka** filait au loin – on ne pouvait la rattraper, Ça scintillait dans le lointain – une chose étrange nous échappait...
2.	САРАФАНОВ. Добрый вечер,	Sarafanov : Bonsoir, les **garnements**.

	архаровцы!	
Чехов «Чайка» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
3.	Треплев **:** […] никаких талантов, денег ни гроша, а **по паспорту я — киевский мещанин**.	Tréplev : […] aucun talent, pas le sou, et **d'après mon passeport, je suis un bourgeois de Kiev***. *Le passeport russe mentionnait l'appartenance héréditaire à la classe sociale. (p.27)
4.	Сорин **:** Особенного ничего, но все же. *(Смеется.)* Будет закладка **земского дома** и все такое…	Sorine : Rien de particulier, mais quand même. (Il rit.) On pose la première pierre de la maison du **zemstvo***, et tout ça... *Le zemstvo, ou assemblée provinciale instituée en 1862 par Alexandre II, avait la charge de l'administration d'un district ou d'une province (enseignement, transports, etc.) (p.79)
Чехов «Дядя Ваня» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
5.	Астров**.** Сыпной тиф… В **избах** народ вповалку…	Astrov : Le typhus...Dans les **isbas**, les gens les uns sur les autres... (p.13)
6.	Марина. Профессор встает в двенадцать часов, а **самовар** кипит с утра, все его дожидается.	Marina : Le professeur se lève à midi, le **samovar**, il bout depuis le matin, toujours à l'attendre. (p.14)
7.	Астров : […] У меня небольшое именьишко, всего **десятин** тридцать…	Astrov : J'ai un petit domaine de rien, trente **déciatines*** en tout et pour tout... *À peu près trente hectares (p.25)
8.	*Столовая в доме Серебрякова. — Ночь. — Слышно, как в саду* ***стучит сторож****.	La salle à manger dans la maison de Sérébriakov. La nuit. Dans le jardin, on entend le gardien **taper sur sa planchette***. *Les gardiens des propriétés indiquaient leur passage en tapant sur une planchette. (p.31)
9.	Войницкий : […] Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно **кулаки**, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами недоедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему.	Voïnitski : [...] Sonia et moi nous faisions rendre au domaine ce qu'il pouvait, jusqu'à la dernière goutte ; nous autres, comme des **koulaks***, nous vendions de l'huile, des pois, du fromage blanc, à peine si nous avions de quoi manger nous-mêmes, tout ça pour faire des milles et des cent avec des sous percés, et les lui envoyer. *Les koulaks étaient des paysans aisés qui avaient généralement gagné leur fortune grâce à un travail acharné. (p.41)
10.	Астров : [...] Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на **счетах**, а я сижу подле них за	Astrov : Ivan Petrovitch et Snia Alexandrovn font claquer leur **boulier***, moi, je suis assis auprès d'eux à ma

	своим столом и мажу, и мне тепло, покойно, и сверчок кричит.	table, je barbouille – je me sens au chaud, tranquille, et le grillon crie. *En Russie, le boulier est, à présent encore, d'un usage courant pour tous les comptes. (p.63)
11.	Астров : [...] Кроме сел и деревень, видите, там и сям разбросаны разные выселки, хуторочки, **раскольничьи скиты**, водяные мельницы…	Astrov : [...] En dehors des bourgs et des villages, vous voyez, ça et là, épars, des hameaux, des petites fermes, des **ermitages de vieux-croyants***, des moulins à eau... *Au XVIIe siècle, les vieux-croyants refusèrent les réformes de l'Église orthodoxe introduites par le patriarche Nikon. Certains d'entre eux, à l'heure actuelle encore, préfèrent vivre coupés de toute civilisation plutôt que de renoncer aux rites qui sont les leurs. (p.64)
12.	Серебряков *(Войницкому).* Я охотно принимаю твои извинения и сам прошу извинить меня. Прощай! ***(Целуется** с Войницким **три раза.)***	Sérébriakov (à Voïnitski) : J'accepte volontiers tes excuses, et, toi-même, je te demande de m'excuser. Adieu ! *Voïnitski et lui **s'embrassent à trois reprises.*** (p.93)
Чехов «Три сестры» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
13.	Анфиса**.** Сюда, батюшка мой. Входи, ноги у тебя чистые. *(Ирине.)* Из **земской управы**, от Протопопова, Михаила Иваныча… Пирог.	Amfissa : Ici, mon petit grand-père. Entre, tu as les pieds propres. (A Irina.) Du **conseil du zemstvo**, de la part de Protopopov, de Mikhaïl Ivanytch...Une tourte. (p.20)
14.	*Входит Чебутыкин, за ним солдат с серебряным **самоваром**; гул изумления и недовольства.*	*Entre Tcheboutykine, suivi d'un soldat qui porte **un samovar** en argent ; rumeur de surprise et de réprobation. (p.21)*

Culturèmes historiques soviétiques

А.В. Вампилов «Старший сын» (traduction de Cyril Griot)		
1.	НИНА. Работал в кинотеатре, а недавно перешел в **клуб железнодорожников**. Играет там **на танцах**.	Nina : Il a travaillé au cinéma, mais depuis quelque temps, il a changé pour le **club des cheminots**. Il y joue lors **des bals**.
2.	КУДИМОВ Мы потерялись в **гастрономе**.	Koudimov: Nous nous sommes perdus dans le **magasin**.
Петрушевская «Чинзано» (traduction de Daniela Almansi)		
3.	Пошли мы тут с ним в **ресторан для иностранцев**, открыто до трех утра.	Une fois on est allé ensemble dans **un restaurant pour étrangers**, ouvert jusqu'à trois heures du matin.

Вырыпаев «Кислород» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot)		
4.	..родителей, которые сдохли при попытке протащить с собой на тот свет **сервант с посудой из чешского хрусталя.**	... de tes parents qui ont crevé en essayant d'embarquer outre-tombe **la servante pleine de vaisselle en cristal tchèque**.
Леванов «Любовь к **русской лапте**» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		
5.	Мне повезло, подфартило, потому как в лотерею, **в Спортлото, за билетики которые у нас на сдачу дают,** выиграл я поездку **в город-герой Москву**! На Летние! Олимпийские игры!! 2020 года!!!..	J'ai eu de la chance, **un billet de loto sportif** et, coup de pot, j'ai gagné un voyage pour la Ville Héros, Moscou ! Pour les Jeux d'été ! Les Jeux olympiques ! De 2020 !!!
6.	Короче – мы потерянное поколение. Мы не знали, как наши отцы и деды всяких **молодежных союзов**. У нас уже не было **комсомола**	Une génération perdue. Nous n'avons pas connu, comme nos pères et nos grands-pères, **les Unions des Jeunesses**. Nous n'avons pas eu de **Jeunesses communistes**.

Culturèmes historiques soviétiques (toujours en vigueur de nos jours)

Гришковец «Зима» (traduction de Tania Moguilevskaia et Gilles Morel)		
1.	Он у нас на **военном деле** такое отморозил.	Pendant **l'instruction militaire**, il nous a fait un plan.
2.	Федя-Петя, наш **военрук**, спрашивает его: "Сообщите нам состав **БМП**", - ну, это бое-вая машина пехоты.	Fédia-Pétia, notre **instructeur**, lui demande qui fait partie de l'équipage d'un **BMP**.
3.	Я **седьмой класс** закончил **без троек**, я со своей стороны все выполнил, а вы мне удочку подарили.	J'ai fini **la sixième sans mauvaise note**, moi de mon côté, j'ai fait tout bien, et vous m'avez offert une canne à pêche.
4.	Ты кем на **елку** ходил, в кого тебя наряжали? В т о р о й. Медведем, кажется, ... не помню, в детском саду да-вали костюм. П е р в ы й. А меня зайцем, а потом котом в сапогах и еще кем-то, мне	Tu étais qui pour **la fête de l'école**, **déguisé en** quoi ? Le Second : En ours, je crois...C'est l'école qui nous prêtait le costume. Le Premier : Et moi, en lapin, et après en Chat Botté et puis encore en quelqu'un d'autre, on me fabriquait de bons costumes et on me faisait **apprendre par cœur des poésies**...

	хорошие костюмы делали, и стихи разучивали... какие-то...	n'importe... cela me plaisait...
А.В. Вампилов «Старший сын» (traduction de Cyril Griot)		
5.	СИЛЬВА. Вот жизнь. Регламент. Чуть что, опоздал - **губа** и все такое.	Sylva : Quelle vie. Le règlement. Un petit retard, et hop, **au trou**, et tout le reste.
6.	Тебя надо сдать в **милицию**! БУСЫГИН. Сдай, лучше сидеть в **КПЗ**, чем быть твоим братом.	Il faut te dénoncer à la **milice** ! Boussyguine : Fais-le, j'aime mieux être en prison, plutôt qu'être ton frère.
Петрушевская «Чинзано» (traduction de Daniela Almansi)		
7.	В а л я. Но что интересно, ведь ты уже с ней разошелся. П а ш а. Правильно. Для того чтобы **прописаться** к старушке матери в ее квартиру.	Valia : Tiens, mais tu n'avais pas divorcé ? Pacha : Exact. Pour **me faire enregistrer** dans l'appartement de ma vieille mère.
8.	В а л я. Правильно, **пропишись**, неровен час, останешься без квартиры.	Valia : C'est ça, **va t'enregistrer**, sinon un beau jour tu vas te retrouver sans l'appartement.
9.	Полька тоже просит у своих родителей, чтобы они **разменялись** и выделили ей хотя бы однокомнатную квартиру.	Polina aussi demande tout le temps à ses parents **d'échanger leur appartement**, de lui laisser au moins un studio.
10.	Ты, Полина, одна не сможешь, Кистянтин тебя продаст у первой же **будки с пивом**	Et toi, Polina, tu ne peux pas t'en sortir toute seule, Kostia te vendrait au premier **kiosque à bière**.
11.	Семен повел меня в **пивбар** в день зарплаты.	Le jour de paie Sémione m'emmène dans un **bistrot**.
12.	Только не надо мне **бумажных цветов** на могилу.	Seulement, pas de **fleurs en papier** pour la tombe.
Вырыпаев «Кислород» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot)		
13.	Как раз во время зимы, сели они на **электричку** до **Серпухова**, тронулся поезд, и **зазвучали в вагоне призывные слова продавцов ручек, газет и батареек.**	C'est justement en hiver qu'ils ont pris le **train** pour **Serpoukhov**, le train est parti, et **le wagon s'est rempli des cris des vendeurs de stylos, de journaux et de piles**.
14.	тебя максимум продержат ночь в **кутузке…**	On te gardera maximum une nuit en **tôle...**
15.	Потому что, после таких выступлений ты идешь в **Пропаганду**	Parce qu'après ce genre de spectacle tu vas dans **la boîte branchée *Propaganda***
16.	А в воскресенье, рано утром прибывает **Стрела…**	Dimanche matin se pointe **le train**
17.	Для главного,ученые совершают открытия, и бандиты расстреливают из	Pour l'essentiel, que les savants fassent des découvertes, et que les bandits tirent à la mitraillette sur un **bureau de tabac**.

	автомата **табачный ларек.**	
18.	… даже после смерти дышать кислородом, а не тем говном, которым я недавно надышался в **паспортном столе** моего района.	Le sens réside dans la possibilité de respirer, même après la mort, de l'oxygène et pas de cette merde dont je me suis bourré les narines au **bureau d'enregistrement des passeports** de mon quartier.

Culturèmes folkloriques et festifs

Гришковец «Зима» (traduction de Tania Moguilevskaia et Gilles Morel)		
1.	По сказочному лесу проходит **Снегурочка**.	**La Fée des Neiges** passe.
2.	Сколько я **Деду Морозу** его заказывал, сколько мечтал.	Combien de fois je l'ai demandée au **Père Noël**, combien de fois j'en ai rêvé.
3.	П е р в ы й (кричит). **Сне...гу...рач...ка!** (Второму.) Слушай, ну давай... подхватывай.	Le Premier, *il crie* : **LA...FEE...DES...NEIGES** !!! (*Au Second Soldat)* Allez, allez, avec moi.
4.	Мы просто мало зовем... нужно **три раза звать**. Ты же помнишь: первый раз зовешь - не приходит, второй раз - тоже не приходит, а в третий раз - приходит. В т о р о й. Это так Деда Мороза зовут - три раза. П е р в ы й. Всех три раза зовут... ты забыл что ли... и елочку три раза просят, чтобы зажглась...	C'est pas assez qu'on crie... Il faut crier **trois fois**. Tu dois te souvenir : tu appelles une première fois, elle ne vient pas, une deuxième fois, vient pas non plus, et la troisième, elle vient. Le Second : C'est le Père Noël qu'on doit appeler trois fois. Le Premier : C'est trois fois pour tout le monde... Tu as oublié ou quoi...Le sapin aussi faut appeler trois fois avant qu'il s'allume...
5.	**Ео...лаа...чка га...ри!**	**LE... SA...PIN...S'A...LLU...ME !**
6.	А разве нынче **Новый год**?..	Parce que, aujourd'hui, c'est **Noël**...
Чехов «Три сестры» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
7.	**Наташа.** Смотрю, огня нет ли… Теперь **масленица**, прислуга сама не своя, гляди да и гляди, чтоб чего не вышло.	Natacha : Je regarde s'il n'y pas de lumière... C'est **la Mi-Carême**, les domestiques ont la tête à l'envers, il faut toujours avoir l'œil, s'il arrivait quelque chose. (p.44)
8.	Наташа. И сегодня в десятом часу, говорили, **ряженые** у нас будут, лучше бы они не приходили, Андрюша.	Natacha : Et aujourd'hui, entre huit et neuf heures, il paraît que les **masques** vont venir, mieux vaudrait qu'ils ne viennent pas, Andrioucha. (p.45)
Чехов «Дядя Ваня» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
9.	Войницкий**.** В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же **русалкой**! Дайте себе волю хоть раз	Voïnitski (à Sonia) : Dans vos veines coule du sang de sirène, eh bien, soyez **sirène** ! Laissez-vous le champ libre une fois dans

	в жизни, влюбитесь поскорее в какого-нибудь **водяного** по самые уши — и бултых с головой в омут, чтобы герр профессор и все мы только руками развели!	votre vie, entichez-vous vite d'un **démon des eaux** – et, plouf, au marais, la tête la première, pour que herr professeur et nous tous, nous en restions les bras ballants. (p.58)

Culturèmes gastronomiques

А.В. Вампилов «Старший сын» (traduction de Cyril Griot)		
1.	Там на кухне, за батареей, кое-что есть. **Энзэ** отца. СИЛЬВА. Энзэ. А что именно? ВАСЕНЬКА. Не знаю. По-моему, **калгановая**. Устраивает?	Là-bas dans la cuisine, derrière le radiateur, il y a la **ration de survie** de papa. Sylva : La ration de survie ? Et c'est quoi au juste ? Vassienka : Je ne sais pas. D'après moi c'est la **liqueur de Galanga**.
Л. Петрушевская «Чинзано» (traduction de Daniela Almansi)		
2.	Они все больше тут употребляют **красненькое да мордастенькое**. Говорю: «Мне **чинзано ».**	C'est plutôt des buveurs de **vinasse-merdasse**, dans le coin. Je demande, « du **Cinzano** s'il vous plaît»
3.	Сидели так на кухне, а потом из холодильника папашину **настойку от давления** выпили. **Чекушечку**. Внешне такая же, как **старка**. Не отличишь.	On était à la cuisine et on s'est descendu **le médicament contre la tension** du père de la Smirnova qui était dans le frigo. **Un quart de litre**. De l'extérieur on aurait dit exactement de **la vodka polonaise, la jaune**. Impossible de faire la différence.
4.	Она тут к нам приезжала с дочкой, дед Ваня сколько на стол выставил **рябинового вина**, столько она и приняла.	Chez nous elle était venue avec sa fille. Elle a éclusé toute **la liqueur de sorbe** qu'il y avait sur la table.
Вырыпаев «Кислород» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot)		
5.	А уже землей она поклялась, когда ее рвало от **водки с пельменями**	Et enfin elle a juré sur la terre, quand elle gerbait **la vodka et les pelmenis**.
6.	А девушка, о которой я рассказываю, без всякого суда скидывала с себя всю одежду, если мужчина, который ей нравился, угощал ее **Московским ромом с кока-колой**	Or, la fille dont je vous parle, quittait sans autre procès tous ses vêtements, dès que l'homme qui lui plaisait lui offrait du « **rhum coca moscovite** »
7.	И если хотите узнать, что такое **Московский ром**, то зайдите в любой ларек, торгующий крепким	Et si vous voulez savoir, ce qu'est le **« rhum moscovite »**, entrez dans le premier kiosque, qui vend de l'alcool fort, et regardez l'étagère avec les

	алкоголем, и посмотрите на полку с коньяками.	cognacs.
8.	Ради главного, я целую неделю пила **спирт** в компании мужчин…	Au nom de l'essentiel, pendant toute une semaine j'ai bu de **l'alcool pur** en compagnie d'hommes...
Чехов «Дядя Ваня» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
9.	Марина**.** Может, **водочки** выпьешь?	Marina : Une **petite vodka**, peut-être ? (p.11)
10.	Елена Андреевна**.** И вино есть… Давайте **выпьем на брудершафт.**	Eléna Andréevna : Il y a même du vin... **Buvons à l'amitié***. *Le texte russe indique : « Buvons à la *bruderschaft*. » Il s'agit d'une manière de trinquer, chaque buveur joignant à celui de l'autre le bras qui porte le toast. (p.51)
11.	Астров : *(Пожимает руки.)* Спасибо **за хлеб, за соль**, за ласку… одним словом, за все.	Astrov (*Il serre les mains.)* : Merci pour **le pain, le sel***, l'amitié... bref, pour tout. *« Le pain, le sel » - symboles de bienvenue. (p.96)
12.	Войницкий *(пишет).* «2-го февраля масла постного 20 фунтов… l6-го февраля опять масла постного 20 фунтов… **Гречневой крупы**…»	Voïnitski (écrivant) : « Le deux février, huile, vingt livres...Le seize février, à nouveau, huile, vingt livre...**Blé noir**... » (p.98)
Чехов «Три сестры» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
13.	Наташа**.** К ужину я велела **простокваши**. Доктор говорит, тебе нужно одну простоквашу есть, иначе не похудеешь.	Natacha : Pour le dîner j'ai demandé du **lait caillé**. Le docteur dit que tu ne dois prendre que du lait caillé, sans quoi tu ne maigriras pas.
14.	Соленый**. Черемша** вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука	Saliony : La ***tcheremcha***, ce n'est pas de la viande, mon cher, c'est une plante du genre de notre oignon. (p.66)
15.	Андрей**.** Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от **квасу**, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства…	Andreï : Le présent est immonde, mais quand je pense à l'avenir, par contre, comme tout est beau ! Tout devient si léger, si vaste ; au loin, une petite lumière s'allume, je vois la liberté, je nous vois, mes enfants et moi, libérés de l'oisiveté, du **kvas**, de l'oie au chou, de la sieste digestive, de la veulerie, et de la paresse. (p.120)

Culturèmes toponymiques

Е.В. Гришковец «Одновременно» (traduction d'Arnaud le Glanic)		
1.	машинисты... на своих локомотивах..., не едут из,...допустим из,... **Омска** до **Москвы**, или из **Челябинска** до **Хабаровска**, или, я не знаю,... из **Питера** до Берлина, а на какой-нибудь не очень далекой станции...	Les machinistes... dans leurs locomotives..., ne vont pas de,.... mettons de,...**Omsk** à **Moscou**, ou de **Tcheliabinsk** à **Khabarovsk**, ou de je ne sais pas,... de **Saint-Pétersbourg** à Berlin, mais jusqu'à une petite gare pas très éloignée.
2.	Осторожней, дорогой, я слышала в новостях, что на **Урале** такой снег.	Sois prudent, mon chéri, j'ai entendu aux informations que c'est très enneigé dans **l'Oural**.
А.В. Вампилов «Старший сын» (traduction de Cyril Griot)		
3.	А где ты проживаешь? БУСЫГИН. В общаге. **На Красного Восстания**	Et où tu habites ? Boussyguine : Au foyer universitaire. **Rue de la Révolte Rouge.**
4.	Суровое время, но разве можно его забыть! **Чернигов... Десна**... Каштаны...	Une époque terrible, mais on ne pourra pas l'oublier ! **Tchernigov... La Desna**... Les châtaigniers...
5.	Буквально на днях она уезжает на **Сахалин**.	Dans quelques jours exactement, elle part pour **Sakhaline**.
6.	И отойдите от окна, я начинаю уборку. Расселась тут, выставилась... **Оклахома**!	Et écartez-vous de la fenêtre, que je commence le ménage. S'asseoir comme ça, s'exhiber... C'est **Broadway** ici, ou quoi ?
7.	Хоронили какого-то шофера, вы шли по **улице** **Коминтерна** часа в четыре дня.	On enterrait un conducteur, vous marchiez **rue de Komintern**, vers quatre heures de l'après-midi.
Петрушевская «Чинзано» (traduction de Daniela Almansi)		
8.	К о с т я. Валя оформляется за границу. П а ш а. Куда? В а л я. На кудыкину гору. П а ш а. В **капстраны**, значит. В а л я. В **ЧССР** я был, в Болгарии, **«Золотые пески».**	Kostia : Valia fait une demande pour partir à l'étranger. Pacha : Où ça ? Valia : À l'autre bout du monde. Pacha : Tu veux dire **en Occident** ? Valia : En **Tchécoslovaquie** j'ai déjà été, et en Bulgarie aussi, **« Les Sables-d'Or »,** tout ça...
9.	Стало быть, десять рублей, да четыре возьму у Полины, да валенки загоню на **Преображенке**... за пятнадцать.	Donc, ça me fait dix roubles, plus les quatre que je prends à Polina, et les bottes je les revends **au marché aux puces**... pour quinze roubles.
Вырыпаев «Кислород» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot)		
10.	Как раз во время зимы, сели они на электричку до **Серпухова**, тронулся поезд, и зазвучали в вагоне призывные слова	C'est justement en hiver qu'ils ont pris le **train** pour **Serpoukhov**, le train est parti, et le wagon s'est rempli des cris des vendeurs de stylos, de journaux et de piles.

	продавцов ручек, газет и батареек.	
11.	Если окажется человек на сто метровой глубине **Баренцова…**	Si un homme se trouve à cent mètres de profondeur dans **la mer de Barents**...
12.	Где находится **Долина смерти** в нашей стране?	Où se trouve la « **vallée de la Mort** » dans notre pays ?
13.	...когда с друзьями жарил шашлыки на **Клязьме**, то сиял от вкуса приготовленной свинины	...en faisant des brochettes au bord de **la Kliazma**, tu rayonnais en goûtant la viande de porc grillée.
Леванов «Любовь к **русской лапте**» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		
14.	Я, Владимир Павлович Смирнов, родился в 1980 году. Уроженец города **Похвистнево, Самарской губернии.** Родился 20 июля как раз во время двадцать второй Московской Олимпиады восьмидесятого года, когда в Москве вовсю происходили Олимпийские игры.	Moi, Vladimir Pavlovitch Smirnov, je suis né en 1980. Originaire de la ville de **Pokhvistnevo, dans la province de Samara.** Né le 20 juin, pile quand se déroulaient à fond les ballons les vingt-deuxièmes Jeux olympiques de 80 à Moscou.
15.	город такой есть, где я и родился, назван, говорят, в честь царского еще генерала, который **уфимскую железную дорогу** строил	C'est une ville dans la province de Samara, où je suis né, et qui tient son nom de général du tsar qui a construit **le chemin de fer de Oufa**.
16.	И вот по этой самой железной дороге на **фирменном поезде "Москва-Уфа"** приехал я в Москву, столицу нашей великой Родины – **СССР**.	J'ai donc pris **le train Oufa-Moscou** et je suis arrivé à Moscou, capitale de notre grande patrie – **l'URSS**.
17.	Было бы ой как хреново, если б Югославия, Черногория, Болгария, Греция, Румыния, Словакия, Чехия не вошли уже в состав **Священного Союза Стран России.**	C'aurait été vraiment la merde si la Yougoslavie, la Bulgarie, la Grèce, la Roumanie, la Slovaquie, la Tchéquie n'étaient pas entrées dans la constitution de **l'Union Russe Sainte et Sacrée**.
18.	С этого и началось Возрождение, когда к **Священному Союзу** стали присоединяться одна за другой страны Африки, Азии, Латинской Америки, а потом Новая Зеландия и Австралия объявили себя **кантонами России**.	À partir de là, a commencé la renaissance quand, les uns après les autres les pays d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine ont rejoint **l'Union Sainte**. Puis la Nouvelle-Zélande et l'Australie se sont déclarées **cantons de Russie**.
19.	И совсем скоро Россия во главе Священного Союза окончательно разберется со всеми своими небольшими внутренними проблемами. И в первую голову с этими затянувшимися вялотекущими военными конфликтами в Чечне и с **Самостийной, Незалежней Украинской республикой**, которая, изменив всем нормам и принципам морали и международного права,	Bientôt toute la Russie, à la tête de l'Union Sainte, aura réglé définitivement tous ses petits problèmes intérieurs. En premier lieu, les conflits interminables avec la Tchétchénie. Et avec **l'Ukraine indépendante** qui, après avoir violé les normes et principes de la morale et du droit international, et trahi les intérêts de la fraternité slave et de son propre peuple, continue délibérément de mettre des bâtons dans les roues du progrès, oppose une résistance armée et conduit une guerre

	предав интересы славянского братства и собственного народа, упрямо продолжает вставлять свои палки в колеса прогресса, и оказывает вооруженное сопротивление, ведет партизанскую войну в тылу доблестных **освободительных соединенных армий СССР**.	partisane à l'arrière contre **les armées unies libératrices et héroïques de l'URSS**.
Чехов «Три сестры» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
20.	Маша. Я ничего. А на какой вы улице жили? Вершинин. **На Старой Басманной**.	Macha : Quelle rue habitiez-vous ? Verchinine : La **rue Vieille-Basmannaïa**.(p.25)
21.	Вершинин. Одно время я жил на **Немецкой улице**. С Немецкой улицы я хаживал в **Красные казармы**.	Verchinine : Pendant un certain temps j'ai habité **rue Allemande**. De la rue Allemande, j'allais aux **Casernes rouges. (p.25)**
22.	Ирина. Мама в Москве погребена. Ольга. В **Ново-Девичьем**…	Irina : Maman, elle est enterrée à Moscou. Olga : À **Novo-Devitchi**... (p.26)

Culturèmes anthroponymiques

Гришковец «Зима» (traduction de Tania Moguilevskaia et Gilles Morel)		
3.	**Федя-Петя**, наш военрук, спрашивает его: "Сообщите нам состав БМП", - ну, это боевая машина пехоты.	**Fédia-Pétia**, notre instructeur, lui demande qui fait partie de l'équipage d'un BMP.
4.	А первый кричит, тряся убитого: "**Леха**, Леха, Леха!"	Et le premier crie en secouant le mort : « **Liocha**, Liocha, Liocha ! »
А.В. Вампилов «Старший сын» (traduction de Cyril Griot)		
5.	С улицы появляется **Васенька**, останавливается в воротах.	Venant de la rue, **Vassienka** arrive, il s'arrête devant le portail.
6.	**Наташенька**! Простите, ради бога! Это Сарафанов. МАКАРСКАЯ. **Андрей Григорьевич?**.. Я вас не узнала.	**Natachenka** ! Excusez-moi, pour l'amour de Dieux ! C'est Sarafanov. Makarskaïa : **Andreï Grigorievitch** ? ... Je ne vous ai pas reconnu.
Петрушевская «Чинзано» (traduction de Daniela Almansi)		
7.	**Полька** меня просит: скажи им, не надо.	**Polina** me fait « dis-leur que c'est pas nécessaire »
Вырыпаев «Кислород» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot)		
8.	Потому что, если взять двух собак с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой, от блох кусавших собаку Гилляровского, а блохи серпуховской псины, прямые потомки блох евших безродную	Parce que, si vous prenez deux chiens sur une décharge, l'un à Moscou et l'autre à Serpoukhov, il se trouve, que les puces du chien moscovite descendent des puces, qui mordaient à l'époque le chien de Guiliarovsky, l'historien de Moscou, alors que les puces du clebs de Serpoukhov sont

	сучку **деда Сереги**	les descendants directs des puces, qui mordaient la petite chienne bâtarde de **grand-père Serioga**.
Леванов «Муха» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		
9.	Я буду уничтожать вас как класс, как **Ленин** буржуазию, как Гитлер евреев, как **Сталин** всех подряд без разбору.	Je vais vous exterminer par classe entière, comme **Lénine** la bourgeoisie, comme Hitler les juifs, comme **Staline** tous et chacun sans distinction.
Леванов «Любовь к **русской лапте**» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		
10.	Словами не расскажешь, не опишешь словами, будь ты хоть **Великий Писатель Земли Русской Виктор сто раз Пелевин!..**	Impossible de raconter, de décrire avec des mots, quand bien même je serai **cent fois le grand écrivain de la Terre russe Victor Pelevine** !...
11.	У нас в Похвистневе – посреди площади, как везде, памятник стоял, естественное дело – **Ленину Вэ. И**.	Chez nous à Pokhvistnevo, comme partout, il y avait, naturellement, au milieu de la place, un monument dédié à **Lénine Vladimir Ilitch**.
Чехов «Три сестры» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
12.	Наташа. И сегодня в десятом часу, говорили, ряженые у нас будут, лучше бы они не приходили, **Андрюша**.	Natacha : Et aujourd'hui, entre huit et neuf heures, il paraît que les masques vont venir, mieux vaudrait qu'ils ne viennent pas, **Andrioucha**. (p.45)
Чехов «Дядя Ваня» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
13.	Марина. Вера Петровна, покойница, **Сонечкина** мать, бывало, ночи не спит, убивается…	Marina : Véra Petrovna, Dieu ait son âme, la mère de **Sonetchka**, dans le temps, elle ne dormait pas la nuit, elle se rongeait... (p.37)
14.	Марина**.** Ты, **Сонюшка**, тогда была еще мала, глупа…	Marina : Toi, **Soniouchka**, tu étais encore petite, toute bête... (p.37)
15.	Елена Андреевна. **Софи**! **Соня**. Что? Елена Андреевна. До каких пор вы будете дуться на меня?	Eléna Andréevna : **Sophie** ! **Sonia** : Quoi ? Eléna Andréevna : Jusqu'à quand serez-vous fâchée contre moi ? (p.51)

Culturèmes artistiques

Е.В. Гришковец «Зима» (traduction de Tania Moguilevskaia et Gilles Morel)		
1.	"**Тараса Бульбу**" читал?	Tu l'as lu, ***Tarass Boulba*** ?
2.	**" А поворотись-ка, сынку..."** помню	**« Tourne-toi, fiston... »,** de ça je me souviens.
3.	Кто читал "**Отцы и дети**" после школы или... "**Сердце Данко**"? Да никто, никто!	Qui a lu ***Père et Fils*** après l'école... ou bien ***Le Cœur de Danco*** ? Personne, personne !
4.	Вот кто читал "**Анну Каренину**"? Да никто! Кто станет читать вот такую толстую книгу, вот такую	Qui a lu **Anna Karénine** ? Personne ! Qui va se taper un gros livre comme ça (montre l'épaisseur du livre), s'il sait déjà qu'**à la fin, l'héroïne... et bien, bref, c'est clair...**

	(показывает), когда знает, что **в конце главная героиня... ну, понятно.....**	
5.	П е р в ы й. Как ноги? В т о р о й. Не чувствую, не чувствую совсем... П е р в ы й. Ты похож щас на этого, как его... "**Повесть о настоящем человеке**", как его...	Le Premier : Comment ça va, les jambes ? Le Second : Les sens plus, je ne les sens plus... Le Premier : Tu ressembles à celui-là, l'autre, comment il s'appelle déjà... dans **Un Homme authentique**, comment il s'appelle...
Е.В. Гришковец «Одновременно» (traduction d'Arnaud le Glanic)		
6.	Те, кто считают, что они любят грузинскую музыку, они и слышали-то всего две-три песни, где-нибудь в какой-нибудь передаче или в кино. **И могут вспомнить только "Долго я могилку искал" и "Где же ты, моя Сулико".То есть помнят только про Сулико. По-русски!**	Ceux qui considèrent qu'ils aiment la musique géorgienne, ils ont entendu en tout et pour tout deux ou trois chansons, quelque part dans une émission ou au cinéma. ----------
А.В. Вампилов «Старший сын» (traduction de Cyril Griot)		
7.	НИНА. Тебе не нравится, что он летчик? БУСЫГИН. Почему же? Мне нравится... Это замечательно... Неотразимо. **"Не улетай, родной, не улетай**".	Nina : ça ne te plait pas, qu'il soir pilote ? Boussyguine : pourquoi ça ? ça me va... C'est très bien... C'est même irrésistible : **« Ne t'envole pas, mon chéri, ne t'envole pas. »**
Вырыпаев «Кислород» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Élisa Gravelot)		
8.	И потом только делала вид, что ей нравится лепить снежную бабу в огороде, и слушать **группу Любэ** в плеере.	Et après elle a juste fait semblant d'avoir envie de faire un bonhomme de neige dans le potager et d'écouter **le groupe « Lioubé** » sur son baladeur.
9.	**Кому на Руси жить хорошо?**	**« Qui vit bien en Russie ? »**
В. Леванов «Муха» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		
10.	**Травка там за окошком, да? Зеленеет. Солнышко блестит**. **Муха-цокотуха** больше не взлетит.	**L'herbe tendre commence à pousser, oui ? Et le soleil se met à briller.** Notre **mouche zézayante** ne peut plus voler.
11.	**Муха-цокотуха**. Ее спас комарик, и все кончилось хорошо и славно – **свадьбой насекомых, она нашла доллар, а у него была сабля и нехороший мезгирь был посрамлен и повержен.**	**La mouche zézayante**. Un moustique vient la sauver, tout est bien qui finit bien, par **le mariage des insectes.**
12.	« Муха, **муха-цокотуха, позолоченное брюхо муха по полю пошла, муха денежку нашла…** »	« Mouche, **mouche zézayante, le ventre doré, mouche parcours les champs, la mouche trouve un peu d'argent...** »
Леванов «Раз, два, три!» (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		

13.	Я ненавижу попсу, «Спайс-герлз», «**Стрелки**» и прочую мутату!	Je hais la pop, les Spice Girls, **les Strelki** et autres mutants !...
Леванов «Любовь к русской лапте**»** (traduction de Tania Moguilevskaia, Gilles Morel et Sophie Gindt)		
14.	я смотрел документальное кино, про эту Олимпиаду, про закрытие особенно, где медведь улетает в небо на воздушных шарах, и песню я тоже помню, мы ее даже пели в детском саду, она жалобная такая... *(Поет.)* "**До свиданья мой маленький миша, возвращайся в свой…"**	J'ai vu des documentaires sur les olympiades, sur la cérémonie de clôture surtout, quand l'ours s'envole dans le ciel accroché aux ballons, et je me souviens aussi de la chanson, on l'a d'ailleurs apprise à la maternelle, l'air était comme une plainte... (Il chante.) « **Au revoir, mon petit Micha, retourne dans ta forêt magique...** »
А.П. Чехов «Чайка» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
15.	Треплев **:** Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в «La dame aux camélias» или в «**Чад жизни**»...	Tréplev : Il ne faut dire du bien que d'elle, il ne faut écrire que sur elle, s'exclamer, s'extasier sur son interprétation extraordinaire de *la Dame aux camélias* ou du ***Braiser de la vie****... *Pièce de B. Markiévitch, auteur du XIXe siècle (p.25)
16.	Дорн *(напевает).* **«Не говори, что молодость сгубила».**	Dorn (se mettant à chanter) : **« Ne dis jamais, j'ai perdu ma jeunesse »*.** *Début d'une célèbre romance sur un poème d'amour de Nékrassov. (p.32)
17.	Шамраев: […] В **Расплюеве** был неподражаем, лучше **Садовского**, клянусь вам, многоуважаемая.	Chamraïev : […] En **Rasplioue**v*, il était inimitable, meilleur que **Sadovski****, je vous jure, très honoré. (p.33-34) *Personnage du Mariage de Kretchinski, de Soukhovo-Kobyline – un personnage comique et lâche. **Le créateur du rôle, en 1855. Un acteur très célèbre.
18.	Тригорин : […] меня обманывают, как больного, и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как **Поприщина**, в сумасшедший дом.	Trigorine : [...] on me ment comme à un malade, et, parfois, j'ai peur que, là, dans l'instant, ces gens ne se glissent derrière moi, ne me ligotent et ne m'emmènent, comme **Poprichtchine**, chez les fous *. *Héros du Journal d'un fou de Gogol. (p.70)
19.	Сорин **:** Хочется хоть на час-другой воспрянуть от этой **пескариной жизни**, а то очень уж я залежался, точно старый мундштук.	Sorine : J'aurais envie, ne serait-ce qu'une heure ou deux, de ressusciter de cette **vie de cloporte***, sans ça, je reste moisir ici comme un vieux fume-cigare. *Allusion à une très célèbre nouvelle satirique de Saltykov-Chtchédrine, *Une vie de goujon*, nouvelle évoquant l'histoire d'un goujon qui passe sa vie à se cacher. L'expression « une vie de goujon » est devenue proverbiale et correspond approximativement à notre « vivre une vie de cloporte »(p.80)
20.	Дорн *(напевает).* **«Месяц плывет**	Dorn (*il chantonne*) : **« La lune flottait**

	по ночным небесам…»	**dans le ciel de la nuit*... »** *Célèbre sérénade de Chilovski (1849 - 1893) (p.)
Чехов «Три сестры» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
21.	Маша**: У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том…**	Macha : **Un rouvre vert au bord de l'onde, Ce rouvre a une chaîne d'or*** ... *Les deux premiers vers du poème de Pouchkine *Rouslan et Ludmilla* – des vers que connaît par cœur tout écolier russe. (N.d.T.) (p.18)
22.	Соленый **:** Ничего. **Он ахнуть не успел, как на него медведь насел.**	Saliony : Rien. **À peine avait-il pu dire ouf que l'ours, assis sur lui, l'étouffe***. *Extrait d'une fable de Krylov. (N.d.T.) (p.20)
23.	Соленый *(декларируя)***: Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!**	Saliony (*déclamant*): **Étrange, moi ? Qui donc n'est pas étrange* ! Soumets-toi, Aleko **!** *Extrait de Du malheur d'avoir trop d'esprit de Griboïedov (un monologue de Tchatski). (N.d.T.) (p.65) **Aleko, héros des Tziganes de Pouchkine. (N.d.T.) (p.65)
24.	Соленый**.** Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер **Лермонтова**. *(Тихо.)* Я даже немножко похож на Лермонтова… как говорят…	Saliony : Je n'ai jamais rien eu contre vous, baron. Mais j'ai le caractère de **Lermontov**. (À voix basse.) J'ai même un peu le physique de Lermontov... à ce qu'on dit... (p.66).
25.	Андрей *(пляшет и поет)***: Сени новые, кленовые…**	Andreï (*il danse et chante*) : **Neuve au bord du bois...Tu es toute à moi*** ! *Il s'agit d'un chant populaire très célèbre. (N.d.T.) (p.67)
26.	Маша**: У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том… Кот зеленый**… дуб зеленый… Я путаю…	Macha : Un rouvre vert au bord de l'onde, Ce rouvre a une chaîne d'or...Un grand chat vert*...Un rouvre vert...Je m'embrouille... **Kot zeliony*, pour *doub zeliony* (chêne). Le troisième vers du poème parle du chat savant (*outchionny*) qui y est enchaîné et qui chante ou dit des contes. (N.d.T.) (p.126) ***Loukomorié* (« au bord de l'onde ») – mot que tout le monde connaît par cœur, sans se demander ce qu'il signifie, et qui n'est employé que par Pouchkine dans ce prologue de *Rouslan et Ludmilla* cité par Macha. Nous avons transposé en déplaçant l'étrangeté sur la première partie du vers et le mot «rouvre ». (N.d.T.) (p.126)
Чехов «Дядя Ваня» (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan)		
27.	Войницкий *(с досадой):* **Заткни фонтан, Вафля!**	Voïnitski (contrarié) : **Ferme ton puits, La Gaufre *!** *Citation des Pensées de Kouzma Proutkov (célèbre recueil d'aphorismes parodiques) : « Si tu as un puits, bouche-le. » (p.19)
28.	Серебряков : Утром поищи в	Sérébriakov : Demain matin, tu me

	библиотеке **Батюшкова**. Кажется, он есть у нас.	chercheras **Batiouchkov*** dans la bibliothèque. Je crois qu'on l'a. *L'un des premiers poètes romantiques russes (1787-1855). (p.32)
29.	Астров *(Войницкому)* : Ты один здесь? Дам нет? *(Подбоченясь, тихо поет.)* **«Ходи, хата, ходи, печь, хозяину негде лечь…»**	Astrov (*A Voïnitski*) : Tu es seul ici ? Les dames ne sont pas là ? (*Les mains sur les hanches, il chante doucement.)* **« Adieu maison, adieu foyer, Pour toi, patron, plus d'oreiller***. » *Chanson populaire très connue. Une chanson équivalente en français serait : « Dansons la capucine... » (p.42)
30.	Войницкий**.** В знак мира и согласия я принесу сейчас букет роз; еще утром для вас приготовил**… Осенние розы — прелестные, грустные розы…** *(Уходит.)*	Voïnitski : En signe de paix et de concorde, je vous apporte à l'instant un bouquet de roses ; je vous l'ai préparé pas plus tard que ce matin. **Des roses de l'automne – roses douces et tristes***... *Vers d'un très mauvais – et très célèbre – poème romantique. (p.58)
31.	Серебряков: **Я пригласил вас, господа, чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор**. Впрочем, шутки в сторону. Дело серьезное.	Sérébriakov **: Je vous ai invités, messieurs, pour vous apprendre qu'il nous arrive un révizor***. Mais, assez ri. L'affaire est sérieuse. *Première phrase du *Révizor* de Gogol. (p.72)
32.	Телегин **:** Да, сюжет, достойный кисти **Айвазовского**.	Téléguine : Oui, un sujet digne du pinceau **d'Aïvazovski***. *Célèbre peintre de marines. (p.83)

Mots-clés : traduction théâtrale, culturème, stratégies de traduction, foreignisation, domestication.

Dans chaque langue, il existe des éléments culturellement marqués (culturèmes) qui posent des problèmes lors de la traduction. Les choses se compliquent quand il s'agit des pièces théâtrales vu leur destination scénique latente et trois niveaux de l'énonciation. La présente étude cherche donc à attirer l'attention sur les aspects culturels dans les traductions des textes de théâtre. Dans cette optique, nous nous sommes posé certaines questions. Tout d'abord, quels éléments culturels pouvons-nous trouver dans les œuvres dramatiques des écrivains russes ? Ensuite, quel type de ces éléments suscite le plus de problèmes pour la traduction des pièces de théâtre ? Et finalement, quels sont les procédés utilisés par les traducteurs pour les résoudre ? En outre, ce travail de recherche vise à étudier et comparer l'utilisation les approches cibliste (la domestication) et sourcière (la foreignisation) dans la traduction des culturèmes russes dans les pièces de théâtre à partir de la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours.

Ключевые слова: театральный перевод, стратегии перевода, культурема, отчуждение, одомашнивание.

В каждом языке присутсвует культурно-окрашеная лексика (кульутремы), перевод которой представляет собой одну из главных переводческих проблем. Ситуация усложняется, когда идет речь о переводе культурем в театральных пьесах, в связи с тем, что последние предназначены не только для читателей, но, в первую очередь, для зрителей, актеров и режиссеров-постановщиков. В данной работе мы попытались ответить на следующие вопросы. Во-первых, какие культуремы содержатся в театральных пьесах русских драматургов конца XIX – начала XXI веков? Во-вторых, какие приемы используются для перевода культурно-окрашенной лексики с русского языка на французский? И, наконец, как особенности театрального жанра влияют на выбор переводческих подходов (одомашнивание или отчуждение) и на частоту их использования для перевода данных театральных пьес?