

Faculté de philosophie, arts et lettres

Étude des procédés et autres techniques de traduction des culturèmes dans le roman « Des hommes et autant de fantômes et de sorciers » de Nguyen Khac Truong, traduit du vietnamien par Jeanine GILLON et Minh Yen

Auteur : TRAN Thi Minh Qui

Promoteur(s) : VU Xuan Doan (UH) et Patricia KERRES (UCL)

Année académique 2021-2023

Intitulé du master et de la finalité : Master [120] en langues et littératures françaises et romanes, orientation FLE (Université catholique de Louvain)

Master en études francophones (Université de Hanoï)

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : TRAN, Thi Minh Qui

Date : le 12 décembre 2024

Signature de l'étudiant-e :



REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mon immense gratitude à Monsieur Vũ Xuân Đoàn et à Madame Patricia KERRES qui ont, avec une gentillesse exemplaire, accepté d'être mes promoteurs du mémoire. Je vous suis très reconnaissante de m'avoir guidée et d'être toujours resté à l'écoute. J'ai particulièrement apprécié nos échanges cordiaux, vos encouragements, votre patience ainsi que votre indulgence durant la réalisation de ce mémoire. Vos encouragements et votre disponibilité ont été essentiels pour me permettre de mener à bien ce travail.

Mes remerciements vont aussi aux professeurs du Département de français de l'Université de Hanoï et aux professeurs de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain à qui je dois mes connaissances linguistiques et socio-culturelles, acquises au cours de mes années d'études de master.

Enfin, je suis très reconnaissante à ma chère famille, à mes chers Jean-Michel et Cassou et à mes amis qui ont été toujours à mes côtés pour m'encourager et me soutenir tout au long de cette période de réflexion et de rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	4
LE CADRE THEORIQUE ET CONCEPTUEL	4
1. Définition de la traduction.....	5
2. Traduction littéraire	7
3. Traduction des culturèmes.....	9
3.1. Concept de culturème.....	9
3.2. Problèmes posés lors de la traduction des culturèmes de l'œuvre littéraire.....	13
3.2.1. Phase de compréhension du texte original.....	13
3.2.2. Phase de réexpression	14
4. Procédés techniques de la traduction de Vinay et Darbelnet	17
4.1. Procédés de traduction directe.....	18
4.2. Procédés de traduction oblique	20
CHAPITRE II	24
L'ÉCRIVAIN NGUYỄN KHẮC TRƯỜNG ET LE ROMAN « DES HOMMES ET AUTANT DE FANTOMES ET DE SORCIERS »	24
1. L'écrivain Nguyễn Khắc Trường et sa carrière.....	25
1.1. Sa vie.....	25
1.2. Sa carrière d'écrivain	25
1.2.1. Les œuvres célèbres	25
1.2.2. Le style d'écriture	27
2. L'œuvre « Des hommes et autant de fantômes et de sorciers »	28
2.1. Le contexte historique	28
2.2. Le résumé du roman.....	29
2.3. Les valeurs du roman	31
2.3.1. La valeur du contenu	31
2.3.1.1. Des différents aspects d'actualité de la société rurale	31
2.3.1.2. Sympathie pour les sorts tragiques et le rêve d'une innovation rurale.....	32
2.3.2. La valeur esthétique	33
2.3.2.1. L'art de représentation des personnages	33
2.3.2.2. L'art narratif	34
2.3.2.3. Le langage et le ton	34
3. Les traducteurs et la traduction française du roman.....	38
CHAPITRE III.....	40

ÉTUDE DES PROCÉDES ET AUTRES TECHNIQUES DE TRADUCTION DES CULTURÈMES DANS LE ROMAN « DES HOMMES ET AUTANT DE FANTOMES ET DE SORCIERS »	40
1. Présentation des culturèmes dans le roman	41
2. Étude des procédés et autres techniques de traduction des culturèmes.....	42
2.1. Anthroponymes	42
2.2. Gastronomie	49
2.3. Unités de mesure de surface de terrain.....	55
2.4. Culturèmes vestimentaires	57
2.5. Culturèmes musicaux	59
2.6. Objets de la vie quotidienne	61
2.7. Croyance populaire et superstition.....	64
2.8. Fêtes traditionnelles et événements spirituels	68
2.9. Personnages folkloriques et historiques	77
2.10. Rapports de parenté.....	81
CONCLUSION GENERALE	86
BIBLIOGRAPHIE	89

INTRODUCTION

1. Problématique

La découverte d'un pays, ce n'est pas seulement prendre ses bagages et partir. Mais aussi, et surtout s'imprégner de son histoire, ses traditions, ses coutumes, son mode de vie et de la pensée de ses habitants. Et pour y parvenir, la littérature représente un excellent moyen. Cependant, peu de personnes sont capables de lire les œuvres littéraires originales. Voilà pourquoi la traduction est essentielle. Pour permettre de retranscrire fidèlement la richesse littéraire d'une œuvre, pour en faire ressentir les connaissances et ainsi permettre un véritable échange culturel, plusieurs défis se présentent au traducteur et, ce n'est pas le moindre, la traduction des culturèmes qui sont des éléments spécifiques à une culture particulière. Ces particularités ne sont connues que dans la culture de départ et ils ne possèdent pas d'équivalences lexicales dans la culture cible. Lors de la traduction, le traducteur doit donc à la fois comprendre le culturème et déterminer les expressions qui rendront le mieux possible la subtilité d'un concept inexistant dans la langue-culture cible et cela en restant fidèle au style de l'auteur.

En tant que chercheuse en traductologie, nous sommes curieux des procédés utilisés dans la traduction des culturèmes du vietnamien au français, et particulièrement des culturèmes contenus dans les œuvres littéraires. Parmi les nombreuses œuvres reflétant la culture du pays, nous nous sommes intéressés au roman « *Mảnh đất lắm người nhiều ma* » de l'écrivain Nguyễn Khắc Trường. Parce qu'il contient des histoires familières, des images simples et authentiques d'une époque révolue du pays que nous avons connue. Cette œuvre apparaît riche en faits culturels spécifiques à la vie rurale dans le delta du Nord du Vietnam. Elle représente sans doute un sujet précieux pour nous permettre d'étudier les procédés de traduction des culturèmes utilisés dans sa version traduite : « *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers* ».

La traduction des culturèmes fait l'objet d'études et de publication dans plusieurs projets de recherche. Parmi ceux-ci, en 2014, Carmen MUNTEANU écrit un article intitulé « *Dimension pratique de la traduction des culturèmes. Domaine franco-roumain* ». Eluliia Dolgova (2017) pour sa part, mène une étude intitulée « *La traduction en français des culturèmes dans les œuvres théâtrales russes récentes* ». Dans son article « *La problématique du transfert culturel : le cas de quelques culturèmes dans Madame Bovary de Flaubert* », Fjoralba Dado et Eglantina Gishti (2021) analysent les stratégies de traductions choisies pour transposer en albanais les culturèmes contenus dans le texte source. Cependant, nous ne trouvons quasiment aucune trace d'étude sur la traduction des culturèmes vietnamiens en français. C'est pour cela que nous avons décidé de choisir comme

sujet de recherche une « *Étude des procédés et autres techniques de traduction des culturèmes dans le roman « Des hommes et autant de fantômes et de sorcières » de Nguyen Khac Truong, traduit du vietnamien par Jeanine GILLON et Minh Yen ».*

L'analyse des procédés et des techniques de traduction utilisés dans le roman nous permet de comprendre si les traducteurs sont parvenus à rendre les nuances et les spécificités culturelles de l'œuvre originale en français et s'il existe une relation entre les culturèmes provenant d'un même thème et ses procédés de traduction.

2. Objectifs de la recherche

Ce mémoire de master a pour objectif d'analyser les procédés et autres techniques utilisés par les traducteurs pour retranscrire les culturèmes figurants dans le roman « *Des hommes et autant de fantômes et de sorcières* ». Pour mener à bien cette analyse, nous souhaitons chercher les correspondances entre « groupe de culturème » classé par thème et « procédé de traduction ».

Dans le cadre de cette étude, nous aimerions créer une discussion qui pourrait stimuler la réflexion. Ce qui serait susceptible d'améliorer la qualité de la traduction des culturèmes et entraîner l'intérêt pour la traduction littéraire, une discipline toujours considérée difficile en raison du style et de la fréquence des culturèmes. En mettant en lumière les éléments culturels spécifiques, nous espérons aussi faire découvrir notre culture aux lecteurs étrangers.

3. Questions de recherche

Pour atteindre les objectifs de recherche, nous cherchons à répondre à deux questions suivantes :

- Quels sont les groupes de culturèmes classés par thème dans le roman « *Des hommes et autant de fantômes et de sorcières* » ?
- Quels sont les procédés et techniques de traduction utilisés pour traduire les culturèmes dans le roman ?

4. Méthodologie de recherche

Notre méthodologie de recherche consiste en une recherche documentaire et une analyse qualitative.

La recherche documentaire nous permet de construire le cadre théorique. Pour notre sujet, nous nous intéressons aux ouvrages de référence concernant la traduction des éléments culturels spécifiques, les caractéristiques de la traduction littéraire ainsi que les procédés techniques de traduction de Vinay et Darbelnet.

Nous collecterons ensuite les culturèmes qui reflètent les traits culturels typiques du Vietnam. Ces culturèmes seront recueillis dans l'ordre de leur apparition dans le roman et regroupés par thèmes différents.

Nous recourrons enfin à l'analyse qualitative pour discuter des procédés de traduction et nous essayerons de chercher les correspondances entre « groupe de culturème » et « procédé de traduction ».

5. Plan de recherche

Notre mémoire comporte trois chapitres :

Le premier est consacré aux fondements de la recherche. Ce cadre théorique présente les définitions de la traduction, le concept de culturème, les caractéristiques de la traduction littéraire ainsi que les procédés de traduction.

Dans le but de mieux comprendre le roman « *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers* », le deuxième chapitre présente des informations sur l'auteur, sur l'œuvre avec ses valeurs ainsi que sur la traduction française avec des renseignements sur les traducteurs.

Enfin, dans le troisième, nous classons les culturèmes selon différents groupes suivant les thèmes puis réalisons une analyse des procédés de traduction mis en œuvre par les traducteurs.

CHAPITRE I

LE CADRE THEORIQUE ET CONCEPTUEL

1. Définition de la traduction

La traduction fait l'objet de nombreuses études. Chaque chercheur expose sa vision personnelle de compréhension et définition de la traduction. Dans le cadre de notre mémoire, nous souhaitons présenter les définitions les plus emblématiques.

Pour l'approche linguistique de la traduction, il est intéressant d'examiner la conception d'avant-gardistes comme Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet. Pour eux, la traduction est définie comme « *le passage d'une langue A à une langue B pour exprimer une même réalité X* » en « *concevant la traduction comme une application pratique de stylistique comparée* » (1958 : 20).

Roman Jakobson, partisan de cette approche, soutient le transcodage des codes linguistiques dans la traduction : « *La traduction interlinguale ou traduction proprement dite est l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes provenant d'une autre langue* » (cité par Vũ Văn Đại, 2017 : 7). Selon ce théoricien, le mot est l'unité fondamentale de la traduction. Au cas où il n'existe pas de correspondance lexicale en langue d'arrivée, la traduction peut être réalisée à l'aide d'emprunts, de néologismes, de changements sémantiques ou de périphrases : « *Whenever there is deficiency, terminology may be qualified and amplified by loanwords or loan-translations, neologisms or semantic shifts, and finally, by circumlocutions* » (cité par Schulte, R., & Biguenet, J., 1992 : 147).

En général, pour l'approche linguistique, la traduction constitue une opération linguistique où les unités lexicales d'une langue sont remplacées par celles d'une autre afin d'exprimer une même réalité. Cette action est indépendante des différences culturelles entre la langue de départ et la langue d'arrivée.

Pour Eugène Nida, tenant de la théorie sociolinguistique, la traduction requiert, non seulement des connaissances linguistiques, mais encore des connaissances culturelles de ceux qui s'expriment. Selon lui, « *la traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord à la signification puis quant au style* » (traduit par Mounin, 1963 : 278). Cette définition souligne qu'il s'avère compliqué d'établir une équivalence absolue en termes de sens et de style dans la traduction. Il définit donc deux types d'équivalence : l'équivalence formelle qui se consacre à la forme, au contenu du texte source et l'équivalence dynamique qui s'attache à produire le même effet pour le destinataire que celui du texte original. Nida privilégie l'équivalence dynamique du fait de sa supériorité par rapport au simple transfert d'une information. De plus, toujours selon Nida et Taber (1969 : 201), il arrive qu'il n'existe pas systématiquement d'équivalent formel entre les langues : « *Typically, formal correspondence distorts*

the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, the hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labor unduly hard ».

Selon Peter Newmark, défenseur de l'approche textuelle de la traduction, celle-ci se définit ainsi : *“Translation is a craft consisting in the attempt to replace a written message and/or statement in one language by the same message and/or statement in another language”* (en français : *La traduction est un art qui consiste à remplacer un message écrit et/ou un énoncé dans une langue par le même message et/ou un énoncé dans une autre langue*) (cité par Vũ Văn Đại, 2017 : 30). À son avis, il existe deux méthodes de traduction : la traduction communicative qui s'adresse aux destinataires en facilitant la compréhension dans la langue d'arrivée et la traduction sémantique qui vise à reproduire la signification contextuelle précise du texte de départ. La première s'applique souvent aux écrits non littéraires, courants (des textes utilitaristes : manuels, publications techniques et scientifiques, rapports, annonces publicitaires, etc.), tandis que la deuxième s'emploie pour les textes dont la forme est aussi importante que le contenu, à savoir les textes littéraires, philosophiques, religieux, politiques. À la différence de Nida, dans le processus de traduction, Newmark accorde de l'importance à la forme du texte original, le rôle des mots, les structures grammaticales et les figures de style du texte source. Il se montre donc favorable à la traduction sémantique plutôt qu'à la traduction communicative.

Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, auteurs de la Théorie interprétative de la traduction développée par l'Ecole supérieure d'interprètes et de traducteurs (ESIT) de l'Université de Paris III, définissent la traduction comme *« une opération par laquelle un traducteur ou un interprète prend conscience du sens d'un discours ou d'un texte qui lui est soumis, puis le réactualise en un nouveau discours dans une langue différente »* (Vũ Văn Đại, 2017 : 40). Plus que sur les mots, cette définition souligne que la traduction est un travail sur le sens. Le traducteur doit tout d'abord comprendre le sens ou le vouloir-dire du texte original puis restituer avec fidélité dans la langue d'arrivée de façon adaptée aux destinataires pour créer le même effet de communication que l'original.

Edmond Cary (1993 : 85) estime que dans la traduction, il convient d'établir des équivalences en tenant compte de plusieurs éléments naturels et culturels :

La traduction est une opération qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes. Ces équivalences étant toujours et nécessairement fonction de la nature des deux textes de leur destination, des rapports existant entre la culture de deux peuples, leur climat moral, intellectuel, affectif fonction de toutes les contingences propres à l'époque et au lieu de départ et d'arrivée.

Ces définitions veulent signifier que l'acte de traduire se compose de deux phases principales : comprendre le texte original et le réexprimer dans la langue cible. Cette seconde phase se réalise en fonction de l'objectif des théories. Là se situent la raison des diverses définitions de ces théories de traduction.

Dans l'idéal, une traduction se doit d'être fidèle au sens du texte source, adaptée au lectorat et transmettre en plus le style de l'original avec le même effet de communication. Comme l'a dit Karl Dedecius, traducteur de la littérature polonaise allemande : « *une traduction idéale est celle qui transmet aussi à la langue d'arrivée les valeurs artistiques de l'original tout en maintenant la fidélité au sens* » (cité par Lê Đàm Hoa Hà, 2013 : 11). On y parvient dans le cas d'énoncés simples ou en présence d'analogies de la langue de départ et de la langue d'arrivée. Par exemple : *Cứng như đá* → *Solide comme un roc*.

Cependant, en réalité, il rencontre rarement en même temps l'équivalence de sens et de style dans la traduction, particulièrement dans la traduction littéraire en raison de nombreuses différences entre la langue, le monde du texte original et ceux du texte cible ainsi que le rôle de ce type de traduction.

2. Traduction littéraire

La traduction littéraire consiste à traduire des œuvres littéraires : romans, poèmes, pièces de théâtre, etc. d'une langue à une autre. Il s'agit là d'une matière artistique riche en éléments sonores, mélodiques et visuels qui expriment très bien le style d'écriture, c'est-à-dire la capacité d'expression créative, subtile, talentueuse et précise de l'auteur. De ce fait, à la différence de la traduction technique ou commerciale, la traduction littéraire exige une sensibilité particulière à la langue, à la culture ainsi qu'une compréhension profonde de l'œuvre originale pour pouvoir restituer sa qualité littéraire en langue cible. Ce type de traduction nécessite des aptitudes en stylistique pour réussir à reproduire en langue d'arrivée le sens et le style du texte de départ pour le lecteur. Outre le respect du sens, une traduction littéraire de qualité se doit de posséder ces qualités. En résumé, elle doit être plaisante à lire et capable de créer les mêmes émotions que l'original.

Prenons l'exemple suivant :

« *Ce n'est pas par manière de reproche que je t'ai dit cela, mais par manière de remerciement, bien au contraire* ».

(George Sand, *La petite Fadette*)

Pour bien traduire cet énoncé en vietnamien, le traducteur doit rechercher plusieurs informations sur les locuteurs : le sexe, l'âge, le métier, la nature de leur relation. Il doit aussi prendre en compte la situation et l'époque d'écriture de ce texte afin de choisir les prénoms et la juste nuance. En effet, cet énoncé extrait du roman « La petite Fadette » reproduit la parole tendre d'un mari adressé à sa femme et il veut dire que « Je t'ai dit cela pour te remercier, je n'ai pas l'intention de te faire de reproches ». Nous lisons là le dialogue d'un couple de paysans français au XIX^e siècle. Leur relation conjugale est harmonieuse.

Pour réexprimer une telle relation, le traducteur doit bien évaluer le contexte car la langue vietnamienne comporte plusieurs paires de pronoms avec des nuances légèrement différentes entre le mari (je) et sa femme (toi) : Ta – nàng (registre soutenu, ayant un air très tendre, utilisé souvent entre les jeunes dans la société féodale) ; anh – em (registre neutre, utilisé à nos jours entre les jeunes ainsi que les personnes âgées (moins fréquemment)) ; tôi – bà (registre familial, souvent entre les couples qui ont leurs petits-enfants); tôi – mình (registre familial, ayant une nuance plus tendre et une relation plus étroite que « tôi – bà »), etc. Mais dans ce roman, le mari est appelé *le père Barbeau* et la femme est *la mère Barbeau*, c'est-à-dire que ce couple n'est plus jeune. Dans ce cas, on utilisera les pronoms « tôi » et « mình » plus appropriés et d'ailleurs utilisés dans la traduction de la Maison d'édition de Nhã Nam :

Tôi nói thế không phải để trách móc mình đâu, mà thật sự trái lại, là để cảm ơn mình đấy thôi.

(La petite Fadette, version vietnamienne Cô bé Fadette de la Maison d'édition de Nhã Nam)

Dans cette traduction, le traducteur conserve la nuance du présentatif « ce n'est pas... que..., mais ... » qui nie une chose et met en relief une autre par l'expression équivalente en vietnamien « không phải...mà... ». Au lieu de traduire le mot « reproche » par « khiển trách » (synonyme : censure ou blâme, utilisé dans la langue soutenue), « trách móc » atténue ce terme et correspond mieux à la langue familiale. Il représente donc une bonne solution. Par ailleurs, les particules « đâu », « đấy thôi » rendent la phrase tendre et affectueuse. Ils s'utilisent aussi souvent dans la communication entre les proches au Vietnam.

Ainsi réalisée, cette traduction est bien adaptée aux lecteurs vietnamiens. Agréable à lire, elle réussit également à faire ressentir au lecteur la tendresse du mari pour sa femme.

La traduction littéraire ne se limite pas à la transmission des valeurs esthétiques. Elle joue également un rôle important dans la transmission et la diffusion des savoirs culturels, de la communication des idées entre les peuples car une œuvre littéraire contient toujours les « identités

propres à une époque et à une communauté précises », selon Trần Văn Công (2022 : 54). Ces identités se révèlent à travers les personnages, leurs habitudes, leurs traditions, leurs concepts idéologiques, les propriétés, les caractéristiques et les mouvements philosophiques d'une société étrangère. Ainsi, *Sans famille* d'Hector Malot nous fait découvrir, dans le sillage du personnage Rémi, les valeurs morales, la beauté naturelle et la vie quotidienne des habitants de différentes régions rurales et urbaines en France à la fin du XIX^e siècle. De la même façon, le roman *Tắt đèn* (en français : *Quand la lampe s'éteint*) de Ngô Tất Tố retrace le sort des paysans vietnamiens, particulièrement le fléau des imports qui pèse sur leurs épaules sous le régime colonial semi-féodal au début du XX^e siècle. Grâce à la traduction de ces œuvres, les lecteurs peuvent découvrir la culture des communautés étrangères, d'où le rapprochement et la compréhension des peuples de communautés et de culture différentes, ce qui peut créer une belle ouverture d'esprit.

En terme de linguistique, la traduction littéraire enrichit le vocabulaire de la langue cible en y intégrant des mots nouveaux qui n'ont pas d'équivalent. Il s'agit souvent de mots désignant des notions d'une culture inconnue pour l'autre. Prenons l'exemple du plat de « bánh mì » exporté par les Vietnamiens dans de nombreux pays à travers le monde et devenu l'un des symboles de la cuisine vietnamienne. Au vu de sa popularité et du succès de ce met, son nom a été intégré aux dictionnaires anglais comme Cambridge et Oxford ainsi qu'au dictionnaire français Larousse.

Pour transmettre les grandes valeurs d'une œuvre littéraire, il faut surmonter de nombreux défis dont les problèmes dits culturels, particulièrement les culturèmes. Ces derniers n'ont pas de référence ni d'équivalent en langue-culture cible. Ils suscitent donc de nombreux débats. Dans la partie suivante, nous allons étudier plus spécifiquement le concept de culturème et les problèmes que posent la traduction de ces éléments culturels spécifiques.

3. Traduction des culturèmes

3.1. Concept de culturème

Le terme *culturème* ne figure pas dans les dictionnaires. Nous avons dès lors cherché sa définition à travers des recherches documentaires. Selon le modèle de création des mots *phonème*, *graphème* et *lexème*, le mot dérivé *culturème* formé de la racine *culture* et du suffixe *-ème*. Dans l'étude *Remarques sur le concept de culturème*, Georgiana Lungu-Badea (2009 : 20) fournit une définition de cette notion :

La notion de culturème désigne 1. tout support de signification dans une culture donnée; 2. l'ensemble des faits culturels spécifiques à des domaines de spécialités très variés : littérature,

sémiotique russe, linguistique, traductologie, phénoménologie, sémiotique du théâtre, sociologie, droit comparé, etc. [...] Les culturèmes font allusion à un contexte extralinguistique, à une situation, d'où leur nature historique, culturelle, littéraire, etc.

Mnakri (2022 : 96) indique que le concept de culturème a été utilisé en traductologie par Els Oksaar (1988) et repris par Reiss et Vermeer (1984/1996) puis par Nord (1997) et par Katan (2009). Selon ces auteurs, le culturème figure « une unité représentant un phénomène social, ayant une portée culturelle spécifique pour les membres d'une société » (Vemmeer & Witte, 1990).

Pour Michel Ballard (2005 : 126), le « culturème » est nommé « désignateur culturel » : « *Les désignateurs culturels, ou culturèmes, sont des signes renvoyant à des référents culturels, c'est-à-dire des éléments ou des traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture. Ces désignateurs culturels peuvent être des noms propres (The Wild West) ou des noms communs (porridge)* ». On l'étudie aussi sous des noms différents à savoir « l'expression référentielle » (Svane, B., 1998) ou le « mot culturel » (Tegelberge, 2004).

Afin d'approfondir le concept de culturème, nous cherchons la réponse de la question suivante : En quoi la culture se reflète-elle ?

Tout d'abord, le dictionnaire Larousse en ligne définit le mot *culture* comme un « *ensemble de signes caractéristiques du comportement de quelqu'un (langage, gestes, vêtements, etc.) qui le différencient de quelqu'un appartenant à une autre couche sociale que lui* ».

Au-delà des comportements manifestés par des signes externes tels que le langage, les gestes et les vêtements, selon le dictionnaire de l'Académie française, la culture se reflète aussi dans des signes internes comme des modes de pensée, des croyances et dans les valeurs qui sont transmises de génération en génération et deviennent au fil du temps des coutumes et des traditions :

Ensemble des acquis littéraires, artistiques, artisanaux, techniques, scientifiques, des mœurs, des lois, des institutions, des coutumes, des traditions, des modes de pensée et de vie, des comportements et usages de toute nature, des rites, des mythes et des croyances qui constituent le patrimoine collectif et la personnalité d'un pays, d'un peuple ou d'un groupe de peuples, d'une nation. (Dictionnaire de l'Académie française en ligne)

On trouve également ces signes mentionnés dans la définition proposée par l'UNESCO, trouvée dans La Déclaration de Mexico de 1982 sur les politiques culturelles :

La culture est définie l'ensemble des traits spirituels, matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société. Elle englobe les arts, le mode de vie, les droits de l'homme, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.

Dans son ensemble, la culture n'est pas un phénomène indépendant. Elle constitue un ensemble de valeurs, de représentations, de symboles créés et partagés par les personnes d'une collectivité particulière et distincte. La culture se compose de deux grandes catégories : les éléments de la vie matérielle comme des objets tangibles : les outils, les objets d'art, les objets vestimentaires ou alimentaires ainsi que les moyens de transport, etc. et les éléments de la vie immatérielle faisant référence aux aspects intangibles comme la musique, la légende, la langue, la croyance, la tradition, la coutume, le rite, l'idéologie, etc.

Il s'agit d'une vaste notion, abstraite, et elle est étroitement associée à la langue. Cependant, comme l'indique Robert Galisson, 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* » (cité par Cirisău Dorina (2023 : 25)). Dans le cadre de notre mémoire, nous voudrions nous concentrer sur les culturèmes sans référent ni équivalent en langue-culture cible. Examinons quelques exemples :

- *Áo dài* (« áo » signifie « chemise », « dài » signifie « long », « áo dài » est donc traduit littéralement par « chemise longue » ou « tunique longue » : Cette tenue gracieuse et élégante n'est pas inconnue pour ceux qui s'intéressent à la culture vietnamienne. Comme le kimono des Japonais et le Hanbok des Coréens, « áo dài » est considéré comme le symbole vestimentaire des Vietnamiens. Comme cette tenue n'existe qu'au Vietnam, pas dans d'autres pays, elle n'a pas donc d'équivalent dans une autre langue. On l'appelle « áo dài » seulement (littéralement : *tunique longue*) mais cette tenue se compose en réalité d'une tunique longue et d'un pantalon : La tunique longue avec la partie supérieure moulante permettant de mettre en valeur les lignes du corps et la partie inférieure fendue sur deux côtés à partir du bassin, formant deux pans libres descendant jusqu'aux chevilles. Par-dessous la tunique se porte un pantalon uni, ample et long jusqu'aux chevilles, parfois plus. Cette tenue représente l'uniforme des élèves, des étudiantes, des réceptionnistes d'hôtel et des hôtesses de l'air, etc. Au-delà de ces utilisations, elle est souvent réservée aux occasions importantes comme les mariages et les conférences.

- *Le quadrille* : Comme le flamenco typiquement espagnol, le *quadrille* est une danse spécifiquement française en vogue dans ce pays aux XIX^e siècle. Il s'agit d'une danse de groupe structurée où traditionnellement quatre couples se positionnent les uns en face des autres pour former un carré. Chaque couple danse en alternance avec les autres couples dans le carré, suivant des pas spécifiques et des figures préétablies. Cette danse est caractérisée par sa

structure rythmique et par les changements de direction et de formation des couples tout au long de la danse. Elle se pratiquait lors de bals et de soirées sociales à l'époque. De nos jours, bien qu'elle soit moins courante, elle reste parfois pratiquée dans des contextes de danse de salon historique. Pour des personnes d'un autre pays, notamment des pays orientaux, l'étrangeté du *quadrille* est totale. Il s'agit donc d'un exemple de culturème sans équivalent ni dans leurs cultures ni dans leurs langues.

- *Le Mardi gras* : Il s'agit d'une journée de festivités et de festins où les chrétiens mangent copieusement avant la période de privation du Carême, période de quarante jours où les fidèles sont invités à faire pénitence, jeûner ou manger maigre, notamment en se privant de viande. Pour la culture vietnamienne, cet événement pourrait être considéré comme un culturème parce que selon les résultats du recensement de la population et du logement du Vietnam publié en 2019, environ 87% des Vietnamiens ne pratiquent pas de religion et le nombre de catholiques ne représente que 6,1% de la population totale du pays.

- *La casse d'un verre* : Casser un miroir est considéré comme un mauvais présage pour la plupart des gens superstitieux dans le monde, alors que casser un verre dénote des connotations tout à fait différentes entre les superstitieux occidentaux et orientaux. En effet, les Asiatiques en général et les Vietnamiens en particulier s'efforcent toujours de ne pas casser des verres, des bols, des assiettes, etc., et de les garder en état parfait aux occasions importantes tels que le Nouvel An, les mariages et autres fêtes afin d'éviter une mauvaise énergie. A contrario, dans les croyances populaires des certaines cultures occidentales, casser par inadvertance du verre blanc portera bonheur selon l'adage : *Casser du verre blanc apporte sept ans de bonheur*.

Ces exemples démontrent le caractère monoculturel d'un culturème, autrement dit le caractère exclusif à une société. Il n'appartient qu'à une culture, pas à une autre. Derrière chaque nom, chaque événement, chaque phénomène se cachent une histoire et des significations profondes. Le culturème se caractérise aussi par la relativité. En effet, à partir d'un haut niveau de notoriété, un culturème peut cesser de l'être quand sa célébrité atteint un tel niveau qu'il devient universel, surtout dans le contexte de la mondialisation médiatique d'aujourd'hui qui transforme le monde en village global. Ainsi *le tango*¹, *le rock n'roll*² appartiennent désormais à la culture mondiale. En outre, la relativité dépend

¹ Le Tango : Une forme de danse originaire de l'Amérique du Sud, caractérisée des mouvements fluides et rythmée, avec une forte connexion émotionnelle entre les partenaires.

² Le rock n'roll : Un genre musical émergeant aux Etats-Unis dans les années 1950, caractérisé par des rythmes rapides et des paroles souvent centrées sur des thèmes comme l'amour, la jeunesse et la liberté.

du niveau de connaissance, de curiosité ainsi que de la subjectivité de l'interprétation par l'émetteur et le récepteur pour repérer les culturèmes.

Dans la transmission des culturèmes, on constate que l'explication s'avère utile pour réduire l'écart entre la culture d'origine et la culture d'accueil. Cependant, pour la traduction littéraire, l'explication est-elle toujours pertinente ? Existe-t-il d'autres procédés de traduction des culturèmes pour une œuvre littéraire ?

3.2. Problèmes posés lors de la traduction des culturèmes de l'œuvre littéraire

3.2.1. Phase de compréhension du texte original

Les définitions de la traduction montrent que cette opération se compose de deux étapes principales : comprendre un texte et le réexprimer dans une autre langue. Pour la traduction littéraire, cette démarche s'avère plus compliquée car elle demande au traducteur de saisir et de restituer le sens des culturèmes ainsi que le style de l'auteur. Elle exige à la fois maîtrise approfondie de la langue de départ, de la langue d'arrivée et de bonnes connaissances extralinguistiques à savoir une compétence en matière socio-économique et culturelle de deux langues. Une ignorance ou un malentendu d'un culturème peuvent entraîner une mauvaise interprétation.

Prenons un exemple :

Le mardi gras arriva justement peu de temps après la vente de Roussette.

(*Sans famille*, Hector MALOT)

→ *Bán con Roussette được ít hôm thì tới ngày thứ Ba ngả măn sau tuần chay.*

(*Không gia đình*, Maison d'édition de la Littérature, 2015 : 14)

Comme mentionné ci-dessus, « le mardi gras » est considéré comme un culturème pour les Vietnamiens. Le traducteur l'a traduit comme « ngày thứ Ba ngả măn » (en français : *mardi, place aux plats non végétariens*). En vietnamien, le terme « ăn măn » (manger des plats non végétariens) s'oppose à « ăn chay » (manger des plats végétariens) mais il est facilement mal compris comme manger des plats salés car en vietnamien, le mot « măn » signifie également le goût salé. C'est vraisemblablement pour cette raison que le traducteur ajoute une explication « sau tuần chay » (en français : *après le Carême*) pour préciser le sens du terme. De plus, il ajoute également une note de bas de page « *Lễ Mardi Gras hay « Thứ Ba béo », theo đạo Gia tô, trước ngày lễ Phục sinh, khoảng đầu tháng tư dương lịch, tín đồ phải ăn thanh đạm, không có chất béo, tương tự như người Phật giáo*

ăn chay – N.D » (en français : Le Mardi Gras ou « Thứ Ba béo ». Selon le rituel catholique, avant la fête de Pâques qui a lieu vers le début d'avril, les fidèles doivent manger frugalement, sans gras, à l'instar des bouddhistes végétariens - N.D)

L'ajout et la note cherchent à expliquer une journée de festivités des chrétiens qui n'est pas familière pour les lecteurs vietnamiens. Cependant, il existe une erreur liée à l'ajout. En effet, le mardi gras a lieu avant, et non après le Carême comme indiqué par le traducteur. Cette traduction donne donc une information erronée sur le Mardi gras. Nous pourrions donc remplacer la note ci-dessus par une autre plus compréhensible : *Theo đạo Gia tô, vào lễ Mardi Gras hay « Thứ Ba béo », các tín đồ thường ăn uống dôi dào. Đây là ngày cuối cùng trước khi bước vào mùa chay kéo dài 40 ngày, sau đó là tới lễ Phục Sinh.* (en français : *Selon le rituel catholique, le Mardi Gras ou « Thứ Ba béo », les fidèles mangent souvent copieusement. Il s'agit du dernier jour avant le Carême durant 40 jours sans viande, puis arrivent les Pâques*).

Certes ce détail n'influence pas la compréhension de l'intrigue, mais en découvrant une œuvre littéraire, le lecteur souhaite aussi enrichir ses connaissances sur un monde qui lui est étranger. Une mauvaise interprétation du traducteur prive ce lecteur de la connaissance réelle de ce fait culturel. Par ces imprécisions, le traducteur manque également à son rôle de médiateur interculturel. Il est indispensable que le traducteur comprenne exactement la signification du culturème et le sens que l'auteur voulait donner à son texte avant de le transmettre en langue cible. Pour y réussir, il devrait approfondir ses connaissances culturelles en recherchant des documents, des informations ou en travaillant en tandem avec des locuteurs natifs du texte source qui sont eux-mêmes imprégnés de ces faits culturels.

3.2.2. Phase de réexpression

Quant à la réexpression des culturèmes, elle représente souvent une phase controversée. En effet, face à ces spécificités culturelles, le traducteur est souvent écartelé entre deux tendances contraires : la première consistant à être fidèle au texte de départ pour éviter la perte d'information de l'original en apportant des explications, des ajouts et de notes de bas de page en vue de préserver l'identité du texte source et de mettre en relief la différence entre sa culture et la culture cible. La seconde étant de se tourner vers les destinataires en adaptant l'idée et recherchant la similitude d'effet sur les lecteurs dans la langue d'arrivée. Ces deux tendances sont qualifiées respectivement, par des néologismes, de stratégie sourcière et cibliste par Jean-René Ladmiral ou l'exotisation et la naturalisation chez Lawrence Venuti. Le choix de stratégie dépend des conceptions différentes à propos de la traduction culturelle ainsi que des époques. Par exemple, la période entre 1950 et 1970

est marquée par la tendance sourcière tandis qu'à partir de 1970, le traducteur s'attache davantage aux attentes des lecteurs ainsi qu'à leur culture.

Dans le domaine de la traduction contemporaine, Eugène Nida est considéré comme la figure emblématique des partisans de la traduction cibliste tandis que Lawrence Venuti est le porte-parole des défenseurs de l'étrangéité en traduction.

Pour Venuti et les avocats de la traduction sourciste, il convient d'être fidèle au texte de départ en préservant son étrangeté par la transmission la plus fidèle des culturèmes en langue d'arrivée. Pour eux, il s'agit d'un choix éthique de traduction. Tout d'abord, la traduction sourciste exprime un respect pour l'écrivain, pour son travail et le fait de rendre le texte traduit conforme à la langue-culture cible est considérée comme une forme de trahison par rapport au texte d'origine. En effet, l'œuvre littéraire est le produit du travail appliqué et acharné de l'écrivain. Celui-ci doit ciseler chaque mot, modeler chaque phrase, penser chaque nuance stylistique et choisir avec soin les images. Ce type de traduction veut refléter de manière fidèle le travail, la créativité de l'auteur, ne surtout pas le trahir et rendre les lecteurs plus proches de l'écriture de l'écrivain.

Ensuite, cette stratégie traductive fait ressortir la différence culturelle du texte source et elle incite les lecteurs à découvrir le goût et la particularité d'une nouvelle culture dans son authenticité, même si cette stratégie rend le texte traduit étrange et non adapté à la langue et à la culture des lecteurs cibles. Cette recherche de la véracité culturelle encourage la curiosité du destinataire, facilitant ainsi un apprentissage interculturel.

Prenons l'exemple suivant, de ma propre plume :

Lũ trẻ trong làng mong Tết về với một niềm háo hức. → Les enfants du village attendent le Tết avec impatience.

"Tết" désigne le Nouvel An lunaire, la fête la plus importante et la plus célébrée au Vietnam. Ce terme englobe une multitude de traditions, de rituels et de significations culturelles qui ne peuvent pas être entièrement expliquées par une simple traduction avec l'explication comme "Nouvel An". La préservation du "Tết" tel quel dans la traduction permet de maintenir la richesse culturelle et les connotations émotionnelles associées à cette fête. Elle incite également les lecteurs francophones à découvrir la culture vietnamienne en éveillant leur curiosité et en les encourageant à en apprendre davantage sur *le Tết*, d'où leur compréhension interculturelle. Par ailleurs, en maintenant « Tết », le traducteur contribue à la diffusion ce terme culturel spécifique et le faire connaître dans le monde

(comme le terme Ramadan, le mois de jeûne islamique) pour que *le Tét* soit repéré et compris dans sa forme originale même par des personnes qui ne parlent pas vietnamien.

Pour les textes littéraires, une traduction accessible et plaisante pour le lecteur cible est appréciée. C'est l'opinion de Nida, pour qui un texte traduit doit reproduire le même effet et la même réaction au message original chez les lecteurs du texte cible : « *the readers of a translated text should be able to understand and appreciate it in essentially the same manner as the original readers did* » (cité par Wenfen Yang, 2010). Pour que les lecteurs s'imaginent dans un univers familier, le traducteur doit conserver l'intention de communication tout en garantissant le même effet, sans gêner la lecture par des éléments exotiques, comme le remplacement une réalité culturelle de la langue source par une autre plus adaptée à la culture de la langue cible. A l'instar de Nida, Ladmiral considère la méthode cibliste comme la véritable traduction car selon lui, une vraie traduction doit être fidèle à l'esprit du texte ou à l'effet que suscite le texte. Cet effet ne peut être traduit qu'en prenant en compte le contexte de la réception (Mnakri, 2022 : 137). Dans sa thèse, Mnakri présente également les perspectives des défenseurs de l'approche fonctionnaliste qui avance qu'il faut : prendre la considération le récepteur, ses attentes, ses connaissances et son concept du monde ou l'opinion de Toury, estimant qu'il faut avant tout, identifier la culture qui accueille le texte traduit puis « rendre lisible ce texte auparavant inaccessible dans son étrangeté ». Pour ce faire, le traducteur devrait posséder des connaissances culturelles approfondies ainsi que de la créativité.

Examinons l'exemple suivant :

Vui như Tết.

Par l'emprunt « *Heureux comme le Tét* » ou l'explication « *Heureux comme le Nouvel An vietnamien* », le traducteur pourrait stimuler la curiosité et élargir des connaissances des Francophones sur la fête du Tét dont l'atmosphère joyeuse, animée et vibrante est utilisée pour décrire l'humeur des gens. Grâce au mot « heureux » et au mot de comparaison « comme », ces traductions sont compréhensibles. Cependant, en lisant ces traductions, les lecteurs n'arrivent pas à ressentir l'ambiance animée et joyeuse parce qu'ils ne participent pas physiquement à cette fête. Pour ces raisons, l'expression « *gai comme un pinson* » est considérée comme une bonne solution adaptée susceptible d'exprimer l'esprit du texte de départ, de donner un sens à la comparaison de manière adaptée pour les destinataires.

Prenons un autre exemple :

- *C'est lui qui a replanté tous ces arbres dans ce jardin ?*

- *Oui, et il était seul pour le faire, compte-tenu de la taille de ces arbres, il lui a fallu **une force herculéenne** pour le faire !*

Le mot « herculéen » vient du nom propre « Hercule » d'un héros de la mythologie grecque à la force surhumaine. Cet adjectif est utilisé pour qualifier une force ou un effort exceptionnel. Pour les lecteurs vietnamiens, le terme « une force herculéenne » est considéré comme un culturème. Il peut être traduit comme « sức mạnh phi thường » (en français : une force extraordinaire). Cependant, afin d'effacer cet élément exotique mais créer le même effet chez les destinataires, le partisan de la traduction cibliste peut remplacer le héros grec par « Thánh Gióng » (en français : Saint Gióng), un héros mythique populaire de l'histoire du Vietnam. Selon la légende, un enfant de trois ans qui ne sait ni parler ni marcher, grandit soudainement, chevauche son cheval de fer, utilise sa canne de fer comme arme et mène le peuple vietnamien à la victoire contre les envahisseurs suite à l'appel de défendre la patrie du roi. Gióng symbolise la force surnaturelle. Il est également vénéré comme un saint, un protecteur du pays et est connu par presque tous les Vietnamiens. Nous arrivons donc à la traduction suivante :

- *Là cậu ấy đã trồng hết cây trong vườn này đấy à ?*

- *Đúng thế. Có một mình cậu ấy trồng thôi. Nhìn vào kích thước của những cây này thì chắc phải **sức Thánh Gióng** mới làm được như thế.*

Cette traduction à la vietnamienne sacrifie l'élément culturel lié au héros Hercule mais elle est compréhensible et provoque tout de suite les émotions des lecteurs vietnamiens. Elle permet de restituer la force du surhomme et de conserver la métaphore de l'original.

A travers ces différents exemples, nous comprenons que chaque approche présente des avantages et des inconvénients. Dans la traduction des culturèmes d'une œuvre littéraire, le choix entre une traduction sourciste et une traduction cibliste dépend d'une combinaison de facteurs, y compris les différences culturelles entre les peuples, les préférences du traducteurs... et particulièrement l'intention de l'auteur (transmettre des informations ou éveiller les émotions, etc.). Le traducteur doit trouver un équilibre entre ces différents éléments pour proposer une traduction qui réponde aux besoins spécifiques de chaque situation.

4. Procédés techniques de la traduction de Vinay et Darbelnet

J.P. Vinay et J. Darbelnet (1958) définissent sept procédés techniques de traduction en se basant sur l'identification des différences entre les langues. Ces sept procédés sont répartis en deux types de

traduction : la traduction directe ou littérale où la transformation du texte original est minimale et la traduction oblique qui est appliqué lorsque la traduction directe ne donne pas de résultat satisfaisant.

4.1. Procédés de traduction directe

Procédé 1 : L'emprunt

Il s'agit du plus simple de tous les procédés de traduction, selon Vinay et Darbelnet (1958). Le traducteur laisse tel quel un mot ou une expression de la langue de départ dans la langue d'arrivée.

Ce procédé s'utilise lorsqu'il n'existe pas de correspondance lexicalisée dans la langue cible, souvent pour des termes techniques ou de nouveaux concepts tels que le nom des plats (*bánh trung, bánh giò, la quiche, tiramisu, etc.*), le nom d'instruments musicaux (*đàn nhị, đàn bầu, la vielle à roue, etc.*) ou des pratiques liées à la croyance (*hầu đồng, etc.*).

L'emprunt est aussi utilisé lorsque le traducteur souhaite créer un effet stylistique ou introduire dans le texte d'arrivée un couleur locale. Par exemple, pour situer le texte dans son environnement culturel occidental, en traduisant le mot « accordéon », au lieu d'utiliser son correspondance sino-vietnamienne « phong cầm » qui a l'air oriental et un peu trop soutenu (« phong » signifie « le vent » ; « cầm » désigne « l'instrument musical »), le traducteur peut emprunter ce mot avec l'adaptation phonétique et graphique du vietnamien « ác-coóc-đê-ông ». Et pour cette raison, dans des textes traduits, le nom des personnages et des lieux est souvent conservé à l'identique afin de positionner le texte dans son contexte.

Dans le texte traduit, ces emprunts sont souvent mis en italique avec une annotation placée au bas de page pour les expliquer, avec l'astérisque ou un nombre ordinal correspondant. Cependant, il est conseillé de n'employer ce procédé qu'avec modération pour ne pas perturber la lecture.

Procédé 2 : Le calque

Tandis que l'emprunt importe tel quel un mot ou une expression en langue source, le calque emprunte à la langue étrangère une expression ou un groupe de mots puis traduit littéralement chaque mot de ce groupe. Autrement dit, il s'agit de la traduction littérale d'un syntagme, « *particulièrement dans le sens que le terme emprunté a été traduit littéralement d'une langue à une autre en s'inspirant davantage de sa lettre que de son esprit* » (cité par Vũ Quỳnh Anh, 2019 : 9).

Voici quelques expressions courantes au Québec calquées directement de l'anglais : *tomber en amour (fall in love), chien-chaud (hot-dog), etc.* et deux expressions françaises calquées du

vietnamien : *bambou mâle (tre đực)* et *bambou femelle (tre cái)*. Ces deux dernières sont mentionnées dans le Catalogue des produits de l'Indochine (1919 : 208). En effet, les Vietnamiens distinguent les types de bambou d'après leur fonction : le bambou mâle dense et robuste sert à fabriquer les pièces de charpente ou les outils d'agriculture comme herse, écope, manche de pioche, etc. Tandis que le bambou femelle creux plus fine et délicate s'utilise pour tresser des objets artisanaux et des meubles.

Le calque doit être utilisé avec précaution car il peut conduire à des erreurs d'interférences. Par exemple :

Với **hai bàn tay trắng**, anh ấy đã từng chu du đến nửa vòng trái đất. → Avec ***les mains blanches**³, il a fait un long voyage à l'autre bout du monde.

En français, « les mains blanches » ne signifie pas "sans rien" en termes de ressources ou de possessions matérielles. A la place, l'expression « les mains vides » peut être utilisée pour transmettre le sens de « hai bàn tay trắng ».

Procédé 3 : Traduction littérale

La traduction littérale vise à produire un texte d'arrivée en conservant les particularités formelles du texte de départ et qui est le plus souvent conforme aux habitudes de la langue du destinataire au point de vue grammatical. Cette traduction est appliquée dans les cas où :

+ Il existe une analogie de pensées de la langue de départ et de la langue d'arrivée. Par exemple :

Nồi nào vung nấy → *A chaque marmite son couvercle.*

Như chó với mèo → *Comme chien et chat.*

+ Le traducteur souhaite conserver le style original et les particularités culturelles de la langue de départ. Par exemple :

*Đúng ba giờ chiều, thời khắc cô thống Biệu đã bấm cho ông Phúc là **giờ thanh long**, giờ lành trong ngày, tang lễ cụ Cố nhà họ Vũ Đình bắt đầu cử hành.* → *A trois heures précises de l'après-midi, heure que « Mademoiselle Thong Bieu » a fixée, car c'est **l'heure du « Dragon Bleu** », considérée comme la plus faste ce jour-là, la cérémonie funèbre de l'aïeul Vu Dinh commence.*

(Mảnh đất lắm người nhiều ma, version française de Jeanine Gillon et Minh Yen).

³ L'astérisque (*) mis devant le mot ou la phrase marque que ceux-ci ne sont pas inacceptables.

+ Le traducteur souhaite conserver la terminologie et enrichir la langue d'arrivée en y introduisant de nouvelles expressions : *Privatisation de la santé* → *tư nhân hóa y tế*

Pourtant, la traduction littérale est inacceptable dans beaucoup de cas parce que :

+ Elle modifie le sens (faux sens). Par exemple : On ***fait porter le chapeau*** à un jeune homme => *Người ta bắt chàng trai trẻ đội mũ.* (en français : On demande au jeune homme de porter le chapeau).

+ Elle provoque un non-sens : Par exemple : *A bon chat, bon rat* → *Mèo giỏi, chuột giỏi.*

+ Elle n'est pas conforme au style de la langue cible. Par exemple : *Le Vietnam tel qu'il est* → *Viet Nam như nó là.*

4.2. Procédés de traduction oblique

Procédé 4 : La transposition (ou la recatégorisation)

Ce procédé entraîne un changement de catégorie grammaticale d'un mot (nom → verbe ; nom → adverbe ; adjectif → nom ; adjectif → verbe ; verbe → nom...) en passant d'une langue à l'autre pour rendre le texte fluide et naturel tout en conservant le sens original. Il est utilisé lorsque la traduction littérale n'a aucun sens, est incompréhensible sur le plan de la structure ou ne se conforme pas aux habitudes de la langue du lecteur second. Dans la traduction, il existe deux types de transpositions : la transposition obligatoire et la transposition facultative. La transposition est obligatoire lorsque la langue cible n'a pas la même structure ou la même façon de dire. La transposition est facultative lorsqu'on accepte à la fois la traduction littérale et la transposition en langue d'arrivée.

Par exemple :

Est français l'enfant né en France de parents inconnus. → *Trẻ em sinh ra tại Pháp mà không xác định được cha mẹ thì có quốc tịch Pháp* (en français : *L'enfant né en France dont on ne peut pas identifier les parents a la nationalité française.*)

(Bộ luật dân sự Pháp, Nhà xuất bản tư pháp, 2006 : 29)

Các anh phải về trước khi màn đêm buông xuống → *Il vous faudrait rentrer avant la tombée de la nuit* ou *Il vous faudrait rentrer avant que la nuit soit tombée.*

Appartement à vendre → *Flat for sale*

Procédé 5 : La modulation

Tandis que la transposition apporte un changement grammatical des mots, la modulation implique un changement de point de vue par rapport à la formulation originale en exprimant le sens de manière différente. Ce procédé permet d'éviter des expressions qui passent mal en langue d'arrivée en raison des différences de perception du monde de deux langues à la culture éloignée.

Par exemple : Les Vietnamiens utilisent l'adjectif « đỏ » (rouge) pour parler du « jaune d'œuf » : lòng đỏ trứng (en français : la partie intérieure ayant la couleur rouge d'un œuf).

Vinay et Darbelnet (1958 : 89) ont distingué onze types de modulation suivants :

1. L'abstrait et le concret
2. La cause et l'effet
3. Le moyen et le résultat
4. La partie pour le tout
5. Une partie pour une autre
6. Renversement du point de vue
7. Les intervalles et limites
8. La modulation sensorielle
9. La forme, l'aspect et l'usage
10. La modulation géographique
11. Le changement de comparaison ou de symbole

Procédé 6 : L'équivalence

Pour Vinay et Darbelnet (1958 : 52), l'équivalence renvoie au fait que « deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents ». Autrement dit, il s'agit de la traduction du sens en cherchant à trouver une équivalence sémantique entre la langue de départ et la langue d'arrivée, quelles que soient les différences de choix aux plans grammatical ou lexical (Vũ Văn Đại, 2017 : 7). La traduction par équivalence s'utilise généralement pour la traduction des proverbes et des expressions figées dans lesquels la pensée des peuples diffère. Ce procédé exige pour le traducteur de comprendre la situation dans la langue de départ et de déterminer l'expression équivalente appropriée utilisable dans la même situation dans la langue d'arrivée.

Par exemple :

+ *A bon vin point d'enseigne* → *Hữu xạ tự nhiên hương* (en français : *Ce qui a l'arôme diffusera naturellement son parfum*) : Ces deux proverbes traitent de la bonne qualité du produit qui parle d'elle-même et se passe de publicité ou de promotion pour attirer ses clients.

+ *Petit à petit, l'oiseau fait son nid* → *Kiến tha lâu cũng đầy tổ* (en français : *En récupérant progressivement les proies, les fourmis peuvent en remplir leur nid*) : Ces proverbes vantent la détermination et de la persévérance en empruntant l'image de petits animaux appliqués. Ces deux qualités mènent à des résultats significatifs en accomplissant des tâches au fur et à mesure.

+ *A bon chat, bon rat* → *Vỏ quýt dày có móng tay nhọn* (en français : *la peau de mandarine est épaisse, mais les ongles sont pointus*) : Face à un adversaire redoutable, l'adversaire s'adapte et augmente ses compétences.

Procédé 7 : L'adaptation

Si l'équivalence porte sur le sens, l'adaptation est l'équivalence de situation. Selon Vinay et Darbelnet (1958 : 52), elle est utilisée si « *la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans la langue d'arrivée, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente* ». Autrement-dit, il s'agit de la situation absente dans la langue d'arrivée et dans ce cas de figure, le traducteur remplace la réalité socio-culturelle de la langue source par une réalité propre de la langue cible.

Pour illustrer ce procédé, les auteurs donnent un exemple avec la substitution de « *he kissed his daughter on the mouth* » par « *il serra tendrement sa fille dans ses bras* » dans la situation où un bon père de famille rentre chez lui après un long voyage. Dans la culture réceptrice, le fait qu'un père embrasse sa fille sur la bouche peut choquer, c'est pour cela que le traducteur doit opter pour une modification. Cet exemple nous montre que l'adaptation est une bonne solution pour résoudre les difficultés de compréhension à l'origine des différences socioculturelles, en particulier dans le cas entre la culture occidentale et orientale comme la culture française et vietnamienne.

L'adaptation est non seulement une technique de traduction mais encore une activité de création car elle s'affranchit de l'obsession de la littéralité. Tout en conservant les idées et les intentions de l'original, le traducteur doit parfois réécrire le texte en supprimant une partie de l'original (la suppression). Il devra aussi ajoutant des informations inexistantes dans l'original au moyen d'une explication ou d'un ajout (l'adjonction) ou en remplaçant un élément culturel de l'original par un autre jugé équivalent dans la culture réceptrice (la substitution). Pour cette raison, l'adaptation n'est pas utilisée si le traducteur souhaite conserver la couleur locale du texte de départ.

Dans ce chapitre, nous avons abordé des définitions de la traduction et du culturème. Nous avons également présenté les problèmes posés par la traduction des culturèmes d'une œuvre littéraire ainsi que les procédés techniques auxquels le traducteur a souvent recours. Ces procédés permettent d'apporter des changements plus ou moins importants par rapport au texte original. Le choix du procédé dépend de nombreux facteurs et l'idéal, c'est de trouver le juste milieu pour que la traduction demeure à la fois fidèle à l'original et compréhensible pour le lecteur tout en respectant la valeur esthétique d'une œuvre littéraire.

CHAPITRE II

L'ÉCRIVAIN NGUYỄN KHẮC TRƯỜNG ET LE ROMAN « DES HOMMES ET AUTANT DE FANTOMES ET DE SORCIERS »

1. L'écrivain Nguyễn Khắc Trường et sa carrière

1.1. Sa vie

Nguyễn Khắc Trường (1946 – 2024) est née au district de Đồng Hỷ, à la province de Thái Nguyên, dans une famille d'agriculteurs. Son talent pour l'écriture apparaît dès sa prime jeunesse. A quinze ans, l'une de ses nouvelles est publiée dans le journal Văn nghệ Việt Bắc. En 1965, comme la plupart des jeunes durant cette période, il prend les armes dans la guerre de résistance contre l'armée américaine. Mais du fait de son talent d'écriture, Nguyễn Khắc Trường devient journaliste pour l'armée de l'Air sous le pseudonyme « Thao Trường » (*en français : Camp d'entraînement*) – un nom proche du lectorat militaire.

Quatre ans après la libération du sud et l'unification du pays en 1975, Nguyễn Khắc Trường suit ses études à l'école littéraire Nguyễn Du puis collabore au magazine Quân Đội (*en français : le magazine Militaire*). En 1982, il devient membre de l'Association des écrivains vietnamiens et depuis 1993, il travaille pour l'hebdomadaire Văn Nghệ – l'agence du porte-parole de cette Association. Ensuite, il occupe le poste de vice-rédacteur en chef de cet hebdomadaire. Après dix ans au journal Văn Nghệ, il devient, jusqu'à sa retraite, directeur adjoint et rédacteur en chef de la maison d'édition de l'Association des écrivains vietnamiens. Il occupe aujourd'hui le poste de président du Conseil de prose, spécialisé en romans et nouvelles, de l'Association des écrivains vietnamiens.

1.2. Sa carrière d'écrivain

1.2.1. Les œuvres célèbres

De par son statut d'écrivain militaire, Nguyễn Khắc Trường possède des connaissances profondes sur la vie des soldats. C'est pour cela que la plupart de ses œuvres traitent des sujets de la guerre et de l'armée. Il a également l'opportunité de faire des études sur le terrain, de pénétrer dans les masses pour mieux comprendre la vie des gens. Son style d'écriture se caractérise par le réalisme, la familiarité et la profondeur des relations humaines. A ce jour, Nguyễn Khắc Trường a publié cinq œuvres :

- Cửa khẩu (littéralement : *Porte frontière*) (Histoire moyenne, 1972)
- Thác rừng (littéralement : *Cascade forestière*) (Recueil de nouvelles, 1976)
- Miền đất mặt trời (littéralement : *Terre du soleil*) (Recueil de nouvelles, 1982)
- Gặp lại anh hùng Núp (littéralement : *Retrouvailles avec le héros Núp*) (Notes, 1986)

- *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (*Des hommes et autant de fantômes et de sorciers*) (Roman, 1990)

Tandis que *Cửa khẩu*, *Thác rìng* et *Miền đất mặt trời* décrivent la vie réelle des soldats qui aspirent à se consacrer à la cause de la libération, de l'unification nationale et de la construction nationale, *Gặp lại anh hùng Núp* restitue la vie du héros Núp pendant les deux guerres de résistance contre le colonialisme français et l'armée américaine ainsi que le travail de restauration de la nation à l'issue de ces deux guerres tant dans le cadre du travail que de la vie quotidienne, Núp fait toujours figure de héros dont les vietnamiens devraient s'inspirer. *Mảnh đất lắm người nhiều ma* se penche sur la réalité rurale et ses nombreux problèmes douloureux et compliqués relatifs aux coutumes, à la tradition, aux croyances et surtout à la question de la lignée familiale durant la période de Đổi Mới (Renouveau).

Ses quatre premières œuvres sont écrites sous le pseudonyme Thao Trường. Bien que la note *Gặp lại anh hùng Núp* lui permette d'obtenir le Premier Prix du concours de Notes organisé par la Radio La voix du Vietnam et le journal Văn Nghệ, l'écrivain Thao Trường n'a pas encore acquis une grande notoriété. Le succès de *Mảnh đất lắm người nhiều ma* sous son vrai nom de Nguyễn Khắc Trường le rend célèbre dans les milieux littéraires. Ce roman sur la vie rurale à la période de Đổi Mới est récompensé par le prix de l'Association des écrivains vietnamiens en 1991 et il est également adapté en film « Đất và người » (littéralement : *Terre et hommes*) en 2002 par les réalisateurs Nguyễn Hữu Phần et Phạm Thanh Phong. L'intérêt de ce roman se traduit non seulement par son succès public mais aussi par d'élogieuses critiques littéraires. Malgré quelques réserves, ces critiques sont généralement positives. Les commentaires s'avèrent plutôt consensuels et non polémiques, ce qui n'est pas courant.

Le roman reçoit également un accueil favorable des écrivains étrangers dont Lady Borton, écrivaine et traductrice américaine surnommée « *La femme américaine qui comprend le mieux le Vietnam* » et « *L'ambassadrice qui apporte la culture vietnamienne aux Etats-Unis et dans le monde* ». Interrogée par le journal Thể Thao và Văn hóa (*en français : Sports et Culture du Vietnam*) le 15 octobre 1999, Lady Borton confie que pour elle, il s'agit du roman le plus intéressant sur la vie rurale au Vietnam et elle estime que Nguyễn Khắc Trường a réussi à rédiger un roman de valeur qu'elle n'aurait jamais pu écrire elle-même.

Cinq œuvres ne représentent pas une grande production littéraire, mais *Mảnh đất lắm người nhiều ma* connaît un grand succès et est considéré comme l'œuvre la plus réussie de Nguyễn Khắc Trường.

1.2.2. Le style d'écriture

L'authenticité

Nguyễn Khắc Trường met l'accent sur l'authenticité, on retrouve celle-ci tout au long de ses œuvres, et les lecteurs peuvent la ressentir. Cette authenticité se manifeste par deux sujets qu'il maîtrise parfaitement : la ruralité et l'armée. Cependant, insatisfait de ses connaissances, l'auteur va encore sur le terrain, observe, lit et pénètre dans la vie quotidienne des gens afin d'en mieux la décrire et la raconter, avec sincérité et profondeur. En lisant *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, de nombreux lecteurs retrouvent des images familières et souvenirs des moments vécus dans leurs villages : les maisons en briques, les coopératives agricoles, les rumeurs d'histoires de fantômes, les paysans honnêtes et simples, les intrigants et les ivrognes, les femmes qui mettent au monde des enfants sans père...

L'utilisation des locutions, des proverbes et du dialecte

Dans ses œuvres, Nguyen Khac Truong utilise des locutions, des proverbes et du dialecte notamment dans l'œuvre *Mảnh đất lắm người nhiều ma* qui contient environ plus de 400 expressions figées, dont des formes originales telles que « *ném đá giấu tay* » (1991 : 141) (littéralement : *a jeté une pierre en cachant sa main*. Soit, en français, : « tirer dans le dos »), « *buôn quạ bán diều* » (littéralement : *faire le commerce des corbeaux, vendre des cerfs-volants*. Cela pour exprimer la pratique malhonnête d'une personne qui trompe les autres)... et des expressions idiomatiques modifiées par l'écrivain telles que « *gan to chí lớn* » (littéralement : *Grande foi, grande volonté*. L'expression s'applique à une personne dotée d'un courage exceptionnel et d'une ambition élevée) → « *chí lớn gan to* » (inversion de l'ordre des mots) ; « *ở hiền gặp lành* » (littéralement : *Vivre en bienveillance, rencontrer la bonté*. Ce qui signifie qu'une vie vertueuse procure des résultats positifs ou une bonne fortune) → « *ở hiền mà chẳng gặp lành* » (littéralement : *Vivre en bienveillance, mais ne pas rencontrer la bonté*), « *nợ như chúa Chổm* » (littéralement : *avoir des dettes comme le Seigneur Chổm*) → « *nợ hợp tác xã như chúa Chổm* » (littéralement : *Endetté envers la coopérative comme le roi Chổm*) (ajout des mots) ; « *len lén như rắn mòng năm* » (littéralement : *Se faufiler discrètement comme un serpent le cinquième jour du mois lunaire*) → « *lăn bién như rắn mòng năm* » (substitution des mots). Ces expressions typées reflètent le mode de vie de la communauté et veulent transmettre une forte impression de la méthode de production agricole et la pauvreté des habitants locaux : « *bán mặt cho đất bán lưng cho trời* » (littéralement : *Vendre son visage à la terre, vendre son dos au ciel*. Il s'agit de l'aspect d'un agriculteur qui doit toujours se baisser pour travailler dans les champs. Cette expression fait référence à la dureté du travail des paysans), « *chân lấm tay bùn* »

(littéralement : *des pieds sales, des mains boueuses*), « *vắt mũi đút miệng* » (littéralement : *serrer le nez ne suffit pas à la bouche*) ... Elles exposent la culture de la communication et le comportement du peuple vietnamien comme : « *dĩ hòa vi quý* », « *lạt mềm buộc chặt* », « *tình làng nghĩa xóm* » ... et aussi le caractère de l'être humain comme « *múa tay trong bị* » (littéralement : *les mains dansent dans le sac*). L'expression exprime la joie secrète face devant l'échec des autres), « *giâu đồ bìm leo* » (le proverbe fait référence au fait de profiter d'une période de difficulté d'une autre personne pour accabler et écraser cette personne).

À côté des locutions et des proverbes, une caractéristique remarquable du style de l'écrivain se retrouve dans l'utilisation du dialecte : « *Mềng đéc ơi !* » (*Miền đất mặt trời*, p. 78); « *loạn xà ngẫu lên* » (*Mảnh đất lắm người nhiều ma*, p. 109) ; « *nói quanh co, tù mù thế* » (*Mảnh đất lắm người nhiều ma*, p. 211), etc. On retrouve là un langage authentique qui témoigne avec justesse de la culture régionale.

L'utilisation des figures de rhétorique

Nguyễn Khắc Trường se sert avec habileté des figures de style (métaphore, comparaison, personnification, métonymie, hyperbole, etc), ce qui rend ses œuvres plus captivantes et plus faciles à imaginer ou à comprendre. En effet, dans *Miền đất mặt trời*, pour décrire le vent en Haut Plateau, il compare celui-ci à un cheval enragé : « *Gió nóng như một con ngựa chứng cau có chạy rông khắp cao nguyên.* » (littéralement : *Le vent chaud ressemblait à un cheval grognon courant librement à travers le plateau*). Ou encore dans *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, pour évoquer le complot de Hàm visant à nuire à lignée de Vũ Đình, l'écrivain utilise la métaphore d'un arbre pour comparer implicitement la lignée de Vũ Đình : « *Chỉ ra tay một lần mà đối phương phải tàn từ gốc đến ngọn* » (littéralement : *Après le coup qu'il va lui porter, son ennemi sera détruit de la racine à la pointe*).

2. L'œuvre « Des hommes et autant de fantômes et de sorciers »

2.1. Le contexte historique

L'année 1986 représente un important repère, marquant la période innovante des Vietnamiens (la période de Đổi Mới ou Renouveau), y compris dans le domaine de la littérature et de l'art. Durant cette période, en lieu et place des épopées inspirées par la guerre de résistance contre l'armée américaine terminée onze ans plus tôt, la littérature pose une nouvelle exigence. Il s'agit d'une nouvelle vision sur la réalité pour regarder la vérité en face. L'écrivain s'intéresse donc davantage à la vie personnelle des gens de l'après-guerre ainsi qu'aux blessures morales inguérissables. Il se penche à la fois sur ce sentiment d'être perdu qu'éprouvent les anciens soldats en temps de paix, décrit

dans les romans « Nỗi buồn chiến tranh » (*Le chagrin de la guerre*) de Bảo Ninh et « Bến không chồng » (*L'embarcadere des femmes sans mari*) de Dương Hương. Il s'intéresse aussi aux questions éthiques et juridiques préoccupantes telles que la violence domestique mentionnée dans la nouvelle « Chiếc thuyền ngoài xa » (littéralement : *Le bateau au loin*) de Nguyễn Minh Châu... La littérature de cette période se montre critique envers les vestiges de l'ancienne société, les procédures dépassées et exalte les valeurs morales de la période de Đổi Mới... Dans ce climat d'ouverture et de démocratie, les écrivains relatent avec enthousiasme ce qu'ils aiment et parlent de choses qu'ils chérissent depuis longtemps. Ils s'approprient de nouvelles thématiques et les abordent selon une approche neuve, de sorte que la littérature de cette période déborde de couleurs.

Inspiré d'un même nouveau souffle que d'autres écrivains, délaissant le thème du soldat, Nguyễn Khắc Trường écrit cette fois sur la ruralité. Les changements fondamentaux du système de gestion et les méthodes de production pendant la période de Đổi Mới donnent à la population la possibilité d'organiser leur vie de façon responsable. Toutefois, les traces, les pensées de l'ancienne société perdurent et sont couvertes par la chape révolutionnaire. Selon l'article *Hiện tượng Nguyễn Khắc Trường và Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Le phénomène de Nguyen Khac Truong et le roman *Des hommes et autant de fantômes et de sorcières*) du 1^{er} novembre 2019 dans le journal Văn Nghệ, inspiré par les scandales en la matière à Thanh Hóa – une province située au centre nord du Vietnam où il travaille comme reporter de terrain pendant trois mois en 1988, Nguyễn Khắc Trường décide d'écrire un roman le plus honnêtement possible, armé de tout son talent. L'écrivain désire créer une œuvre littéraire significative basée sur des pratiques réelles comme le détournement de fonds, la tyrannie, les excès de certaines personnes en position d'autorité, les relations communautaires, les conflits fonciers et les querelles de pouvoir entre les lignées dans cette période de transition.

Dans ce roman, Nguyễn Khắc Trường situe l'intrigue, les événements et les personnages de la campagne Thanh Hóa dans l'espace culturel du village à la province de Thái Nguyên qui est également sa province natale. Il en reprend les lieux, les mœurs, les us et coutumes qui constitueront la matière première de son œuvre. Cette intrigue fascinante et la compréhension profonde de la région rurale sont les ingrédients du succès du roman *Mảnh đất lắm người nhiều ma*.

2.2. Le résumé du roman

Des hommes et autant de fantômes et de sorcières constitue un roman captivant sur le village Puits de la Pagode (Giếng Chùa), le plus riche de tout le canton, situé à la limite méridionale de la Moyenne Région, avec toute une variété de paysages. De l'extérieur, le village semble paisible et riche mais en son sein, de douloureux problèmes sont survenus : vols, superstition... et notamment

le profond conflit entre les deux lignées Vũ Đình et Trịnh Bá dont les représentants sont Vũ Đình Phúc (le chef de la lignée de Vũ Đình) et Trịnh Bá Hàm (le chef de la lignée de Trịnh Bá) et son frère Trịnh Bá Thủ (le Secrétaire de la Cellule du Parti du Canton). Ces deux plus grandes lignées du village sont incarnées par des personnes riches et puissantes.

L'inimitié entre les deux familles remonte à la génération précédente et est liée à la lutte pour le pouvoir à l'époque féodale. Elle se transforme plus tard en lutte au sein de la cellule du Parti, où Thủ était le secrétaire et Phúc, président de la coopérative. Le conflit s'attise encore en raison de la haine de Hàm envers Phúc. Dans sa jeunesse, alors qu'il était marié, Phuc entretenait une relation amoureuse avec mademoiselle Son. En raison de cet adultère, elle a été forcée par ses parents d'épouser Hàm pour éviter le scandale. Lors de la nuit de noce, Hàm a découvert que sa femme n'était plus vierge et a menacé de discréditer sa famille publiquement. Pour sauver l'honneur de ses parents, Son a tout accepté, s'est entièrement soumise à Ham, se transformant en épouse esclave et résignée. Cependant, malgré les quarante années écoulées, la haine de Hàm envers Phúc n'est pas éteinte. Le point culminant du ressentiment est le complot de Hàm visant à creuser la tombe du père de Phúc (qui venait de décéder) afin de jeter un sort destiné à nuire à toute la famille Vũ Đình. Hàm est démasqué et emprisonné. Pour sauver son frère et la réputation de la famille, mais aussi pour préserver son propre honneur, Thủ se sert de sa belle-sœur, madame Son, pour piéger Phúc et va ensuite calomnier les deux amants. Thủ a forcé Phúc à retirer la plainte contre Hàm. Puis, afin de destituer Phúc, Thủ a utilisé des ruses pour forcer Son à accuser Phúc d'avoir l'intention de la violer.

En plus des conflits entre les deux familles, le roman raconte la vie des habitants du village à travers de nombreuses histoires soit tragiques soit comiques. On y trouve de nombreux personnages aux caractères et aux destins divers parmi lesquels on détachera l'anecdote du vieux Quên qui était possédé par des fantômes et les histoires mi-réelles, mi-imaginaires du sorcier « Mademoiselle⁴ Thông Biểu » et de Bé – la femme qui règne dans la maison de Son après le décès de celle-ci.

Dans l'affrontement entre les deux lignées sont impliquées plusieurs victimes dont la femme de Trịnh Bá Hàm – madame Son. Elle est la victime la plus pitoyable du roman. Au milieu de la tension dans cette atmosphère irrespirable, heureusement, les jeunes Tùng et Đào, provenant de ces deux lignées, se sont libérés de ces idées rétrogrades. Ils symbolisent la nouvelle génération, libérée du passé, énergique et prête à donner à leur village une vision d'avenir.

⁴ Le métier d'un sorcier nécessite pour l'homme d'avoir l'apparence d'une femme, c'est pourquoi en vietnamien, les villageois l'appellent « cô » ou « mademoiselle » en français.

2.3. Les valeurs du roman

2.3.1. La valeur du contenu

2.3.1.1. Des différents aspects d'actualité de la société rurale

L'ouvrage expose de manière réaliste de différents aspects d'actualité de la société rurale dans le delta du nord du Vietnam pendant la période de Đổi Mới, où les agriculteurs ne sont pas encore véritablement sortis de la pauvreté. Avant la moisson, la famine sévit, rendant les gens hagards. Affamés, ils errent dans leur propre maison. Certains comme l'ex-adjutant Ngu et madame Ngât, d'habitude bien vêtus et disposant de mets somptueux comme du jambon de porc et de la carpe fraîchement pêchée, doivent maintenant se nourrir de bouillie de son ou de gâteaux faits de grains de maïs écrasés servant en temps normal de nourriture aux poules et porcs. Quant aux familles pauvres, elles n'ont rien à manger. Les pauvres comme Tám lé et Quênh doivent s'abriter dans des huttes de fortune. Sans travail, les jeunes traînent dans les rues et bavardent. La pauvreté détériore la fraternité, ce qui conduit Quàng à envelopper le cadavre de Quênh, son frère naïf et honnête, dans de simples nattes, avant de l'enterrer sommairement. La pauvreté entraîne aussi Thó à voler. Son véritable prénom est Thọ qui signifie la longévité mais il a été déformé en « Thó » signifiant le fait de voler à la tire. Bé, la seule femme qui a pleuré devant la tombe de Quênh, a également, plus tard, comploté pour trouver une position afin d'échapper à la pauvreté et au mépris des autres. Elle a emprunté le nom du sorcier « Mademoiselle Thông Biệu » et simule de rentrer en transes pour duper les gens.

La campagne constituait auparavant une arrière base solide pour le front avec de nombreux sacrifices silencieux pendant les guerres avant 1975. Cependant, l'innovation économique, avec ses bons et ses mauvais côtés, a entraîné la tentation de la gloire, de l'argent facile, des statuts avantageux pour de nombreuses personnes, y compris des membres du Parti, ce qui a engendré bien troubles dans la société. Les cadres du Parti comme Vũ Đình Phúc et Trịnh Bá Thủ portent le message de l'idéologie morale révolutionnaire tout en conservant des idées et une moralité féodales. Pour affirmer le prestige de la lignée de Vũ Đình, Phúc organise de grandes funérailles pour son père Vũ Đình Đại alors que par le passé, par intérêt personnel, Phuc l'avait dénoncé pour prouver qu'il se serait « *résolu à se détacher de sa classe non-prolétaire pour se vouer à l'œuvre révolutionnaire de la classe ouvrière-paysanne* » (1996 : 28). Quant à Thủ, même s'il sait que son frère – Trịnh Bá Hàm, avait le mauvais plan de creuser la tombe de Vũ Đình Đại pour se venger de la famille de Vũ Đình, il ne l'a pas résolument arrêté. De plus, Thủ, le représentant du Parti, par ailleurs dirigeant du Canton, spéculé sur la bonté de sa belle-sœur, Son pour mener son complot. Cela, dans le but de nuire à Phúc provoquant le suicide de Son dans la rivière par tant de frustrations et d'humiliation. Phúc et Thủ, mais aussi le

Président du Canton, un opportuniste incompetent, appliquent la devise du « *remuer le vent à distance pour secouer un arbre* » (1996 : 236).

C'est le fantôme de la pauvreté, celui des rumeurs et celui des sombres pensées de chacun qui nuisent à l'œuvre de construction du pays. Or pendant cette période de Đôi Mới, le village « Puits de la Pagode » en particulier et de nombreux villages du Nord en général n'étaient pas agités par l'esprit de révolution ou d'innovation, mais plutôt animés d'un esprit de combat et de lutte pour la terre : « *un vrai champ de bataille où vingt à trente personnes, tous parents ou amis, sont en train de se taper dessus sur un bout de rizière...* » (1996 : 446)

2.3.1.2. Sympathie pour les sorts tragiques et le rêve d'une innovation rurale

Derrière cette amère réalité se cachent de profondes valeurs humanitaires, un sentiment de compassion pour le sort tragique de Quên et de Son ainsi que le rêve d'une innovation rurale plus adaptée pour améliorer la vie et le niveau d'instruction des agriculteurs. Ce souhait s'exprime au moyen de personnages vivant avec amour et idéaux comme le lieutenant-colonel Chinh et la jeune génération comme Tùng, Đào et Minh. Le plus jeune membre de la cellule du Parti, intellectuel et formé dans l'armée, Tùng a conservé l'esprit des soldats de l'oncle Hò, portant des vêtements militaires soignés et propres. Dans toute situation, il demeure calme et déterminé. Même en tant le neveu de Phúc, il garde toujours une opinion très affirmée : "*Je prendrai le parti de la vérité*" (1996 : 352). Tùng et le lieutenant-colonel Chinh (l'ami combattant du père de Tùng) sont préoccupés par les troubles qui surviennent dans le village, essayant de dénoncer les fantômes qui provoquent la désunion et la division au sein du Parti et des villageois. Ils désirent également faire cesser la bureaucratie et les excès de certaines personnes en position d'autorité. Tùng et Đào (une belle fille énergique et courageuse de Hâm) s'aiment, en dépit du conflit entre leurs deux familles. Leur amie Minh est celle qui a dissipé les doutes, les malentendus entre Tùng et Đào et est parvenue à les réunir. Elle estime que la jeune génération doit changer ses façons de penser et de vivre, décider par elle-même et ne pas se laisser déprécier comme une bande d'enfants réduite aux tâches mineures. Les pensées de Minh montrent que la force de la jeunesse peut devenir la force centrale capable de transformer la société pour espérer un avenir meilleur grâce à des jeunes honnêtes, courageux et loyaux.

On peut dire que *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers* a connu un grand succès par son contenu qui reflète fidèlement la vie rurale encore pauvre qui n'applique pas encore correctement la politique de réforme du pays en raison de pensée surannées, passéiste, de tristes complots destinés à prolonger les intérêts personnels et claniques. Dans cette société, les femmes restent les plus

maltraitées. Mais, nichés au plus profond de cette sombre société, les espoirs d'une campagne renouvelée, à la hauteur du développement global du pays, perdurent.

2.3.2. La valeur esthétique

On ne saurait traduire une œuvre littéraire sans étudier sa valeur artistique car il s'agit d'un élément important qui crée des effets émotionnels chez les lecteurs.

2.3.2.1. L'art de représentation des personnages

Les personnages du roman sont très divers, représentant différentes classes, personnalités et toutes sortes de destins dans la société. L'écrivain a réussi à construire des personnages en décrivant leur apparence et en révélant leurs pensées. Chaque personnage de l'œuvre possède sa personnalité propre et unique : Hăm boiteux est décrit avec l'apparence d'un ours : petit, laid, membres courts, visage réduit et front bas ; Phúc a un visage carré et une peau blanche ; Quàng est petit et malin ; Thó est minuscule ; Son est belle avec les cheveux longs et un visage ovale ; Dàn, la femme de Phúc a un visage long. Elle est grande, maigre et a une voix aigüe ; Bé est grande, maigre avec une pommette saillante et « *un grain de beauté de taille d'un haricot noir, qui assombrit encore ce visage maigre* » (1996 : 60). L'art de l'écrivain décrit avec finesse l'apparence, la psychologie et la personnalité des personnages, mais il permet aussi de comprendre les confidences de ceux-ci. Durant toute son existence, Son éprouve beaucoup de souffrance « *Dans toute sa vie, combien de moment de réel bonheur ? de passion partagée ? S'est-elle jamais sentie l'autre moitié d'orange de son mari ? A-t-elle jamais été, un seul instant, en véritable harmonie avec lui ? Est-ce qu'un jour elle a eu l'impression, liane fragile, de pouvoir s'accrocher à un arbre tutélaire ?... Non ! Non ! Jamais.* » (1996 : 2002) ; Mademoiselle Thổng Biêu est un chamane mais il doit avouer son impuissance lorsqu'il y a de plus en plus de fantômes humains au village « Puits de la Pagode ». Ces fantômes donnent encore naissance à des jumeaux et des triplés et jamais il n'aurait assez de talismans pour pourvoir tous les exorciser ; la frustration de Vũ Đình Đại s'exprime par sa réponse « *Oui, monsieur, je vous connais très bien car j'ai eu le malheur de vous donner le jour* » (1996 : 30) à la question de Phúc qui le dénonce : « *Propriétaire terrien Vu Dinh Dai, sais-tu qui je suis ?* » (1996 : 30) ; la folie de Trịnh Bá Hăm devant la mort de Son n'est pas causée par la perte de sa femme mais par le fait que c'est Phúc qui a découvert le cadavre de Son avant Hăm.

Parmi les personnages de l'œuvre, Thử est dépeint par le contraste entre son apparence et sa réelle personnalité. Dissimilé derrière son aspect affable et courtois, l'être véritable de Thử n'est que ruse et cruauté. La mort de Son n'a pas incité Thử au repentir, il n'a encore qu'une seule idée en tête :

« *Il faut absolument trouver une solution pour retourner la situation cette nuit même... Sinon c'est la fin de tout !* » (1996 : 357)

2.3.2.2. L'art narratif

L'intégration de nombreuses petites histoires au sein de l'œuvre apparaît clairement. Si l'intrigue du roman a pour sujet principal le conflit entre deux grandes familles : Vũ Đình et Trịnh Bá, en évoquant « *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers* », les lecteurs pourront difficilement oublier des histoires sur Quên qui est possédé par des fantômes ; sur l'origine du conflit entre deux lignées ; sur l'amour, marqué par le malheur, de mademoiselle Son et du jeune instituteur Phúc ; sur la nuit de noces dramatique de Son ; sur la prédiction du diseur d'horoscope concernant l'avenir de Son ; sur la raison pour laquelle les villageois méprisent les gens du hameau de Trại ; sur Lạc, la première femme du lieutenant-colonel Chính... Sa nymphomanie provoque une belle panique parmi les femmes du village : « *Elles se mirent à couvrir leurs maris, comme une poule couve ses poussins lorsqu'elle flaire un renard dans les parages* » (1996 : 216). Non selon un ordre chronologique spécifique, mais amenées finement selon les besoins du récit et au fil des souvenirs du personnage, de petites histoires viennent se glisser dans le texte. Leur apparition dans le roman a pour effet de clarifier les relations qui se tissent entre les personnages, mais encore d'exposer aux lecteurs la réalité et la diversité d'histoires au village Puits de la Pagode en particulier et aux villages en général en Vietnam.

La fin ouverte de l'œuvre laisse libre cours à l'imagination du lecteur. Chacun peut ainsi imaginer, selon sa propre sensibilité, la fin qui lui convient. À la fin du roman, les pleurs de Minh sont différents des autres pleurs rencontrés tout au long de l'œuvre. En effet, les pleurs de Minh sont associés à la fin heureuse de Tùng et Đào. Après de nombreux malentendus et pertes douloureux, Tùng et Đào ont pris conscience de leurs sentiments et de la vérité de la rivalité entre leurs deux familles. Face à l'oppression des détenteurs du pouvoir, Tùng, Đào et Minh ont compris la nécessité de décider eux-mêmes de leur propre avenir. La fin du roman ne constitue pas une conclusion pour le lecteur mais l'espoir d'une transformation réussie. Ainsi, un avenir meilleur peut s'envisager grâce à l'enthousiasme d'une nouvelle génération qui prend conscience de l'idéologie du Parti.

2.3.2.3. Le langage et le ton

L'œuvre se caractérise par un style d'écriture sec assimilable à la personnalité d'un soldat mais aussi simple, authentique et profond correspondant à un agriculteur profondément ancré dans la culture de son village natal. Le style sec se manifeste à travers des expressions claires, des phrases courtes, de brefs espacements, des phrases avec de plusieurs virgules, des questions rhétoriques et

des anaphores. Par exemple, pour décrire les injures de Dần à Son, l'auteur écrit : « *Những lời nanh nọc chua ngoa có gai có ngạnh, nhưng lại lên cao xuống thấp, có vần có nhịp hẳn hoi. Chửi có bài có bản, chửi như hát hay là thế ! Và người chửi như đã chuẩn bị từ lâu lắm, chờ đợi thời cơ từ lâu lắm, bây giờ sự ầm ứ giận hờn mới được bung ra* ». (1991 : 253) (en français : *Elle rime et rythme ses injures en cadence, telles des imprécations rituelles... Les phrases lui viennent aux lèvres comme préparées depuis toujours, comme si, enfouis au fond de son cœur, elles trouvaient enfin l'occasion de sortir* ». (1996 : 331))

La simplicité, l'authenticité et la profondeur s'expriment à travers l'utilisation d'un langage approprié à chaque type de personnage, comme la vulgarité des personnes sans instruction comme Thó et Quênh : « *Sao với giăng cái con khặc !* » (1991 : 34) (en français : *Pourquoi, quoi ? Mon cul !* (1996 : 47))... ; le langage dans les réunions de la cellule du Parti : « *Thưa các đồng chí* » (en français : *Chers camarades*), « *Cảm ơn đồng chí Dịch* » (en français : *Merci camarade Dich*), « *tu tưởng cách mạng* » (en français : *l'esprit révolutionnaire*) ... ; le langage familier comme dans les lignes décrivant la scène de Dần maudissant Son, ce qui rend son image plus vivante que jamais : « *nhảy thách lên, lao ra ngỗ* » (1991 : 257) (en français : *elle fait un bond de tigresse jusqu'au portail* (1996 : 336)) et elle jure, comme ici, « *một tay chống sườn, một tay vung vẩy, cứ mỗi bước đi ngón tay trở cong khoằm như mỏ vẹt lại mổ đập ra phía trước, bà cứ phăm phăm dọc đường chính mà tiến.* » (1991 : 257) (en français : *Elle avance, une main sur la hache, l'autre, tendue devant elle, l'index vengeur pointé comme un bec crochu, accompagnant le rythme de chacun de ses pas* ». (1996 : 337))

L'auteur utilise également des ajouts folkloriques tels que des expressions idiomatiques, des proverbes, des poèmes à la forme traditionnelle Lục Bát (littéralement : six-huit) et le langage utilisé par les paysans. Par exemple, incapable de supporter des regards curieux et des murmures des villageois sur l'acte de son père – Trịnh Bá Hàm, Đào se rend au Comité et elle se dit : « *Nào, ai dám khinh thường, ai dám báng bổ thì cứ ra đây ! Đây chưa chết đâu mà đã vội múa tay trong bị !* » (1991 : 141) (en français : *Ah ! C'est comme ça ! Approchez un peu, vous qui osez me mépriser ! On est encore debout... **Ne vous réjouissez pas trop vite !*** (1996 : 196)). « *Múa tay trong bị* » (littéralement : *les mains dansent dans le sac*) traduit l'état de joie secrète face à l'échec des autres. Elle s'y rend pour voir la personne qui « *ném đá giấu tay* » (littéralement : *a jeté une pierre en cachant sa main*) signifiant la personne qui a tiré dans le dos de sa famille.

Voici le poème à la forme Lục Bát sur le rendez-vous secret entre mademoiselle Son et le jeune instituteur Phúc :

<i>Chiều tà dạo mát bờ sông</i>	<i>« Au bord de la rivière, m'allant promener</i>
<i>Thấy cái nón trắng mà không thấy người</i>	<i>Un soir à la fraîche, à terre j'ai trouvé</i>
<i>Ngỡ là có đám chết trôi</i>	<i>Un joli chapeau</i>
<i>Hóa ra trong bụi một đôi tính tình</i>	<i>De latanier</i>
<i>Tính tình là tính tình tình</i>	<i>Oh ! Son propriétaire, dans l'eau s'est</i>
<i>Chị Son anh Phúc, tính tình bên sông !</i>	<i>noyée ?</i>
(1991 : 79)	<i>Mais non ! Car j'ai vu dans un épais fourré</i>
	<i>Un couple en train de faire</i>
	<i>Ce qu'il me faut bien taire</i>
	<i>Car ça ne se dit pas. Donc je ne dirai rien</i>
	<i>Des ébats passionnés</i>
	<i>De Xon et de Phúc, au bord de la rivière »</i>
	(1996 :112)

La plupart des images utilisées par l'auteur paraissent à la fois surprenantes, intéressantes et humoristiques, ce qui rend le roman beaucoup moins tragique. En effet, la plupart des comparaisons sont des images familières des paysans mais exploitées sous un angle particulier, faisant sourire et donnant au lecteur une image de véracité et de naturel. Par exemple, l'écrivain utilise l'image de « đi ăn cỗ » (en français : participer à un grand repas chez une autre personne) comme expression pour comparer l'air timide de deux femmes au sein d'une assemblée masculine de la réunion de la cellule du Parti. Au Vietnam, on fait souvent des « cỗ » qui signifie des repas de pendants de crémaillère, de deuil, de mariage ou des repas d'anniversaire de décès... et pour ces occasions, on invite de nombreux proches, amis et voisins. En tant que visité, surtout les visités moins importants, ils sont souvent timides et empruntés devant cette assemblée. De plus, c'est un repas offert et il ne doit pas, normalement, participer à la préparation du repas. En lisant « *rụt rè như đi ăn cỗ* » (1991 : 189), le lecteur peut s'imaginer lui-même dans cette situation et en sourire.

Dans l'œuvre, la satire est un art efficace pour stigmatiser les mauvaises habitudes des gens qui sont comme des fantômes à la campagne. Pour décrire les funérailles de l'aïeul Vũ Đình Đại, somptueuses et coûteuses, contrairement aux simples funérailles requises par la nouvelle société, l'écrivain les compare à un spectacle auquel les jeunes se rendent en bandes joyeuses.

Évoquant également des funérailles, la manière satirique utilisée pour décrire les funérailles modestes de Son suscite la compassion du lecteur : « *Thành ra đám tang người đàn bà vẫn được tiếng là xinh đẹp và sung sướng nhất làng, lại thật đơn giản, chóng vánh, đúng là chết theo đời sống mới, nhanh !* » (1991 : 289) (en français : *Ainsi les funérailles de celles qui fut la plus belle et l'une des plus riches femmes du village se dérouleront dans le plus grand dénuement : pas de rituel, pas d'orchestre... Rien ! Un enterrement au goût du jour, en somme...* ». Quant à Quên, il doit « *hy sinh một lần nữa để cứu danh dự cho những người khác đây ! Số mệnh của lão thế mà to ! Thôi thì đại xá cho sự khôn ngoan của người đời lão Quên à !* » (1991 : 57) (en français : *C'est toi qu'on va encore sacrifier pour sauver la face des autres... Noble mission que la tienne ! Mais sois indulgent envers ces pauvres humains si calculateurs, mon pauvre Quên !* » (1996 : 79). Le lecteur ne peut pas s'empêcher d'être désolé devant le sort de Quên. Même s'il est déjà mort, sa dépouille n'est pas encore en paix car les gens ont ouvert sa tombe pour mettre son cadavre dans un cercueil et l'enterrer à nouveau afin de masquer le manque d'égard des dirigeants du Canton envers des personnes âgées, sans ressources et sans soutien de famille.

Outre le rire, l'œuvre amène également un ton de sympathie et de compassion pour les malheureux, en particulier pour Son – un modèle de femme rurale vietnamienne, une épouse et une mère dévouée à son mari et à ses enfants. Dans sa jeunesse, elle était la plus belle du village. A l'âge de plus de cinquante ans, ses cheveux sont encore épais, sa peau est encore blanche, son visage est encore épanoui. On imaginait qu'une telle personne jouirait du bonheur, mais la vie lui a réservé beaucoup de malheurs. En effet, encore jeune, elle est tombée amoureuse du jeune instituteur Phúc, un homme marié avec des enfants. Phúc ne pouvait pas quitter sa femme et sous la pression de ses parents, Son a dû épouser Hâm, boiteux. Son statut d'épouse n'était en réalité qu'un rôle de servante, d'esclave fidèle, soumise et elle n'a jamais aimé son époux. Bien que la famille de Hâm soit aisée, la vie de Son n'a jamais été heureuse, comme l'a dit sa sœur Cầm : « *Ông trời so đo cò kè, cho đi ấy tí sặc, tí duyên mà cứ như người kiệt cho vay lãi. Cho đơn đòi kếp. Cái vui của đi ấy không công nổi cái buồn. Đời đi ấy như bát cơm của kẻ khó, lổn nhổn ít gạo nhiều khoai* » (1991 : 242) (en français : *le Dieu avare lui a fait payer très cher sa beauté et elle a connu dans sa vie bien plus de malheurs que de bonheurs. Une vie comme le bol d'un misérable : un peu de riz avec beaucoup de patates !* (1996 : 319))

En conclusion, le succès de l'œuvre provient de l'intérêt de l'histoire associé à la finesse de l'écriture. En conséquence, la traduction se doit, sous peine de trahir l'auteur, de reproduire la finesse du récit et l'élégance de l'écriture.

3. Les traducteurs et la traduction française du roman

Sous le titre : « *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers* », le roman *Mảnh đất lắm người nhiều ma* est traduit en français par Jeanine GILLON et Minh Yen, en collaboration de Tuan Lan et publié en 1996 par la maison d'édition de Thế Giới. Nous n'avons pas trouvé beaucoup d'informations sur Minh Yen et Tuan Lan sauf que Minh Yen a participé à la traduction du recueil de nouvelles « *Lời thề đêm trăng* » (en français : *Le serment au clair de lune*) de Nguyễn Bình Thánh avec Clémentine DUJON.

Quant à Jeanine GILLON (1932 – 2012) (son véritable nom est en fait Janine GILLON, pas Jeanine. Nous supposons qu'il s'agit d'une faute de frappe de la maison d'édition), il s'agit d'un nom familier des lecteurs francophones qui s'intéressent à la littérature vietnamienne. Selon l'article « Janine ne vient pas cet automne » publié le 11 novembre 2012 sur le Courrier du Vietnam par le chercheur culturel Hữu Ngọc, Janine a du sang vietnamien dans ses veines et un cœur qui n'a pas cessé de battre au rythme des joies et des peines des Vietnamiens.

Par ses contributions, Jeanine GILLON est considérée comme une ambassadrice de la culture vietnamienne. En effet, elle est codirigeante du centre d'information et de documentation sur le Vietnam contemporain et a traduit environ cinquante œuvres littéraires durant un quart de siècle : « Xuân tóc đỏ » (en français : *Le fabuleux destin de Xuan le rouquin*) de Vũ Trọng Phụng, « *Mảnh đất lắm người nhiều ma* » (en français : *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers*) de Nguyễn Khắc Trường, les recueils de nouvelles : « Mùa hoa cải bên sông » (en français : *La fille du fleuve*) et « Thị trấn của những cây bàng cụt » (en français : *La petite marchande de vermicelles*) de Nguyễn Quang Thiều, « Thang máy Sài Gòn » (en français : *L'ascenseur de Sai Gon*) de Thuận...

Toujours selon l'article du chercheur culturel Hữu Ngọc, en traduisant des œuvres littéraires vietnamiennes en français, Jeanine GILLON prend conscience des difficultés que représente le fait de transposer le vietnamien, langue synthétique musicale et émotionnelle dans la langue française, analytique et cartésienne. Elle est profondément préoccupée par la préservation de la poésie inhérente aux mots, expressions et tournures de la langue vietnamienne. Elle traduit toujours en binôme avec un traducteur vietnamien francophone pour mettre en évidence les correspondances subtiles entre les deux langues. C'est aussi le cas de la traduction du roman « *Mảnh đất lắm người nhiều ma* » réalisée avec Minh Yen et la collaboration de Tuan Lan pour pouvoir dépasser des obstacles dans la compréhension du message de l'auteur ainsi que l'art du langage, tâche compliquée par la différence linguistique et culturelle.

Par comparaison avec l'original, on peut considérer qu'il s'agit d'une bonne traduction car dans l'ensemble, elle a réussi à transmettre l'âme de l'œuvre aux lecteurs tout en restant fidèle au message d'origine en termes de signification et de style. Dans ce processus de la traduction, le travail se doit d'être pointilleux compte-tenu des dissemblances linguistiques et culturelles parmi lesquelles on trouve de nombreux culturèmes dans le roman.

CHAPITRE III

**ÉTUDE DES PROCÉDES ET AUTRES TECHNIQUES DE
TRADUCTION DES CULTURES DANS LE ROMAN « DES
HOMMES ET AUTANT DE FANTÔMES ET DE SORCIERS »**

1. Présentation des culturèmes dans le roman

Roman imprégné de la culture rurale vietnamienne, « *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers* » contient de nombreux culturèmes. Dans le cadre de notre mémoire, nous avons sélectionné cinquante culturèmes. Ces éléments culturels spécifiques sont classés et regroupés par thème en dix groupes : anthroponymes ; gastronomie ; unité de mesure de surface de terrain ; culturèmes vestimentaires ; culturèmes musicaux ; objets de la vie quotidienne ; croyance populaire et superstition ; fête traditionnelle et événements spirituels ; personnages folkloriques et historiques ; rapports de parenté. Une telle diversité démontre la richesse culturelle de ce roman. Elle demande donc des connaissances approfondies des traducteurs.

Il s'agit d'abord des culturèmes liés aux noms propres, autrement dit les anthroponymes. Ceux-ci reflètent profondément les spécificités culturelles, sociales et grâce à eux, nous pouvons aisément identifier l'origine d'une personne. Le nom propre ne se limite pas à une fonction nominative mais aussi, fréquemment, des connotations, des valeurs historiques compliquées à traduites en langue cible.

Ensuite, les unités de mesure de surface de terrain, les noms des spécialités culinaires, des objets de la vie quotidienne, des costumes ainsi que des instruments musicaux et le genre musical évoquent chez le lecteur vietnamien des images familières. Mais lors de traduction, ces culturèmes constituent des défis pour le traducteur faute d'équivalence lexicale.

Inexistants en culture cible, la croyance populaire et la superstition, les fêtes traditionnelles et les événements spirituels, les personnages folkloriques et historiques s'avèrent de véritables culturèmes pour le lecteur francophone.

Enfin, le rapport de parenté est aussi considéré comme un culturème. En effet, bien qu'il existe dans les deux cultures, comparés au français, les termes de parenté en vietnamien sont extrêmement précis et incluent des distinctions selon l'âge, le sexe et le côté maternel ou paternel. Cette complexité révèle la notion essentielle du respect envers les aînés et la hiérarchie familiale, des valeurs profondément ancrées dans le confucianisme qui n'existent pas ni dans langue, ni dans la culture cible.

La partie suivante est consacré à étudier les procédés et les techniques de traductions utilisés pour ces groupes de culturèmes.

2. Étude des procédés et autres techniques de traduction des culturèmes

2.1. Anthroponymes

Selon George Mounin, « *l'illusion d'un texte écrit directement dans notre langue [...] comporte une limite infranchissable : les noms propres, qu'il faut garder dans la forme étrangère toutes les fois qu'elle n'est pas francisée* » (cité par Iulia Corduş, 2013 : 879). Partageant cette non-traduction des noms propres, Michel Ballard écrit : « *Certains auteurs ont la prétention que les noms ne soient pas traduits, que le traducteur les reprenne tels quels* » (cité par Iulia Corduş, 2013 : 879). Nous estimons qu'ils ont raison car il n'apparaît pas logique que des habitants portent des noms occidentaux si on lit une œuvre littéraire sur la vie rurale au Vietnam. Dans cette situation, il convient de positionner le roman dans son contexte. Pour cette raison, lors de la traduction du roman « *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers* », les traducteurs appliquent l'emprunt. Le français procédant du latin et n'étant pas la langue tonale, les traducteurs font ensuite une adaptation graphique en enlevant les signes de ton dans les noms vietnamiens comme Thử – Thu ; Phúc – Phuc ; Lộc – Loc ; Cường – Cuong ; Quênh – Quenh ; Tùng – Tung, etc. et en remplaçant le caractère « Đ » par « D » comme Đào – Dao ; Đại – Dai. Parmi les noms des personnages, nous trouvons que le nom « Son » s'est transformé en « Xon » mais nous n'avons pas encore d'explication pertinente pour ce changement.

La plupart des noms des personnages dans le roman possèdent une signification subtile. La compréhension de cette signification est utile pour ressentir la beauté de l'œuvre et pour connaître la pensée des Vietnamiens sur cette dénomination. Par exemple : la première femme de Chính s'appelle Lạc (littéralement : *la cacahuète*) et la mère de celle-ci s'appelle Đỗ (littéralement : *le haricot*). Tùng et son père, Thông portent le nom de deux types de grands arbres du genre *Pinus* qui représente la force et la stabilité des hommes, selon l'esprit des Vietnamiens. Son (en français : le rouge ou la fidélité de la femme) et ses deux filles Đào (littéralement : *la fleur de pêcher*) et Hoa (littéralement : *la fleur*) portent des noms très féminins figurant la beauté et la féminité... Malgré cela, les traducteurs n'expliquent ni ne fournissent des notes sur ces noms. Ce procédé est destiné à ne pas perturber la lecture. Ajoutons que la compréhension de ces noms n'apporte rien pour saisir l'intrigue du roman. Une traduction littéraire ne doit pas être l'interprétation d'une œuvre.

Dans certains cas cependant, la compréhension de cette signification est nécessaire pour saisir le message ainsi que l'humour de l'auteur. A cet effet, les traducteurs mettent une note de bas de page avec un astérisque (*) et/ou ajoutent une explication pour préciser le message de l'écrivain. Prenons le cas du prénom de l'aïeul Vũ Đình Đại et de ceux de ses enfants :

Exemple 1 **Đại - Sang - Phúc - Quý - Lộc**
- **Tài**, tên bố con cụ Cố như
vậy, nhưng cụ bảo lại hóa ra là
đại vô phúc!

(1991 : 20)

Il répétait souvent que sa famille était maudite :
Dai, Sang, Phuc, Quy, Loc, Tai^(*), son prénom
et ceux de ses fils avaient tous été choisis pour
attirer bonheur et prospérité sur ceux qui les
porteraient. Quelle ironie du sort ! disait-il
parfois avec amertume, ils auront tous
symbolisé exactement le contraire !

(*) Grandeur, Noblesse, Bénédiction, Précieux,
Richesse, Talent

(1996 : 26)

L'emprunt et l'adjonction sont des procédés pertinents dans ce cas. En effet, grâce à la note de bas de page (*) et à l'explication donnée par l'ajout des informations inexistantes dans l'original « *son prénom et ceux de ses fils... ceux qui les porteraient* », les lecteurs peuvent saisir facilement le sens des noms, l'ambition de l'aïeul Vũ Đình pour ses enfants ainsi que pour sa lignée et son amertume lorsque la réalité est contraire à ses souhaits.

De même, pour que les lecteurs ressentent le contraste entre la beauté du véritable nom et le surnom du personnage Quêngh, les traducteurs précisent dans la note la signification de ces prénoms :

Exemple 2 Ngay cả cái tên **Quỳnh** đẹp đẽ
của cậu người ta cũng biến báo
đi thành **Quêngh**.

(1991 : 13)

Il n'est pas jusqu'à son beau nom de **Quynh** qui,
par dérision, a été déformé en **Quengh** ^(*).

(*) Quynh est le nom d'une fleur, Quengh
désigne un personnage balourd.

(1996 : 16)

La note en bas de page se révèle ici utile et pertinente parce que sans cette explication, les lecteurs auraient du mal à saisir la différence entre deux noms « Quỳnh » et « Quêngh » ainsi que la pensée des villageois sur Quêngh à travers ce surnom.

Tandis que la transformation de Quynh en Quengh est un changement de rime, pour le nom de Thó, il s'agit seulement d'un changement de ton.

Exemple 3 Cái người đang dở say dở tỉnh
này là anh chàng **Thó** ở ngay
cạnh nhà chú Quàng, em trai

Cet homme éméché... C'est bien **Tho**, le
voisin de son jeune frère Quang. Son véritable
nom, **Thó**, a été déformé en **Thó** ^(*), à cause de

lão. Tên hán chính là **Thọ** kia, nhưng vì cái tính tắt mắt, thấy ai để hờ cái gì mà hán không thuồng, không **thó** thì ngứa ngáy không chịu được !

(1991 : 34)

son habitude de faire main basse sur tout ce qui traîne, quelquefois par nécessité, mais quelquefois simplement parce qu'il est un peu kleptomane !

(*) En vietnamien ancien, « Tho » signifie longévité, tandis que « Thó » est un mot d'argot qui désigne un voleur.

(1996 : 46)

Dans la version originale, même si un Vietnamien ne connaissait pas auparavant le sens du nom « Thó », il aurait pu le comprendre grâce au contexte verbal où l'écrivain explicite ce mot comme le fait de voler « *không **thó** thì ngứa ngáy không chịu được* ». Du fait de la différence de langue, on n'arrive pas à reprendre le mot « Thó » tel quel dans la traduction pour exprimer le fait de voler. Les traducteurs sont donc contraints de fournir le sens du mot par une note de page.

Dans la note, nous remarquons que les traducteurs essaient de distinguer le sens des mots « Thọ » (longévité) et « Thó » (un voleur) mais nous pensons qu'à cause d'une faute de frappe, il manque le ton tombant glottalisé permettant de distinguer « Tho » et « Thọ ».

Non seulement dans la note mais encore dans la traduction, il existerait une faute d'orthographe. En effet, son véritable nom est Thọ, pas Thó. Ce nom Thọ a été plus tard transformé en Thó par les villageois. C'est-à-dire qu'on doit corriger « *Son véritable nom, **Thó**, a été déformé en **Thó*** » en « *Son véritable nom, **Thọ**, a été déformé en **Thó*** ».

La phrase « *C'est bien Tho* » peut désenclaver le lecteur car il ne sait pas si ce « Tho » signifie « Thọ » ou « Thó » ou c'est le troisième prénom pour une même personne.

Nous remarquons aussi que tout au long de l'original, l'écrivain ne le nomme que Thó. Alors que dans la traduction, parfois on écrit « Thó », parfois « Thọ ». Il en va de même pour le nom de Quàng – le jeune frère de Quên.

Exemple 4 Đào Văn **Quàng**, em ruột lão Quên (tức là Đào Văn **Quang**) người nhỏ thó, trông lụi cụt và khôn ngoan như con cò lủ.

(1991 : 48)

Le jeune frère du vieux Quên, Dao Van Quàng, de son vrai nom Dao Van Quang^(*), un petit homme trapu qui passe pour être malin comme un singe.

(*) Quàng, signifie « lourdaud » et Quang, « lumière ».

(1996 : 66)

La note de bas de page précise que son véritable nom Quang signifie « lumière », tandis que les villageois l'appellent Quàng, « lourdaud ». Dans la traduction, nous trouvons également que l'écriture de son prénom varie : parfois « Quang », parfois « Quàng ». Alors que dans l'original, il est toujours Quàng.

Au cas où le sens du nom peut être intégré sans beaucoup influencer le style de l'auteur, l'emprunt combiné avec une adaptation, sans une note de base de page semble correct pour éviter d'alourdir le texte et de perturber la lecture. Prenons des cas suivants :

Exemple 5 Ôi giòi chú Thủ đấy à ? Con mẹ **Đủ** đây ! Cha mẹ đặt tên thế nhưng quanh năm vất vả dứt miệng.

(1991 : 182)

Ah ! C'est vous Thu ! C'est moi, **Du** ! Avec mon nom qui signifie « Abondance », je n'ai pourtant rien à me mettre sous la dent.

(1996 : 245)

Littéralement :

« Ah ! C'est vous Thu ! C'est moi, *Đủ* ! Mes parents m'ont nommé ainsi mais toute l'année, serrer le nez ne suffit pas à la bouche ».

« Ainsi » remplace ici « abondance » dans le nom de *Đủ* ainsi que le souhait d'une vie abondante pour la fille de ses parents. Cependant, les lecteurs cibles auront du mal à saisir ce sens. C'est pourquoi les traducteurs l'explicitent en ajoutant une explication « Avec mon nom qui signifie « Abondance » » dans le corps du texte. Cet ajout est pertinent étant donné qu'il rend la phrase traduite en français plus compréhensible. L'adaptation ou plus précisément l'adjonction dans ce cas est appropriée.

En général, le nom des Vietnamiens reflète toujours leur caractère, leur métier ou les souhaits de leurs parents. Ces éléments sont intégrés dans le nom et écrits en majuscule comme une partie du nom propre. En effet,

Exemple 6 Ông **Quản Ngư**

(1991 : 6)

L'ex-adjutant Ngu

(1996 : 7)

Cet homme s'appelle Ngu et du fait qu'il ait été adjudant pendant la période coloniale française (« ông quân » (littéralement : *monsieur quân*) en vietnamien), on l'appelle Quân Ngu. Selon l'appellation des Vietnamiens, le nom commun « quân » devient une partie du propre nom. Pourtant, dans la traduction, les traducteurs ont interprété le mot « Quân » par un nom commun français désignant son ancienne position « adjudant ». Cette traduction équivalente explicite le sens du mot aux lecteurs cibles et permet d'expliquer pourquoi à l'époque où les villageois vivaient encore sans la « lumière », l'ex-adjudant a osé partir travailler à l'étranger sous contrat.

Examinons un autre exemple sur le nom de madame Đồ Ngật :

Exemple 7	Đến cả bà Đồ Ngật , người vẫn quen ăn trắng mặc trơn... (1991 : 6)	Même la femme de l'ancien instituteur , madame Ngat , naguère habituée à l'aisance... (1996 : 6)
	Bà Đồ Ngật đang nói xoe xoe với ông Hàm quay ra nhìn thấy Thủ ơ lên mừng rỡ. (1991 : 305)	Madame Do Ngat , en grand conversation avec Ham, a l'air tout à fait heureux de l'arrivée de Thu. (1996 : 392)

La femme évoquée par l'auteur se nomme Ngật mais on ajoute le mot « Đồ » devant son nom parce qu'elle est la femme d'un ancien instituteur (en vietnamien, le mot « đồ » signifie l'instituteur). Dans la première traduction (c'est également la première apparition de ce personnage dans le roman), nous remarquons que le mot « Đồ » est supprimé mais les traducteurs explicitent son statut « *la femme de l'ancien instituteur* » dans le corps du texte.

À la différence du nom de l'ex-adjudant Ngu, utilisé tel quel (sans signe de ton) tout au long de la traduction, les traducteurs qualifient madame Đồ Ngật respectivement de « *madame Ngat, la femme de l'ancien-instituteur* », « *madame Ngat* », « *la femme de l'ex-instituteur* » aux pages 73, 97 et 147 mais depuis la page 392 comme mentionné ci-dessus, son nom devient « Do Ngat ». Ce sera compliqué pour les lecteurs cibles d'identifier le personnage et il est probable qu'ils ne comprennent pas que « *madame Do Ngat* », est toujours la femme de l'ancien-instituteur. En effet, tout au long du roman traduit, ils ne donnent pas l'explication sur le sens du mot « Do » dans le nom « *Do Ngat* ».

Pour le nom de Quân Ngu et de madame Đồ Ngật, la compréhension du texte ne demande pas celle du sens des mots « Quân » et « Đồ ». Nous pensons qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer ces mots. Cependant, pour présenter en partie la culture vietnamienne dans la dénomination, dès leur première apparition, nous pouvons garder ces noms « Quân Ngu » et « Đồ Ngật » tels que les villageois les qualifient. En outre, au lieu de fournir une explication dans le texte, nous proposons

d'ajouter une note de bas de page : (*) « Quân » signifie « adjudant ». L'homme nommé Ngu était adjudant et (*) la femme nommée Ngật dont le mari était instituteur ou « đồ » en vietnamien.

Pour saisir le contenu du texte, il n'est pas nécessaire de comprendre le sens des mots « Quân » et « Đồ » dans les noms « Quân Ngu » et « Đồ Ngật ». Tandis que sans connaître la signification des mots « ngói » et « đội » en vietnamiens, les lecteurs cibles ne peuvent pas comprendre les textes qui expliquent pourquoi les villageois qualifient le père de Son et les parents du camarade Cường respectivement « Cả Ngói » et « ông Đội », « bà Đội » :

Exemple 8	Ngày cô Son đang dậy thì, nghe dân làng rì rầm con gái mình có chuyện trăng gió, ông Cả Ngói , tức bố bà Cả, bà Son, vì ông sống bằng nghề đốt gạch... đã sang tận Đáp Cầu mời thầy tướng về lập lá số tử vi cho Son.	Lorsque Son a été en âge de se marier et que des rumeurs commencèrent à courir sur ses fredaines, Ca Ngoi , le briquetier fit venir de loin un diseur d'horoscope réputé, pour dire l'avenir de sa fille.
	(1991 : 266)	(1996 : 347)

Ayant pour métier la fabrication de tuiles, le père de Son se nomme « Cả Ngói » car le mot « ngói » du vietnamien signifie précisément « tuile ». Cette origine est brièvement mentionnée dans la présentation du personnage. Du fait de la différence linguistique, une explication est nécessaire pour que le lecteur francophone puisse saisir le lien entre le métier et le nom de Cả Ngói. Cependant, les traducteurs omettent l'origine de ce nom pour ne pas alourdir le texte. Ils choisissent donc de conserver le nom « Cả Ngói » tel quel et le présentent comme un briquetier, bien qu'il soit plutôt tuilier. Malgré cette suppression, les traducteurs réussissent à transmettre l'essentiel : l'histoire de la prédiction d'un diseur d'horoscope concernant le destin de Son. En effet, Cả Ngói, le tuilier, inquiet pour sa fille réputée comme la plus belle du village, fait appel à un astrologue renommé pour découvrir ce que l'avenir lui réserve.

Lors de la traduction, le jeu de mots basé sur l'homophonie représente un culturème difficile à traiter en raison de la barrière linguistique. C'est le cas des noms « Đội Cường », « ông Đội » et « bà Đội ».

Exemple 9	Đội trưởng tên là Cường. Nhưng không được gọi là Đội Cường .	Un chef dénommé Cuong, mais que personne n'avait le droit d'appeler « chef Cuong ».
	(1991 : 20)	(1996 : 27)

[...] **ông Đội, bà Đội.**

(1991 : 21)

[...] « **monsieur le chef** » et « **madame le chef** ».

(1996 : 27)

En tant que responsable de la brigade de réforme agraire, le camarade Cường est nommé parfois « Đội Cường » (l'abréviation de l'appellation « Đội trưởng Cường » dont le mot « Đội trưởng » signifie « le responsable » mais aussi « le chef » en français) mais il n'est pas satisfait de ce nom car selon lui, le mot « Đội » seulement signifie plutôt le « Chef » qui renvoie aux régimes féodo-capitalistes alors qu'il est défenseur de la Communisme. Les villageois plaisantent aussi sur la raison de ce mécontentement, à savoir que ses parents s'appellent « ông Đội » (« ông » signifie « monsieur ») et « bà Đội » (« bà » signifie « madame »). Or, pour les Vietnamiens, les noms des parents et des ancêtres sont des tabous.

Le nom « Đội » est en réalité le surnom des parents du camarade Cường. En effet, pour gagner leur vie, ils travaillent comme porteurs. Ils installent toutes les charges dans un panier et les transportent sur la tête. En vietnamien, cette manière de porter sur la tête s'appelle « đội ». C'est pour cette raison que les gens se moquent d'eux en les qualifiant « ông Đội » et « bà Đội ».

En vietnamien, le mot « đội » désigne à la fois le chef et le transport sur la tête mais en français, il n'existe pas de mot qui signifie ces deux sens. Pour traduire les noms « Đội Cường », « ông Đội » et « bà Đội », les traducteurs ne les conservent pas ainsi mais les traduisent respectivement comme « chef Cường » par le calque et comme « monsieur le Chef » et « madame le Chef » par la substitution. Pour ces noms occidentaux, ce procédé n'apparaît pas illogique dans le contexte d'un pays oriental car ce sont plutôt des surnoms et non leurs véritables noms.

Le terme « chef » dans les noms « monsieur le Chef » et « madame le Chef » ne renvoie pas au port sur la tête mais par leur créativité, les traducteurs introduisent une explication improvisée qui parvient à associer l'image des charges empilées au sens du mot « chef » : « *Les charges empilées sur leurs têtes rappelaient aux gens d'ici les dignitaires des temps anciens avec leurs chapeaux d'apparat volumineux* » (1996 : 27). Le talent des traducteurs permet de produire une traduction tout à fait adaptée aux destinataires sans gêner la lecture par des explications paraphrastiques.

En conclusion, nous estimons que pour la traduction des anthroponymes, l'emprunt s'avère un bon choix car il permet de conserver l'aspect local du texte source. Au cas où il convient de transmettre le sens du propre nom, une combinaison avec la note en bas de page et l'adjonction au corps du texte semble pertinente car elle facilite la compréhension pour les lecteurs cibles.

Mais si le sens du nom représente une information supplémentaire et que la compréhension du mot n'influence pas celle de l'essentiel du texte, un emprunt pourrait être suffisant. L'explication du nom peut être alors supprimée pour ne pas perturber le lecteur. Pour les noms à double-sens, la substitution est considérée comme une solution appropriée parce qu'elle parvient à restituer l'humour du jeu de mot sans alourdir le texte.

Le vietnamien étant une langue tonale, c'est-à-dire qu'un changement de ton modifie le sens du mot, nous proposons de reproduire les propres noms sans les modifier en conservant les signes de ton afin d'éviter de fâcheuses confusions. C'est particulièrement utile pour la traduction d'une longue œuvre littéraire comportant de nombreux personnages. En outre, tout au long de la traduction, il conviendrait également d'unifier l'écriture des noms propres.

2.2. Gastronomie

Les culturèmes que nous avons recueillis sur la nourriture regroupent les noms des plats ainsi que des ingrédients sans correspondance en français comme *bánh giầy*, *bánh giò*, *phở* ou ceux qui n'ont pas d'équivalence dans la culture cible comme la viande de chien. La traduction de ces culturèmes permet aux lecteurs francophones d'enrichir leurs connaissances sur le régime alimentaire des Vietnamiens.

Quant aux procédés de traduction relatifs à ce type de culturèmes, nous remarquons que les traducteurs utilisent des procédés différents.

Tout d'abord, l'emprunt qui consiste à garder le nom des plats tel quel sans ou avec une note de bas de page (l'adjonction de l'adaptation) :

Exemple 1 Thịt gà luộc chặt to, cá trắm cỏ rán vàng, **nem cuốn**, dưa xào lòng gà, đĩa nào cũng to xép có ngon.

(1991 : 218)

Dans les plats copieusement garnis, il y a de gros morceaux de poulet, du poisson frit bien doré, **des « nem »**, des abats de volailles à l'ananas.

(1996 : 290)

Exemple 2 [...] ăn **phở** ở quán bà Lợi.

(1991 : 28)

[...] manger **un « pho »** (*) au troquet de madame Loi.

(*) Soupe aux nouilles et à la viande, très populaire au Vietnam.

(1996 : 38)

Littéralement, « nem cuốn » est le « nem roulé » mais en traduisant ce plat, les traducteurs ont supprimé le mot « cuốn » car, par nature, le nem est roulé. Nous considérons que l'adaptation ou plus précisément la suppression est tout à fait pertinente car elle évite une redondance et rend le nom de ce plat plus correct.

« Nem » et « phở » sont deux spécialités culinaires du Vietnam. Nous n'avons pas pu vérifier si en 1996, lors de la traduction de ce roman, le « nem » était déjà mondialement connu mais de nos jours, à l'instar de la pizza italienne et du sushi japonais, le « nem » est devenu universel. Ce terme est vraiment rentré dans le langage courant et intégré les deux dictionnaires *Le Robert* et *Larousse* comme « *Petite crêpe de farine de riz fourrée (soja, viande, vermicelle, etc.), roulée et frite. (Spécialité vietnamienne)* ». Pour cette raison, les traducteurs n'ont pas ajouté une note de bas de page pour donner l'explication sur le « nem », ce qui paraît tout à fait pertinent.

Quant au « phở », les traducteurs appliquent l'emprunt en apportant une adaptation graphique pouvant correspondre à la graphie française : « pho ». En outre, l'adjonction consiste en un ajout d'informations inexistante dans l'original pour expliquer le mot « phở » en note de bas de page. Ce procédé semble adapté du fait que le terme « phở » n'a pas atteint le même niveau de notoriété que le *nem*.

Cependant, dans la traduction, il existe deux notes différentes expliquant le « phở » : l'une ci-dessus à la page 38 « *Soupe aux nouilles et à la viande, très populaire au Vietnam* » et l'autre à la page 103 pour préciser le métier du marchand de phở : « *Le pho est une soupe à base de nouilles, de bœuf ou de poulet, vendue et consommé dans la rue, partout au Vietnam* ». Une seule note serait à conserver et à mettre dès sa première apparition.

De plus, les traducteurs ne sont pas constants dans l'écriture du mot « phở ». En effet, à la page 38, il est mis entre guillemets comme « pho ». À la page 103, cet emprunt s'écrit en italique, sans guillemets : *pho* puis il devient « Pho » à la graphie en romain, mis entre guillemets mais avec le caractère P en majuscule. Cette diversité peut troubler le lecteur cible.

Examinons un autre exemple dans lequel les traducteurs ajoutent une note de bas de page :

Exemple 3 Đã nhiều lần ông Phúc sai con mang **bánh giò, bánh giầy**, mang sữa sang.

(1991 : 24)

A plusieurs reprises déjà, Phu avait ordonné à son fils d'aller chez l'aïeul pour lui proposer des *banh gio*, des *banh giay*^(*) ou du lait concentré.

(*) Gâteaux faits de farine de riz et de riz gluant,
très estimés par les Vietnamiens.

(1996 : 32)

« Bánh giò » et « bánh giầy » sont deux plats inconnus pour les occidentaux. L'emprunt avec une note de bas de page est donc tout à fait pertinente pour permettre aux lecteurs cibles de saisir le sens de ces mots. En sus d'une présentation brève des ingrédients, les traducteurs ajoutent aussi la notion de popularité de ces plats dans la population vietnamienne « *très estimés pour les Vietnamiens* ». Cette précision est précieuse pour démontrer les efforts de Phúc dans l'amélioration de la relation avec le père qu'il avait dénoncé.

« Mắm » ou « nước mắm » représentent peut-être un goût compliqué pour le palais de nombreux occidentaux mais il s'agit d'un ingrédient indispensable pour la plupart des plats vietnamiens et il est considérée comme l'essence de la culture culinaire de la nation.

Exemple 4 Hai tay rờ rẫm hết chai này
đến lọ khác. Đây là chai
mắm. Đây là liền muối.

(1991 : 35)

Trong làn là hai cân bún và
cút **nước mắm** ớt.

(1991 : 138)

Ses deux mains palpent les récipients, les uns
après les autres : dans l'un, c'est de **la**
saumure..., dans l'autre, du sel.

(1996 : 48)

Dans son panier, il y a deux kilos de vermicelle
et un flacon de « **nuoc mam** » pimenté.

(1996 : 192)

La substitution dans la traduction de « mắm » par « saumure » ne s'avère pas pertinente car le « nước mắm » et la saumure sont de nature différente. En effet, la saumure est définie comme « *Solution aqueuse de sel aromatisée où l'on conserve des viandes, des poissons ou des légumes* », selon le Larousse. Tandis que « mắm » est une sauce liquide à base de poisson fermentée dans une saumure. En français, « mắm » ou « nước mắm » sont souvent appelés par « la sauce de poisson » ou « la sauce de nước mắm ». Le premier nom indique la nature de cette sauce liquide comme la sauce de soja ou la sauce tomate...

Dans le deuxième exemple à la page 192, « nuoc mam » est écrit en graphie ordinaire et mis entre guillemets comme un mot emprunté sans une note d'explication pour éclairer le sens du mot.

Dans le contexte de la mondialisation d'aujourd'hui, le « nước mắm » est devenu très connu et il est également intégré dans les deux dictionnaires *Larousse* et *Le Robert* sans signe de ton. Pour mieux présenter cette culture culinaire vietnamienne ainsi que pour créer l'unification dans l'écriture,

Exemple 5 Trịnh Bá Hoành mỗ chó ăn mừng! (1991 : 78)	Et cela, pour la plus grande joie de Hoanh qui fit abattre un chien(*) pour fêter l'événement. (*) A la campagne, on élève des chiens de boucherie qui constituent un mets de choix, à l'occasion des fêtes des anniversaires, etc. (1996 : 110)
--	--

Exemple 6 Đang mổ mẻ cá rô tươi rói, chúng thi nhau nhảy toanh toách trong rổ, tay bà Son cứ run bắn lên. (1991 : 181)	Elle prépare le poisson mais ses mains tremblent encore. (1996 : 244)
Cơm trắng cá trê ướp riềng kho khô, canh khế chua, đây là những thứ ông Hàm thích ăn. (1991 : 144)	Le riz bien blanc, le poisson cuit dans la saumure, la soupe acidulée aux caramboles : Ce sont les plats préférés de Ham. (1996 : 200)
[...] tay vừa gấp cái đầu cá trôi nấu riêu cà chua vàng ánh. (1991 : 241)	Il se sert une tête de poisson grillé avec du bouillon de tomate. (1996 : 317)
[...] cá trắm cỏ rán vàng [...] (1991 : 218)	[...] du poisson frit bien doré [...] (1996 : 290)

On notera que dans l'original, l'écrivain précise toujours le nom des différents types de poissons mais dans la traduction, les traducteurs ont supprimé ces noms, se contentant de les qualifier de « poisson ». Cette simplification par le procédé de suppression appauvrit le style de l'auteur et élimine des savoirs culturels.

L'énumération des types de poissons fait partie du réalisme dans le style de l'auteur. Et par ce réalisme, les lecteurs vietnamiens retrouvent la familiarité correspondant à leur culture. Dans ce cas, à l'évidence, on ne peut pas créer le même sentiment chez les lecteurs cibles. Mais la précision des types de poissons est précieuse pour montrer avec précision les habitudes alimentaires des vietnamiens. En effet, tandis que les Européens comme les Belges et les Français sont habitués à manger des plats cuisinés avec du thon, du saumon, de la sardine, les Vietnamiens dans le delta du Nord mangent souvent des poissons d'eau douce comme *cá rô* (la perche grimpeuse), *cá trê* (le poisson-chat), ou *cá trôì* (la carpe de vase), *cá trắm cỏ* (la carpe à roseau), *cá quắ* (la tête-de-serpent), etc. Dans ce cas, il vaut mieux donc avoir recours à la traduction équivalente pour pouvoir garder les particularités de la culture source.

Exemple 7	Vợ chồng ông Hàm cứ nài ông Khuu ở lại ăn tiết canh . (1991 : 252)	Les époux Ham insistent : Khuu devrait partager avec eux le boudin . (1996 : 330)
------------------	--	---

Ờ, mới làm chằu tiết canh vịt ở nhà Thó. (1991 : 384)	Ah ! J'ai díné d'un plat de canard chez Tho. (1996 : 486)
---	---

« Tiết canh » est un plat spécifique au Vietnam. Il s'agit du sang cru coagulé garni de viande hachée. Il existe plusieurs types de « tiết canh » : « tiết canh vịt » à partir du sang de canard, « tiết canh rắn » du sang de serpent, « tiết canh chó » de chien et « tiết canh lợn » ou seulement « tiết canh » à partir du sang de porc car le porc est l'animal le plus couramment utilisé comme base de ce plat.

La substitution de « tiết canh » par le « boudin » permet d'effacer l'élément exotique mais ce n'est pas un procédé pertinent car ces deux plats sont différents. En effet, le « boudin » fait référence au boyau rempli de sang et de graisse de porc assaisonnés tandis que le « tiết canh » ne subit pas ce conditionnement et est contenu le plus souvent dans le bol. Et surtout, le « boudin » se mange cuit alors que le « tiết canh » se sert cru.

Au sujet du deuxième exemple à la page 486, « un plat de canard » s'avère trop vague pour désigner le « *tiết canh vịt* ». Cette généralisation n'est pas nature à rendre le caractère culturel spécifique du plat vietnamien.

Pour ces culturèmes, nous proposons l'emprunt pour garder leurs noms tels quels mais en italique. Une explication des mots s'avère nécessaire. C'est pourquoi nous proposons aussi de faire une note de bas de page pour « *tiết canh* » (à la page 330) comme suit : (*) sang cru coagulé de porc, garni de viande hachée. Mets apprécié de certains Vietnamiens. Quant à « *tiết canh vịt* » (à la page 486), une combinaison de l'emprunt et du calque pourrait être approprié : *tiết canh* de canard.

Exemple 8 Ròi chiều ông Hàm sẽ sang nếm món Khuu, à son tour, les invite à venir ce
rựa mặn vốn là sở trường tài ba của ông soir goûter **le chien rôti**, sa spécialité.
 Khừu. (1996 : 330)

(1991 : 252)

“Rựa mặn” (littéralement : *sève de prunier*) fait partie des spécialités réalisées avec de la viande de chien. Ce plat comporte de la viande de chien, du galanga, de la citronnelle, du *mắm tôm* (connu sous le nom de *pâte de crevettes* ou *salaison de crevettes*), du sang de chien et quelques autres ingrédients. Il s'agit donc d'une préparation différente du « chien rôti ».

De plus, « rựa mặn » est plutôt connu de la population du delta du Nord. Au vu de sa popularité, comme pour l'exemple précédent, la substitution de « rựa mặn » par « le chien rôti » n'est pas un bon choix car elle donne une traduction inexacte d'une part et méconnaît la réalité culturelle du plat d'autre part.

Dans ce cas précis, nous proposons d'appliquer l'emprunt pour conserver le nom du plat tel quel en italique : *rựa mặn* et d'ajouter une note de bas de page pour donner une explication du plat et de son appellation : (*) Littéralement : sève de prunier. Mets apprécié fait de viande de chien, de galanga, de sang de chien et ayant la couleur de la sève de prunier.

Pour faciliter la lecture, une explication concise vaut mieux qu'un exposé détaillé avec des ingrédients non transposables en français comme le *mắm tôm*.

Exemple 9 Nếu ví cả xã là cái bánh, là bông Si l'on compare le Canton à un gâteau, le
 hoa, thì Giếng Chùa là cái **nhân** Puits de la Pagode en est **la crème** ; si le
đường, cái nhị mật, nghĩa là nơi có Canton est une fleur, le Puits de la Pagode

lề thói nhất, cái sang và cả cái gàn
của Giếng Chùa cũng là nhất xã !

(1991 : 6)

en est le pollen : C'est ici que les traditions
demeurent les plus vivaces.

(1996 : 6)

Littéralement, « *Si l'on compare le Canton à un gâteau, une fleur ; le Puits de la Pagode est un noyau de sucre, un nectaire, c'est-à-dire l'endroit où la discipline et l'ordre ; la richesse et aussi le mauvais sont les plus concentrés* ».

Le texte source compare le Puit de la Pagode à un noyau de sucre d'un gâteau tandis que le texte cible le compare à la crème. Malgré cette différence, il apparaît que dans ce cas, l'adaptation ou plus précisément la substitution que les traducteurs ont appliquée est convenable. En effet, dans l'original, le gâteau évoqué par l'écrivain n'est pas un gâteau réel. Il figure une image symbolique. Pour cet exemple, au lieu de présenter un type de gâteau vietnamien, il est nécessaire de créer l'effet chez les lecteurs cibles en remplaçant la partie la plus précieuse d'un gâteau de la culture source (le noyau de sucre) par une autre de la culture cible (la crème).

Par les exemples analysés ci-dessus, il s'avère que pour la traduction des culturèmes sur la nourriture, l'emprunt, la traduction littérale et l'adaptation ou l'adjonction sous forme d'une note en bas de page représentent la meilleure solution. Ils permettent de conserver la fidélité au texte source par des mots emprunts et font connaître la culture culinaire aux lecteurs cibles par des notes de bas de page. Lorsque le plat est mondialement connu, une note de bas de page devient superflue, il suffit donc de l'écrire en italique pour marquer qu'il s'agit d'un emprunt.

La note de bas de page se doit d'être concise et ne pas comporter un autre culturème dans l'explication. Parmi les trois techniques de l'adaptation (l'adjonction, la substitution et la suppression), les deux dernières doivent être utilisées avec précaution pour ne pas trahir le texte source et perdre l'élément culturel. En outre, durant traduction, il convient d'étudier l'intention de l'auteur : informer ou créer l'effet pour pouvoir choisir le procédé le plus efficace.

2.3. Unités de mesure de surface de terrain

Exemple 1 Bỏ rỏ cũng trên hai tạ một sào.

(1991 : 130)

On va obtenir au moins deux quintaux par
« sao » de rizière.

(1996 : 181)

Exemple 2 Đồng Chùa là một cánh đồng phẳng
phiu chỉ rộng hơn 20 **mẫu** Bắc Bộ
với những thửa, những ô ruộng có từ
thời sơ khai của vùng này.

(1991 : 348)

C'est un terrain plat de vingt **mau** (*)
environ, loti en plusieurs rizières, qui sont
cultivées depuis que le village existe.

(1996 : 445)

(*) Un *mau* est égal à 10 *sao*, c'est-à-dire
360 m²

Dans le roman sont citées seulement deux unités de mesure de superficie « mẫu » et « sào ». Ces unités sont encore utilisées aujourd'hui par les agriculteurs vietnamiens. Dans tous les cas, les traducteurs appliquent l'emprunt en gardant les termes tels quels (sans signe de ton) dans la traduction. Par le biais d'une explication en note de bas de page, l'adjonction paraît logique parce qu'elle permet de faciliter la compréhension des lecteurs cibles. Nous estimons ces procédés pertinents parce qu'ils conservent les particularités culturelles vietnamiennes et les font connaître aux lecteurs cibles.

Cependant, la mise en œuvre de ces procédés laisse à désirer. En effet, ces deux unités de mesure s'écrivent parfois en romain, entre guillemets (« mau » à la page 29, « sao » aux pages 383 et 422) ; parfois en italique sans guillemets (*mau* aux pages 445 et 450, *sao* aux pages 450 et 453).

La note unique apparaît à la page 445 pour « mẫu » comme mentionnée ci-dessus : (*) Un *mau* est égal à 10 *sao*, c'est-à-dire 360 m². Cependant, ces termes « mẫu » et « sào » apparaissent plusieurs fois auparavant dans le roman, sans explication.

Surtout, cette note donne une explication ambiguë. En effet, un *mẫu* vaut 10 *sào*, soit 3600 m², pas 360 m².

Pour ces deux unités, nous proposons une note dès la première apparition de « mẫu » à la page 29 : (*) un *mẫu* équivaut à 3600 m². Pour la première apparition de « sào » à la page 181, nous proposons la note suivante : (*) un *sào* équivaut à un dixième de *mẫu*, soit 360 m². Cette note ne se limite pas à expliquer l'unité « sào », elle contribue également à renforcer la mémorisation de l'unité « mẫu » grâce au rappel de ce terme. En ce sens, elle facilite l'apprentissage et remplit pleinement sa fonction pédagogique dans la transmission du culturème.

Afin de ne pas alourdir la traduction, pour les apparitions ultérieures de ces termes (sauf « mẫu Bắc Bộ » à la page 348 ci-dessus), nous les écrivons tels quels en italique et sans explication pour insister sur son caractère d'emprunt.

Pour « mẫu Bắc Bộ », il s'agit en fait du nom complet du terme « mẫu » dans le roman. Le Vietnam est divisé en trois régions : le Nord (Bắc Bộ), le Centre (Trung Bộ) et le Sud (Nam Bộ). Le terme « mẫu Bắc Bộ » est différent de « mẫu Nam Bộ » et de « mẫu Trung Bộ ». Vu le langage formel de ce texte qui fournit des informations sur Đồng Chùa (le champ Chùa), nous proposons d'appliquer l'emprunt pour « mẫu » et le calque pour « Bắc Bộ » : « *mẫu* du Nord » accompagné d'une note de bas de page : (*) nom complet de *mẫu*, pour distinguer de *mẫu* du Sud (10000 m²) et de *mẫu* du Centre (4970 m²). Cette explication vise à enrichir des savoirs-culturels pour les lecteurs cibles.

2.4. Culturèmes vestimentaires

Ông vẫn ở với bà vợ **yếm** trắng, **răng**
đen, khăn mỏ quạ.

(1991 : 7)

Il vivait toujours avec la même femme aux **dents**
laquées, portant encore **cache-sein** blanc et
coiffe noire en bec de corbeau.

(1996 : 7)

Cet extrait évoque la femme de l'adjudant Ngu. Alors qu'il s'habille dans un style occidental moderne, sa femme conserve une tenue et des accessoires vestimentaires traditionnels surannés qui sont : « *yếm* », « *răng đen* » et « *khăn mỏ quạ* ». Ces trois culturèmes sont traduits respectivement comme « cache-sein », « dents laquées » et « coiffe noire en bec de corbeau ».

Exemple 1 [...] **yếm** trắng [...]

(1991 : 7)

[...] **cache-sein** blanc [...]

(1996 : 7)

Le « *yếm* », désigne un sous-vêtement dos nu qui se compose d'un morceau de tissu avec quatre bretelles dont deux sont nouées derrière la nuque et les deux autres derrière la taille. Cette tenue spécifique des femmes vietnamiennes d'antan n'existant que dans la langue-culture cible, les traducteurs l'ont traduit par la nature de sa fonction comme « cache-sein ». Cette explicitation de la traduction équivalente permet de comprendre immédiatement la fonction de ce vêtement mais elle risque d'effacer l'aspect culturel présent dans le terme. En effet, le « *yếm* » n'est pas qu'un simple « cache-sein », il est aussi vu comme une pièce élégante, associée à la grâce féminine vietnamienne.

Pour pouvoir garder les particularités du terme source, nous proposons de conserver le mot « *yếm* » tel quel, accompagné d'une note explicative : (*) sous-vêtement traditionnel associée à la féminité des vietnamiennes d'antan.

Exemple 2 [...] **răng đen** [...]

[...] **dents laquées** [...]

Le terme « *răng đen* » peut être traduit littéralement par « dents noires ». Il va de soi que la traduction littérale risque de faire penser à un défaut d'hygiène buccale. C'est pour cela que l'explicitation du terme par « dents laquées » apparaît plus convenable. Par ailleurs, cette interprétation de la traduction équivalente évoque également la coutume du laquage des dents en noir dans l'ancienne société vietnamienne où les dents noires faisaient partie des canons de la beauté féminine. Cela pourrait, en outre, aider les lecteurs cibles à enrichir leurs connaissances sur la culture vietnamienne.

Cependant, dans la traduction, la couleur des dents a été supprimée. Afin de rendre la traduction plus fidèle, nous proposons de traduire encore le terme « *răng đen* » par l'explicitation comme « dents laquées en noir ».

Exemple 3 [...] *khăn mỏ quạ*.

[...] **coiffe noire en bec de corbeau.**

(1991 : 7)

(1996 : 7)

« *Khăn mỏ quạ* » était un accessoire très populaire chez les femmes du Nord du Vietnam, surtout dans les régions rurales. Il s'agit d'un fichu noir noué sur la tête. Les Vietnamiennes l'utilisent pour maintenir leur coiffure et pour se protéger du soleil ou du froid.

Littéralement, le terme « *mỏ quạ* » se traduit par « bec de corbeau » en raison de la façon dont le fichu est plié et porté. En effet, le fichu est plié en triangle, puis attaché autour de la tête, formant un angle pointu vers l'avant, évoquant la forme d'un bec de corbeau. Pour traduire ce culturème, les traducteurs ont appliqué la traduction équivalente pour dégager le terme « coiffe noire en bec de corbeau ». Ce procédé privilégiant les lecteurs cibles s'avère tout à fait convenable. Il paraîtrait aussi possible de traduire ce terme par une autre explication comme « fichu noué en bec de corbeau ».

Tandis que les lecteurs vietnamiens peuvent saisir facilement le contraste entre le style vestimentaire moderne de l'adjudant Ngu et la tenue passéiste de sa femme car « *yếm* », « *răng đen* » et « *khăn mỏ quạ* » correspondent à un style vestimentaire de l'ancienne société, il n'est pas aisé pour les lecteurs cibles de le comprendre. Pour cette raison, l'ajout des mots « toujours » et « encore » par les traducteurs est pertinent. Cette adjonction est bienvenue car elle permet aux lecteurs de saisir l'aspect démodé de la femme de l'adjudant Ngu sans gêner la lecture par de lourdes paraphrases.

Les trois culturèmes vestimentaires ci-dessus sont traduits par l'explication de la traduction équivalente. Il s'agit soit de l'explication sur la fonction, soit du procédé esthétique, soit de la

description imagée. L'explication rend les termes compréhensibles pour les lecteurs francophones peu familiers avec les tenues et accessoires spécifiques de la culture vietnamienne. Cependant la manière d'expliquer sera dépendante du contexte.

Pour les termes spécifiques comportant plusieurs valeurs culturelles, l'emprunt accompagné d'une note pourrait être une bonne solution afin de préserver les particularités culturelles du terme.

2.5. Culturèmes musicaux

Exemple 1 Ông sẽ mời đội kèn, mà phải là phường bát âm lớn theo đúng nghi thức cổ truyền. (1991 : 27)	Il va faire venir une troupe de musique funèbre traditionnelle de grand renom. (1996 : 37)
--	--

Le mot sino-vietnamien « bát âm » signifie « huit sons ». Il fait référence à une classification des instruments basée sur les huit matériaux qui les composent : instruments en métal, en pierre, à cordes, à vent à base de bambou, de percussion en bois, réalisés en argile ou en terre cuite, instruments dont les membranes sont en cuir et instruments utilisant une gourde. Le terme « bát âm » représente un genre musical populaire joué lors des événements communautaires comme festivals, cérémonies, mariages... mais depuis longtemps, il est relatif principalement à la musique funèbre.

Malgré son nom « bát âm », l'utilisation des huit types d'instruments de musique est rarissime. Lors des funérailles traditionnelles dans le delta du Nord, on se sert principalement du tambour (un instrument dont la membrane est en cuir), du *đàn nhị* (un instrument à deux cordes) et du *kèn bầu* (un instrument à vent). Il s'agit aussi de trois instruments utilisés lors des funérailles de l'aïeul Vũ Đình Đại.

Pour ce terme « bát âm », les traducteurs ont utilisé l'équivalence afin d'expliciter la fonction de ce genre musical comme « musique funèbre traditionnelle ». Ce procédé permet de saisir immédiatement le vouloir-dire de l'auteur sans gêner la lecture par un élément culturel étranger. En effet, dans ce cas de figure, l'explication du terme original pourrait désorienter la compréhension car dans l'œuvre, l'auteur ne décrit ni ne mentionne les huit sons.

Exemple 2 & 3 Tiếng kèn, tiếng nhị cũng nỉ non như cửa vào gan ruột! (1991 : 32)	Le son des instruments à vent et à corde, de plus en plus déchirant, accompagne ces pleures. (1996 : 44)
--	---

Cet exemple comprend deux culturèmes : « kèn » et « nhị ». Il s'agit de deux instruments musicaux utilisés souvent dans la musique traditionnelle vietnamienne, particulièrement dans les funérailles en raison des sons mélodieux, poignants et déchirants qu'il permet de produire. C'est la raison pour laquelle chaque fois que l'on cite le nom de ces instruments, les Vietnamiens en général et les habitants du Nord en particulier songent aux funérailles.

En vietnamien, « kèn » s'applique aux instruments musicaux à vent. Le nom complet auquel le « kèn » renvoie dans l'œuvre est « kèn bầu » dont la forme fait penser à un hautbois ou un *suona* chinois. Quant à « nhị », son nom complet est « đàn nhị » dont le nom commun « đàn » correspond aux instruments à vent ou à clavier. Son nom sino-vietnamien « nhị » signifie « deux » soit deux cordes. Cet instrument musical à deux cordes est similaire à un violon mais utilisé de manière verticale, comme l'*erhu* chinois. Le musicien se sert d'un archet qui passe sur les deux cordes pour les faire vibrer.

Pour traduire les culturèmes « kèn bầu » et « đàn nhị », les traducteurs ont utilisé la substitution de l'adaptation pour les remplacer par les termes génériques qui désignent le type d'instrument auquel ils appartiennent : « kèn » a été traduit par « instrument à vent » et « nhị » par « instrument à cordes ». Par cette simplification, la traduction gagne en légèreté et devient plus accessible pour les lecteurs cibles. Ce choix paraît judicieux, car il préserve l'essence du texte dont l'objectif principal est de transmettre la description du son poignant des instruments.

En étudiant la traduction des noms de ces deux instruments de musique, nous nous sommes interrogée sur la possibilité de les désigner par des termes déjà adaptés phonétiquement du chinois : *suona* pour « kèn bầu » et *erhu* pour « đàn nhị ». Cependant, après des recherches approfondies, nous avons constaté que, bien que basés sur une structure similaire et une manière de jouer comparable, le « kèn bầu » vietnamien et le *suona* chinois, tout comme le « đàn nhị » et l'*erhu* chinois, sont différents par leur timbre. Cette compréhension plus approfondie de ces instruments nous a permis d'éviter des malentendus et d'éviter la diffusion d'informations erronées.

Afin de privilégier le lectorat cible, les traducteurs ont utilisé l'équivalence et la substitution par le terme générique pour traduire les culturèmes musicaux. Lorsqu'il n'est pas indispensable de connaître ces derniers en profondeur, ces procédés sont utiles car ils rendent le texte aisé à comprendre sans ajouter d'explications.

2.6. Objets de la vie quotidienne

Exemple 1 [...] **nón** [...]

(1991 : 77)

[...] **nón** (*) [...]

(1996 : 108)

(*) Chapeau conique traditionnel des paysans, fait de feuilles de latanier.

Le « nón » ou le « nón lá » est considéré comme le symbole des Vietnamiens depuis longtemps. Composé d'un cadre conique de tiges de bambou couvert de feuilles de latanier, très léger, ce type de chapeau est porté par les Vietnamiens du Nord au Sud, principalement par les femmes, quel que soit leur classe sociale ou leur âge. En effet, le « nón » accompagne les agriculteurs dans les champs. Il est porté par les étudiantes en classe. Il équipe grand-mères et mamans au marché. Utilisé pour se protéger du soleil et de la pluie, ce chapeau sert aussi d'éventail pendant les chaudes journées d'été... Avant que la modernité n'introduise de nouveaux styles vestimentaires et couvre-chefs et lorsque la bicyclette était encore le moyen de transport populaire au Vietnam, le « nón » était un accessoire indispensable à chaque sortie. De nos jours, le « nón » est moins utilisé qu'auparavant mais il demeure emblématique de la culture vietnamienne. Il est porté lors de festivals, de cérémonies, de spectacles artistiques ou simplement par des personnes souhaitant préserver cette tradition.

Objet indissociable des paysans, le « nón » est aussi mentionné vingt fois dans le roman, sans compter la première fois dans l'expression « *ngơ ngơ như bò đội nón* » (1991 : 39) (littéralement : *ahuri comme une vache portant le « nón »*) qui est interprétée comme « un peu simplet » (1996 : 53) pour décrire le caractère de Quên. Afin de transmettre le « nón » réel, les traducteurs ont recours à l'emprunt qui permet de garder le terme tel quel. Une note de bas de page visant à expliquer le « nón » est très utile pour les lecteurs cibles. Au vu de la fréquence d'utilisation du terme « nón » dans le roman, il est évident que l'emprunt constitue également un bon moyen pour faire connaître ce terme spécifique dans le monde. Cependant, comme dans d'autres occasions, l'emprunt s'écrit parfois sans guillemets, parfois entre guillemets comme « *nón* » aux pages 198, 354, 368... dans la version traduite.

Exemple 2 Thê rồi một đêm mưa gió, sấm chớp ầm ầm, ông sợ đó bị trôi, liền đội nón, khoác áo **tơi** ra đi. Chính bộ **tơi** nón lòn xòe ấy đã dẫn đến sự nhảm lẫn chết người.

Quelques temps plus tard, par une nuit d'orage, alors que le tonnerre gronde et que des éclairs impressionnant zébrent le ciel, l'aïeul craignant que sa nasse charriée par le courant violent de la rivière en crue ne soit perdue, se

(1991 : 77) rend vers son lieu de pêche après s'être coiffé
d'un nón et s'est abrité dans un vaste **manteau
de pluie en feuilles de latanier**. C'est hélas,
justement ce vêtement qui causera sa perte !

(1996 : 108)

Le texte explique pourquoi l'aïeul Trịnh Bá a été tué par erreur par le Seigneur Tigre. La raison en est le port du *nón* et d'un type de manteau de pluie nommé « áo toi », ce qui empêchait le Seigneur de le reconnaître. Traduit littéralement comme « chemise de lataniers », « áo toi » était un vêtement familier des paysans. Il s'agit d'un type de manteau de pluie épais et large réalisé avec des feuilles de latanier.

Pour expliquer ce culturème, les traducteurs appliquent l'équivalence pour l'interpréter comme « *manteau de pluie en feuilles de latanier* ». Cette interprétation concise est pertinente car elle permet de restituer, sans alourdir le texte, l'image de cet ancien manteau de pluie. Sans se limiter au terme « *manteau de pluie* », les traducteurs restent fidèles au texte source en précisant le matériel. Cette précision permet aux lecteurs cibles de mieux visualiser ce vêtement qui ne leur est pas familier.

Exemple 3 Chúng tìm **điếu**.

(1991 : 18)

Ils cherchent **la pipe à eau**.

(1996 : 23)

Exemple 4 Ông Hàm rít lạch sạch một hơi **điếu bát**.

(1991 : 62)

Ham tire une longue bouffée de sa
pipe à eau.

(1996 : 86)

Le tabac *Nicotiana tabacum* est connu mondialement sous la forme de cigarette mais au Vietnam, il existe un autre type de tabac, *Nicotiana rustica*, nommé « thuốc Lào » qui se trouve en sachet et se fume à l'aide de « điếu cày » ou « điếu bát », un type de pipe remplie d'eau. L'image de « điếu cày » et « điếu bát » fait partie d'une tradition profondément ancrée, particulièrement dans les régions rurales et montagneuses du Nord où fumer « điếu cày » ou « điếu bát » n'est pas seulement un plaisir personnel, mais aussi un moment de convivialité et de partage entre amis et voisins.

« Điếu cày » ou « điếu » est une pipe faite avec un bambou long d'une cinquantaine de centimètres, remplie d'eau et muni d'un fourneau en bois. « Tout en brûlant la pincée de tabac « thuốc Lào » avec un mince brandon de paille, le fumeur, souvent accroupi, aspire longuement par l'orifice supérieur du tube, ce qui produit un glouglou flattant l'oreille parce que la fumée doit traverser une

couche d'eau. Il ferme les yeux en exhalant voluptueusement la fumée. » (Hữu Ngọc, 2009 : 387). Dans le roman, l'auteur mentionne également « điếu bát », une autre version de cette pipe utilisée par Hà. Ce petit détail, répété cinq fois, reflète le plaisir de celui-ci car le « điếu bát » se trouve souvent sur la table du salon des familles aisées. Il s'agit d'une sorte de pipe comportant deux parties : un foyer arrondi, souvent en porcelaine, de la taille d'un bol (en vietnamien : bát) et un tube fin, long d'environ trente centimètres utilisé comme tuyau pour fumer.

S'agissant d'objets familiers des paysans dans le delta du Nord, le « điếu cày » et le « điếu bát » apparaissent plusieurs fois tout au long du roman. Dépourvus d'équivalents lexicaux en français, ces culturèmes sont traduits par l'équivalence accompagnée d'une note de bas de page. En effet, ils sont expliqués comme « pipe à eau » mais ce terme n'explique pas la différence entre ces deux types de pipe. Dans ce cas, il serait préférable de fournir des notes explicatives qui permettent de respecter l'intention de l'auteur et de rendre plus claire l'image de ces pipes. En conséquence, lors de la première apparition de « điếu cày » à la page 23 dans la version traduite, nous proposons d'ajouter une note pour « la pipe à eau », ainsi rédigée : « La pipe à eau, populaire dans le Nord du Vietnam, est faite d'un tronçon de bambou long d'une cinquantaine centimètre ».

Quant au terme « điếu bát », nous proposons de le traduire par « la pipe à eau en porcelaine » et lors de sa première apparition à la page 86 dans la version traduite, nous rédigeons la note suivante en bas de page : « rencontrée souvent dans les familles aisées, cette pipe est constitué d'un foyer arrondi en porcelaine de la taille d'un bol et est équipée d'un petit tuyau pour fumer ». Cette solution traductionnelle se montre cohérente avec l'idée exprimée auparavant dans l'original sur la vie aisée de Ham par rapport aux autres villageois.

Exemple 5 Đào nấu cơm mà hôn vía như bay đi
đâu mất. Tay đang cầm **đũa cả**, mà
mắt cứ nhón nhác đi tìm đũa ghế cơm.
Đáng nhẽ tra mì chính vào canh, thì
lại cứ tống mãi muối trắng vào!
(1991 : 85)

Dao est rentrée dans la cuisine, mais
elle n'est plus du tout à ce qu'elle fait :
elle cherche partout **les baguettes**
qu'elle tient dans ses mains, elle verse
du sel dans la sauce au lieu du
glutamate...

(1996 : 119)

Ce texte décrit le trouble de Đào lorsqu'elle saisit le signal de son amoureux sur leur rendez-vous secret. Dans la joie et la passion de la jeunesse, elle ne pense qu'à une seule chose : trouver un prétexte pour sortir après le dîner. C'est pour quoi « la main tient déjà « đũa cả » mais les yeux continuent de chercher « đũa cả » pour remuer le riz » (Tay đang cầm **đũa cả**, mà mắt cứ nhón nhác

đi tìm đũa ghé com). Littéralement, « đũa cả » sont des grandes baguettes (« đũa » signifient « les baguettes », « cả » signifie « grand »). Par rapport aux baguettes utilisées pour manger, les « đũa cả » sont souvent plus longues, plus grandes et leur forme est plate, et non rondes comme celle des baguettes ordinaires. Si ces dernières sont désormais familières au lecteur francophone, les « đũa cả » restent inconnues. Cette sorte de baguettes sert principalement à « ghé com », soit l'action de remuer le riz pour une cuisson uniforme.

Pour rendre ce passage compréhensible, les traducteurs omettent l'action de remuer le riz et substituent le culturème par le terme générique « baguettes ». Bien que le texte ainsi traduit ne conserve pas la description détaillée des actions du personnage, grâce à la modulation, il parvient à préserver l'effet humoristique de l'original en soulignant la distraction de Đào, cherchant partout un objet qu'elle tient déjà en main. Dans ce cas, l'essentiel est de restituer l'humour de façon à le rendre immédiatement compréhensible pour le lecteur plutôt que de proposer une explication paraphrastique du culturème. Le recours à la modulation et l'adaptation, plus précisément la substitution du culturème par le terme générique dans ce cas, paraît ici adapté.

Les objets de la vie quotidienne présents dans le roman sont traduits par des procédés différents : l'emprunt accompagné par une note ; l'explication à la fois sur la fonction et sur le matériel (l'équivalence) ; l'explication sur la caractéristique de l'objet (l'équivalence) ; la substitution par un terme générique (l'adaptation). On a recours à divers procédés traductifs en fonction de la spécificité culturelle des objets mentionnés, de leur rôle dans le récit et aussi de la familiarité supposée du lectorat cible avec ces concepts.

2.7. Croyance populaire et superstition

Exemple 1 *Biệu là tên cúng cơm, còn Cô Thổng là một từ chung để chỉ những người làm nghề cúng bái.*

(1991 : 13)

Bieu est **le prénom que lui ont donné ses parents**, tandis que « Mademoiselle Thong » est la désignation communément réservée aux sorciers professionnels.

(1996 : 17)

Par le passé, un Vietnamien pouvait avoir plusieurs prénoms. À sa naissance, on lui attribuait souvent un sobriquet parfois grossier ou désagréable pour éloigner les mauvais esprits. Vers l'âge de deux ou trois ans, un véritable prénom lui était donné, mais il pouvait également être appelé par un surnom reflétant son caractère, son apparence physique ou sa profession. Après sa mort, il portait ce qu'on appelle le « tên cúng cơm » (littéralement : *le prénom d'offrande de riz*), utilisé pour invoquer

son âme à revenir prendre l'offrande lors des grandes occasions comme le Têt, l'anniversaire de son décès ou pendant les cinquante jours de rituel suivant sa mort. Ce prénom cultuel, choisi par ses proches ou parfois par le défunt lui-même de son vivant, est souvent une reprise de son véritable prénom. Ainsi, l'expression « *tên cùng com* » fait référence le plus souvent à son véritable prénom.

Une traduction littérale ou des paraphrases alambiquées pour expliquer ce terme risqueraient de rendre la phrase incompréhensible pour les lecteurs français. C'est pourquoi la traduction par équivalence s'avère plus appropriée. Elle permet de transmettre fidèlement le message du texte source en distinguant deux éléments dans le nom du sorcier « *Cô thông Biệu* » : le premier (Biệu) est le prénom donné par ses parents, et le second (« *Cô thông* » ou « *Mademoiselle Thông* ») est l'appellation couramment utilisée par les habitants.

Exemple 2 Tiền ngân hàng Quốc gia hẳn hoi, tiền của người sống đang tiêu chứ không phải tiền âm phủ chỉ là thứ tiền giả vờ! (1991 : 32)	Ce sont de vrais billets de la Banque Nationale et non de ces faux billets qu'on a l'habitude de brûler en ex-voto pour les défunts. (1996 : 43)
---	---

Les Vietnamiens pensent que l'existence des défunts perdure dans un autre monde. Pour s'assurer que les âmes des morts bénéficient de confort et de prospérité dans l'au-delà, les vivants brûlent des papiers votifs lors d'occasions telles que le Têt, les funérailles ou les anniversaires de décès. Le feu symbolise le transfert de ces offrandes de notre monde vers l'autre. Elles sont souvent des vêtements, des maisons, des vélos, des voitures... en papier ainsi que le « *tiền âm phủ* » (littéralement : *l'argent de l'enfer*), une monnaie fictive destinée aux défunts dans l'au-delà.

Pour traduire ce culturème, le terme « argent votif » pourrait sembler équivalent, mais il risque de ne pas rendre fidèlement la spécificité culturelle vietnamienne. Cependant, la solution adoptée par les traducteurs s'avère appropriée. Grâce à une interprétation concise, le public francophone peut aisément saisir la fonction rituelle de cet argent et la pratique vietnamienne de brûler l'argent votif, une coutume étrangère à leur propre culture.

Exemple 3 Ông chợt nhớ lại buổi sáng vừa thò mặt ra cổng đã gặp ngay một cô bụng chứa phướn ra, thảo nào chuyển về chơi này của ông súi quá. (1991 : 263)	Ce matin, en sortant de chez lui, la première personne qu'il a croisée était une femme enceinte : mauvais présage ! Et voilà que maintenant, sa visite chez Ham tourne mal...
--	---

Ce texte relate les pensées de Long, un jeune frère de Hâm. Lors de sa visite dans son village natal, il est témoin des oppositions féroces entre sa lignée de Trịnh Bá et celle de Vũ Đình. Cela lui fait se remémorer la femme enceinte qu'il a croisée dès son départ.

Littéralement, le texte source est traduit comme : *Il se souvient soudain que le matin, dès qu'il montre son visage à la porte, il rencontre immédiatement une femme enceinte au ventre gonflé. C'est pourquoi sa visite chez son frère tourne mal.*

Par rapport au texte source, nous constatons que les traducteurs ont ajouté l'explication « mauvais présage » qui renvoie à la rencontre d'une femme enceinte. L'adjonction dans ce cas est tout à fait appropriée car sans explication, les lecteurs ne peuvent pas établir un lien de causalité entre une femme enceinte et la mauvaise ambiance de la visite. En effet, il s'agit d'un thème de superstition vietnamien. Les superstitieux pensent que la rencontre d'une femme enceinte dès la sortie de la maison constitue le présage d'un mauvais voyage.

Exemple 4 Theo tục lệ vùng này, người chết bắt
đắc kỳ tử ở ngoài nhà thì không được
đưa vào khỏi **giọt gianh** để tránh trùng
họa.

(1991 : 289)

En effet, quand un décès se produit à
l'extérieur, la coutume interdit que le
corps repose **dans la maison** – le
fantôme du mort serait une trop
grande manace pour les habitants de
la maison !

(1996 : 373)

Vừa nói rang rảng, người đàn bà vừa
bước lên thêm. Nhưng chưa qua **giọt
gianh**, chị ta bỗng kêu « ú ù! ú ù! » như
tiếng hút gió!

(1991 : 292)

Tout en parlant, la femme est montée
sur la terrasse ; arrivée en haut des
marches, elle pousse un cri, une sorte
de long sifflement.

(1996 : 377)

... không bước vào quá **giọt gianh** thế
là thần trùng chưa vào nhà đâu!

(1991 : 293)

Elle a bien pris garde de ne pas
franchir **le seuil de la maison**.
L'esprit malin n'est pas entré chez
vous !

(1996 : 378)

« Giọt gianh » (littéralement : *goutte du chaume*) décrit la ligne tracée par l'eau de pluie tombant du toit selon son l'inclinaison. Ce terme fait référence à la projection verticale depuis le bord de l'avant-toit jusqu'au sol, marquant la limite de l'espace couvert par le toit appelé l'espace domestique. Il s'agit d'un concept caractéristique de l'architecture traditionnelle vietnamienne ainsi que de la croyance et aussi la superstition associée pour les habitants à la toiture de chaume ou de tuiles couramment utilisée dans le passé.

Le premier extrait signifie littéralement « Selon les coutumes de cette région, les personnes qui meurent subitement à l'extérieur ne sont pas autorisées à être menés sous le toit pour éviter d'apporter la mort aux autres membres de la famille ». Pour traduire cette idée, les traducteurs utilisent la substitution par l'expression « dans la maison ». Ce qui paraît trop simple par rapport à la perception des Vietnamiens. Nous proposons donc d'utiliser l'expression « sous son toit » plus proche de cette notion de limite créée par la goutte de chaume bien même si elle n'explicite pas le culturème.

Dans le deuxième extrait (littéralement : *Tout en parlant, la femme monte sur les marches. Mais avant qu'elle ne dépasse la ligne tracée par l'eau de pluie du toit, elle a soudainement crié, comme une sorte de long sifflement*), les traducteurs n'ont pas retransmis le culturème ni rendu l'idée sous-entendue que la femme possédée par l'âme de Son n'empiète pas encore sur l'espace domestique en n'ayant pas encore franchi le bord de l'avant-toit. Mais cette suppression n'influence pas la compréhension du texte car cette idée est mentionnée clairement juste après dans le roman. C'est également le cas dans le troisième exemple ci-dessus.

Le troisième extrait est l'énoncé de Cỏ, la sœur aînée de Son adressé à Hỏm. Cet énoncé se trouve dans le contexte où l'âme de Son revient et s'incarne dans le corps de Bẻ, la femme journaliste. Après avoir prononcé quelques mots, le corps monte sur les marches d'entrée extérieures. Brusquement, l'âme de Son s'est échappée, le corps de la femme journaliste est tombé au sol, avant de dépasser « giọt gianh ». Ce qui signifie que tant que l'âme n'entre pas encore dans l'espace domestique, le mauvais esprit qui la suit ne peut pas entrer chez Hỏm. Dans la traduction, « giọt gianh » est traduit comme « le seuil de la maison ». Cette substitution ne saurait transmettre la perception des Vietnamiens car pour les francophones, le « seuil de maison » renvoie simplement au rebord de la porte d'entrée. Nous proposons de traduire le texte comme : « Elle a bien pris garde de ne pas mettre les pieds sous le toit. L'esprit malin qui l'a suivie n'est pas donc entré chez vous ! ». À travers de cette traduction, on peut comprendre que l'espace domestique est limité par la toiture, et non par les murs de la maison. En outre, l'ajout de la subordonnée relative « qui l'a suivie » et de la conjonction « donc » permet d'expliciter respectivement la relation entre l'âme de Son et l'esprit malin ainsi que la relation sémantique entre les deux phrases.

Exemple 5 [...] không bước vào quá giọt gianh thế là thần trùng chưa vào nhà đầu! (1991 : 293)	Elle a bien pris garde de ne pas franchir le seuil de la maison. L'esprit malin n'est pas entré chez vous ! (1996 : 378)
--	--

Toujours dans le troisième extrait, on trouve le culturème « thần trùng » (littéralement : *divinité de répétition*). Il signifie l'esprit maléfique qui cherche des informations sur les proches vivants des âmes récemment décédées pour provoquer des décès successifs, la répétition de malheurs dans une même famille sur une courte période. Cette figure terrifiante est largement associée à des superstitions ancrées dans la société vietnamienne rurale.

Lors de la traduction de ce terme, par la substitution, les traducteurs l'ont remplacé par un terme générique « l'esprit malin ». Bien que cette expression ne puisse pas exprimer en détail la superstition des paysans, la traduction s'avère convenable car dans ce cas, une explication paraphrastique dans le corps du texte ne correspond pas à la manière simple du parler des paysans. Par ailleurs, vivant dans la même culture, ils saisissent facilement l'idée de l'interlocuteur sans avoir besoin d'une explication détaillée.

Pour la croyance populaire et la superstition vietnamienne, il existe souvent un sens implicite caché sous le terme original. En privilégiant le lectorat francophone étranger à ces croyances vietnamiennes, les traducteurs ont recours principalement à la traduction équivalente et à l'adaptation par adjonction pour expliciter le message de l'original. Pour éviter une explication longue qui peut nuire au style de l'auteur ainsi qu'au mode d'expression des personnages, la substitution pourra s'utiliser pour exprimer l'idée générale. Et ceci, même si elle ne parvient pas à retransmettre exactement le sens du culturème.

2.8. Fêtes traditionnelles et événements spirituels

Exemple 1 Vì thế hôm giáp tết mới đây, [...] (1991 : 23)	C'est pourquoi, à l'approche du Nouvel An lunaire , [...] (1996 : 31)
Phải chạy ăn từ hồi trong tết . (1991 : 240)	A l'approche du Tết , ils ont été obligés de taper tout le monde autour d'eux. (1996 : 317)

Au Vietnam, il existe plusieurs Tết comme Tết Nguyên Đán (le premier jour du premier mois lunaire), Tết Hàn Thực (le 3^e jour du 3^e mois lunaire), Tết Đoan Ngọ (le 5^e jour du 5^e mois lunaire),

Tết Trung Thu (le 15^e jour du 8^e mois lunaire), etc. Parmi ces Tết, Tết Nguyên Đán ou le Nouvel An lunaire, constitue la plus grande fête de l'année au Vietnam. Les Vietnamiens le qualifient généralement de « Tết ».

Il ne s'agit pas d'un simple Nouvel An comme en Occident. Par tous ses rituels et ses coutumes traditionnelles, ses valeurs familiales et communautaires et ses valeurs spirituelles, le Tết représente le marqueur essentiel de l'identité culturelle et le peuple vietnamien « réserve tout la ferveur de l'âme et du cœur au Tết traditionnel. » (Hữu Ngọc, 2009 : 421).

Pour transposer le terme « Tết », les traducteurs n'ont pas unifié le procédé de la traduction. En effet, par équivalence, le sens du terme est interprété comme « le nouvel an lunaire » aux pages 25, 31 et 36. Aux pages 90 et 317, par l'emprunt, « Tết » est gardé tel quel (sans signe de ton), sans explication. Ce nom est aussi attaché au genre masculin : le *Tết*.

À travers cette distinction, nous relevons deux points faibles dans la traduction. D'une part, l'emprunt sans explication ne permet pas de comprendre le mot « Tết » inaccessible aux lecteurs étrangers à la culture vietnamienne. D'autre part, les lecteurs qui connaissent un peu la culture vietnamienne ainsi que la fête du « Tết » peuvent rester dans le doute sans savoir si « Tết » et « le nouvel an lunaire » sont la même fête.

En raison sa notoriété ainsi que des nombreuses valeurs culturelles spécifiques du « Tết », nous proposons, dès sa première apparition à la page 25, de garder ce mot tel quel, en italique afin de conserver son authenticité culturelle. Une note de bas de page intégrant une explication appréciative est indispensable pour clarifier le sens du mot : (*) le nouvel an lunaire, la plus importante fête des Vietnamiens. Avec ce procédé, pour ses reprises, il suffit d'écrire *Tết* en italique pour indiquer qu'il s'agit d'un emprunt.

À la différence du « Tết », le terme « giỗ » n'est pas traduit avec l'emprunt bien que dans l'esprit des Vietnamiens, cet événement constitue également l'un des plus grands événements de l'année.

Exemple 2 Bây giờ đến ngày **giỗ** bà Đỗ, À chaque **anniversaire de la mort** de Do, [...] [..]

(1996 : 227)

(1991 : 168)

Au Vietnam, « giỗ » signifie la commémoration de l'anniversaire du décès, compté selon le calendrier lunaire. Pour cette occasion, la famille fait brûler des baguettes d'encens et organise souvent un festin en l'honneur de l'âme du défunt. Chaque année, une famille peut célébrer plusieurs

« giỗ » correspondant aux différents jours où des membres de famille sont décédés : grand-mère, grand-père, père, mère, etc., sans compter la participation à cet événement chez les amis, les voisins ou les proches.

Afin de transposer le terme « giỗ », les traducteurs ont appliqué la traduction par équivalence pour l'interpréter comme « l'anniversaire de la mort ». Cette explicitation paraît convenable parce qu'elle permet une compréhension immédiate chez les lecteurs en langue cible.

L'équivalence dans ce cas est également considérée comme un bon choix car à la différence du terme « Tết », « giỗ » est quasiment inconnu à l'international. L'emprunt de ce mot comme celui du « Tết » peut alourdir le texte par une note de bas de page, ce qui ne dessert pas une œuvre littéraire.

Cependant, dans la version traduite, la traduction du terme « giỗ » varie : parfois « l'anniversaire de la mort », parfois « l'anniversaire ». Tandis qu'en langue-culture cible, le terme « anniversaire » utilisé seul signifie le jour anniversaire de la naissance. La traduction de « giỗ » comme « l'anniversaire » pourrait donc provoquer des malentendus.

Prenons l'exemple suivant :

Nghe người ta nói bà muốn may sắm gì,
mua bán gì, từ bộ quần áo đến việc đi **góp**
giỗ ở bên ngoại cũng phải hỏi chồng ?

(1991 : 201)

J'ai entendu dire que pour la moindre chose, votre
mari était le seul maître... pour le moindre achat,
pour **les cadeaux d'anniversaire** chez vos parents...
pour tout, vous êtes obligée d'en passer par votre
mari ? c'est cela ?

(1996 : 269)

Il s'agit de la parole de Phúc à Son. Phúc lui demande s'il est vrai qu'elle doit demander la permission de son mari, Hâm, pour tout : de la moindre chose à « góp giỗ » (la contribution à l'anniversaire de la mort) des parents de Son.

Dans la culture vietnamienne, le terme « góp giỗ » se réfère à la pratique de contribuer financièrement ou matériellement à la préparation de l'anniversaire de la mort d'un ancêtre ou d'un proche décédé. Il constitue un témoignage de responsabilité et de respect envers le défunt.

Cependant, la traduction semble signifier les cadeaux destinés à fêter à l'anniversaire de la naissance des parents de Son. Cette traduction livre donc, non seulement un sens erroné du terme « giỗ », mais trahit aussi le sens exact de la coutume de « góp giỗ » dans la culture vietnamienne.

Voici un autre exemple d'une erreur similaire dans la traduction du terme « giỗ » par « anniversaire » :

Tối nay Đào sang ngủ với Minh tỏ
vì bố mẹ Minh về tận Chả ăn **giỗ** mai
mới lên.

(1991 : 220)

Dao est allée dormir chez sa meilleure amie Minh, dont
les parents se sont absentés pour la célébration d'**un**
anniversaire dans leur famille.

(1996 : 293)

En premier lieu, « l'anniversaire » seul renvoie souvent à la date de naissance. Ensuite, dans la culture cible, la commémoration annuelle du jour du décès du défunt n'existe pas. Le manque de précision dans la traduction « giỗ » par « un anniversaire » ne parvient pas à établir la relation avec l'anniversaire de la mort. Cette traduction risque donc de provoquer un malentendu chez les lecteurs cibles.

L'anniversaire de la mort est un événement typique qui symbolise la pratique du culte des ancêtres et la culture communautaire du peuple vietnamien en général et des habitants du delta du Nord en particulier. Dans le roman, cet événement a été mentionné cinq fois (sans compter des expressions contenant le terme « giỗ »). Par conséquent, lors du processus de traduction, les traducteurs devraient unifier son appellation « l'anniversaire de la mort » pour en éclairer le sens et pour démontrer son importance dans la culture vietnamienne. On remarquera que dès sa première apparition dans le roman, « giỗ » a été mentionné comme l'un des événements importants de l'année. Il faut donc profiter de cette coïncidence pour présenter son importance :

Tết nhất **giỗ** chap cũng mặc.

(1991 : 202)

Il n'était pas question de se voir même pour les grandes
occasions, comme le nouvel an lunaire, les fêtes ou **les**
anniversaires !

(1996 : 25)

Dans le vietnamien familier, « Tết nhất » et « giỗ chap » désignent respectivement le Tết et l'anniversaire de la mort. Mais l'expression « Tết nhất giỗ chap » correspond aux grandes occasions de l'année. Dans ces occasions, les proches se rencontrent et se rendent visite souvent mais pour l'aïeul Vũ Đình Đại, c'est « cũng mặc ». Ce qui signifie que cela lui est indifférent. Le texte source veut mettre en évidence combien l'aïeul ne veut pas voir son fils aîné Phúc même aux grandes occasions.

Hormis l'ajout de « il n'est pas question de se voir » qui explicite l'intention de l'auteur, le groupe de mots ajouté dans la traduction « même pour les grandes occasions » marque une

concession, permettant aux lecteurs cibles de mieux comprendre à quel point l'aïeul Vũ Đình Đại a rejeté son fils aîné. L'adjonction dans ce cas s'avère tout à fait pertinente car elle réussit à transmettre le sens implicite de l'expression « Tết nhất giỗ chạp ». En outre, l'énumération des occasions « comme le nouvel an lunaire, les fêtes ou les anniversaires » préserve également les éléments culturels du texte source. Cependant, dans la traduction, nous proposons de remplacer « les anniversaires » par « les anniversaires de la mort ».

Cette explicitation permet d'éviter toute confusion avec l'anniversaire de la naissance ou « lễ thượng thọ » que les traducteurs ont traduit aussi par « l'anniversaire ».

Exemple 3 Đúng là trí nhớ ông Quên! Thế hôm trước ông ăn xôi ăn chuối mừng thượng thọ cụ Cố ở nhà ai? Nhà ông Phúc hay nhà Quý? (1991 : 18)	Vous avez encore des problèmes de mémoire, monsieur Quen ! L'autre jour, pour l'anniversaire de l'aïeul, vous l'avez mangé chez qui, le riz gluant ? Chez Phuc ou chez Quy ? (1996 : 24)
---	---

Vừa mới hồi trong năm, lúc gặt hái xong, cả chi họ Vũ Đình làm lễ thượng thọ mừng cụ Cố tròn 90 tuổi thật là thịnh soạn. (1991 : 19)	L'année dernière, après la moisson, toute la grande famille Vu Dinh s'est réunie pour fêter solennellement le 90^e anniversaire du vénérable vieux Vu. (1996 : 25)
---	---

Dans l'esprit des Vietnamiens, les personnes âgées jouent un rôle important car elles représentent une somme précieuse d'expériences de vie, un dépositaire des traditions culturelles et un appui spirituel pour les descendants. L'une des coutumes qui témoignent du respect et de la reconnaissance envers les aînés est « lễ mừng thọ ».

« Mừng thượng thọ » (littéralement : *Félicitation de longévité*) ou « Lễ thượng thọ » (littéralement : *Célébration de longévité*) signifie la cérémonie en hommage aux personnes âgées atteignant l'âge à la dizaine, normalement à partir de 70 ans. Vu les conditions de vie difficiles d'autrefois, il s'agit d'un âge auquel peu de gens parvenaient. Même de nos jours, nous observons que les Vietnamiens utilisent encore un vers du poète chinois Tou Fou (712 – 770) : « Dans la vie humaine, rares sont ceux qui atteignent soixante-dix ans. » (Hữu Ngọc, 2009 : 693). En conséquence lorsque les parents ou les grands-parents atteignent cet âge vénérable, c'est un honneur non seulement pour la famille mais pour le clan tout entier. La famille organise donc la célébration de longévité pour les parents. Lors de cette célébration, les proches et les voisins viendront les féliciter et leur souhaiter

longévité. Cette cérémonie s'organise souvent pendant la fête du Têt traditionnel où la nombreuse descendance peut se réunir et parce que dans le passé, les Vietnamiens calculaient l'âge en fonction de la nouvelle année et non de l'anniversaire.

Au vu de toutes ces considérations, il apparaît évident que « *lễ thượng thọ* » représente une spécificité vietnamienne sans équivalent en langue-culture cible. En privilégiant la culture cible, les traducteurs remplacent ce terme par « l'anniversaire », une fête renvoyant aussi à l'âge. Cette substitution facilite la compréhension chez les lecteurs cibles en les replaçant dans un univers familier. Cependant, nous estimons que cette adaptation n'est guère adaptée car elle risque de fournir une information erronée sur la tradition du Vietnam, ce qui n'est pas logique pour ce qui se passe dans un village rural dans le delta du Nord comme le Puits de la Pagode dans les années 80. En effet, l'anniversaire de la naissance ne fait pas partie des fêtes traditionnelles des Vietnamiens. Comme l'a écrit Hữu Ngọc en 1992 (2009 : 684), il s'agit « *d'un luxe des riches et une tradition occidentale récente* ».

Pour réduire l'écart entre la culture d'origine et la culture d'accueil, nous proposons de concrétiser cette cérémonie selon l'œuvre et d'appliquer l'équivalence pour dégager le sens du terme « *lễ thượng thọ* » comme « la célébration des 90 ans » :

Vous avez encore des problèmes de mémoire, monsieur Quênh ! L'autre jour, pour la célébration des 90 ans de l'aïeul, vous en avez mangé chez qui, du riz gluant et des bananes ? Chez Phúc ou chez Quý ?

L'année dernière, après la moisson, toute la grande famille Vũ Đình s'est réunie pour organiser solennellement la célébration des 90 ans du vénérable vieux Vũ.

Afin d'exposer la différence culturelle et dans le but d'enrichir des savoirs-culturels des lecteurs, nous pouvons également appliquer le calque pour traduire « *mừng thượng thọ* » dès sa première apparition par « la célébration de longévité ». Une note de bas de page s'avère nécessaire : (*) Cérémonie en hommage aux aînés atteignant l'âge à la dizaine, fêtée souvent en début de nouvel an pour leur souhaiter longévité.

Quant aux apparitions suivantes du terme, il serait préférable d'explicitier le terme comme « la célébration des 90 ans » pour que les lecteurs cibles ne soient pas troublés par l'étrangeté du terme calqué et qu'ils puissent donc s'imprégner progressivement de cet élément culturel inconnu.

Exemple 4 Ông Khừu đã lên kế hoạch sang phiên chợ sau là mừng năm tháng năm, tết giết sâu bọ, ông phải ngả con chó cốm để vợ chồng con cái đánh một bữa. (1991 : 240)	Il a décidé qu'il abattrait un chien au prochain jour de marché pour la fête du 5^e jour du cinquième mois lunaire et qu'il ferait un bon festin ! (1996 : 317)
Mùng 5 tháng 5, tết giết sâu bọ, làng Giếng Chùa lấy lại khí sắc về sự no ấm của mình thật là tung bừng. (1991 : 251)	Le 5^e jour du cinquième mois lunaire est un jour de fête traditionnelle. Au Puits de la Pagode, on a retrouvé un petit air de prospérité et c'est donc vraiment la fête ! (1996 : 328)

Littéralement, « tết giết sâu bọ » est traduit par « le Tét pour éliminer les insectes ». Cette fête (Tét) a lieu le 5^e jour du 5^e mois selon le calendrier lunaire, soit environ en juin solaire où sévissent des fortes chaleurs malsaines. Elle a pour but de prévoir l'arrivée des canicules suffocantes et donc d'améliorer la prévention des maladies. Cette fête du 5^e jour du 5^e mois lunaire reflète le concept lié au cycle météorologique annuel des Asiatiques orientaux comme les Chinois, les Japonais, les Coréens, etc. Au Vietnam, elle est qualifiée de manière populaire par le nom « le Tét pour éliminer les insectes ». Le terme « insectes » recouvre les parasites qui attaquent les cultures et peuvent détruire les récoltes mais surtout les microbes et autres éléments néfastes dans le corps humain susceptibles de provoquer des maladies. La coutume d'éliminer les insectes présents dans le corps se fait en mangeant dès l'aube des plats au goût piquant et aigre tels que l'alcool de riz gluant, des fruits de saison comme le litchi, la prune... Ce jour-là, selon les régions, les Vietnamiens préparent soit seulement des fruits, soit d'offrandes avec un repas copieux en offrande aux ancêtres. Il est évident qu'il s'agit d'une fête spécifique au Vietnam.

Comment traduire le nom de cette fête « Tết giết sâu bọ » (littéralement : *le Tét pour éliminer les insectes*) en français ? Dans le premier exemple, les traducteurs l'ont remplacé par son autre nom vietnamien « Tết mừng năm tháng năm » (littéralement : *le Tét du 5^e jour du 5^e mois*) qui se traduit plus facilement par « la fête du 5^e jour du 5^e mois lunaire ». Bien que cette traduction sacrifie la richesse culturelle du texte source, la substitution s'avère convenable.

D'abord, elle réussit à indiquer la date précise de la fête. Le mot « lunaire » ajouté est tout à fait pertinent car il précise que la date fait référence au calendrier lunaire traditionnel, non au calendrier solaire que les lecteurs cibles utilisent. Ensuite, la substitution évite une paraphrase compliquée pour

nommer cette fête, ce qui pourrait embrouiller le lectorat, surtout quand la compréhension du texte ne nécessite pas celle du sens des mots « giết sâu bọ » (littéralement : *éliminer les insectes*).

Dans le deuxième exemple, « Tết giết sâu bọ » est interprété de manière très vague par « un jour de fête traditionnelle ». La notion vague causée par l'article indéfini « un » dans cette traduction par équivalence provoque une curiosité chez les lecteurs, mais celle-ci demeure insatisfaite sur la signification de la fête. La phrase d'introduction sur l'événement « Le 5^e jour du cinquième mois lunaire est un jour de fête traditionnelle » s'avère dénuée de sens et alourdit le texte traduit.

Pour traduire le terme « Tết giết sâu bọ », l'on se contentera de la substitution du premier exemple comme suit :

« A la fête du 5^e jour du 5^e mois lunaire, le Puits de la Pagode a retrouvé son air de prospérité et c'est donc vraiment la fête ! »

Au cas où l'on souhaiterait élargir les connaissances des lecteurs en langue cible, une explication sur cette spécificité culturelle par une note de bas de page pourrait être utile : (*) La fête de Đoan Ngọ ou la fête pour éliminer les insectes nuisibles à la récolte et à la santé.

Exemple 5 Có hai thời điểm để lấy âm
trị dương - Hàm vẫn nói
thầm thì - Lúc vừa chôn
xong và lúc được ngày **cải
táng**.

(1991 : 69)

Il y a deux moments fastes pour utiliser le Yin
contre le Yang – poursuit Ham de la même voix
sourde – quelques jours après l'inhumation ou bien
immédiatement après **le transfert de la dépouille
mortelle** (*).

(1996 : 95)

(*) Au Vietnam, l'enterrement se déroule en deux
temps : trois ans après l'inhumation, on recueille
les restes du défunt et on les dépose dans un coffret
en céramique qui devient le « cercueil » définitif
du mort. Ce deuxième temps est le transfert dont il
s'agit ici.

« Cải táng » constitue la seconde étape de la coutume d'enterrement au Vietnam, pratiquée principalement dans le delta du Nord. Le premier temps est considéré comme provisoire. A ce stade, le corps du mort mis dans un cercueil en bois repose dans une tombe en terre recouverte de gazon. Le second temps s'effectue trois ou quatre ans après, lorsque la dépouille est totalement décomposée. On procède à l'exhumation, on recueille les ossements, on les nettoie avec de l'eau parfumée et on

les dispose dans un petit cercueil en terre cuite, en position allongée, les genoux repliés. Enfin, le cercueil est enterré définitivement dans un autre endroit.

Pour ce culturème vietnamien, par équivalence, les traducteurs l'interprètent comme « le transfert de la dépouille mortelle ». Cependant, cette formule ne suffit pas à transmettre le sens de cette coutume spécifique. Une note ajoutée en bas de page se montre tout à fait adaptée car elle donne une explication plus détaillée sur ce rite d'enterrement au Vietnam, inconnu pour les lecteurs cibles. Grâce à la note, ces derniers peuvent donc saisir plus facilement l'énoncé de Hâm. La combinaison entre l'équivalence et l'adjonction avec une note est un procédé judicieux des traducteurs dans ce cas.

Exemple 6	[...] hôm nào cúng 50 ngày bà nhà	[...] lors de la cérémonie du
	[...]	cinquantième jour après le décès de
	(1991 : 374)	madame Son... (1996 : 476)

« Cúng 50 ngày » peut se traduire littéralement par « fair l'offrande des 50 jours ».

Selon la tradition funéraire vietnamienne, une cérémonie a souvent lieu au 49^e et 50^e jour après un décès pour prier pour l'âme du défunt. Elle symbolise la fin d'une étape importante dans le cycle du deuil et dans le cadre du voyage spirituel de l'âme. Durant cette cérémonie, on procède à des offrandes comme de la nourriture, de l'encens mais on prie aussi pour le repos de l'âme du défunt.

Pour transposer cela, les traducteurs ont eu recours à l'équivalence, procédé adéquat car il permet au lecteur francophone, pour qui les rites vietnamiens sont inconnus, de comprendre l'événement.

En effet, dans l'interprétation, le mot « cérémonie » marque l'importance de l'événement et le groupe de mot « cinquantième jour après le décès » précise le contexte, crucial pour la compréhension. Au moyen d'un langage clair et descriptif, cette traduction rend le texte accessible au lecteur cible tout en respectant l'essence culturelle du texte original.

Dans les exemples des culturèmes associés aux fêtes traditionnelles et aux événements spirituels, les traducteurs ont recours aux différents procédés que sont l'emprunt, l'équivalence et la substitution. Parmi ceux-ci, l'équivalence combinée avec une note de bas de page peut s'appliquer dans la plupart des cas. Elle permet de saisir le sens du texte source tout en expliquant les particularités culturelles de la langue source aux lecteurs en langue cible. L'emprunt s'emploie pour les fêtes possédant une notoriété afin de conserver au maximum leurs significations spécifiques. Pour les fêtes possédant plusieurs appellations, la substitution par un autre dont la traduction est plus accessible

pour les lecteurs en langue cible constitue une solution pertinente. Cependant, la substitution par une autre fête devrait s'employer avec précaution pour ne pas trahir la culture source.

2.9. Personnages folkloriques et historiques

Exemple 1	Anh chàng thợ húi đầu có cặp mắt hiêng hiêng như bánh xe sang vành, chủ chiếc lều ở ngã ba trước cổng ủy ban, vì nợ hợp tác xã như chúa chổm , phải lên vùng kinh tế mới của huyện để được xí xóa hơn tấn thóc vay lãi lai rai hơn hai năm, tôi hôm qua đã trở về.	Le coiffeur aux yeux louches, l'ex propriétaire de la hutte du carrefour, celui qui s'est porté volontaire pour un travail dans la nouvelle zone économique du District afin d'éteindre sa dette d'une tonne de paddy, est rentré hier soir au village.
	(1991 : 297)	(1996 : 382)

Le texte source compare le personnage au 11^e empereur-roi de la dynastie vietnamienne des Lê. Alors qu'il était enfant, le trône de son père était usurpé. Sa mère le prit dans sa fuite vers un autre endroit où les habitants l'appellent Chổm. Leur vie était difficile au point qu'ils durent emprunter à des voisins pour survivre. Il se retrouva donc fortement endetté. Quand il reconquiert la dynastie des ancêtres, on l'appelle « chúa chổm » (littéralement : *le Seigneur Chổm*). Plus tard, l'expression « nợ như chúa chổm » (littéralement : *avoir des dettes comme le Seigneur Chổm*) désigne les personnes supportant une énorme dette.

Par la suppression, l'allusion historique est éliminée dans la version traduite. Les traducteurs n'informent pas sur la situation difficile du coiffeur avant son départ du village.

De ce fait, l'image des personnages folkloriques est effacée mais la connotation est bien restituée.

Exemple 2	Quái quỷ thật, hai ông này như Sơn Tinh - Thủy Tinh , sao bỗng dung lại thân mật với nhau thế này?	Voilà que ces deux ennemis irréductibles ont l'air de faire ami-ami...
	(1991 : 211)	(1996 : 281)

Littéralement, le texte peut se traduire par « *Vraiment étrange, ces deux-là sont comme Sơn Tinh et Thủy Tinh, comment se fait-il qu'ils soient soudainement devenus si proches l'un de l'autre ?* ».

Sơn Tinh et Thủy Tinh sont, pour les lecteurs vietnamiens, deux personnages très familiers dans la célèbre légende populaire du même nom. Désireux d'épouser la belle princesse, ces deux divinités Sơn Tinh (le génie des montagnes) et Thủy Tinh (le génie des eaux) acceptèrent le défi lancé par le

roi. À la fin de la compétition, Sơn Tinh a gagné et le roi lui a donné sa très belle fille. Jaloux et furieux, Thủy Tinh a poursuivi Sơn Tinh pour reprendre la princesse. Thủy Tinh fait appel aux vents, aux tempêtes et fait monter l'eau dans les rivières pour attaquer Sơn Tinh, mais ce dernier fait pousser les montagnes pour que les eaux ne les atteignent pas. Incapable de vaincre Sơn Tinh, mais toujours haineux, Thủy Tinh fait à nouveau monter les eaux chaque année pour attaquer Sơn Tinh, provoquant de grandes inondations qui causent des dégâts importants aux récoltes.

Par cette légende, l'image de Sơn Tinh – Thủy Tinh fait référence à une terrible et éternelle rivalité entre deux personnes et selon le texte source, elles sont Thử và Phúc. Cette comparaison est couramment utilisée dans le discours des Vietnamiens mais serait sans doute incompréhensible pour le lecteur cible. Les traducteurs ont donc appliqué l'équivalence pour expliciter le sens sous-entendu du culturème comme « deux ennemis irréductibles ». Ce procédé de traduction privilégie le public cible et s'avère tout à fait convenable bien qu'il ne puisse pas reproduire à l'identique le réalisme dans le style de l'auteur ni préserver l'image de Sơn Tinh và Thủy Tinh qui reflète la richesse culturelle dans l'œuvre.

Exemple 3 Tùng sông người, tý nữa thì kêu « a ». Thế là vô tình Đào đã giao chiếc chìa khóa của sự bí mật cho người yêu. Hỡi **My Châu** công chúa! Đây là người con gái thứ bao nhiêu đã vì con tim yêu bông bột mà đi theo bước sai lầm của Người? Vì yêu, nàng đã mở hết những bí mật của vua cha cho người tình của mình. Người đời vẫn nói yêu là dại, là mù, thật bao giờ cũng đúng vậy thay!

(1991 : 92)

Tung se raidit en réprime un « Ah ! c'est donc bien ça ! » Sans s'en douter, Dao vient de livrer la clef du mystère à son amoureux. Pauvre Dao ! Elle n'est pas la première fille qui étourdimement, par amour, trahir son père ! Est-ce pour cette raison que l'on représente toujours Cupidon avec un bandeau sur les yeux ?

(1996 : 129)

Dans cet exemple, l'image de My Châu est évoquée dans l'apostrophe rhétorique du narrateur sur la révélation involontaire par Đào du complot de son père à son amoureux : « Hỡi My Châu công chúa ! Đây là người con gái thứ bao nhiêu đã vì con tim yêu bông bột mà đi theo bước sai lầm của Người? » (Ô princesse My Châu ! Combien de jeunes filles, déjà, ont suivi vos pas dans l'erreur, emportées par leur cœur trop passionné ?). Ce reproche plein d'esprit provoque immédiatement un sourire chez les lecteurs vietnamiens car ils connaissent bien l'histoire sur la naïveté de cette princesse.

Selon la légende, My Châu, la fille de An Dương Vương, roi du royaume Âu Lạc (ancien royaume vietnamien il y a plus de vingt-deux siècles) tomba amoureuse de Trọng Thủy, le fils d'un seigneur ennemi du royaume voisin. Bien que très épris de la princesse, il n'oubliait pas la mission que lui avait confiée son père : découvrir le secret de l'arme magique qui assurait la suprématie du roi An Dương Vương. Quant à My Châu, par amour et par confiance envers Trọng Thủy, elle finit par lui révéler ce secret militaire, ce qui entraîna la perte du royaume.

L'humour dans le texte source se déploie à travers les analogies entre Đào và la princesse My Châu. Bien qu'elles aient vécu dans des contextes historiques très différents, elles partagent un trait commun : leur naïveté en amour. En effet, toutes les deux ont révélé les secrets de leur père à leur bien-aimé, devenant ainsi, sans en avoir conscience, des traîtresses. Par la question rhétorique, la princesse My Châu est aussi considérée comme l'avant-gardiste de l'amour naïf. A travers des milliers d'années, depuis son époque mythique jusqu'à aujourd'hui, nombre de filles continuent de se laisser aveugler.

L'histoire de My Châu est inconnue des lecteurs francophones. C'est pourquoi l'utilisation de l'image de la princesse en langue cible ne parvient pas à susciter l'effet humoristique. Les traducteurs ont donc choisi de remplacer l'image de My Châu par celle de Cupidon, figure populaire de l'amour dans la mythologie romaine, familière pour le lectorat visé. Ils ont également apporté des substitutions sur le plan formel pour pouvoir restituer le sens ainsi que l'humour en langue cible. En effet, la question rhétorique de l'original a été transformée en une affirmation : « Elle n'est pas la première fille qui étourdit, par amour, trahir son père ! ». De même, la phrase affirmative en fin de texte « Người đời vẫn nói yêu là mù, là mù, thật bao giờ cũng đúng vậy thay » (littéralement : *Les gens disent toujours que l'amour est aveugle, c'est toujours vrai !*) a été reformulée en une question rhétorique : « Est-ce pour cette raison que l'on représente toujours Cupidon avec un bandeau sur les yeux ? ». Cette forme permet de renforcer l'idée que l'amour rend aveugle. Par ailleurs, comme l'image de My Châu, celle de Cupidon rappelle que l'aveuglement en amour remonte à la naissance de l'univers.

Khác với My Châu xưa, cho tới lúc nhận nhất gươm của vua cha, nàng My Châu hiện vẫn không mấy may nghi kỵ người yêu mình lại là tên phản bội. Còn các cô gái ngày nay họ đã khôn ngoan lắm rồi! Xin đừng thổi vào tai họ những tấm lòng vàng đá của các tiên nữ xưa? Này này

On n'est plus au temps des contes de fées ! Elle est bien révolue, l'époque où la princesse My Chau, l'épée de son père sur la gorge, refusait de croire à la trahison de son amant, Trong Thuy, qui avait causé la perte du royaume. Les filles d'aujourd'hui ne sont pas si bêtes ! La fidélité aveugle des belles d'autrefois, ce n'existe plus !

các chàng trai thích mơ mộng! Anh muốn làm Trọng Thủy để hưởng cả mối tình và niềm tin của người yêu ư? Giàu trí tưởng tượng quá đấy? Không khéo chính họ lại dẫn anh lên đầu đài!

(1991 : 141)

Attendez un peu... Vous, les amants romantiques, si vous croyez pouvoir faire comme le prince Trong Thuy, pour obtenir à la fois l'amour et le pouvoir, vous vous bercez d'illusion... Prenez garde aux filles d'aujourd'hui ! Elles vous feront couper le cou plutôt que de s'y suspendre.

(1996 : 196)

Le texte source signifie littéralement « *Contrairement à My Châu autrefois, jusqu'au moment où elle reçut le coup d'épée de son père, la douce My Châu n'avait pas le moindre soupçon que celui qu'elle aimait pouvait être un traître. Mais les jeunes filles d'aujourd'hui sont beaucoup plus avisées ! Ne leur racontez plus les histoires de loyauté inébranlable des fées d'antan. Eh vous, jeunes hommes rêveurs ! Vous voulez être Trọng Thủy pour jouir à la fois de l'amour et de la confiance de votre bien-aimée ? Vous avez vraiment une imagination débordante ! Faites attention, car ce sont elles qui pourraient bien vous mener à l'échafaud !* ».

Ce texte propose une comparaison intéressante sur la réaction des filles à travers le temps envers leur bien-aimé qui abuse de leur amour. En effet, dans la légende, jusqu'à sa mort par l'épée accusatrice de son père, la princesse My Châu continue de placer une confiance aveugle en Trọng Thủy. En revanche, les jeunes filles d'aujourd'hui, bien qu'aussi aveugles en amour, se montrent plus avisées : une fois qu'elles découvrent l'abus de leur amoureux, il est impitoyablement puni.

Dans ce texte, nous remarquons que les traducteurs ont ajouté plusieurs informations inexistantes dans l'original. Ces éléments enrichissent le récit en fournissant des précisions essentielles pour le lecteur cible, auquel la légende de My Châu et Trọng Thủy n'est pas familière. Les traducteurs parviennent ainsi à recréer l'ambiance antique de l'histoire par l'expression « On n'est plus au temps des contes de fées » et en qualifiant My Châu de « princesse », un mot qui définit son statut social et renforce le contexte historique.

L'information ajoutée « Trọng Thủy, qui avait causé la perte du royaume » éclaire encore davantage la relation entre les deux personnages, rappelant la faute de Trọng Thủy contre le royaume de My Châu et justifiant en partie le châtement de My Châu par son père.

Ces précisions, bien intégrées, rendent l'histoire plus accessible et parlante pour les lecteurs francophones, facilitant ainsi leur compréhension du récit légendaire vietnamien.

L'image des personnages folkloriques et historiques est souvent utilisée pour transmettre un message implicite que le lecteur ne serait susceptible de saisir que s'il connaissait bien l'histoire de ces personnages. C'est pour cette raison que dans la traduction, l'adjonction d'informations ajoutées dans le corps du texte est adéquate, assurant ainsi la compréhension chez le lectorat francophone. Ce procédé de traduction permet non seulement de conserver le culturème mais aussi de transmettre sa signification. Toutefois, l'ajout se doit d'être court pour ne pas nuire au style de l'auteur. Pour résumer, la substitution et la traduction de sens par équivalence pourraient être des alternatives. Ces deux procédés, s'ils ne conservent pas le culturème, constituent néanmoins une solution intéressante. En effet, la substitution préserve le sens et l'effet produit par le texte tandis que l'équivalence fait le choix de privilégier plutôt le sens.

2.10. Rapports de parenté

Le détail du système de parenté vietnamien est beaucoup plus riche que celui des langues européennes.

Exemple 1 Phó ban công an là cháu bên vợ Thủ, Il s'agit du neveu de la femme de Thu.
goi Thủ bằng **dương**. (1996 : 160)

(1991 : 115)

Littéralement, cette phrase se traduit par « *Le chef-adjoint de la Police est le neveu de la femme de Thủ et il appelle Thủ « *đương* »* ».

En vietnamien, « *duyong* » signifie le mari de la tante qui est la petite sœur de la mère. Le français ne dispose pas de terme équivalent permettant de préciser cette nuance liée aux spécificités des relations familiales vietnamiennes. Dans le texte traduit, par cette suppression, les traducteurs ne reproduisent pas l'appellation de Cao, le chef-adjoint de la Police vers Thủ. Nous estimons qu'il s'agit d'une solution adéquate car ce détail est négligeable. De plus, une explication détaillée comme « il s'agit du fils de la grande sœur ou du grand frère de la femme de Thủ » serait trop complexe pour un texte littéraire.

Une simplification par le terme « oncle » n'est pas non plus ici convenable car cette information ajoutée deviendrait redondante. En revanche, elle ne l'est pas dans le texte original, car s'il y a seulement la mention : « le neveu de sa femme », on ne peut savoir s'il est le fils de la grande sœur, de la petite sœur, du grand frère ou du petit frère de la femme de Thu.

Mais dans la traduction, ce terme n'est pas effacé. Il est aussi traduit comme « oncle » :

[...] dượng Hàm [...]	[...] oncle Ham [...]
(1991 : 243)	(1996 : 319)
[...] dượng Dich [...]	[...] oncle Dich [...]
(1991 : 383)	(1996 : 486)

Non seulement le terme « dượng », existe également dans le roman les termes « cậu » (le petit frère de la mère) et « chú » (le petit frère du père) également traduits comme « oncle » :

Exemple 2	[...] chú Thủ [...]	[...] oncle Thủ [...]
	(1991 : 375)	(1996 : 477)
Exemple 3	Vừa rồi ở dưới đồng kia, ông cậu , ông dượng bên nhà cháu nhìn cháu có vẻ bức bối lắm.	J'ai bien vu tout à l'heure que mes oncles m'ont regardé d'un sale œil.
	(1991 : 376)	(1991 : 479)
	[...] cậu Phúc [...]	[...] ông Phúc [...]
	(1991 : 377)	(1996 : 479)

Cette traduction peut réduire en partie la richesse culturelle de ces termes mais au profit de l'accessibilité de compréhension, ce sacrifice est acceptable car la précision culturelle, dans ces cas, n'est pas cruciale. De plus, au fil de la lecture du roman, les lecteurs connaissent bien la relation entre les personnages. Par exemple, Thủ est le petit frère de Hàm, sa fille Đào appelle donc Thủ « chú » ; Phúc est le petit frère de Sang, mère de Tùng, Tùng appelle alors Phúc « cậu ».

Exemple 4	Rồi Uông, rồi Ngạc, hai người cháu ông Hàm, hai người anh thúc bá bắt trị của Đào.	Puis viennent Uong et Ngac, ses deux neveux, les cousins de Dao, les caïd...
	(1991 : 92)	(1996 : 128)

Suivant la définition vietnamienne, « thúc bá » signifie la relation entre les enfants de deux frères : « thúc » désigne l'oncle paternel plus jeune que le père (petit frère du père) et « bá » l'oncle paternel plus âgé que le père (grand frère du père). Le vocabulaire vietnamien possède des termes variés comme « anh thúc bá » – le grand frère qui est le fils du grand père du père : « chị thúc bá » – la grande sœur qui est la fille du grand père du père ; « em thúc bá » – le petit frère ou la petite sœur qui est le fils ou la fille du petit frère du père.

Selon le texte, Uông et Ngạc sont deux grands frères « thúc bá » de Đào. Dans la version française, il s'avère que les traducteurs ont utilisé le mot générique « cousin ». Cette substitution facilite la compréhension du texte pour le lecteur francophone pour qui les structures familiales vietnamiennes sont inconnues. Elle permet d'éviter de surcharger le texte avec des explications qui pourraient éloigner le lecteur de l'essentiel du roman.

En réalité, dans ce récit, les pères de Uông et Ngạc ne sont pas les grands frères de Hâm, père de Đào, celui-ci étant déjà l'aîné de la famille Trịnh Bá. Ce sont leurs mères qui sont les cousines de Hâm. Dans ce cas, le terme « anh thúc bá » pourrait simplement être une expression utilisée au village « Puits de la Pagode » pour désigner le rapport de parenté au sens général.

Pour résumer, l'utilisation du terme générique « cousin » représente une traduction simple pour le lecteur francophone et, de plus, permet d'éviter une confusion qui pourrait survenir si l'on faisait une explication détaillée du terme.

Exemple 5	Một sợi dây buộc vào mũi thuyền, và thằng cu Cầu, con trai út ông Phúc, cháu đích tôn cụ Cố được cầm dây kéo thuyền đi trước. (1991 : 31)	À la proue, est attachée une ficelle dont l'extrémité est tenue par le petit Cau, le fils aîné de Phuc, premier descendant mâle de la lignée Vu Dinh, à qui revient l'honneur d'ouvrir la marche, en tirant la barque derrière lui. (1996 : 42)
------------------	---	---

« Cháu đích tôn » ou « đích tôn » est un concept clé lié à la structure familiale patriarcale caractéristique de la société vietnamienne traditionnelle. Il désigne un petit-fils né du fils aîné d'une famille selon la lignée directe. Ce statut spécial pour ce petit-fils lui confère la lourde responsabilité de perpétuer la lignée familiale en se mariant pour avoir des fils. Par ailleurs, la tradition le charge de maintenir le culte des ancêtres en prenant soin de l'autel qui leur est consacré et en organisant les cérémonies commémoratives. Inexistant en langue-culture cible, ce concept constitue un véritable culturème pour le lecteur francophone.

Dans le roman, le petit Cầu et Hữu sont présentés comme « cháu đích tôn » de l'aïeul Đại et de la « Mademoiselle » Thống Biệu. Ces petits-fils particuliers occupent une position privilégiée dans la hiérarchie familiale, comportant des responsabilités, des devoirs et aussi des pouvoirs spécifiques. Implicitement, les Vietnamiens comprennent que ces privilèges et ces devoirs ne s'appliquent pas aux autres petits-fils.

Le texte ci-dessus décrit un rite funéraire de l'aïeul Vũ Đình. Pour l'expliquer, la traduction met en exergue le rôle hiérarchique du petit Cầu en tant que « premier descendant mâle de la lignée Vu Dinh ». Elle souligne également sa primauté et son rôle important à travers l'expression « à qui revient l'honneur de ». Cette méthode est justifiée pour le lectorat francophone peu familier avec des systèmes de parenté vietnamiens.

Le petit-fils « đích tôn » a aussi une relation plus particulière avec les générations précédentes. Il est normalement autorisé à connaître les secrets familiaux et c'est à lui qui revient la charge de messenger pour communiquer les informations.

Chỉ riêng có thằng Hữu con bác Hiên, cháu đích tôn cô thống Biệu, một gã trai choai choai 16 tuổi là biết rõ số bát hương kia ở đâu.	La seule personne qui sache la vérité, c'est Huu, son petit-fils de quinze ans.
(1991 : 331)	(1996 : 423)

Alors que tous s'interrogent sur l'endroit où « Mademoiselle » Thống Biệu a déplacé ses brûle-parfums, Hữu détient seul la réponse. En tant que « premier descendant mâle », il avait accompagné sa grand-mère pour transporter ces objets jusqu'au fleuve, où elle les a jetés afin de mettre fin à sa carrière de sorcier.

Dans cette traduction, Hữu est simplement désigné comme « petit-fils », un choix qui facilite la compréhension instantanée mais atténue la richesse culturelle du terme « cháu đích tôn ». Pourtant, ce concept avait été explicité plus tôt dans la traduction à la page 423 par l'expression « premier descendant mâle de la lignée », qui aurait pu être repris ici. Cet ajout aurait permis de rappeler subtilement la position unique et spéciale de ce petit-fils dans la famille vietnamienne, notamment grâce à l'association avec « la seule personne », qui insiste déjà sur son rôle singulier. En conséquence, nous proposons ainsi de traduire le texte comme « *La seule personne qui sache la vérité, c'est Hữu, son petit-fils de quinze ans et aussi le premier descendant de sa lignée* ».

Ce choix enrichirait la traduction en transmettant le culturème sans embrouiller la compréhension ou la fluidité du texte.

Pour le passage où Hữu fait un récit mimé de la bataille à son grand-père, « Mademoiselle » Thống Biệu, les traducteurs ont, pour le terme « cháu đích tôn », simplement utilisé : « petit-fils » :

Chính lúc ở ngoài Đồng Chùa nổ ra cuộc tranh giành đất cát đến mức đôi bên vác gậy phang nhau chan chát như trấu húc, thì cô thống lúc đó đang nằm ở trong buồng ngang người đắp chiếu chần đơ vì cô thấy khó ở từ lúc trưa. Nghe thằng Hữu **cháu đích tôn** phòng mồm trợn mắt kể lể về cuộc giao đấu cực kỳ ở ngoài đồng, cô lắc lắc mái đầu bỗng gáo nói rất tỉnh táo.

(1991 : 369)

Au plus fort de la bagarre, lorsque les bâtons se heurtaient avec un bruit d'enfer sur le champ Chua, « mademoiselle » Thong Bieu, qui s'était senti mal vers midi et s'était allongé sur son lit, hochait la tête en écoutant **son petit-fils** lui faire un récit mimé de la bataille.

(1996 : 469)

Dans la traduction, les traducteurs suppriment l'élément culturel présent dans le terme « cháu đích tôn » et aussi le nom de Hữu. Le terme générique est néanmoins appropriée dans ce contexte, car la phrase est déjà longue et le passage se concentre davantage sur la réaction de Mademoiselle Thông Biệu face à la bagarre plutôt que sur le statut de Hữu dans la lignée.

Pour la traduction des culturèmes liés aux rapports de parenté vietnamiens, dépourvus d'équivalents lexicaux en français, les traducteurs recourent principalement à la substitution par des termes génériques. Bien que cette méthode ne restitue pas le contenu culturel spécifique des structures familiales vietnamiennes, elle permet de garantir une lecture aisée pour un lectorat francophone, peu habitué à distinguer de telles nuances. En effet, une explication précise de ces rapports risque de créer un texte traduit lourd et fastidieux ne correspondant pas à la culture cible ni au style de l'auteur. Par ailleurs, l'essentiel réside dans la compréhension de la nature des relations entre les personnages présente dans le roman.

Cependant, lorsqu'il est nécessaire de préserver la charge culturelle du terme, une explication s'avère utile. Un terme peut être traduit soit par substitution avec un terme générique, soit par explicitation de la traduction équivalente. Le choix se fera en fonction du contexte et des objectifs de la traduction.

CONCLUSION GENERALE

La traduction des culturèmes constitue sans nul doute un travail épineux. Le choix du procédé de traduction s'avère d'autant plus difficile dans le cas de l'œuvre littéraire car, pour transmettre au lectorat cible ces éléments culturels spécifiques, le traducteur doit également tenir compte de la complication liée au style de l'auteur.

Pour l'étude des procédés et techniques de traduction des culturèmes contenus dans le roman « *Des hommes et autant de fantômes et de sorcières* », nous avons présenté dans le premier chapitre les fondements théoriques de la traduction, et surtout littéraire, le concept de culturème ainsi que les problèmes posés lors de la traduction des culturèmes dans l'œuvre littéraire. Les exemples illustrés montrent l'importance de la compréhension des culturèmes, non seulement dans la réexpression mais aussi pour éviter la transmission d'informations erronées qui pourraient trahir le texte source et même dénaturer la culture d'une communauté. La réexpression des culturèmes dépend de plusieurs facteurs : l'intention de l'auteur, la différence culturelle par rapport au lectorat cible et aussi les préférences du traducteur. Toujours dans ce chapitre, nous présentons aussi des procédés techniques auxquels les traducteurs ont souvent recours.

Pour la traduction d'une œuvre littéraire, une connaissance profonde sur l'ouvrage est essentielle. À cette fin, le deuxième chapitre de notre mémoire est consacré à la présentation de l'écrivain Nguyen Khac Truong, son roman « *Des hommes et autant de fantômes et de sorcières* » ainsi que des traducteurs de cet ouvrage. Ces informations très utiles permettent au lecteur d'accéder au roman et de mieux comprendre les exemples à analyser.

Dans le dernier chapitre de notre mémoire, vu son ampleur, nous avons relevé cinquante culturèmes les plus emblématiques, regroupés par thème en dix groupes : anthroponymes ; gastronomie ; unité de mesure de surface de terrain ; culturèmes vestimentaires ; culturèmes musicaux ; objets de la vie quotidienne ; croyance populaire et superstition ; fêtes traditionnelles et événements spirituels ; personnages folkloriques et historiques ; rapports de parenté. Tous ces culturèmes sont présentés avant d'examiner leurs procédés de traduction.

Nous trouvons que lors de traduction, les traducteurs ont recours principalement aux procédés suivants : l'emprunt, l'explication de la traduction équivalente, l'adaptation par substitution, l'adaptation par adjonction, l'adaptation par suppression.

L'emprunt est utilisé principalement dans la traduction des anthroponymes, des unités de mesure de surface et des culturèmes liés à la gastronomie. Cette solution traditionnelle s'avère tout à

fait convenable parce qu'elle permet de respecter l'idée et l'atmosphère du texte source. Pour les culturèmes désormais mondialement connus, une écriture du mot en italique pour montrer qu'il s'agit d'un emprunt suffira. Pour d'autres culturèmes, l'emprunt est souvent accompagné de l'adaptation par l'adjonction, il s'agit soit d'une note explicative de bas de page, soit d'une explication dans le corps du texte. Ces deux formules favorisent la compréhension chez les lecteurs cibles, cependant, l'abus de la note de bas de page peut gêner la lecture.

L'adaptation par substitution est utilisée principalement dans la traduction des culturèmes musicaux, des objets de la vie quotidienne et des rapports de parenté. Concrètement, il s'agit souvent de la substitution d'un objet ou d'un terme par un mot générique ou un hyperonyme. Cette traduction efface en partie le culturème mais dans la plupart, cette perte n'influence pas beaucoup la compréhension de l'idée principale. En revanche, elle correspond tout à fait à la culture du lectorat cible.

Dans la traduction des culturèmes liés aux personnages folkloriques, la substitution d'un personnage par un autre de la culture cible présentant les mêmes caractéristiques constitue une solution pertinente. Ce procédé conserve la créativité de l'auteur pour susciter les mêmes émotions chez le lecteur cible.

L'adaptation par substitution est aussi appliquée par les traducteurs pour les culturèmes liés à la gastronomie. Cependant, il s'agit d'un remplacement d'un plat par une autre, pas par son hyperonyme. Cela perd tout à fait l'élément culturel du texte source.

L'adaptation par suppression est utilisée mais pas beaucoup, dans la traduction des culturèmes associés à la gastronomie, aux personnages folkloriques et historiques. Nous constatons qu'elle n'est pas toujours un bon choix car elle n'exprime pas tout le vouloir-dire de l'auteur.

L'adaptation par adjonction et surtout l'explication de l'équivalence sont utilisées principalement dans la traduction des culturèmes vestimentaires, des culturèmes liée à la croyance populaire et superstition, aux fêtes traditionnelles et événements spirituels. Ces procédés sont indispensables compte-tenu des spécificités peu compréhensibles pour le lecteur cible. Hormis bien sûr pour certaines fêtes devenues mondialement connues.

Ce sujet très vaste n'est bien sûr qu'effleuré par notre modeste travail et nous n'avons évoqué que les aspects les plus emblématiques. D'autres analyses plus approfondies dans un corpus plus vaste pourraient utilement compléter ces recherches.

Nous serions donc très attentifs et curieux de recevoir toutes remarques, suggestions, précisions et conseils de la part de nos professeurs et de nos amis pour améliorer nos travaux. Malgré ses limites et ses imperfections, nous espérons que notre travail pourrait être utile pour les chercheurs désireux d'étudier la traduction des culturèmes en général, et en particulier ceux figurant dans l'œuvre littéraire vietnamienne.

BIBLIOGRAPHIE

- Ballard, M., (2005). Les stratégies de la traduction des désignateurs de référents culturels. *La traduction, contact de langues et de cultures*. Arras : Artois Presses Université.
- Cary, E. (1993). *Comment faut-il traduire*. Lille : Presse universitaire de Lille.
- Cirisău, D. (2003). *Défis et enjeux de la traduction des culturèmes comme unités culturellement marquées*. Bălți : Université d'État "Alecu Russo" de Balti
- Corduș I. (2013). *La traduction des référents culturels dans le roman Le testament français d'Andrei Makine vers le roumain*. Université de Suceava
- Crevost, Ch., & Lemarié, Ch. (1919). *Catalogue des produits de l'Indochine*. Hanoï : Imprimerie d'Extrême-Orient.
- Cuciuc, Nina. (2011). Traduction culturelle : transfert de culturème. *La linguistique* (vol. 47), 137-150. Éditions Presse universitaire de France.
- Dado, Fjoralba & Gishti, Eglantina (2021). La problématique du transfert culturel : le cas de quelques culturèmes dans *Madame Bovary* de Flaubert. *Synergies Europe* n°16, 163-174
- Dolgova, Iuliia. (2017). *La traduction en français des culturèmes dans les œuvres théâtrales russes récentes*. Université Grenoble Alpes.
- Đỗ Thị Hương Thủy (2013). *Quan niệm nghệ thuật về con người trong văn xuôi sau 1975 của Nguyễn Khắc Trường* (Conception artistique sur l'humain dans la prose après 1975 de Nguyễn Khắc Trường). Université de Da Nang.
- Hữu Ngọc (2012). *Le courrier du Vietnam*. Consulté le 18/06/2024, sur [lecourrier.vn : https://lecourrier.vn/janine-ne-vient-pas-cet-automne/118372.html](https://lecourrier.vn/janine-ne-vient-pas-cet-automne/118372.html)
- Hữu Ngọc (2009). *À la découverte de la culture vietnamienne*. Hanoï : Editions Thế giới
- Lê Đàm Hoa Hạ (2013). *Problèmes posés par la traduction d'un reportage littéraire : le cas de "Kỹ nghệ lầy Tầy"*. Hanoï : Université de Hanoï.
- Lungu-Badea, G. (2009). Remarques sur le concept de culturème. *Translationes : Traduire les culturèmes/La traducción de los culturemas*. Timisoara: Université de l'Ouest De Timișoara.

Malot, H. (1979). *Sans famille*. Paris : Hachette.

Malot, H. (2015). *Không gia đình (Sans famille)*. Hà Nội : Nhà xuất bản văn học (Hanoi : Maison d'édition de la Littérature).

Mnakri, M. (2022). *La visibilité du traducteur et la traduction des référents culturels : traduire "l'Autre ", traduire le " Soi " dans la version arabe du roman Zone de Mathias Énard*. Paris : Université Sorbonne Nouvelle.

Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.

MUNTEANU, C. (2014). Dimension pratique de la traduction des culturèmes. Domaine franco-roumain. *Revue Roumaine d'Études Francophones* 6, 91-100.

Nguyễn Phương Chi (2019). *Nông thôn và người nông dân trong tiểu thuyết « Mảnh đất lắm người nhiều ma » của Nguyễn Khắc Trường và « Ma làng » của Trịnh Thanh Phong (La campagne et les paysans dans les romans "Des hommes et autant de fantômes et de sorciers" de Nguyễn Khắc Trường et "Fantômes du village" de Trịnh Thanh Phong)*. Université des sciences sociales et humaines de l'Université nationale de Hanoi.

Nguyễn Khắc Trường (1991). *Mảnh đất lắm người nhiều ma*. Hanoi : Nhà xuất bản văn học (Hanoi : Maison d'édition de la Littérature)

Nguyễn Khắc Trường (1996). *Des hommes et autant de fantômes et de sorciers*. Hanoi : Editions Thé giới

Nhất Thanh (2020). *Đất lề quê thói – Phong tục Việt Nam (Đất lề quê thói – Coutumes du Vietnam)*. Hanoi : Nhà xuất bản văn học (Hanoi : Maison d'édition de la Littérature)

Nida, E. A., & Taber, C. R. (1969/1982). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.

Phan Kế Bính (2005). *Việt Nam phong tục (Việt Nam, ses coutumes)*. Hanoi : Nhà xuất bản văn học (Hanoi : Maison d'édition de la Littérature)

Schulte, R., & Biguenet, J. (1992). *Theories of translation. An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago et Londres : Presse universitaire de Chicago.

Trần Văn Công (2022). Le rôle de la traduction littéraire dans la médiation culturelle. *Tạp chí khoa học Ngoại ngữ số 72 (Journal d'études en langues étrangères 72)*.

Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris : Marcel Didier.

Vũ Văn Đại (2017). *Cours de traductologie*. Hanoï : Université de Hanoï.

Vũ Quỳnh Anh (2019). *Adaptation culturelle dans la traduction française du roman « Quand la lampe s'éteint » de Ngo Tat To*. Université catholique de Louvain.

Wenfen, Y. (2010). Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*. Finlande: Academy Publisher.

Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie française : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

Dictionnaire de français Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Dictionnaire Le Robert : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial