

Reçu le : 22-01-2025

Accepté le : 29-05-2025

**Traduire le pataouete : enjeux linguistiques et culturels dans *le premier homme* d'Albert Camus**

**Translating Pataouete: Linguistic and Cultural Challenges in *the First Man* by Albert Camus**

**Karima AIT MEZIANE**

Institut de traduction, Université Alger 2, Algérie,

Karimasat@gmail.com

**Résumé**

Comment restituer le "pataouète" dans les œuvres d'Albert Camus ? Issu de Belcourt, l'auteur imprègne son écriture de ce parler populaire algérois, fruit d'un métissage linguistique entre français, arabe, berbère, espagnol et italien. La traduction de ces expressions, intrinsèquement liées à un contexte culturel singulier, pose des enjeux complexes, illustrés par *El Primer Hombre* d'Aurora Bernárdez.

**Mots-clés :** pataouète, traduction, Camus, linguistique, culture

**Abstract**

How can the "pataouète" be rendered in Albert Camus' works ? Born in Belcourt, the author infused his writing with this popular Algiers dialect, a linguistic blend of French, Arabic, Berber, Spanish, and Italian. Translating these expressions, deeply tied to a unique cultural context, presents significant challenges, as illustrated by Aurora Bernárdez's *El Primer Hombre*.

**Keywords :** pataouète, translation, Camus, linguistics, culture

**Introduction :**

L'œuvre d'Albert Camus, profondément ancrée dans son Algérie natale, résonne d'une musicalité singulière, fruit d'un environnement linguistique riche et complexe. Né à Mondovi\* et ayant grandi dans le quartier populaire de Belcourt à Alger, Camus a été exposé dès son enfance à un véritable creuset de langues et de cultures. Cette expérience fondatrice a profondément marqué son écriture, imprégnée d'un parler populaire algérois connu sous le nom de « pataouète ». Ce parler, loin d'être un simple jargon, témoigne d'un métissage

---

\* Né à la ferme Saint-Paul, commune de Mondovi près de Bône (Annaba)

linguistique exceptionnel, mêlant des éléments de français populaire, d'arabe dialectal, de berbère, mais aussi des influences de l'espagnol et de l'italien, reflétant ainsi l'histoire complexe des populations qui ont coexisté en Algérie (Merad, 1977). On retrouve cette empreinte linguistique notamment dans son roman posthume, *Le Premier Homme*, œuvre autobiographique où la restitution de l'atmosphère de son enfance à Alger occupe une place centrale.

Or, cette imbrication intime entre la langue, le lieu et l'identité pose un défi majeur lors du passage d'une langue à une autre. Comme le souligne Antoine BERMAN, la traduction d'une œuvre littéraire ne saurait se limiter à une simple transposition de mots ; elle implique une compréhension fine des nuances culturelles et des contextes sociolinguistiques qui donnent leur pleine signification aux expressions employées. Le "pataouète", en particulier, de par sa nature hybride et son ancrage dans un contexte socio-historique spécifique, soulève des difficultés considérables pour les traducteurs. Comment rendre, dans une autre langue, la saveur, la vivacité et les connotations culturelles si spécifiques à ce parler ? Comment transmettre l'identité culturelle portée par cette langue ?

C'est précisément cette question de la restitution du "pataouète" dans les traductions de l'œuvre de Camus qui constitue le cœur de notre problématique. Cette étude vise à analyser les enjeux liés à la traduction de ce parler populaire algérois, en examinant notamment les stratégies adoptées par les traducteurs pour rendre compte de sa richesse et de sa complexité. Nous nous concentrerons plus spécifiquement sur la traduction espagnole du *Premier Homme*, réalisée par Aurora Bernárdez sous le titre *El Primer Hombre*, afin d'illustrer concrètement les défis posés par la restitution du "pataouète". L'analyse comparative des extraits originaux et de leur traduction espagnole nous permettra d'identifier les choix opérés par la traductrice, d'évaluer les pertes et les gains inhérents à tout acte de traduction, et de réfléchir à la manière dont l'identité culturelle et linguistique peut être transmise, ou transformée, à travers les langues. Notre développement s'articulera autour de quatre axes d'analyse. Premièrement, nous étudierons le "pataouète" comme marqueur d'époque et d'identité dans l'œuvre d'Albert Camus. Deuxièmement, nous nous pencherons sur sa présence spécifique dans *Le Premier Homme*. Troisièmement, nous aborderons les enjeux de la traduction du pataouète et son ancrage dans un contexte culturel différent. Enfin, nous analyserons les choix de traduction d'Aurora Bernárdez dans *El Primer Hombre* et leurs implications sur la réception de l'œuvre.

## **1. L'EVOLUTION DU "PATAOUETE" ET SON INSCRIPTION DANS L'ŒUVRE D'ALBERT CAMUS : UN MARQUEUR D'EPOQUE ET D'IDENTITE**

Le pataouète, né de la fusion du français, de l'arabe et de dialectes locaux, trouve ses origines au XIX<sup>e</sup> siècle et s'est développé au début du XX<sup>e</sup> siècle dans un contexte colonial marqué par des interactions complexes entre les différentes communautés en Algérie. Ce parler hybride, enrichi par l'influence de l'espagnol, de l'italien et du maltais, reflète les valeurs, les préoccupations et les modes d'expression d'une époque où le métissage linguistique était omniprésent ; le pataouète, qui atteint son apogée entre les années 1870 et 1940, constitue un véritable baromètre des transformations socio-historiques, influencé par les vagues migratoires, les mutations politiques et économiques, ainsi que par les évolutions des interactions sociales.

C'est au début du XX<sup>e</sup> siècle que les premiers écrits en pataouète font leur apparition. Les prémices littéraires du pataouète doivent beaucoup à Auguste Robinet, plus connu sous le pseudonyme de Musette. A travers son personnage de *Cagayous*, il inaugure une littérature populaire célébrant l'argot algérois. D'autres auteurs, tels qu'Edmond Brua, Gilbert Espinal et Geneviève Baïlac, s'approprient cette langue pour raconter les histoires du quotidien. Même Albert Camus, connu pour son style classique, n'a pas résisté à l'attrait de cette langue, l'intégrant subtilement dans ses œuvres, ce qui a contribué à lui offrir une visibilité internationale.

### **1.1. L'influence du pataouète dans *Le Premier Homme* d'Albert Camus**

Dans *Le Premier Homme*, l'influence sous-jacente du "pataouète" est essentielle pour appréhender la réalité sociale et culturelle de l'Algérie coloniale. Ce langage hybride incarne la richesse du brassage culturel de l'époque, témoignage des interactions entre communautés et reflet d'une société où les langues se croisent et se transforment (Bhabha, 1994). Cette dynamique linguistique permet d'explorer des identités complexes, façonnées par le contexte colonial, et offre une immersion narrative en ancrant le récit dans un cadre authentique, marqué par l'enfance de Camus.

L'usage du "pataouète" évoque des procédés littéraires similaires chez d'autres auteurs qui mobilisent des dialectes pour enrichir leurs récits, comme François Mauriac, dont l'emploi du patois gascon dans ses romans restitue les traditions rurales de sa région natale. Cette langue transcende la simple dimension autobiographique: elle exprime à la fois une identité personnelle – liée aux souvenirs et au milieu social de Camus – et une identité collective, révélatrice de l'hybridité culturelle des populations algériennes coloniales. Les analyses d'Albert Memmi éclairent ce processus, mettant en évidence les tensions identitaires propres aux sociétés colonisées.

En outre, le "pataouète" constitue un précieux témoignage historique et culturel, révélant les dynamiques linguistiques et sociales de l'époque. Ce rôle se rapproche des travaux de (Labov, 1972), qui analyse les variations linguistiques comme des marqueurs sociaux et culturels, renforçant la compréhension des divisions et des interactions sociales.

Ainsi, l'évocation du "pataouète" dans *Le Premier Homme* dépasse la simple couleur locale pour devenir une clé de lecture des enjeux identitaires et culturels de l'Algérie coloniale. Toutefois, l'étude de ce parler reste incomplète, car ses contours et exemples textuels précis suscitent encore des débats. Des recherches approfondies sur les parlers vernaculaires d'Algérie, ainsi que des travaux sur le sabir méditerranéen, pourraient fournir des éclairages complémentaires sur les phénomènes de contact linguistique de cette région.

## **1.2. La persistance du "pataouète" : entre mémoire et transformation**

Depuis l'époque de Camus, le "pataouète" a continué d'évoluer, influencé par les changements sociopolitiques de l'Algérie, les migrations et la mondialisation. Aujourd'hui, il persiste principalement dans les communautés pieds-noirs et chez certains descendants d'immigrés algériens, assumant dès lors une fonction mémorielle forte. Cette persistance, bien que réduite en termes d'usage quotidien par rapport à son apogée durant la période coloniale, témoigne d'une vitalité culturelle et identitaire.

L'évolution du "pataouète" après l'indépendance de l'Algérie est marquée par plusieurs facteurs. La disparition progressive de la présence française en Algérie a entraîné une diminution de l'usage du français populaire qui constituait une base importante du "pataouète". Parallèlement, l'affirmation de l'arabe comme langue officielle et la promotion des dialectes algériens ont contribué à modifier le paysage linguistique. Les migrations, tant des pieds-noirs vers la France que des Algériens vers d'autres pays, ont également joué un rôle dans la dispersion et la transformation du "pataouète". Comme le soulignent certains travaux sur les langues en contact (Thomason et Kaufman, 1988), les situations de contact linguistique prolongé, comme celles vécues en Algérie pendant la colonisation et par les diasporas ensuite, mènent inévitablement à des changements et des évolutions dans les langues concernées. On peut également penser à la notion de "créolisation" (Chaudenson, 2003) pour comprendre les processus de mélange et d'évolution linguistique à l'œuvre dans le "pataouète".

Aujourd'hui, le "pataouète" est devenu un marqueur identitaire fort pour les communautés pieds-noirs, ravivant la mémoire d'une époque et d'un lieu disparus. Il est souvent utilisé dans un contexte nostalgique, lors de rencontres, de publications ou d'événements culturels. Chez

les descendants d'immigrés algériens, l'usage du "pataouète" est plus variable. Pour certains, il représente un héritage familial, un lien avec une partie de leur histoire. Pour d'autres, il peut être perçu comme une langue du passé colonial, voire comme un symbole d'une identité complexe et parfois conflictuelle. L'analyse de l'inscription du "pataouète" dans l'œuvre de Camus permet ainsi de saisir une étape de son évolution et de témoigner de sa richesse et de sa complexité, offrant une fenêtre sur les dynamiques sociolinguistiques et les enjeux identitaires liés à l'histoire de l'Algérie et des communautés qui la composent. L'étude de ce parler permet également de comprendre les phénomènes de résilience linguistique et culturelle face aux changements historiques et sociaux.

## **2. L'empreinte du pataouète dans *Le Premier Homme***

Le pataouète, bien qu'il ne soit pas explicitement utilisé dans son intégralité dans les écrits d'Albert Camus, joue un rôle implicite et significatif dans la création d'une atmosphère particulière, la caractérisation des personnages et l'ancrage local de ses récits. Son influence se manifeste à travers les dialogues, les descriptions et la tonalité générale de son œuvre, notamment dans des textes comme *Le Premier Homme*, *L'Étranger* ou *La Peste*.

Dans *Le Premier Homme*, roman profondément autobiographique, l'influence du pataouète est particulièrement perceptible dans les dialogues, où plusieurs procédés stylistiques concourent à recréer l'atmosphère du quartier populaire d'Alger où Camus a grandi. L'oralité des échanges, marquée par une syntaxe relâchée, des phrases courtes et des constructions non standard (Blanche-Benveniste, 1990), associée à l'emploi d'interjections et d'expressions imagées relevant d'une "rhétorique populaire" (De Certeau, 1980), confère aux personnages une voix authentique et une vivacité caractéristiques du parler populaire algérois. De plus, l'influence, bien que discrète, de l'arabe dialectal et de l'espagnol, langues constitutives du pataouète se perçoit dans certaines tournures et l'intonation, témoignant du métissage linguistique de l'Algérie coloniale. L'intégration de ces traits stylistiques sert ainsi plusieurs objectifs : elle ancre le récit dans l'atmosphère d'Alger, caractérise les personnages en leur donnant une identité propre, et permet à Camus d'exprimer son attachement à son milieu d'origine, inscrivant l'œuvre dans une dimension affective et mémorielle, propre à un roman autobiographique.

### **2.1. Un effet symbolique : la quête d'une identité hybride**

Le pataouète dépasse largement sa simple fonction de moyen de communication pour s'ériger en symbole puissant de l'identité plurielle caractéristique des communautés pieds-noires et plus largement de l'Algérie coloniale. Ce parler hybride, véritable creuset linguistique où se

mêlent français populaire, arabe dialectal, espagnol et berbère, constitue une métaphore parlante de la complexité identitaire née du contact entre différentes cultures en terre algérienne.

Comme le souligne Camus dans ses écrits autobiographiques, cette langue composite reflète une réalité socioculturelle profondément marquée par une histoire coloniale tumultueuse (Camus, 1951). Chaque emprunt linguistique, chaque déformation phonétique porte en elle la trace des rencontres, des tensions et des métissages qui ont façonné l'Algérie du début du XXe siècle. Le pataouète devient ainsi bien plus qu'un simple parler populaire : il est l'expression vivante d'une identité en construction, tiraillée entre plusieurs appartenances.

L'œuvre camusienne, et particulièrement *Le Premier Homme*, témoigne de cette quête identitaire à travers son usage mesuré mais significatif du pataouète. Lorsque Camus fait parler ses personnages dans ce dialecte, ce n'est pas seulement pour créer un effet de réel, mais bien pour affirmer une appartenance à cette Algérie plurielle.

Cette dimension symbolique du pataouète explique pourquoi sa traduction pose des défis si particuliers. Transposer ces termes en espagnol ne relève pas seulement d'un exercice linguistique, mais implique de restituer toute une constellation de significations culturelles et identitaires. Chaque choix traductif concernant le pataouète engage en réalité une certaine vision de cette identité hybride que Camus cherchait à exprimer.

Dans cette perspective, l'analyse des stratégies de traduction employées par Aurora Bernárdez devra donc considérer non seulement l'aspect linguistique, mais aussi la capacité des solutions proposées à véhiculer cette charge symbolique et identitaire qui fait toute la richesse, mais aussi toute la complexité, du pataouète camusien.

## **2.2. Une mémoire collective**

Le pataouète, dans son essence même, incarne le paradoxe algérien - une terre où la cohabitation des cultures a engendré à la fois une extraordinaire richesse culturelle et des tensions profondes. Ce dialecte urbain, né des rencontres linguistiques entre colons européens et populations locales, cristallise dans sa structure même les dynamiques complexes de la société coloniale. Chaque emprunt à l'arabe, chaque tournure espagnole francisée, chaque déformation syntaxique porte la trace d'une histoire partagée, souvent douloureuse, mais indéniablement commune.

Comme le soulignent les travaux de Prochaska (Prochaska, 1990), ce parler populaire fonctionne comme un véritable palimpseste culturel où s'inscrivent les strates successives de

peuplement en Algérie. Les pieds-noirs, ces Européens d'Algérie souvent installés depuis plusieurs générations, ont fait de ce langage hybride le vecteur privilégié de leur mémoire collective. À travers ses particularismes linguistiques, le pataouète conserve la trace des échanges commerciaux dans les souks, des conflits de voisinage, des amitiés d'enfance transcendant les barrières communautaires - autant d'expériences constitutives d'une identité en permanente négociation.

Camus, en intégrant délibérément le pataouète dans son écriture, accomplit un geste littéraire éminemment politique. Comme l'a montré Said (Said, 1993), son usage de ce parler populaire permet de restituer la complexité des relations intercommunautaires sans les simplifier. Dans *Le Premier Homme* particulièrement, les dialogues en pataouète donnent accès à l'univers sensoriel et émotionnel des petites gens d'Alger - ces ouvriers, artisans et commerçants qui ont forgé la culture pied-noire au quotidien.

Cette dimension mémorielle du pataouète explique pourquoi sa traduction pose des défis qui dépassent largement la technique linguistique. Comme l'a noté Stora (Stora, 1999), pour les pieds-noirs exilés après 1962, ce parler est devenu une sorte de "patrie portative", un lien tangible avec un monde disparu. Lorsque Bernárdez traduit ces termes, elle ne transpose pas seulement des mots, mais des fragments de cette mémoire blessée.

Le pataouète fonctionne ainsi comme un révélateur des contradictions coloniales. D'un côté, il témoigne des échanges et métissages qui ont effectivement existé ; de l'autre, il rappelle les limites infranchissables imposées par le système colonial, ces "frontières invisibles mais réelles" qu'évoquait Fanon (Fanon, 1961). Camus, en écrivant depuis cette position intermédiaire - ni tout à fait français, ni tout à fait algérien -, fait du pataouète le langage d'une identité en suspens, toujours en quête de légitimité.

C'est précisément cette charge historique et affective qui rend si délicate la traduction de ces passages. Chaque solution adoptée par Bernárdez - qu'il s'agisse de conservation, d'adaptation ou de substitution - engage une certaine interprétation de cette mémoire plurielle. L'enjeu n'est pas seulement de faire comprendre, mais de faire ressentir toute l'épaisseur existentielle contenue dans ces mots apparemment simples.

### **2.3. Une universalité locale**

En mêlant les influences linguistiques, Camus donne à ses récits une portée universelle tout en célébrant la richesse d'un lieu spécifique. Le pataouète, avec ses sonorités et ses expressions uniques, permet à l'auteur d'explorer des thèmes universels tels que la quête de soi, l'appartenance et l'aliénation. Cette hybridité linguistique fait écho à la diversité des

expériences humaines, permettant aux lecteurs, qu'ils soient d'origine algérienne ou non, de s'identifier aux émotions et aux dilemmes des personnages.

Camus réussit ainsi à créer un pont entre le local et l'universel, faisant du pataouète un outil narratif qui transcende les frontières culturelles. En célébrant cette richesse linguistique, il témoigne de l'importance de la diversité et de la pluralité dans la construction de l'identité.

Le pataouète, par son essence même, symbolise la quête d'une identité hybride, marquée par une histoire complexe et des influences multiples. À travers ce langage, Camus nous invite à réfléchir sur notre propre identité et sur la manière dont elle est façonnée par notre environnement, notre culture et notre passé. En faisant du pataouète un élément central de son œuvre, il immortalise une mémoire collective tout en offrant une perspective universelle qui résonne encore aujourd'hui.

### **3. Le Pataouète : un défi de traduction ancré dans le contexte culturel**

La traduction du pataouète pose un problème traductologique majeur, notamment lorsqu'il s'agit d'interpréter des œuvres littéraires telles que celles d'Albert Camus. Ce parler, loin d'être un simple jargon, constitue un véritable marqueur identitaire, témoignant d'un monde complexe de rencontres et de mélanges linguistiques (Gadet & Ludwig, 2014). La difficulté centrale réside dans la perte inévitable des références culturelles inhérentes au pataouète lors du passage vers une autre langue.

En effet, le pataouète est intrinsèquement lié au contexte socioculturel spécifique de l'Algérie coloniale. Il puise ses racines dans un substrat multilingue et véhicule un ensemble de références culturelles profondément ancrées dans la vie quotidienne, les coutumes et l'histoire locale de cette période. Ces références, souvent implicites, sont porteuses de sens et de connotations spécifiques qui échappent aux locuteurs non familiers avec cette culture.

Par conséquent, une traduction littérale, cherchant des équivalents terme à terme dans la langue cible, risque d'aplanir, voire d'oblitérer ces spécificités culturelles. Le traducteur se trouve alors confronté à un dilemme: soit il privilégie une traduction littérale, au risque de produire un texte incompréhensible ou dénué de sa saveur originelle, soit il recourt à des équivalents approximatifs dans la langue cible, ce qui induit une perte de la richesse et de la singularité culturelle du pataouète. Ce dilemme est au cœur des réflexions sur la traductologie des phénomènes culturels (Even-Zohar, 1990).

Cette difficulté à restituer la richesse culturelle du pataouète met en lumière l'importance cruciale d'une approche traductologique sensible aux contextes sociolinguistiques, comme le souligne Hagège dans *L'Homme de paroles* (Laffont, 1986). Il ne s'agit pas uniquement de

transposer des mots, mais de rendre compte d'un univers culturel complexe et d'une identité linguistique spécifique. La traduction du pataouète pose ainsi une question fondamentale : comment rendre intelligible et pertinent, pour un public et dans une langue différents, un parler profondément ancré dans un contexte socioculturel et historique singulier ?

Nous allons aborder cette question dans notre analyse de *Le Premier Homme*. Bien que l'œuvre soit principalement écrite en français standard, elle intègre des nuances et des résonances du langage populaire, en particulier dans les dialogues et les descriptions d'ambiances. L'objectif est de respecter la dimension culturelle et historique de l'œuvre sans la compromettre (Berman, 1985).

#### **4. Analyse de la traduction des mots et expressions du pataouète dans *Le Premier Homme* d'Albert Camus en espagnol**

La traduction d'un dialecte tel que le pataouète soulève un défi traductologique majeur, celui de concilier fidélité linguistique et culturelle avec l'intelligibilité du texte cible, ici l'espagnol. Confronté à cette tension, Bernárdez doit choisir parmi plusieurs stratégies traductives, chacune ayant des implications spécifiques. La transcription graphique du terme dans l'alphabet espagnol, bien que respectant sa phonétique et préservant son exotisme, peut en compromettre l'accessibilité sémantique. La traduction par équivalence formelle ou dynamique vise, pour sa part, à restituer le sens tout en maintenant une connotation d'altérité linguistique. Cela peut se faire soit en rapprochant la forme du terme d'un équivalent espagnol (équivalence formelle), soit en produisant chez le lectorat hispanophone un effet comparable à celui du terme *pataouète* (équivalence dynamique). Enfin, l'adaptation culturelle, ou domestication, privilégie l'utilisation d'expressions idiomatiques ou de tournures propres à un registre populaire ou régional espagnol, recréant une couleur locale mais au risque de diluer les spécificités linguistiques et culturelles du dialecte d'origine. Ces choix traductifs, oscillant entre littéralité, équivalence et domestication, illustrent la complexité de restituer les particularités d'un sociolecte tout en le rendant accessible à un nouveau public.

Dans le cadre de cette étude, nous procéderons à une analyse traductologique minutieuse d'extraits significatifs tirés du *Premier Homme* d'Albert Camus, en nous focalisant plus particulièrement sur la transposition des termes pataouètes vers l'espagnol dans la version d'Aurora Bernárdez. Notre approche consistera à examiner les stratégies déployées par la traductrice pour restituer les spécificités linguistiques et culturelles tout en respectant la visée artistique de l'auteur original.

Pour faciliter notre démonstration, nous adopterons les conventions suivantes :

- (TS) désignera le texte source en français (version originale de Camus)
- (TA) renverra au texte cible en espagnol (traduction de Bernárdez)

Cette distinction méthodologique nous permettra d'établir des comparaisons systématiques entre les deux versions, tout en mettant en lumière les choix opérationnels de la traductrice face aux défis posés par ce parler algérois si particulier.

#### 4.1. Exemple 1 : "A benidor "

(TS) : « Jacques n'aimait pas faire la sieste. « *A benidor* », pensait-il avec rancune et c'était l'expression bizarre de sa grand-mère lorsqu'il était enfant à Alger et qu'elle l'obligeait à l'accompagner dans sa sieste ».

(TA): « A Jacques no le gustaba dormir por la tarde. «*A benidor*», pensaba con rencor y era la extraña expresión de su abuela cuando de niño, en Argel, lo obligaba a dormir la siesta con ella».

La traduction de l'expression « *A benidor* » par Aurora Beatriz dans *El primer hombre* de Camus repose sur un choix stratégique visant à préserver l'étrangeté et la saveur linguistique du texte original. En effet, plutôt que de chercher un équivalent espagnol, la traductrice conserve l'expression telle quelle, soulignant ainsi son caractère insolite, comme le fait Camus lorsqu'il la qualifie de « *bizarre* ». Cette décision s'avère pertinente, car « *A benidor* » semble appartenir au langage familial d'Alger, peut-être influencé par l'espagnol ou l'arabe dialectal, reflétant le contexte multiculturel de l'enfance de Jacques. Par ailleurs, Beatriz adapte avec finesse le reste de la phrase pour en faciliter la compréhension sans altérer le sens: « *faire la sieste* » devient « *dormir por la tarde* », une formulation plus naturelle en espagnol, tandis que l'ajout implicite de « *con ella* » (« *avec elle* ») clarifie la situation sans trahir l'original. Le ton rancunier de l'enfant est parfaitement rendu par « *con rencor* », et la mention d'Alger « *en Argel* » conserve la dimension géographique et nostalgique du récit. Ainsi, cette traduction réussit le pari de concilier fidélité au texte source et fluidité dans la langue cible, tout en préservant l'authenticité d'une expression qui, bien que mystérieuse, incarne l'univers linguistique et affectif de Camus.

Cette approche témoigne d'une réflexion approfondie sur les enjeux de la traduction littéraire, où il s'agit non seulement de transposer des mots, mais aussi de restituer une ambiance, une oralité et une culture. En maintenant « *A benidor* » intact, Beatriz invite le lecteur hispanophone à accepter cette part d'inconnu, tout comme le jeune Jacques devait accepter, non sans irritation, la sieste imposée par sa grand-mère.

#### 4.2. Exemple 2 : " Tramousses "

(TS) : « Ils partageaient alors, non sans discussion avec le petit Jean, les gros berlingots à la menthe, les cacahuètes ou les pois chiches, séchés ou salés, les lupins appelés tramousses ou les sucres d’orge aux couleurs violentes que les Arabes offraient aux portes du cinéma proche, sur un éventaire assiégé par les mouches et constitué par une simple caisse de bois montée sur roulement à billes »

(TA): « Compartían entonces, no sin discutir con el pequeño Jean, los grandes caramelos de menta, los cacahuètes o los garbanzos secos y salados, los altramuces, que llamaban tramousses, o los pirulíes de colores violentos, que los árabes ofrecían a las puertas del cine vecino, en un mostrador, un simple cajón de madera montado sobre cojinetes, asaltado por las moscas».

Le mot "*tramousses*", issu du français d’Algérie (ou *pataouète*), désigne des graines de lupin blanc marinées, un en-cas populaire dans le contexte algérois décrit par Camus. Son origine remonte à l’espagnol *altramuz* (lui-même emprunté à l’arabe *al-turmus*), ce qui en fait un terme chargé d’histoire linguistique, reflet du métissage culturel en Algérie coloniale. Dans sa traduction, Aurora Beatriz adopte une stratégie équilibrée: elle conserve le mot hybride "*tramousses*" tout en l’explicitant par "*los altramuces, que llamaban tramousses*". Ce choix permet de restituer à la fois le référent (le lupin, bien connu en Espagne sous le nom *altramuces*) et la saveur locale du terme *pataouète*, sans alourdir le texte par une note explicative.

La traduction respecte ainsi la dynamique de l’original camusien, où "*tramousses*" s’inscrit dans une énumération de snacks street food (cacahuètes, pois chiches, sucres d’orge). Le maintien du terme dialectal, bien que marginal en espagnol, préserve l’exotisme du contexte algérien, tout en rappelant la circulation des mots entre l’arabe, l’espagnol et le français d’Afrique du Nord. Beatriz évite toutefois l’écueil de l’opacité en clarifiant immédiatement le sens, assurant ainsi la compréhension sans sacrifier la couleur locale.

Cette approche illustre une traduction à la fois fidèle et adaptative : elle restitue l’héritage multiculturel du texte (où le *pataouète* croise l’arabe et l’espagnol) tout en garantissant une lecture fluide. Le résultat est un équilibre subtil entre étrangeté et familiarité, où "*tramousses*" fonctionne comme un marqueur d’altérité tout en s’intégrant naturellement à l’univers hispanophone via son étymon *altramuz*.

### 4.3. Exemple 3 : " donnade" et "castagne"

(TS) : « Au lycée non pas la donnade mais la castagne ».

(TA): « En el liceo no la «agarrada» sino el castañazo».

La traduction de ces régionalismes algérois vers l'espagnol représente un cas d'étude fascinant de transfert culturel. Beatriz opte pour "*agarrada*" et "*castañazo*", révélant une stratégie traductive nuancée qui navigue habilement entre plusieurs exigences contradictoires. Le choix d'"*agarrada*" (de *agarrar*, "attraper") pour "*donnade*" - terme probablement influencé par l'occitan - sacrifie partiellement la spécificité pied-noire au profit d'une intelligibilité immédiate pour le lecteur hispanophone, tout en conservant l'essentiel de la notion d'affrontement physique. Plus réussie encore est la solution "*castañazo*" qui, en reprenant la métaphore botanique originale (la "châtaigne" comme image de violence), préserve remarquablement la vigueur expressive du terme source tout en l'ancrant solidement dans le registre familier espagnol.

L'étude des variantes marginales révèle un processus décisionnel particulièrement riche. La présence de douze options différentes dans les marges atteste des hésitations du traducteur face à ces termes chargés culturellement. Le traitement typographique différencié - guillemets pour "*agarrada*" mais absence de marques pour "*castañazo*" - constitue un indice précieux : il suggère une gradation calculée dans la perception de l'étrangeté linguistique, "*castañazo*" étant perçu comme plus naturellement intégré à l'espagnol que son homologue.

Cette double solution témoigne d'une approche globale remarquablement équilibrée. D'un côté, elle assume la perte inévitable de certaines nuances culturelles spécifiques (comme la couleur pied-noire exacte de "*donnade*"). De l'autre, elle compense par une restitution efficace des registres linguistiques et par le maintien de l'opposition lexicale chère à Camus. L'ensemble forme un compromis intelligent entre exotisme et naturalisation, entre fidélité sémantique et fluidité narrative, caractéristique d'une traduction littéraire exigeante qui parvient à concilier respect du texte source et nécessités de la communication interculturelle. La présence des variantes rejetées dans les marges offre au lecteur curieux un passionnant aperçu des coulisses de ce travail de transposition linguistique.

### 4.4. Exemple 4 : " gambette"

(TS) : « M'sieur il m'a fait une *gambette* ».

(TA): « Señor, me hizo una *zancadilla*».

La traduction de l'expression "M'sieur il m'a fait une gambette" en "*Señor, me hizo una zancadilla*" par Aurora Beatriz dans *El primer hombre* révèle une approche équilibrée face aux défis posés par le parler pataouète. Le terme "gambette", typique du français algérien, combine une racine probablement issue de l'occitan ou de l'espagnol ("gamba") avec le suffixe diminutif français "-ette", créant un mot hybride à forte connotation enfantine et populaire. Beatriz choisit "*zancadilla*", terme espagnol standard pour "croche-pied", privilégiant ainsi la compréhension immédiate au détriment de la saveur dialectale originale. Ce choix traductologique s'inscrit dans sa stratégie globale de domestication, où l'accessibilité du texte cible prime sur la conservation intégrale des particularismes linguistiques. La structure syntaxique est fidèlement conservée, mais on observe une perte notable : le suffixe "-ette", qui apportait une nuance à la fois enfantine et affectueuse en français, disparaît complètement. L'emploi de "Señor" plutôt qu'une forme abrégée ("Seño") compense partiellement en maintenant le registre enfantin, bien que de manière moins marquée. Des alternatives comme "*gambeta*" (cognat espagnol) ou "*me puso la zancadilla*" (plus idiomatique) auraient peut-être permis de mieux restituer la couleur locale, mais au risque d'obscurcir le sens pour certains lecteurs. Au final, Beatriz opte pour un compromis typique de la traduction littéraire: sacrifier certains éléments périphériques (la dimension dialectale exacte) pour préserver l'essentiel (le sens et le registre général), démontrant que traduire le pataouète implique toujours des choix douloureux entre exactitude linguistique et fluidité narrative.

#### 4.5. Exemple 5 : " [soubressade] "

(TS): « Imaginez cela, le vieux tout sec tressautant sur son tracteur, poussant le levier d'accélération quand le soc ne venait pas à bout d'un cep plus gros que d'autres, ne s'arrêtant même pas pour manger, ma mère lui apportait pain, fromage et [soubressade] qu'il avalait posément... »

(TA): « Imagínese, el viejo seco zangoloteándose en su tractor, empujando la palanca para acelerar cuando el arado no acababa con una cepa más gruesa que las otras, sin detenerse siquiera para comer, mi madre le llevaba pan, queso y [sobrasada], que engullía pausadamente, como hacía todo,... »

La présence des crochets autour de "[soubressade]" dans le texte original de Camus et de "[sobrasada]" dans la traduction espagnole d'Aurora Beatriz constitue un indice précieux pour comprendre le traitement des particularismes linguistiques dans cette œuvre. Dans l'édition française, ces crochets encadrant "*soubressade*" - déformation pied-noire du catalan

"*sobrassada*" - signalent le statut ambigu de ce terme : à la fois intégré dans le parler local et marqué comme étranger au français standard. Cette graphie particulière révèle une conscience aiguë de la stratification linguistique propre à l'Algérie coloniale, où les emprunts aux langues méditerranéennes étaient à la fois quotidiens et perçus comme marginaux.

La décision de Beatriz de conserver ces crochets tout en rétablissant la forme espagnole standard "*sobrasada*" représente une solution traductive particulièrement élégante. D'un côté, elle rectifie l'orthographe vers la forme normative espagnole, assurant ainsi la reconnaissance immédiate du produit alimentaire par le lecteur hispanophone. De l'autre, le maintien des crochets préserve l'intention première de Camus : marquer visuellement l'altérité linguistique de ce terme. Ce choix crée un effet de distanciation similaire à celui de l'original, tout en opérant un retour aux sources étymologiques du mot.

Cette double opération traductive - normalisation linguistique couplée à la conservation du marquage typographique - révèle la complexité du travail sur les régionalismes. La traductrice ne se contente pas de substituer un mot à un autre : elle reproduit le geste métalinguistique de Camus, cette volonté de montrer la langue comme espace de métissage et de tension. Les crochets deviennent ainsi le signe visible d'une réflexion sur les frontières linguistiques, préservant dans la version espagnole cette conscience aiguë de l'hétérogénéité culturelle qui caractérise l'œuvre camusienne.

Le paradoxe est frappant : en "corrigeant" le mot vers sa forme espagnole standard tout en conservant les marques de son étrangeté, Beatriz accomplit un travail à la fois de restitution et de mise en abyme. Cette solution témoigne d'une compréhension fine des enjeux à la fois linguistiques et identitaires du texte, où chaque particularisme langagier porte la mémoire d'une culture méditerranéenne plurielle. Le traitement de "*soubressade/sobrasada*" illustre ainsi de manière exemplaire comment la traduction peut, par des moyens apparemment discrets, préserver la richesse des positionnements linguistiques qui fondent l'écriture camusienne.

#### 4.6. Exemple 6 : "à la canette vinga "

(TS) : « Alors, heureux de sentir l'eau mousser entre la plante de ses pieds et le cuir de la semelle, il courrait à perdre haleine rejoindre Pierre et les autres, assis à l'entrée de la seule maison à deux étages de la rue, à aiguiser le cigare de bois qui servirait tout à l'heure à jouer à la *canette vinga* avec la raquette de bois bleu ».

(TA): « Entonces, feliz al sentir la espuma del agua entre las plantas de los pies y el cuero de la suela, correría hasta perder el aliento para unirse a Pierre y a los otros, sentados a la entrada del pasillo de la única casa de dos pisos de la calle, afinando el palo de madera que serviría poco después para jugar a la billalda (b) con la paleta de madera azul».

L'expression "*à la canette vinga*", traduite par "*a la billalda*" dans la version espagnole, constitue un exemple fascinant du traitement des jeux traditionnels dans l'œuvre camusienne. Ce régionalisme algérois, probablement issu du croisement entre le français "canette" et un terme méditerranéen ("*vinga*" pouvant évoquer l'espagnol "*venga*" ou l'arabe), désigne un jeu de rue typique de l'enfance pied-noire. La traduction d'Aurora Beatriz opère ici une transposition culturelle remarquable en choisissant "*billalda*", terme espagnol désignant un jeu traditionnel similaire.

Ce choix traductif révèle une stratégie consciente d'équivalence culturelle plutôt que de fidélité littérale. Alors que "*canette vinga*" appartient spécifiquement à l'univers linguistique algérois, "*billalda*" ancre le jeu dans le contexte hispanique tout en conservant l'idée d'un divertissement populaire et traditionnel. La traductrice sacrifie ainsi la couleur locale exacte au profit d'une expérience de lecture analogue pour le public hispanophone.

On observe que Beatriz ne conserve pas la structure hybride de l'original (français + élément étranger), préférant un terme espagnol unifié. Cette décision diffère de son traitement d'autres pataouètes comme "*soubressade*", où elle avait maintenu une forme de marquage. Ici, l'essentiel semble être de transmettre l'idée d'un jeu d'enfance typique plutôt que la spécificité linguistique du terme.

L'absence de note explicative est significative : la traductrice mise sur la transparence du contexte pour faire comprendre la nature du jeu. Cette approche contraste avec d'autres passages où elle conserve des termes comme "*A benidor*" sans les traduire, montrant ainsi une gradation dans son traitement des régionalismes selon leur importance dans la texture du récit.

Ce cas met en lumière le dilemme constant du traducteur confronté aux termes culturels spécifiques : il doit trouver le juste équilibre entre hispanisation pour assurer l'accessibilité du texte et préservation de la singularité de l'univers décrit. Le choix de "*billalda*", bien que fonctionnel, entraîne une certaine perte de la saveur linguistique caractéristique de l'Algérie plurielle que Camus dépeint.

Cette tension reflète le défi fondamental de toute traduction littéraire : adapter sans trahir, rendre compréhensible sans aplanir les particularités culturelles qui font l'identité même de l'œuvre.

#### 4.7. Exemple 7 : " chéchia "

(TS) : « Ernest, vêtu d'un vieux pantalon bleu rapiécé, d'espadrilles couvertes de sciure, d'une flanelle grise sans manches et d'une vieille *chéchia* délavée qui protégeait ses cheveux des copeaux et de la poussière, l'embrassait et lui proposait de l'aider ».

(TA) : « Ernest, vestido con un viejo pantalón azul remendado, alpargatas cubiertas de serrín, camiseta gris sin mangas y un viejo *fez* desteñido que protegía su hermoso pelo de las virutas y el polvo, lo besaba y le pedía ayuda ».

Le terme "*chéchia*", emblématique du vocabulaire nord-africain, pose un défi particulier de traduction en espagnol. Dans ce passage descriptif de Camus, la "*vieille chéchia délavée*" fait partie intégrante du portrait d'Ernest, contribuant à ancrer la scène dans son contexte algérien. Beatriz opte pour "*fez*" - un choix qui mérite examen. Le "*fez*" (mot d'origine marocaine) et la "*chéchia*" (terme algérois d'origine arabe) désignent certes des couvre-chefs similaires, mais non identiques : la chéchia algérienne est typiquement plus souple et moins structurée que le fez marocain traditionnel.

Cette traduction opère donc un certain nivellement culturel, substituant un terme maghrébin plus connu internationalement ("*fez*") à un régionalisme spécifique ("*chéchia*"). L'adjectif "*desteñido*" (délavé) conserve heureusement l'usure du vêtement, préservant ainsi l'image d'un vêtement de travail modeste. On remarque que Beatriz ajoute "*hermoso*" (beau) pour qualifier les cheveux d'Ernest - détail absent de l'original français, qui pourrait refléter une interprétation personnelle du traducteur.

Si le choix de "*fez*" facilite la compréhension immédiate pour le lecteur hispanophone, il atténue quelque peu la précision culturelle du texte source. Une alternative aurait pu être de conserver "*chéchia*" avec une note explicative, ou d'utiliser "*gorro árabe*" (bonnet arabe) pour un compromis entre précision et accessibilité. Néanmoins, dans l'ensemble, la solution de Beatriz maintient l'essentiel de la fonction descriptive du terme original tout en assurant la fluidité de la lecture.

#### 4.8. Exemple 8 : " cocoses "

(TS) : « Les poches et les mains poisseuses de fruit, ils filaient hors du jardin vers la mer et, dès qu'ils étaient sortis de l'enceinte, empilant les *cocoses* sur leurs mouchoirs sales, ils mastiquaient avec délices les baies fibreuses, sucrées et grasses à écœurer, mais légères et savoureuses comme la victoire ».

(TA): « Con los bolsillos y las manos pegajosos de fruta, salían del jardín corriendo hacia el mar y no bien habían abandonado el recinto, juntando los *cocoses* en sus pañuelos sucios, masticaban con delicia las bayas fibrosas, repugnantes por azucaradas y grasas, pero ligeras y sabrosas como la victoria».

Le choix d'Aurora Beatriz de conserver le terme original "*les cocoses*" sous la forme "*los cocoses*" dans sa traduction espagnole révèle une stratégie délibérée de préservation de l'identité culturelle pied-noire. Ce régionalisme algérien, qui désigne probablement des jujubes ou des baies locales, n'a pas d'équivalent exact en espagnol standard. En maintenant le mot pataouète, Beatriz évite une traduction approximative qui aurait effadi la spécificité du texte camusien. Le contexte environnant ("*bayas fibrosas, repugnantes por azucaradas y grasas*") compense habilement l'étrangeté lexicale en fournissant des indices sémantiques clairs, permettant au lecteur hispanophone d'en saisir le sens sans explication intrusive. Cette solution respecte ainsi la poétique camusienne de l'évocation sensorielle, où la saveur des "*cocoses*" devient métaphore de la "victoire" enfantine. Contrairement à d'autres adaptations (comme "*chéchia*" traduit par "*fez*"), ce maintien du terme original souligne son irréductibilité culturelle et son importance dans la construction de l'imaginaire algérois du texte. La sonorité même du mot, conservée dans sa version hispanisée, participe à cette fidélité à l'atmosphère du récit, démontrant qu'une traduction littéraire exigeante peut parfois privilégier l'authenticité culturelle sur la transparence immédiate.

#### 4.9. Exemple 9 : " smalah "

(TS) : « C'était la guerre, disait Veillard. - Soyons justes, ajoutait le vieux docteur, on les avait enfermés dans des grottes avec toute la *smalah*, mais oui, mais oui, et ils avaient coupé les couilles des premiers Berbères, qui eux-mêmes... et alors on remonte au premier criminel, vous savez, il s'appelait Caïn, et depuis c'est la guerre, les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce ».

(TA): « —Era la guerra —decía Veillard.

—Seamos justos —añadía el viejo médico—, los habían encerrado en grutas con toda la *smalah*, sí, sí, y ellos habían cortado los cojones a los primeros berberiscos, que a su vez... y

así uno se remonta al primer criminal, ¿sabe ?, se llamaba Caín y desde entonces viene la guerra, los hombres son atroces, especialmente bajo un sol feroz».

Le terme "*smalah*", conservé tel quel dans la traduction espagnole, représente un cas particulièrement intéressant de pataouète dans l'œuvre de Camus. Emprunté à l'arabe "*zmāla*" (زماله) désignant à l'origine une tribu ou une communauté, ce mot s'est enrichi dans le français d'Algérie d'une connotation spécifique évoquant la famille au sens large, incluant souvent femmes, enfants et domestiques. Le choix d'Aurora Beatriz de ne pas traduire ce terme, contrairement à son traitement d'autres régionalismes, mérite une attention particulière.

Cette décision traductive semble guidée par plusieurs facteurs. D'abord, "*smalah*" fonctionne dans le texte comme un véritable marqueur culturel, chargé d'évoquer tout l'univers familial et tribal de l'Algérie coloniale. En le conservant en l'état, la traductrice préserve cette densité sémantique et cette couleur locale que n'aurait pu rendre une traduction espagnole comme "*familia*" ou "*tribu*". Ensuite, le mot possède déjà une certaine circulation dans le monde hispanophone du fait des liens historiques avec l'Afrique du Nord, ce qui en facilite la compréhension tout en maintenant son exotisme.

L'absence de note explicative est ici significative. Contrairement à d'autres termes comme "*soubressade*" qui bénéficiaient de crochets, "*smalah*" est intégré directement dans le texte espagnol, suggérant que Beatriz le considère comme suffisamment transparent ou bien que son sens précis importe moins que son effet de réel. Le contexte ("*encerrado en grutas con toda la smalah*") permet d'ailleurs d'en deviner le sens général.

Ce traitement contraste avec celui d'autres arabismes dans le roman, montrant que la traductrice opère des choix différenciés selon la charge culturelle des termes. Pour "*smalah*", l'important semble être de conserver cette trace linguistique du métissage culturel algérien, ce mot hybride qui, comme la situation qu'il décrit, se situe à la frontière entre deux mondes.

La conservation de "*smalah*" dans le texte espagnol crée ainsi un effet d'étrangeté calculé, rappelant au lecteur hispanophone que le récit se déroule dans un espace culturel spécifique, où même la langue est le produit d'un brassage historique. Ce choix, plus "foreignisant" que d'autres dans cette traduction, témoigne d'une sensibilité particulière aux enjeux identitaires sous-jacents à la langue chez Camus.

#### 4.10. Exemple 10 : " traduction des particularités linguistiques"

(TS) : « Si tu te noies, ta mère elle te tue. – Tia pas honte à la figure de tout montrer comme ça. Où c'est qu'elle est ta mère »

(TA): « Como te ahogues, tu madre te mata. — No te da vergüenza aparecer con esa facha. Dónde está tu madre ».

La traduction des particularités linguistiques du français algérien dans *Le Premier Homme* représente un défi complexe pour tout traducteur. L'échange suivant illustre bien cette difficulté : « Si tu te noies, ta mère elle te tue. — Tia pas honte à la figure de tout montrer comme ça. Où c'est qu'elle est ta mère » devient en espagnol « Como te ahogues, tu madre te mata. — No te da vergüenza aparecer con esa facha. Dónde está tu madre ».

Cette transposition révèle plusieurs choix traductologiques significatifs. D'abord, la conservation du registre oral et populaire est partiellement réussie. La structure syntaxique relâchée de l'original est maintenue (« *Dónde está tu madre* » pour « *Où c'est qu'elle est ta mère* »), mais la spécificité du « Tia pas honte » (où « Tia » manifeste l'influence de l'espagnol « *tienes* » sur le français algérien) disparaît dans la formulation plus standard « *No te da vergüenza* ». L'emploi de l'argot « *facha* » compense quelque peu cette perte en introduisant une touche de langue familière.

La traduction de la menace humoristique « ta mère elle te tue » montre un bon équilibre. La version espagnole « *tu madre te mata* » conserve l'hyperbole caractéristique tout en adaptant la construction (« *Como te ahogues* » avec subjonctif au lieu de « *Si te ahogas* ») pour une oralité plus naturelle en espagnol. Cependant, la redondance expressive de « elle te tue » s'atténue dans la version cible.

Le traitement des marqueurs culturels soulève des questions intéressantes. La traductrice a visiblement opté pour une approche de domestication, privilégiant la compréhension du lectorat hispanophone sur la conservation de toutes les particularités linguistiques. Ce choix se manifeste par l'abandon des hybridations linguistiques au profit de formulations plus standards, mais aussi par l'absence de notes explicatives qui aurait pu éclairer ces particularismes.

Cette stratégie globale permet de préserver la vigueur du dialogue et son authenticité émotionnelle, même si une partie de la saveur sociolinguistique originale s'en trouve atténuée. Le résultat offre une version lisible et dynamique, qui transmet l'essentiel de l'intention narrative tout en demandant au lecteur hispanophone un certain effort d'adaptation culturelle.

La question reste ouverte de savoir jusqu'où il serait possible - ou souhaitable - d'aller dans la conservation des hybridations linguistiques en traduction. Faut-il chercher à créer un espagnol « algérienisé » pour mieux rendre le pataouète, au risque de produire un texte artificiel ? La

solution adoptée ici, bien que perfectible, représente un compromis raisonnable entre fidélité à l'original et accessibilité pour le nouveau lectorat.

### 5. Analyse des résultats

L'analyse des choix traductologiques d'Aurora Bernárdez dans *El primer hombre* met en lumière une approche subtile qui navigue habilement entre la préservation des particularités linguistiques du pataouète et les nécessités d'adaptation culturelle pour le public hispanophone. Plusieurs stratégies émergent : certains termes emblématiques (*A benidor*, *tramousses*, *cocoses*, *smalah*) sont conservés dans leur forme originale, préservant ainsi leur saveur culturelle, tandis que des ajouts contextuels ("*los altramuces, que llamaban tramousses*") en facilitent la compréhension. Pour d'autres expressions (*donnade* → *agarrada*, *gambette* → *zancadilla*), la traductrice opte pour des équivalents espagnols plus courants, privilégiant la fluidité au détriment partiel de la couleur dialectale. Les marques typographiques, comme les crochets autour de [*soubressade/sobrasada*], signalent habilement l'altérité linguistique tout en rétablissant la forme standard. La restitution des registres stylistiques (oralité, humour) et la variation des stratégies selon l'importance culturelle des termes (*smalah* conservé, *chéchia* adapté en *fez*) témoignent d'une réflexion approfondie sur les enjeux de la traduction littéraire.

Cette traduction illustre avec finesse les défis du transfert interculturel, parvenant à un équilibre remarquable entre fidélité à l'œuvre camusienne et accessibilité. Si certaines spécificités dialectales s'atténuent inévitablement, l'essentiel – l'esprit du texte, son ancrage algérois et sa dimension humaine – est préservé. Le travail de Bernárdez offre ainsi un cadre précieux pour réfléchir aux stratégies de traduction des sociolectes, ouvrant des pistes pour des études comparatives sur la réception des œuvres multiculturelles. Il confirme surtout qu'une traduction exigeante est un acte de recreation, où chaque choix participe à faire vivre une œuvre dans une nouvelle langue sans en trahir l'âme.

### Conclusion :

L'analyse de la traduction du pataouète dans *El primer hombre* révèle toute la complexité du travail de transposition linguistique et culturelle auquel est confronté le traducteur d'œuvres ancrées dans un contexte sociolinguistique spécifique. Comme le démontre notre étude, l'œuvre camusienne, imprégnée de ce parler hybride algérois, pose un défi majeur : comment restituer dans une autre langue cette musicalité singulière qui participe pleinement de l'identité narrative et de l'atmosphère si particulière du *Premier Homme* ?

Les choix traductifs d'Aurora Bernárdez, analysés à travers divers exemples significatifs, illustrent une approche nuancée qui oscille entre préservation des particularismes linguistiques et nécessité d'adaptation culturelle. La traductrice déploie différentes stratégies - conservation des termes originaux, équivalences fonctionnelles, adaptations contextuelles - avec plus ou moins de succès selon les cas. Si certains termes comme "*A benidor*" ou "*smalah*" conservent leur saveur originale, d'autres comme "*donnade*" ou "gambette" perdent une part de leur spécificité culturelle au profit d'une meilleure intelligibilité.

Cette tension entre fidélité à l'œuvre source et accessibilité pour le lectorat cible est au cœur du processus traductif. Comme le soulignait Antoine Berman, toute traduction implique inévitablement des pertes, mais peut aussi créer de nouveaux effets de sens. L'analyse montre que Bernárdez parvient globalement à maintenir l'esprit camusien, même si certains aspects du métissage linguistique originel s'atténuent nécessairement.

En définitive, cette étude met en lumière combien la traduction d'une œuvre comme *Le Premier Homme* dépasse la simple transposition linguistique pour toucher à des questions essentielles d'identité culturelle et de transmission mémorielle. Elle invite à considérer la traduction non comme un processus de substitution, mais comme un acte de recreation qui, tout en transformant l'œuvre, permet sa survie et sa circulation dans d'autres espaces culturels. Le travail de Bernárdez, avec ses forces et ses limites, offre ainsi un exemple éclairant des défis posés par la traduction des œuvres profondément ancrées dans un terroir linguistique et culturel spécifique.

Cette recherche ouvre également des perspectives pour des études ultérieures, qu'il s'agisse d'analyses comparatives avec d'autres traductions (en anglais ou en arabe notamment), ou d'approfondissements sur les stratégies de traduction des sociolectes dans la littérature maghrébine francophone. Elle confirme surtout que la traduction littéraire, lorsqu'elle s'attaque à des œuvres aussi chargées culturellement que celles de Camus, constitue un véritable laboratoire de la rencontre entre les langues et les cultures.

## **Bibliographie**

1. BERMAN, A. (1985). *LA TRADUCTION ET LA LETTRE OU L'AUBERGE DU LOINTAIN*. PARIS : SEUIL.
2. BERNÁRDEZ, A. (TRAD.). (2019). *EL PRIMER HOMBRE*. BARCELONE : TUSQUETS EDITORES. [HTTPS://IESBOLIVAR-CBA.INFED.EDU.AR/SITIO/UPLOAD/3\\_CAMUS\\_ALBERT-EL\\_PRIMER\\_HOMBRE.PDF](https://iesbolivar-cba.infed.edu.ar/sitio/upload/3_CAMUS_ALBERT-EL_PRIMER_HOMBRE.PDF) [CONSULTÉ LE 2 AOÛT 2024]

3. BHABHA, H. K. (1994). *THE LOCATION OF CULTURE*. LONDRES / NEW YORK : ROUTLEDGE.
4. BLANCHE-BENVENISTE, C. (1990). *LE FRANÇAIS PARLE : ETUDES GRAMMATICALES*. PARIS : CNRS ÉDITIONS.
5. BLANCHE-BENVENISTE, C. (1990). UN MODELE D'ANALYSE SYNTAXIQUE « EN GRILLES » POUR LES PRODUCTIONS ORALES. *ANUARIO DE PSICOLOGIA / THE UB JOURNAL OF PSYCHOLOGY*, 45(1), 11–28.
6. BOUKOUS, A. (1995). *SOCIETE, LANGUES ET CULTURES AU MAROC : ENJEUX SYMBOLIQUES* (VOL. 8). RABAT : FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES.
7. CAMUS, A. (1951). *L'EXIL ET LE ROYAUME*. PARIS : GALLIMARD.
8. CAMUS, A. (1994). *LE PREMIER HOMME* (ŒUVRE POSTHUME). PARIS : GALLIMARD.
9. CHAUDENSON, R. (2003). *LA CREOLISATION : THEORIE, APPLICATIONS*. PARIS : L'HARMATTAN.
10. COLIN, J.-P., & MEVEL, J.-P. (1990). *DICIONNAIRE DE L'ARGOT*. PARIS : LAROUSSE.
11. DE CERTEAU, M. (1980). *L'INVENTION DU QUOTIDIEN*. PARIS : UNION GENERALE D'ÉDITION, COLL. « 10/18 ». [HTTPS://WWW.PERSEE.FR/DOC/REMMM\\_0035-1474\\_1971\\_NUM\\_10\\_1\\_1123](https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1971_num_10_1_1123) [CONSULTE LE 7 DECEMBRE 2024]
12. DEJEUX, J. (1971). BIBLIOGRAPHIE METHODIQUE ET CRITIQUE DE LA LITTERATURE ALGERIENNE D'EXPRESSION FRANÇAISE, 1945–1970. *REVUE DE L'OCCIDENT MUSULMAN ET DE LA MEDITERRANEE*, 10, 111–303.
13. EVEN-ZOHAR, I. (1990). POLYSYSTEM STUDIES. *POETICS TODAY*, 11(1), 1–94. [HTTPS://WWW.TAU.AC.IL/~ITAMAREZ/WORKS/BOOKS/EVEN-ZOHAR\\_1990--POLYSYSTEM%20STUDIES.PDF](https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/even-zohar_1990--polysystem%20studies.pdf) [CONSULTE LE 15 DECEMBRE 2024]
14. FANON, F. (1961). *LES DAMNES DE LA TERRE*. PARIS : FRANÇOIS MASPERO.
15. FORQUIN, J.-C. (1978). LABOV (WILLIAM). — SOCIOLINGUISTIQUE (*SOCIOLINGUISTIC PATTERNS*). *REVUE FRANÇAISE DE PEDAGOGIE*, 42, 79–81. [HTTPS://WWW.PERSEE.FR/DOC/RFP\\_0556-7807\\_1978\\_NUM\\_42\\_1\\_2134\\_T1\\_0079\\_0000\\_1](https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1978_num_42_1_2134_t1_0079_0000_1) [CONSULTE LE 30 DECEMBRE 2024]
16. GARDY, P. (2007). FRANÇOIS MAURIAC ET LES « CHARMES » DU PATOIS. *LENGAS*, 62. [HTTP://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/LENGAS/2895](http://journals.openedition.org/lengas/2895) [CONSULTE LE 30 DECEMBRE 2024]

17. GOUDAILLIER, J.-P. (2020). PEUT-ON TRADUIRE LE « PATAOUETE » ? L'EXEMPLE DE TEXTES EXTRAITS DE L'ŒUVRE D'ALBERT CAMUS. *REVUE D'ÉTUDES FRANÇAISES*, 24, 123–138. [HTTPS://CIEF-EFK.ELTE.HU/DSTORE/DOCUMENT/3453/123-138GOUDAILLIER.PDF](https://cief-efk.elte.hu/dstore/document/3453/123-138Goudaillier.pdf) [CONSULTE LE 2 JANVIER 2025]
18. LAFONT, R. (1986). CLAUDE HAGEGE, *L'HOMME DE PAROLES. CONTRIBUTION LINGUISTIQUE AUX SCIENCES DE L'HOMME. CAHIERS DE PRAXEMATIQUE*, 6. [HTTPS://DOI.ORG/10.4000/PRAXEMATIQUE.3520](https://doi.org/10.4000/praxematique.3520) [CONSULTE LE 2 JANVIER 2025]
19. LANLY, A. (1970). *LE FRANÇAIS D'AFRIQUE DU NORD : ETUDE LINGUISTIQUE* (1<sup>re</sup> ED. 1962). PARIS : BORDAS, COLL. « ÉTUDES SUPERIEURES ».
20. MERAD, G. (1977). COMPTE-RENDU DE A. LANLY : *LE FRANÇAIS D'AFRIQUE DU NORD, ETUDE LINGUISTIQUE. REVUE ROMANE*, 1. [HTTPS://TIDSSKRIFT.DK/REVUE\\_ROMANE/ARTICLE/VIEW/29217](https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29217) [CONSULTE LE 7 DECEMBRE 2024]
21. MORENO, A. (1998). *LE PARLER DES PIEDS-NOIRS D'ORAN ET D'ORANIE : MEMENTO – LEXIQUE AVEC DES ANECDOTES, HISTOIRES ET SOUVENIRS DE LA-BAS* (VOL. 1). AIX-EN-PROVENCE : LES VENTS CONTRAIRES.
22. PROCHASKA, D. (1990). *MAKING ALGERIA FRENCH : COLONIALISM IN BONE, 1870–1920*. NEW YORK : CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.
23. ROBINET, A. (1905–1906). *CAGAYOUS*. [HTTP://WWW.BIBEBOOK.COM/FILES/EBOOK/LIBRE/V2/ROBINET-AUGUSTE\\_-\\_CAGAYOUS.PDF](http://www.bibebok.com/files/ebook/libre/V2/ROBINET-AUGUSTE_-_CAGAYOUS.PDF) [CONSULTE LE 5 DECEMBRE 2024]
24. SAID, E. (2000). *CULTURE ET IMPERIALISME*. PARIS : FAYARD.
25. STORA, B. (1999). *LE TRANSFERT D'UNE MEMOIRE : DE L'« ALGERIE FRANÇAISE » AU RACISME ANTI-ARABE*. PARIS : LA DÉCOUVERTE.
26. SUGIER, C. (1958). COMPTE RENDU. *ESPRIT* (1940–), 258(2), 327–331. [HTTP://WWW.JSTOR.ORG/STABLE/24254416](http://www.jstor.org/stable/24254416) [CONSULTE LE 27 DECEMBRE 2024]
27. THOMASON, S. G., & KAUFMAN, T. (1988). *LANGUAGE CONTACT, CREOLIZATION, AND GENETIC LINGUISTICS*. BERKELEY : UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.