



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Les chiens aussi d'Azouz Begag: enjeux traductologiques.

Azouz Begag's *Les chiens aussi*:
translation challenges.

Autor/es

Elsa Ariño Catalán

Director/es

Ana Soler Pérez

Facultad de Filosofía y letras
2017

Repositorio de la Universidad de Zaragoza - Zagan

<http://zagan.unizar.es>

TABLE DES MATIÈRES

1.INTRODUCTION.....	3
2.ANALYSE.....	5
2.1.Expressions modifiées.....	5
2.2.Expressions créées.....	13
2.3.Mots déformés.....	17
2.4.Lexique arabisé.....	21
3.CONCLUSION.....	27
4.BIBLIOGRAPHIE.....	28

1. INTRODUCTION

Notre travail se propose d'analyser les enjeux traductologiques suscités lors de l'approche de traduction réalisée autour du livre *Les chiens aussi* de l'ex-ministre lyonnais Azouz Begag, originaire d'Algérie. Nous avons choisi cette œuvre parce que la langue employée constitue un mélange d'expressions imagées, d'expressions que l'auteur a modifiées ou créées, de mots utilisés avec un autre sens et d'un usage de la langue qui n'est pas tout à fait standard. Le récit raconte l'histoire d'une famille de chiens qui parlent comme des humains et plus concrètement, comme des immigrés algériens en France.

Tout d'abord, nous avons réalisé une étude des problèmes qu'un traducteur travaillant le binôme de langues français-espagnol rencontrerait pour traduire le texte complet. Puis, nous avons saisi et répertorié ces données afin d'extraire les enjeux que suscitaient pour nous la traduction. Il n'a pas été facile d'établir le corpus, du fait de la quantité d'enjeux que nous avons rencontrés pendant la première lecture du roman. Une sélection de fiches a été nécessaire pour respecter les limites quant à l'extension du travail. Les quatre chapitres qui structurent notre travail ont donc été choisis du fait de leur importance et de l'intérêt qu'ils représentent d'un point de vue traductologique.

Le premier chapitre, « expressions modifiées » reprend les phrases que Begag a modifiées consciemment pour créer un effet stylistique en accord avec l'univers qu'il a établi dans son livre. L'organisation du chapitre est thématique et nous avons classifié les exemples selon quatre groupes : le monde canin, les parties du corps, la fête et la mort.

Dans la partie suivante, « expressions créées », nous avons étudié les phrases que l'auteur a inventées et dont la charge stylistique est plus grande. Une classification par thèmes a été nécessaire aussi et parmi ceux-ci nous pouvons souligner les yeux et les chiens.

Le troisième chapitre, « mots déformés », se centre sur certains mots qui présentent une grande originalité car ils illustrent les fruits de l'imagination de l'écrivain. Pour leur traduction, nous avons dû employer toute notre ingéniosité.

Pour terminer, dans la partie intitulée « lexique arabisé », nous avons essayé de traduire l'aspect et la sonorité de l'idiolecte d'un des personnages de Begag, Mohand, qui a un accent arabe très marqué lorsqu'il parle en français. Cette étude nous a menée à créer un accent similaire en espagnol à partir d'un corpus d'enregistrements réalisés au cours d'une petite enquête au sein de la « Asociación Aragonesa de Argelinos », que nous remercions pour sa collaboration précieuse. Ses membres, grâce à l'enregistrement des phrases que nous leur avons proposées, nous ont permis de construire le corpus phonologique que nous avons analysé plus tard.

Finalement, en ce qui concerne la méthodologie choisie pour notre processus de traduction, nous avons suivi surtout les principes méthodologiques développés par des auteurs comme Tricás Preckler et Hurtado Albir. Celles-ci défendent la traduction interprétative qui priorise le maintien du sens général. Dans ce travail, notre objectif a été de traduire avec cette prémisse de conservation du sens premier tout en essayant de maintenir dans la majorité des cas, l'intentionnalité de l'auteur et son style, mélange de deux cultures. Cette tâche n'a pas été facile car, comme le souligne Hurtado Albir : « Para desarrollar esa actividad [la traducción] el traductor ha de poseer ciertos conocimientos y habilidades (la competencia traductora) y ha de efectuar un proceso mental complejísimo [...] » (2011 : 37).

2. ANALYSE

Selon Hurtado Albir (2011 : 282) il faut faire la différence entre problème de traduction et difficulté de traduction. Le problème de traduction est objectif, il affecte tous les traducteurs indépendamment de leur niveau de compétence et c'est lors d'un travail déterminé que le traducteur doit le résoudre. La difficulté de traduction, elle est subjective et elle a à voir avec les conditions particulières d'un traducteur concret. Les problèmes de traduction que nous allons tenter de résoudre se réfèrent donc : aux expressions modifiées, aux expressions créées, aux mots déformés et au lexique arabisé. Nous commencerons tout d'abord par l'étude du premier groupe.

2.1. Expressions modifiées

Nous avons observé tout au long du livre, des expressions qui ressemblent aux expressions imagées et aux proverbes, mais qui ont été modifiées par l'auteur, sûrement pour donner à son livre un ton plus original et introduire le lecteur dans l'univers des chiens arabes. Comme dit Tricás Preckler (1995 : 148) : « La utilización de cualquier unidad fraseológica de estilo figurado tiene un claro objetivo pragmático. En palabras de P. Newmark dichas unidades pretenden : **Interpelar a los sentidos, interesar, clarificar "gráficamente", complacer, agradar, sorprender.** »

Ces expressions permettent au traducteur un peu plus de liberté traductrice, mais en même temps elles ajoutent une certaine difficulté pour maintenir le sens. « Los neologismos constituyen tal vez el problema más importante de los traductores no literarios y profesionales. » (Tricás Preckler, 1995 : 147)

Nous avons employé toute notre **sensibilité linguistique** pour choisir une traduction en accord avec le contexte, le registre et le style du livre. C'est-à-dire, nous avons créé des néologismes en espagnol pour maintenir le sens des néologismes en français. Selon la méthodologie de Tricás Preckler (1995 : 148) : « [Utilizando] una lexia similar en sentido pero distinta en forma, esto es, transferir la semanticidad del

conjunto recogiendo la misma intencionalidad pero mediante una construcción morfológica y sémantique différente. »

Pour commencer nous allons traduire les expressions qui s'insèrent dans la sphère lexicale du monde animal, et plus concrètement du monde des chiens. Le premier cas rencontré dans le texte de Begag s'apprécie dans l'histoire, quand César décrit son père, et dit de lui qu'il en avait marre de **travailler comme un chien** (9)¹. En français, il existe **travailler comme un noir**, une locution aussi utilisée en espagnol comme **trabajar como un negro**. Cependant, l'auteur a décidé de modifier et utiliser une phrase qui existe dans l'imaginaire algérien pour construire l'univers des chiens qui parlent comme des immigrés algériens. Pour traduire le sens complet nous avons décidé de faire un changement en espagnol et nous avons obtenu : *Estaba harto de **trabajar como un perro***.

Nous avons observé que ce procédé peut s'utiliser pour traduire d'autres exemples comme dans la phrase : « Il y a toujours **un os sur son chemin...** » (11). César au sujet de son géniteur affirme qu'il n'est « jamais content. Il y a toujours **un os sur son chemin**. » (11). Dans le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2017) nous avons la locution **Trouver une/des pierre(s), trouver quelque chose ou quelqu'un sur son chemin** : « Se heurter à des difficultés, à des obstacles, à un adversaire qui entravent la progression vers le but auquel on tend. ». L'expression utilisée par l'auteur a le même sens, mais il a substitué *pierre* par *os* pour mener le lecteur à l'univers des chiens dont nous avons parlé. Pour la traduire, il a failli trouver une expression en espagnol qui ait le même sens. Mais nous avons fait davantage et nous avons trouvé : **ser un hueso duro de roer**, définie par Buitrago Jiménez (2007 : 656) comme: « [...] ser de difícil trato una persona o asunto » qui a un sens proche. L'emploi du mot *hueso* nous permet de faire ainsi une compensation : « Procédé de traduction par lequel on introduit dans le texte d'arrivée un effet stylistique présent ailleurs dans le texte de départ afin de garder le ton général du texte. » (Delisle, Lee Jahnke et Cormier, 1999 : 20). Après nous avons modifié la structure phrastique

1. Les numéros entre parenthèses se rapportent à l'édition du livre apparaissant au sein de la bibliographie finale.

pour faire coïncider plus exactement le sens français et la traduction, nous donnant : *tener un hueso duro que roer*.

César continue à décrire son père et pour suivre avec le monde canin nous trouvons la phrase : « Il devenait méchant avec ses propres enfants et sa **chienne de femme**. » (9). Il s'agit d'une création de l'auteur pour donner de la cohérence et de l'originalité au texte. Le mot chienne dans l'usage vulgaire constitue une insulte, donc en espagnol nous avons proposé de traduire *chienne de femme* comme *la perra de su mujer* qui est une équivalence du sens littéral car le mot *perra* transmet aussi le sens d'insulte à une femme: *Se volvía malvado con sus propios hijos y la perra de su mujer*.

Pour traduire la phrase suivante qui appartient au monde canin : « Je n'ai jamais su admirer les femmes sans craindre **d'être pris pour un chien**. » (30), nous avons trouvé deux phrases différentes avec *chien* qui peuvent se correspondre avec l'expression originelle. « **Avoir du chien** : charmer » Duneton et Claval (1990 : 194) ou « **n'être pas chien** : [...] être bon, de qualité supérieure. » Duneton et Claval (1990 : 641). Ces expressions ont à voir avec le sens exprimé dans le contexte du livre, mais nous avons voulu traduire les deux sens en une seule expression inventée parce qu'il n'existe pas une expression équivalente en espagnol. Dans ce cas nous avons suivi la prémisse de Tricás Preckler (1995 : 150) d'utiliser un déplacement de métaphore et de formuler notre propre expression. *Ser confundido con un perro baboso* n'est que la transposition de *chien* par *perro* pour maintenir le jeu avec le champ sémantique des chiens, mais comme ce mot n'a pas une connotation de *charmant, séducteur* en espagnol, nous avons ajouté *baboso* pour traduire ce sens subjectif de « séducteur non désiré » que transmet la phrase en français.

Pour continuer avec le monde des chiens, dans le texte nous avons : « Nikita me dit encore: "**un chien vaut mieux que deux tu l'auras**" » (11) qui est un des proverbes que sa sœur Nikita dit à César pour le dissuader de lutter pour ses droits, parce qu'il n'est qu'un chien et « Mieux vaut être un chien vivant qu'un lion mort. » (11).

Nous avons ici un proverbe modifié, avec le mot *chien*. Le proverbe originel **un tiens vaut mieux que deux tu l'auras** a une traduction directe en espagnol : **un ten**

vale más que dos te daré. Mais en Espagne on n'utilise presque jamais ce proverbe parce qu'il existe aussi : **Más vale pájaro en mano que ciento volando** qui est plus connu et plus utilisé. Dans ce cas concret, la première option n'arrivait pas à transmettre l'idée complète, donc nous avons choisi de laisser le jeu de mots avec le proverbe le plus connu de l'imaginaire populaire pour que le lecteur reconnaisse immédiatement le sens. Ainsi la traduction la plus proche serait : **Más vale perro en mano que ciento volando** qui est la modification du proverbe avec le mot *perro* qui maintient le sens et le jeu de mots de l'expression française.

Finalement, toujours en rapport avec le monde canin, la phrase : « **C'étaient des tiques nerveuses**, les pires. » (10), est employée par César pour décrire les tiques qu'il est en train de tuer sur le cou de son père. Des **tiques nerveuses** est un jeu de mots que l'auteur a construit : (*tiques- tics*). Le jeu de mots a un sens en français parce que le père de César est si épuisé de travailler qu'il en a même des tics nerveux. Dans ce cas, nous avons maintenu le sens littéral en perdant le jeu phonétique car nous ne pourrions le traduire tel quel. L'intraduisibilité est définie par Delisle, Lee Jahnke, et Cormier (1999 : 47) comme le : « Caractère d'un énoncé auquel on ne peut pas faire correspondre aucun énoncé équivalent dans une autre langue. ». Dans ce cas l'intraduisibilité est seulement partielle puisque nous perdons uniquement une partie du sens. C'est pourquoi nous avons traduit de la sorte l'expression : *Eran pulgas inquietas, las peores de todas.*

En deuxième lieu, nous avons travaillé la traduction des expressions sur le corps, pensées par Begag pour donner au texte un registre non-standard et adapté également au monde des *chiens arabes* qui ne parlent pas tout à fait correctement et qui utilisent des locutions mal formulées. Il existe dans le texte des expressions populaires qui se réfèrent aux différentes parties du corps, qui ont été également modifiées par l'écrivain algérien.

La première phrase se trouve à la page 10 quand le père de César appelle ce dernier : « Il m'a appelé d'un air malin que je connaissais **sur le bout des oreilles.** ». Originellement l'expression serait **connaître sur le bout des doigts**, qui veut dire

« connaître très bien » mais ici l'expression a été modifiée par l'auteur qui a changé le mot *doigts* par *oreilles* pour refléter l'univers spécial du livre. Pour traduire cette phrase qui n'existe pas en espagnol, nous avons utilisé une paraphrase : **conocer de sobra** comme « connaître très bien » et nous avons laissé le mot *oreilles* en espagnol pour faire référence à cette partie du corps : *Me llamó con ese tono astuto que mis orejas conocían de sobra.*

Le **cœur** est l'une des parties corporelles qui apparaît souvent dans les expressions de l'imaginaire français et espagnol. Par conséquent, il y a un grand nombre d'options pour traduire le mot *cœur* dans les deux langues. Nous avons trouvé par exemple : « Les chiens aussi pouvaient **avoir le cœur sur la patte!** » (17) qui est une phrase dite par César pour faire l'éloge de son père. Le terme *patte* est l'intrus qu'Azouz Begag emploie dans l'expression : **avoir le cœur sur la main** qui signifie : « être compatissant, charitable, généreux. » (Lafleur, 1984 : 132). Cette locution peut se traduire de deux façons en espagnol : **tener un corazón de oro** et **no caberle a alguien el corazón en el pecho**. Nous avons choisi la deuxième parce qu'elle souligne la générosité, comme indique la définition donnée par Buitrago Jiménez (2007 : 477) : « Ser muy generoso. Tener una gran bondad. El corazón, desde antiguo, se considera el lugar de residencia de todas las virtudes, en este caso de la bondad o la magnanimidad: a más cantidad de virtud, más tamaño de corazón. ». Cette option montre une situation figurée dans laquelle le cœur n'est pas dans la poitrine, de la même façon que l'expression d'origine française exprime une situation où le cœur est sur la main de quelqu'un.

Nous trouvons une autre locution avec cœur que l'auteur a modifiée dans la phrase que César dit quand il passe devant une école et les enfants le traitent de « chien voyeur » : « Je me suis sauvé. Tête basse. **Cœur au plancher.** » (24). L'expression vient de **mettre le pied au plancher** qui veut dire selon Duneton et Claval (1990 : 594) : « augmenter la vitesse au maximum ». Mais ici nous remarquons que ce qui a augmenté la vitesse est le cœur de César et non le moteur d'un moyen de transport. Il existe en espagnol l'expression **el corazón a cien (mil)** qui veut dire que le cœur est très accéléré. Nous avons ajouté *pisando a fondo* pour compléter le sens d'accélération d'une

« voiture », donc la traduction serait : *Me escapé con la cabeza gacha. Pisando a fondo, el corazón a mil.*

La bouche apparaît également avec fréquence dans les expressions imagées. Dans le texte de Begag nous avons trouvé deux expressions modifiées liées à celle-ci. La première se trouve à la page 30 quand César pense à une situation future dans laquelle il va se venger du contremaître-chien et dit: « **J'avais la bouche en eau.** » (30). C'est une expression tirée de « **faire venir l'eau à la bouche** : faire naître le désir d'une chose. » Duneton et Claval (1990 : 258). Mais dans ce cas l'auteur a modifié l'expression qui maintient presque le même sens mais avec une nuance qui présente l'action comme achevée. En espagnol nous avons la locution *hacérsele a uno la boca agua* : « Tener muchas ganas de una cosa, especialmente de comer algo. » (Buitrago Jiménez, 2007 : 354). Même si l'écrivain a décidé d'utiliser une expression déformée, l'originelle en espagnol est la meilleure option pour faire passer le sens dans l'autre langue. C'est pourquoi *se me hacía la boca agua* est finalement la traduction choisie.

Après, toujours dans ce même domaine sémantique, nous avons la phrase de César prononcée après qu'un copain de travail de son père lui ait dit qu'il était un « superchiot » : « Je suis resté **gueule bée.** » (34). Elle vient de la locution française **rester bouche bée** que Lafleur (1984 : 64) explique comme : « Être surpris, étonné, stupéfait ; ne pas pouvoir répondre ou parler. ». Mais le registre devient plus familier grâce à l'usage de *gueule* donc nous avons traduit *hocico* en espagnol pour faire coïncider le registre de l'expression *quedarse con la boca abierta* avec ce que l'auteur voulait dire et en même temps maintenir le sens de *gueule*, signifiant « bouche de chien » et qui appartient au champ sémantique canin. Nous introduisons donc une nouvelle compensation. Nous avons ainsi cherché à respecter le ton général du texte de départ dans notre texte d'arrivée afin de respecter les références au monde des chiens et l'idiolecte que l'auteur fait parler aux personnages.

Pour continuer avec les parties du corps, à la page 43, César se trouve entouré par des brigadiers de la « Brigade Anti-Chiens-Errants » et il décrit cette situation de danger

avec la phrase : « J'errais sur la banquise au milieu des ours blancs, **dans un froid à casser les dents.** » (43).

Se casser les dents veut dire selon Lafleur (1984 : 185) « Se heurer à des difficultés, des obstacles insurmontables. ». Mais l'expression a été modifiée pour faire un jeu de mots avec **claquer les dents de froid**. Le sens de la phrase veut conduire le lecteur au monde figuré où le froid représente la peur, les ours les brigadiers et la banquise une situation délicate. La structure phrastique n'existe pas ainsi en français, mais le lecteur comprend le sens en la lisant. Pour la traduire il existe la locution ***hacer un frío que pela*** mais elle ne s'utilise pas d'une façon figurée, donc nous l'avons transformée pour qu'elle corresponde à la structure modifiée de la phrase française. Par exemple, la préposition « à », qui nous indique la finalité, peut se traduire comme *para* en espagnol et « dans » se transforme en *con* pour rendre plus naturel l'espagnol. Le lecteur ne doit pas se concentrer sur le sens premier mais doit chercher un autre signifié en accord avec le contexte : *Caminaba sin rumbo sobre el hielo, entre osos polares, con un frío para pelarse*. La forme inattendue de l'expression met ainsi l'accent sur le sens figuratif.

Pour en finir avec les parties du corps, nous allons nous occuper d'une expression avec « tête » qui apparaît dans la phrase: « Madame Natacha **avait sa tête des jours sans.** » (116).

Avoir sa tête des jours sans est une expression qui n'existe pas en français et qui dans un premier moment paraît inachevée. L'auteur a modifié « **avoir sa tête des mauvais jours** » pour dire que la maîtresse de César avait l'air d'être fatiguée et apparemment sans envie de rien faire. Selon le dictionnaire BOB (2017) **Avoir sa tête des mauvais jours** s'utilise : « Quand on est de mauvaise humeur, très contrarié, la mine que l'on fait quand on est mécontent, visage patibulaire, mécontent, malaimable. ». Il n'y a pas une traduction exacte, aussi nous avons traduit « sans » comme *descafeinado* parce que « sans » fait penser à *light* ou « sans sucre » et même « sans caféine ». L'adjectif espagnol *descafeinado* s'utilise souvent pour décrire des personnes,

des choses ou des situations fades, aussi la traduction serait : *Parecía que Madame Natacha estaba teniendo un día descafeinado.*

Une autre catégorie thématique dans le groupe des expressions déformées serait constituée autour du concept de « la fête ». Nous avons observé deux phrases qui ont été formées à partir de la locution **faire sa fête**, qui s'utilise pour dire : « frapper quelqu'un. », selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. À la page 10 la phrase : « En cinq minutes je les ai trouvées et **je leur ai fait leur anniversaire.** » apparaît. C'est le commencement du livre quand César est en train de tuer les tiques dans le cou de son père. L'auteur a remplacé « fête » par « anniversaire ». Comme il s'agit des tiques, il est logique de penser qu'il va les tuer et non les frapper, donc nous avons choisi de traduire cela par *celebrar su funeral* pour maintenir le concept de « fête » tout en suggérant ce sens de châtiment et de mort : *En cinco minutos las encontré y celebré su funeral.*

Un peu plus loin dans l'histoire, nous trouvons l'expression : « Ils voulaient me convier à **une surprise-partie.** » (43), dans le sens qu'ils voulaient lui tendre un piège, donc ce qu'ils voulaient c'est **faire sa fête** à César. L'ironie est présente dans cette phrase parce que le sens naturel d'une surprise-partie c'est une fête pour s'amuser. Comme en espagnol on n'apprécie pas le sens de piège si nous laissons seulement *fiesta sorpresa*, nous avons ajouté le verbe *tender* parce qu'il est toujours liée à *trampa* comme dans l'expression espagnole *tender una trampa*. Donc, la traduction choisie serait : *Ellos querían tenderme una fiesta sorpresa.* Elle a l'avantage de suggérer l'idée de piège et d'utiliser aussi l'ironie avec le mot *fiesta*.

La mort constitue un des thèmes les plus utilisés dans l'imaginaire de toutes les cultures, mais dans ce travail, celle-ci ne se trouve que dans une seule phrase : « J'étais arrivé tellement près de **la ligne de mort** que tout me paraissait possible à présent. » (51). En français **ligne de mort** ne signifie rien, mais dans le contexte de ce livre, nous avons compris que César, le chiot, parle d'une expérience tellement proche de la mort, que rien ne peut le surprendre. Il est possible que l'expression corresponde simplement à une référence à la ligne d'arrivée d'une course, aussi nous avons dû faire une création

discursive : « Opération du processus de traduction par laquelle est établie une équivalence lexicale, syntagmatique et même phrastique, imprévisible hors discours. » Delisle, Lee Jahnke et Cormier (1999 : 24). Et nous avons traduit : *Estuve tan cerca de cruzar la puerta de salida al otro mundo, que ya nada me sorprendía*. Mais il est aussi possible qu'il fasse référence à la chiromancie, l'art de lire les lignes de la main. La « ligne de vie » dans la paume de notre main, indique la longueur de la vie de chaque individu. L'auteur aurait utilisé ce terme et il l'aurait changé pour dire que César est presque arrivé à la fin de sa ligne de vie. Ainsi nous pouvons maintenir la traduction que nous avons créée en espagnol, parce que la *puerta al otro mundo* est une référence plus connue que celle de la *línea de la vida*.

Pour en finir avec ce chapitre, nous avons à la page 91 une déformation de l'expression : **qu'est-ce que c'est que ça ?**, qui dans le texte apparaît écrite phonétiquement comme : « **qu'esksèksa ?** » (91). Cela nous oblige en espagnol à modifier l'expression familière : *eso qué es lo que es ?*, afin de créer une représentation phonétique et maintenir le processus utilisé par l'auteur. La traduction finale serait : *Pero esto quesloques ?*

Si ces expressions que nous avons traduites jusqu'ici avaient parfois un certain rapport avec des expressions espagnoles, les phrases qui suivent ont été inventées par l'auteur et constituent un défi plus difficile pour le traducteur.

2.2. Expressions créées

Tout au long du livre, Azouz Begag a créé des expressions qui n'existent pas en français. Elles ont sans aucun doute l'intentionnalité de produire un idiolecte propre aux personnages du livre. Pour traduire ces locutions il ne suffit pas de chercher dans un dictionnaire ou sur Internet. Nous avons eu la tâche de créer dans la langue d'arrivée un idiolecte où transposer les intentions de l'auteur lors de la conception de son livre.

Les métaphores posent beaucoup de difficultés au traducteur, mais elles sont les figures rhétoriques des plus utilisées et dans le texte de Begag, nous en avons observé quelques-unes qui se rapportent à différents thèmes. Pour commencer avec les parties du corps, nous avons **les yeux**.

Le premier cas apparaît à la page 11 quand César est en train de décrire son père, rentré épuisé du travail : « [...] **les yeux à guichet fermé.** ». L'expression utilisée n'existe pas en français et l'auteur a utilisé une métaphore pour représenter les paupières des yeux du personnage, comme s'ils étaient des guichets fermés, après une dure journée de travail.

Pour traduire cette phrase, nous devons nous situer dans l'imaginaire espagnol et observer qu'il est normal de dire, quand un établissement est fermé : *tiene la persiana bajada*. Nous avons donc créé notre propre expression à partir de l'imaginaire espagnol en traitant de maintenir le sens de la phrase française : **las persianas de sus ojos bajadas**. Notre phrase suggère qu'il est si épuisé qu'il ne peut pas même ouvrir les paupières.

Peu après, toujours avec le mot « paupières », nous avons la phrase : « Le lendemain, **le jour avait à peine soulevé une paupière** quand il s'est levé. » (12). Ici, l'auteur utilise une autre métaphore et suggère que le jour a des yeux en se rapportant au lever du soleil. En espagnol nous transposerons « soulever une paupière » par *abrir un ojo* parce qu'il est moins commun d'utiliser *párpado*, donc nous avons imaginé une phrase qui utilise une métaphore et qui est le plus proche possible du sens français. En effet, nous avons traduit : *La mañana siguiente, el día apenas había abierto un ojo cuando se despertó.*

La thématique des yeux se répète et nous avons trouvé une autre métaphore un peu plus compliquée : « Il y a eu d'abord **un silence en trompe l'œil**, puis une chiotte a répondu: - Il est mort. » (40). En peinture, un trompe-l'œil est un dessin fait de telle façon que notre cerveau l'interprète comme s'il était en trois dimensions. C'est une technique qui joue avec la perspective et qui, effectivement, trompe notre perception : Larousse (2017) : « Peinture qui donne à distance l'illusion de la réalité (relief, impressions tactile, spatiale...). ». Nous avons donc pensé que ce que l'auteur voulait dire, c'est que le silence qu'il y avait paraissait avoir trois dimensions, tellement il était présent comme une substance réelle. En espagnol il existe aussi le concept de *trampantojo*, mais le sens est un peu difficile à suivre, donc nous avons changé

l'expression : *Al principio, hubo un silencio que casi se podía tocar, después una cachorra respondió : - Ha muerto.* Nous avons donc introduit une explicitation définie par Delisle, Lee Jahnke et Cormier (1999 : 37) ainsi :

Résultat d'un étoffement qui consiste à introduire dans le texte d'arrivée, pour plus de clarté ou en raison de contraintes imposées par la langue d'arrivée, des précisions sémantiques non formulées dans le texte de départ, mais qui se dégagent du contexte cognitif ou de la situation décrite.

Mais à part cette explicitation, nous avons utilisé une expression qui est commune en espagnol : *que casi se podía tocar.* Elle est utilisée pour décrire des choses immatérielles et dont l'auteur veut faire une remarque sur la taille.

La thématique des yeux ne s'arrête pas là, il y a une autre phrase qui fait référence à ceux-ci : « Il se marrait avec **ses yeux Kronenbourg.** » (93). Dans cette partie du texte, Mohand montre à César la besace qu'il porte et qui contient trois grenades, qu'il a gardées de ses années comme soldat. César décrit les yeux de Mohand comme des « yeux Kronenbourg » et il dit aussi que « sa jeunesse reflourissait » ce qui peut signifier plusieurs choses. Nous avons cherché Kronenbourg et nous avons trouvé que c'est une marque de bière. Comme les bouteilles de Kronenbourg ont le verre de couleur verte, nous avons pensé que les yeux de Mohand sont verts, c'est pourquoi César établit cette métaphore avec le verre de la bouteille. Mais il est aussi possible qu'il fasse référence à la couleur de la bière, c'est-à-dire qu'il ait les yeux ambrés. Donc ici nous avons deux possibilités de traduction, l'une répondrait à la conviction que les yeux de Mohand sont ambrés : *Se cachondeaba con sus ojos de Ámbar.* Cette traduction transpose non seulement l'idée de la couleur, mais aussi la référence à une bière aragonaise qui s'appelle *Ámbar*. Mais, à notre avis, cette possibilité reste un peu confuse parce que le lecteur de la langue cible n'a pas le texte d'origine et peut penser simplement que le texte parle de la couleur ambre. Donc, nous avons dû créer une autre traduction qui tienne compte également de la couleur verte : *Se cachondeaba con sus ojos de Heineken.* En effet, cette phrase transmet l'idée du vert mais aussi celle d'une marque de bière, *Heineken*, plus connue en Espagne que Kronenbourg, et qui se commercialise également dans une bouteille de verre verte.

Le champ sémantique lié aux chiens est très ample, également, comme le signale le titre même du récit. À la page 14, quand le père de César parle des humains, on trouve la phrase : « Eux, ils pensent! Ils ont **l'intelligence sous le poil**. ». C'est une description des humains peu orthodoxe et comme toutes les antérieures, inventée par l'auteur. Ce personnage incarne un chien ouvrier, qui n'a pas d'études et qui pense que les humains sont au-dessus de lui. Il veut dire qu'il admire d'une certaine façon les humains qui pour leur intelligence. En espagnol nous avons trouvé une expression qui exprime ce que le père de César veut dire. Il a utilisé le mot « poil » à la place de « peau » parce que c'est un chien et qu'il est poilu. Il faut comprendre l'expression comme une référence à ce que les humains ont dès leur naissance. Aussi pour transmettre plus clairement aux lecteurs espagnols cette idée, nous avons utilisé une locution qu'ils peuvent comprendre d'emblée : *Ellos vienen con **la inteligencia de serie***.

Puis, César se plaint de son père et de ses copains de travail qui ne se révoltent pas contre les « contremaîtres-chien » mais restent plutôt à leurs postes de travail comme des esclaves soumis. C'est pourquoi il se résigne et dit : « Ce n'était pas à moi, **chiot en duvet**, de montrer aux grands les chemins de la liberté. » (39). Il pense qu'il est trop petit pour dire aux adultes que faire en matière de politique, mais il traite la question avec ironie, parce qu'il est évidemment conscient de la situation professionnelle de son père. En espagnol nous avons traduit par *cachorrito* simplement, parce que le propre mot comporte le sens d'être très petit : *No estaba entre mis cometidos de **cachorrito** mostrar a los mayores el camino a la libertad*.

Toujours en rapport avec le monde canin, nous avons repéré la phrase : « A la fin ils lui ont demandé de l'argent pour acheter un hot-dog, **un chien chaud**. » (16). La locution « chien chaud » n'existe pas en français, c'est une traduction-calque de la collocation anglaise *hot dog*. La traduction-calque est définie par Delisle, Lee Jahnke et Cormier (1999 : 85) comme « Traduction littérale qui consiste à transposer dans le texte d'arrivée les éléments du texte de départ de manière à reproduire leurs aspects sémantiques, étymologiques et temporels. ». Pour maintenir l'intentionnalité stylistique de Begag qui introduit dans la langue d'origine cette traduction calque, nous avons évité

la traduction équivalente en espagnol qui serait *perrito caliente* et nous avons suivi un procédé de traduction-calque similaire à celui de la phrase d'origine : *Al final le pidieron dinero para comprar un hot dog, un **perro caliente***. Ainsi nous avons établi une traduction calque aussi, qui conserve les intentions de l'auteur.

Pour en terminer avec les expressions créées par l'auteur, nous analyserons la phrase: « On va **s'offrir une bavure** [...]» (44). Avant de commencer à traduire il faut souligner le sens de bavure selon le dictionnaire : « Erreur ou faute policière (dommage collatéral), irrégularité policière grave (racisme, alcool, erreur...), plutôt involontaire (mais pas seulement) ; faute d'un détenteur de l'autorité. » BOB (2017). Cette phrase a été dite par un brigadier du village où habite le protagoniste, César, qui est en train de l'arrêter pour avoir volé son sandwich à un enfant. Il parle dans le texte de laisser que les amis de l'enfant le battent avant de l'enfermer dans un « centre de redressement ». Pour construire en espagnol une structure phrastique similaire et transposer le sens, nous avons fait une création discursive avec une explicitation pour traduire « bavure » en espagnol. Et puis, nous avons traduit « s'offrir » comme *darse un homenaje* qui est une expression très commune en espagnol : *Vamos a darnos un homenaje, un « error policial »*.

Les expressions créées supposent, pour le traducteur, un problème pour traduire le sens et maintenir la forme autant que possible, c'est pourquoi nous avons utilisé toute notre sensibilité comme traductrice pour arriver à un résultat en accord avec le style général du livre. Pour suivre, nous allons voir un autre enjeu traductologique qui a attiré notre attention : les mots déformés

2.3. Mots déformés

Tout au long du livre, des mots apparaissent déformés par l'auteur. Ils sont difficiles à traduire parce qu'il n'existe pas de correspondance en espagnol. Ce phénomène a partie liée avec la traduction littéraire qui se caractérise par une surcharge esthétique, comme affirme Hurtado Albir (2011 : 63).

Nous allons commencer avec les vocables transformés qui contiennent le terme *chien*. Dans le premier exemple qui se trouve à la page 17, César parle avec son père

des métiers qu'il aimerait exercer plus tard : « Papa, moi je voudrais faire **magichien** quand je serai grand! » (17). Plus loin dans la conversation, il nomme : « **Technichien, mécanichien**, des métiers qui servent... et toi? » (19). L'auteur a eu l'idée de créer des jeux de mots avec ces professions et de les transformer en professions exercées par des chiens. En espagnol, nous avons déterminé qu'il faut réaliser un processus de création discursive pour les traduire, aussi nous avons inventé de nouveaux mots afin de transposer ces jeux de mots dans notre langue.

Dans la première phrase, le mot: « **magichien** » se rapporte à un chien qui fait de la magie. En espagnol nous avons trouvé un terme en rapport avec le monde magique, *hechicero* qui peut se combiner avec le mot *perro* pour créer un jeu de mots similaire au mot déformé en français ce qui donne : « **hechiperro** », qui est approprié grâce à la sonorité de ses trois lettres finales.

En ce qui concerne la deuxième phrase, nous avons deux métiers qui ont été transformés : **technichien** et **mécanichien**. Même si en français nous pouvons observer la même méthode de transformation, en espagnol la façon de combiner les mots doit être différente, parce que nous n'avons pas le suffixe *cien* quand il s'agit d'un métier mais *ico* (*técnico, mecánico*) ou *ero* (*panadero, carnicero*). Pour trouver la meilleure combinaison, nous avons cherché des synonymes de *perro* comme : *chucho, can, cachorro* dans le dictionnaire de synonymes d'El Mundo (2017) et avec ces mots nous avons créé : **Tecnichucho, mecaniperro**.

Il existe d'autres exemples de métiers déformés dans le texte mais dans un contexte différent. Dans ce cas il s'agit d'un dialogue entre César et son père, qui a annoncé qu'un chien a été touché par les hélices de la roue et est sur le point de mourir. Il dit : « Il faut appeler un **médechien**. » (18). Son père répond négativement et César exclame : « Un **chirurchien!** » (19). Nous avons traduit en utilisant le même processus que dans les exemples antérieurs. Les suffixes français ont été transformés en *chien* mais, en espagnol, pour traduire **médechien** il a fallu mêler *médico* et *chucho* pour obtenir : **medichucho**, que l'on comprend parfaitement en espagnol comme une création par composition.

Pour **chirurchien** il a fallu chercher un synonyme de *cirujano* qui a été un peu plus compliqué, mais dans le dictionnaire de WordReference (2017) nous avons trouvé *operador* qui fait une combinaison excellente avec le mot *perro* pour donner la traduction finale : **operrador**.

Finalement, nous avons également eu à traduire la forme : « Un **contremaître-chien**. » (20). Dans le travail du père de César, c'est la personne qui donne des coups de fouet aux autres chiens comme s'ils étaient des esclaves. Nous avons déformé le mot espagnol *contra maestre* qui serait la traduction du premier vocable, pour créer : **can-tramaestre**. Nous avons introduit le mot *can* qui est un synonyme du mot *perro* pour reproduire l'intrusion du monde canin dans les métiers.

Pour conclure avec ce type de mots transformés par l'écrivain, nous avons trois exemples qui n'appartiennent pas à la même thématique, mais qu'il convient de commenter.

Le premier exemple parle des *humains* : « **Les zumins** vivent souvent tard dans la nuit et, au petit matin, ils prennent le temps de voir venir le jour. » (13). Dans cette phrase, les mots *les* et *humains* ont été combinés pour donner l'impression d'un discours oral, de plus, non standard, avec une liaison visible grâce au remplacement de « h » par « z ». La traduction n'est pas directe, il a fallu penser à rendre cet effet dans la langue d'arrivée. Il existe dans le texte de Begag une tendance à caractériser les personnages *chiens* avec un idiolecte spécifique qui veut émuler l'accent des immigrés maghrébins et ce mot a été modifié avec l'intention de mettre en valeur cet idiolecte. De forme similaire au verlan où le mot *beur* désigne les Arabes, ici, la locution *les zumains* prétend mettre l'accent sur cette dénomination transformée. La traduction que nous avons réalisée se base sur la transformation *los humanos* en une locution qui rende compte de l'accent maghrébin en espagnol : **Lusumanos se quedan muchas veces hasta tarde por la noche y temprano por la mañana, se toman la molestia de ver amanecer**. L'explication du processus complet de traduction de l'accent maghrébin visible dans le texte de Begag sera plus développée dans le chapitre qui suit.

Les deux exemples de mots déformés suivants révèlent clairement la volonté de l'écrivain de créer des jeux de mots. Dans le premier cas, César et Akim sont en train de chercher des sandwiches. César dit qu'il a envie de confiture de myrtilles et Akim répond : « Et moi d'une entrecôte maître-d'hotel avec du **chouettekup**. » (42)

Le mot *chouette* selon le dictionnaire WordReference (2017) se réfère à un oiseau nocturne, mais il est aussi utilisé pour qualifier un substantif comme : « joli, agréable ». Dans ce cas, le jeu de mots provient du terme *ketchup* qui a été modifié à travers l'incorporation du vocable *chouette*. Pour traduire ce jeu de mots, nous avons cherché en espagnol une équivalence de *chouette* : *chachi*, qui a le même sens qualificatif positif de « estupendo, buenísimo » dans WordReference (2017). Donc, la traduction choisie a été : *Y yo un entrecot a la mantequilla sazónada con **chachikup***. D'un point de vue phonétique, cette traduction respecte l'intentionnalité de la langue d'origine et cette création stylistique est parfaitement comprise par le lecteur espagnol.

Finalement, nous avons un jeu de mots plus compliqué : « D'abord j'ai senti la lourdeur **d'un batte de baise-boule** qui s'écrasait derrière mon oreille droite. » (44). Si nous lisons la phrase, il est clair que le batte se réfère au baseball, mais l'orthographe nous suggère un autre sens en liaison avec le contexte. En effet, César est en train de décrire comment une bande de gorilles est en train de le frapper. Le batte est décrit comme « **de baise-boule** » et si nous partons du point que *boule* est un synonyme de *tête*, nous imaginons facilement pourquoi César qualifie le batte comme ça. Ils l'ont frappé à la tête et l'ont laissé dans un très mauvais état. Aussi, le jeu de mots peut se transcrire à l'espagnol, mais il perd sa sonorité parce que *baiser* en français a une sonorité très différente en espagnol. Nous avons décidé de laisser perdre la sonorité en faveur du sens : *Al principio sentí el peso de un **bate folla-cabezas** que chocaba detrás de mi oreja derecha*.

Ces mots que nous avons traduits ont eu besoin d'un processus de création et non seulement d'une recherche d'équivalences. Par contre, dans le chapitre suivant, nous avons, réalisé une enquête sur le terrain et nous avons obtenu des résultats curieux.

2.4. Lexique arabisé

Nous n'avons pas voulu terminer notre travail sans mentionner la particularité d'un personnage qui, par son accent, produit des discours très difficiles à traduire. En effet, dans la deuxième partie du livre, un curieux personnage apparaît dans la trame romanesque. Il s'agit de Mohand, un chien originaire d'Algérie :

Un musicien kabyle qui se prend pour une *tsar* mais qui ne sait même prononcer correctement *star*, et qui crie sur les toits qu'en vérité Amadéus Mozart s'appelait Ahmed Mozart, qu'il a dû latiniser son nom pour percer : ça, c'est du Mohand tout cuit. (Begag, 1995 : 59)

Nous croyons, en effet, que l'analyse de ce phénomène stylistique pourrait donner lieu, à un autre travail. Ce n'est pas la première fois qu'Azouz Begag crée un héros algérien dont l'accent donne à la langue française employée une empreinte arabisée. Il l'a fait également dans d'autres œuvres, comme *Le Gone du Châaba* ou *Béni ou le Paradis privé*.

Notre profond intérêt de recherche nous a même menée à faire une petite enquête pour essayer de transposer l'arabisation à l'oral que subissait le lexique français, en espagnol. Car, il est vrai que nous ne pouvions traduire les phrases en français, sans tenir compte de leur escamotage dû à cette circonstance stylistique introduite délibérément par l'auteur. Ainsi nous avons organisé des enregistrements en espagnol à des membres de la « Asociación Aragonesa de Argelinos ». Ceux-ci ont lu en espagnol standard ces phrases à traduire afin de voir comment celles-ci étaient modifiées par leur accent particulier. La thèse de Rania Adel Hassan Ahmed (2002) qui est une étude très bien construite sur l'utilisation de l'accent maghrébin dans l'œuvre de Begag a constitué pour nous une aide précieuse à ce sujet. De même, des étudiants algériens qui assistaient aux cours d'espagnol organisés par l'Université à Jaca, ont été décisifs pour la réalisation de notre corpus dont l'analyse sera décrite ci-dessous.

Pour commencer, nous avons étudié les enregistrements et nous sommes arrivées à quelques conclusions très intéressantes : en espagnol, les Algériens ont des traits phoniques qui appartiennent au français et d'autres qui ont une sonorité plutôt arabe,

puisqu'ils sont bilingues. Il y a, comme dit Adel Hassan Ahmed, une différence entre les bilingues tardifs et ceux qui ont appris les deux langues à la fois. Comme notre expérience a été réalisée en espagnol, le milieu change et nous avons observé des différences par rapport à ce que cette linguiste décrit dans sa thèse.

Tout d'abord, il n'a pas été possible de constater des caractéristiques systématiques dans nos enregistrements, mais, il y a cependant des traits qui se répètent. Par exemple, l'accentuation de certaines syllabes finales : *enclusó*, *hermanó*, *yendó*, *petancá*, la prononciation de *Sésar* au lieu de « César » (en espagnol) et d'autres sons correspondant à la graphie « c », et qu'ils prononcent comme s'il s'agissait d'un « s » (*Fransia*, *rasistas*). La graphie « v » en espagnol se prononce habituellement [b], mais dans les exemples que nous avons, le son employé par nos locuteurs, par influence du français certainement, s'assimile au son [v]. Pour marquer cela dans nos traductions, nous avons transcrit la graphie « v » par « f » dans la transposition en espagnol. D'autre part, le son correspondant à la graphie « r » est prononcé plutôt à la française par nos locuteurs algériens, donc nous avons remplacé les graphies « rr » par « r » pour marquer cet adoucissement dans la prononciation : *perros* (*peros*).

Nous avons aussi observé l'interférence de l'arabe dans des mots prononcés comme s'il existait une graphie « i » au lieu d'un « e » comme dans : *vengo* (*vingo*). Le contraire est également présent dans ces enregistrements aussi, comme dans les occurrences « *mi*, *mis*, *y* » que ces locuteurs prononcent comme (*me*, *mes*, *e*). Parfois, ils confondent les graphies « u » et « o » dans leur prononciation : « *juro*, *jugar*, *jubilados* » (*joro*, *jogar*, *jobilados*) et ils font aussi le contraire dans « *bolsa*, *todo*, *nosotros* » qu'ils lisent comme (*bulsa*, *tudo*, *nusotros*). Ces deux phénomènes apparemment contraires, répondent à l'explication d'Adel Hassan Ahmed (2002 : 70) qui commente que : « Quand [un] mot français contient une consonne qui n'existe pas dans la langue arabe, les arabophones lui cherchent un équivalent, un phonème situé au même point d'articulation ». Ceci s'observe aussi comme nous l'avons vu, en espagnol. D'autre part, la prononciation de la graphie « j » (et donc « ge » et « gi ») qu'ils rendent plus uvulaire qu'elle n'est en espagnol peut s'expliquer du fait que « tous les phonèmes de cette langue [l'arabe] ont généralement une résonance gutturale car ils se forment

dans la partie arrière de l'appareil phonique. » Adel Hassan Ahmed (2002 : 36). Pour que ce trait soit visible dans nos traductions, les « g » de *género* et *génera* ont été substitués par des « j » pour représenter la force de ce son [خ] qui en espagnol correspondrait au « j ». Cependant ce son arabe prend une intensité supérieure.

Nous avons aussi noté quelques « erreurs de lecture » des sujets dans les enregistrements et nous les avons introduites pour construire des traductions plus proches du style représenté dans le livre : *desesperante, granada ou prefecto*. (*despertante, granda, perfecto*).

Les enregistrements ont également permis de voir que certains locuteurs avaient un accent plus espagnol qu'arabe et que d'autres avaient même des problèmes pour lire en espagnol. Cependant, nous avons noté les traits communs à eux tous et nous avons créé un idiolecte propre que nous avons attribué à Mohand dans le texte d'arrivée. L'altération des phonèmes a finalement servi pour imiter la forme d'écriture de Begag et conserver son style dans notre texte.

Nous avons également réalisé un processus de compensation, pour que les fautes d'orthographe qui apparaissent dans le récit soient représentées aussi dans la traduction. C'est le cas de « la genre humaine » dont la traduction serait : *la génera humana*. Même si en espagnol *género* n'existe pas au féminin, nous l'avons coordonné avec l'adjectif *humana* pour réaliser la compensation dont nous parlons. Dans la traduction de certaines tournures, notre choix répond au fait qu'il s'agit de représentations phoniques correspondant au discours relâché et familier, comme dans le cas de *uniros* au lieu de *uníos* et de *tentiendo* au lieu de *te entiendo*.

Pour bien décrire les phases de notre processus de traduction nous avons donc premièrement transposé la phrase en français standard, puis nous l'avons traduite et, pour finir, nous avons transformé sa formulation en espagnol grâce à la collaboration des locuteurs bénévoles, afin de recréer ainsi l'idiolecte de Mohand.

1 « Même les zarabes comme Fatima ils sont racistes avic li chiens, ça va pas. » (60)

- Même les Arabes comme Fatima sont racistes avec les chiens, ça ne va pas.
- Incluso los árabes como Fátima son racistas con los perros, eso no está bien.

Enclusó losarabés² como Fatíma son rasistas con los peros, eso no está bien.

2 « J'ti coumprends, frère ! Li genre houmain il i dicougeant. Sirtout la genre houmaine coume Fatima » (62)

◦ Je te comprends frère ! Le genre humain il est décourageant. Surtout la genre humaine comme Fatima.

◦ ¡Te entiendo hermano! El género humano es desesperante. Sobre todo la génera humana como Fátima.

¡Tendiendo hermanó! El jenéro³ humanó es desesperante. Sobre tudo la jenéra humaná como Fatíma.

3 « Dimain matin si ti voux » (63)

◦ Demain matin si tu veux.

◦ Mañana por la mañana si quieres.

Maniana por la maniana si quieres.

4 « Alli, viens, on va faire un tour, sinou ji va douvenir fou, ici. » (86)

◦ Allez, viens, on va faire un tour, sinon je vais devenir fou, ici.

◦ Ale, ven, vamos a dar una vuelta, si no voy a volverme loco, aquí.

Alé, fen, famos a dar una fuelta, sino foy a folferme loco, aquí.⁴

5 « Vous ites coumme nous, vinez nous rijoudre, la France i noutre innimi à tous ! » (86)

◦ Vous êtes comme nous, venez nous rejoindre, la France est notre ennemi à tous.

◦ Sois como nosotros, uniros a nosotros, Francia es nuestra enemiga, la de todos.

Sois como nusotros, uniros a nusotros, Fransia es nuestra inimiga, la de todos.

6 « ...li grinades, j'en ai gardi, en riserve, en cas di besoin. Ti coumprends c'qui ji voux dire ? » (86)

◦ Les grenades, j'en ai gardé, en réserve, en cas de besoin. Tu comprends c'que je veux dire ?

◦ Las granadas, guardé alguna, en reserva, por si acaso. Entiendes lo que te quiero decir?

Las grandas, gardé alguná, en riserfa, por si acasó. ¿Entéendes lo que te quero desir?

2.Nous avons représenté le jeu phonétique en faisant une liaison visuelle.

3.La graphie « j » apparaît comme marque du son [خ] (há) en arabe.

4.La graphie « f » apparaît comme marque du son [v] en français.

7 « César: ti mi dis quand ti as besoin di moi avic mis trois grinades, ji viens immidiat'ment. A vous zourdres, chef ! Ji nique tout ! » (87)

◦ César : tu me dis quand tu as besoin de moi avec mes trois grenades, je viens immédiatement. À vos ordres chef ! je nique tout !

◦ César: dime cuándo me necesitas con mis tres granadas y vengo inmediatamente. ¡A sus órdenes, jefe! ¡Y lo jodo todo!

Sésar: dime cuándo mi neccitás con mis tres grandas e fengo inimidiatamente. ¡A sus ordénes, jefe! ¡E lo jodo tudo!

8 « Ach, mou frire Cisar ! Mou hérous ! Maintenant, c'i la vri bataille qui coummence. » (93)

◦ Ah, mon frère César ! Mon héros ! Maintenant, c'est la vraie bataille qui commence.

◦ ¡Ah, César, mi hermano! ¡Mi héroe! Ahora sí que empieza la batalla de verdad.

¡Ah, Sésar, mermanó! ¡Me héro! Ahora sí que empiesa la bataia de ferdad.

9 « Moi oussi j'itis là, ji souis là it ji sirais tojors là, à coûti di mou frire Cisar. » (97)

◦ Moi aussi, j'étais là, je suis là et je serai toujours là, à côté de mon frère César.

◦ Yo también estaba allí, estoy y estaré siempre aquí, al lado de mi hermano César.

Yo también estaba allí, estoy e estaría⁵ siempre aquí, al lado de me hermanó Sésar.

10 « Ah, oui ! Li grinades... la viriti, c'i que c'matin, en allant joui oux boules avic dis copains ritritis, ji mi souistroumpi di sac... jijoure sur li youx di mis zenfants, missiou l'brifi ! » (102)

◦ Ah, oui ! Les grenades... la vérité c'est que c'matin, en allant jouer aux boules avec des copains retraités, je me suis trompé de sac... je jure sur les yeux de mes enfants, Monsieur le Préfet.

◦ ¡Ah, sí! Las granadas... la verdad es que esta mañana, yendo a jugar a la petanca con unos amigos jubilados, me he confundido de bolsa... ¡lo juro por mis hijos, señor Prefecto!

¡Ah, sí! Las grandas... la ferdad es que esta maniana, yendó a jogar a la petancá con unos amigos jubilados, me he confundido de bulsa... ¡lo joro por mis hijos, siñor perfecto!⁶

5.Nous avons conservé l'erreur orthographique pour imiter le style dans notre traduction, mais en espagnol, l'erreur se transforme en erreur phonétique aussi.

6.L'écrivain a commis une autre erreur orthographique que nous avons conservée dans notre traduction. Dans les enregistrements, en plus, les sujets ont prononcé *perfecto* plus de fois que *prefecto*, ce que nous avons sauvegardé pour traduire l'erreur dans le texte original : «missiou l'brifi ».

Ces traductions finales ont donc eu l'objectif de transposer le style du discours de Mohand. Ce personnage est un vieux soldat, un tireur algérien qui n'a pas eu une scolarisation complète et qui parle la langue de Molière à sa façon, avec des traits du langage oral et l'influence de son idiome maternel. Ce que nous avons tenté de souligner dans nos traductions est l'essence même de ce personnage.

Les exemples ci-dessus démontrent ainsi les deux démarches menées à bien quant au lexique arabisé : d'une part l'analyse de la prononciation par des Algériens des énoncés en espagnol standard et d'autre part le processus de création discursive pour rendre compte de l'idiolecte de Mohand dans notre texte d'arrivée.

3. CONCLUSION

L'élaboration de ce travail a constitué un défi très instructif et gratifiant. La grande complexité lexicale du livre *Les chiens aussi*, manifestation de l'originalité créatrice de son auteur a supposé pour nous une série d'enjeux. Pour surmonter ceux-ci nous avons dû affronter de longues et difficiles réflexions afin de parvenir à un résultat satisfaisant. En effet, l'acte traducteur est plus compliqué que la simple recherche d'une équivalence parfaite (qui normalement n'existe pas) et au cours de notre processus de traduction nous avons souvent dû utiliser l'intuition pour nous guider. Dans de nombreuses occasions, malgré la consultation de divers dictionnaires et de manuels de traduction nous avons dû recourir, finalement, à une construction originale, de notre invention. Dans ces cas, il nous a fallu employer toute notre sensibilité linguistique comme traductrice pour atteindre notre objectif.

Le premier chapitre a demandé une profonde recherche en ligne et dans les dictionnaires d'expressions et d'argot pour trouver le sens français des énoncés et ainsi procéder à sa traduction postérieure. Par contre, le deuxième et le troisième ont eu besoin de plus d'originalité et de connaissance de la propre culture, parce que nous avons adapté des expressions et des mots en espagnol pour retrouver l'intention de l'auteur. Le processus de compensation, qui introduit des effets stylistiques pour garder le ton général du texte, a été un des mécanismes les plus employés, surtout, dans le chapitre du « lexique arabisé ». En effet, cette ressource a été fondamentale pour créer un discours novateur mais proche du texte original.

La préparation de cette étude nous a permis de connaître un peu mieux la société algérienne constituée par les travailleurs immigrés en France. L'auteur, à travers l'ironie, critique leurs conditions de vie et utilise la figure de la comparaison avec le monde canin comme métaphore globale dans son œuvre. D'autre part, notre connaissance de la culture française, espagnole et arabe a joué un rôle essentiel qui a facilité notre tâche traductrice pour aboutir à des traductions plus fidèles et naturelles dans le texte d'arrivée.

4. BIBLIOGRAPHIE

- Adel Hassan Ahmed, R. (2002), *Étude sociolinguistique du roman « Le Gone du Chaâba » de Azouz Begag*, Thèse de Magistère. Université de Aïn-Chams. <http://www.limag.refer.org/Theses/Adel/Table.htm> (Consultée le 26 juin 2017).
- Begag, A. (1995), *Les chiens aussi*, Paris, Seuil.
- Buitrago Jiménez, A. (2007), *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa Calpe (coll. Espasa Léxicos).
- Cámara Aguilera, E. (1999), *Hacia una traducción de calidad, Técnicas de revisión y corrección de errores*, Madrid, Grupo editorial universitario.
- Caradec, F. et Pouy, J. (2009), *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse.
- Colin, J. et Mevel, J. (1996), *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse.
- Delisle, J., Lee Jahnke, H. et Cormier, M. C. (1999), *Terminologie de la traduction = translation terminology = Terminología de la traducción = Terminologie der Übersetzung*, Amsterdam, John Benjamins (coll. FIT Monograph Series).
- Duneton, C. et Claval, S. (1990), *Le bouquet des expressions imagées : encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*, Paris, Seuil.
- Fleisch, H. (1961), *Traité de philologie arabe*, Beyrouth, Imprimerie Catholique (coll. Recherches).
- García López, R. (2000), *Cuestiones de traducción. Hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios*, Granada, Comares (coll. Interlingua).
- Hurtado Albir, A. (2011), *Traducción y traductología : introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra (coll. Lingüística).
- Ladmiral, J. (1994), *Traduire: théorèmes pour la traduction*, France, Gallimard (coll. tel Gallimard).

- Lafleur, B. (1984), *Dictionnaire des expressions*, Paris, Bordas.
- Lavanant Robin, M. T. et Fernández Monedero, A. (1995), *Diccionario de modismos franceses :Francés-Español, Español-Francés*, Madrid, Paraninfo.
- Navarro Domínguez, F. (2000), *Introducción a la teoría y práctica de la traducción : ámbito hispano-francés*, Alicante, Editorial Club Universitario.
- Ortega Arjonilla, E. (1996), *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*, Málaga, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Málaga.
- Tricás Preckler, M. (1995), *Manual de traducción francés castellano* (1a éd.), Barcelona, Gedisa.
- Vázquez-Ayora, G. (1977), *Introducción a la traductología : curso básico de traducción*, Washington, Georgetown University Press (coll. Georgetown University School of languages and linguistics).

DICTIONNAIRES EN LIGNE

BOB (2017) <http://www.languefrancaise.net/Bob/Introduction>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2017) <http://www.cnrtl.fr/>

El Mundo (2017) <http://www.elmundo.es/diccionarios/>

Expressio (2017) <http://www.expressio.fr/expressions>

Larousse (2017) <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Linternaute (2017) <http://www.linternaute.com/>

Reverso (2017) <http://diccionario.reverso.net/>

WordReference (2017) <http://www.wordreference.com/>