Revue de Traduction et Langues Volume 21 Numéro 1/2022
Journal of Translation Languages مجلة الترجمة واللغات
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235

Traduire la culture orale : quelques aspects liés à la traduction dans le contexte Amazighe

Translating Oral Culture : Some Translation Aspects In The Amazigh Context

Outammat Sara
Université Sidi Mohammed Ben Abdollah, Fès- Maroc
Laboratoire de recherche : Langue, Représentations et Esthétique
Universita Degli Studi Di Napoli L'Orientale, Naples, Italie
Saraoutamamat1994@gmail.com
0000-0002-37633771

Comment citer cet article:
Outamamat, S. (2022). Traduire la Culture Orale : Quelques Aspects Liés à la Traduction Dans Le Contexte Amazighe. *Revue Traduction et Langues 21 (1)*, 205-225.

Reçu : 22/05/2022 ; **Accepté** : 26/08/2022, **Publié :** 31/08/2022

L'auteur correspondant : Outammat Sara

Keywords

Amazigh culture; Equivalence; Oral literature; Performanc; Storytelling; Translation

Abstract

Orality is a field of research that is gaining perpetually popularity among ethnologists, and linguists. The status of oral literature is so particular. It is like the other side of written literature, its secret voice, its ignored or feared side. In North Africa, oral literature has always existed, circulated, and is still alive and often considered subversive. Also, it often plays a decisive role in the constitution of cultural identities. To preserve its identity, the Amazigh people have built and struggled for the survival of their oral tradition/culture in time and space. This ongoing struggle of researchers, activists, and academic institutions is based on repetition, transcription, and translation. This study deals with ethnographic texts (oral tales) according to a translatological approach specifically the translatability of cultural issues. To test the translatability of Amazigh oral culture, we opted for tales as a special genre compared to other oral literary genres. Its specificity lies in the fact that it survives through storytelling, represents a community/culture, and can house all other forms of oral literature such as riddles, proverbs, poems, etc. Our study corpus consists of 18 unpublished oral Amazigh tales collected in southeastern Morocco (Aoufous, Tafilalet). Thanks to recording equipment, we were able to record meetings with storytellers (of different ages, professions, and intellectual levels) in many real storytelling situations. This analysis uses concrete examples related to the performance aspect and the cultural background of the tales in question by submitting each example to an ethnological and stylistic analysis before moving on to its translatability. It shows a set of aspects that shape Amazigh oral tale characteristics and pose cultural, linguistic, and stylistic challenges to the transcriber-translator. This academic contribution aims to discuss two main points: Firstly, the fact of switching from the oral world to the writing world as the first level of translation given the difference in codes, language, style, conditions of storytelling, and audience. And secondly, the cultural challenges posed by the transition from an African/Morrocan to a European/French culture such as the non-equivalence in literary genres, polysemic terms, culturemes, puns, and other elements tracing the cultural realities contained in Amazigh oral tales. What we have sought to show in this reflection is that: if the written literary text imposes a set of rules on translators, and forces them to take into account its linguistic and extralinguistic specificities, the oral artistic production requires double attention before and during the translation operation because it reflects a whole culture using gestural and vocal performance in front of a specific audience. Any gesture, sound, or silence carries symbol and meaning. Nothing comes of chance when it comes to the oral tradition that reflects a common socio-cultural system and worldview. In this case, it is recommended not to lose sight of the fact that what is significant for a person belonging to the culture of departure may not necessarily be so for someone else belonging to the culture of arrival. To open the cultural portals of the tale, the translator must show flexibility (when it's about choosing the suitable translation technics), and avoid any form of ethnocentrism by taking into consideration two important elements: Cultural resistance (knowing how much the tale is rooted in one's own culture) and Cultural distance (Knowing what distance separates the source tale from the target tale). In order to avoid, as far

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

as possible, the pitfalls of cultural mismatch and ambiguities of mean, the operation of translation should be done in a perspective attentive to the varied specificities of orality, the cultural background of the target audience, the effect to be created and to the message to be heard.

Mots clés

Conte ; Culture amazighe ; Equivalence ; Littérature orale ; Performance ; Traduction

Résumé

Si le texte littéraire écrit impose au traducteur un ensemble de règles et l'oblige à prendre en compte ses spécificités linguistiques et extralinguistiques, la production artistique orale, y compris le conte, exige une double attention de la part du traducteur du fait qu'elle reflète une culture précise en se servant d'une performance gestuelle et vocale au profit d'un public précis. Cette étude montre un ensemble d'aspects qui font la spécificité du conte oral amazigh mais qui posent au transcripteur-traducteur, des défis d'ordre culturel, linguistique, et stylistique. Ce que nous avons cherché à montrer dans cette réflexion, c'est que tout geste, son ou silence est porteur de symbole et de sens. Rien n'est issu du hasard quand il s'agit des genres issus de la tradition orale. Cette dernière reflète un système socio-culturel et une vision du monde communs. Il est recommandé également de ne pas perdre de vue le fait que ce qui est significatif pour une personne appartenant à la culture de départ peut ne pas forcement l'être pour quelqu'un d'autre appartenant à la culture d'arrivée. En effet, le travail de traduction doit être fait dans une perspective attentive aux spécificités variées de l'oralité, au message à faire entendre et au background culturel du public visé afin d'éviter, autant que possible, les pièges du décalage culturel et des ambiguïtés du sens.

1. Introduction

Chaque groupe social, y compris le peuple amazigh, a construit et lutté pour la survie de sa propre tradition/culture transmise depuis des millénaires principalement par voie orale. Un alphabet existe (le *tifinagh*) mais il n'a pas toujours été utilisé, et commence tout juste à être reconnu. La lutte que mènent constamment les chercheurs, les activistes, les établissements académiques et les instituts de préservation du patrimoine se concrétise dans la répétition, la transcription et la traduction.

Ceci dit, la traduction de l'orale est exposée à des soucis plus nombreux et beaucoup plus profonds que ceux de l'écrit du fait que l'oralité est fondée sur tout un système de silences, du non-dit, de l'implicite, des symboles, des attitudes gestuelles et vocales reflétant une vision du monde propre à une culture donnée. En l'absence des approches traductologiques adéquates au domaine de l'oralité, l'opération de transposition d'un conte oral amazigh de son « propre » univers oral à un univers « étranger » écrit demeure problématique.

Penser à ce passage de ce qui est « propre » à ce qui est « étranger » nous a poussé à formuler la problématique suivante : Quels sont les différents éléments à prendre en

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

compte en transférant un conte oral amazigh d'un point de départ (l'état d'oralité et de performance libre) à un point d'arrivée (l'état de fixation et de traduction)?

Afin de traiter cette problematique, nous avons divisé notre travail en deux grands axes d'analyse reflétant l'itinéraire que suit le conte de sa situation d'origine (la forme orale) à la situation d'accueil (la forme écrite et traduite) :

- Première phase de traduction : Passer de la langue orale à la langue écrite
- Deuxième phase de traduction : Passer d'une culture africaine à une culture européenne.

2. Revue de littérature

Le conte, étant un des piliers de la culture orale, tire sa spécificité du fait qu'il constitue un récit véhiculant un message transmis par un conteur/conteuse dans un contexte culturel et social par l'intermédiaire d'une certaine langue. Il s'adresse à un auditoire en possession du double code linguistique et culturel. A ces pôles majeurs, s'ajoute un élément crucial : la performance. Selon Abdollah Bounfour (1994), la tradition orale « ne place pas son originalité dans la singularité de ses thèmes mais dans sa valeur suprême qu'est la performance. Le savoir-dire, telle est l'essence de toute parole berbère surtout quand elle investit les formes codées de la société. ».

Ce SAVOIR-DIRE englobe toute forme d'investissement du corps dans l'opération du contage (le regard, le mouvement des mains, les silences, les chuchotements, les répétitions, les changements de tons, etc.). En prônant une analyse du conte à partir des gestes narratifs, Geneviève Calame Griaule met en valeur un aspect jusqu'alors négligé notamment dans le champ des études traductologiques. Elle estime que la gestuelle animant un conte dévoile des aspects symboliques d'ordre socio-culturel et donne des indications importantes liées au sens. Elle ajoute que « Comme tous les gestes accompagnant la parole, ceux du conteur sont associés aux expressions du visage et aux intonations de la voix, ainsi qu'à divers autres procédés paralinguistiques. » (G.Calame Griaule, 1977, p. 304.)

Se doutant de l'efficacité des procédés de traduction forgés à la base des textes écrits issus des cultures occidentales, Jean Derive, grâce à ses travaux sur un ensemble de sociétés africaines d'expression orale, envisage une traduction permettant de transférer (au moins partiellement) l'émotion initiale du conte oral. Par société d'expression orale, nous désignons « la manière ou le procès dont ces sociétés assument leur historicité, leur spatio-temporalité, la façon qu'elles ont de « se » vivre, ou de vivre leur histoire sur le mode d'une expression dont la nature est liée à la parole et non pas à une écriture généralisée. » (FARES Nabil, 1994, p. 91).

Complétant la vision de G. Calame Griaule, Derive estime qu'« Il convient plutôt de chercher à en transposer la valeur dans la dimension linguistique même du texte. C'est-à-dire que la prise en compte d'un effet de diction ou de gestuelle pourra amener à modifier le texte oral initial dans la traduction écrite. » (Jean Derive, 2008, p. 306). Sa pensée vise

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

à faire entendre la parole telle qu'elle peut être saisie en situation car tout geste est porteur de symbole et de sens. Autrement dit, le conte source dans sa situation d'origine devrait être privilégié lors du changement du système culturel et linguistique et tout essai d'ethnocentrisme devrait être anéanti comme a confirmé Antoine Bermane (1991) dans son ouvrage *la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain.*

3. Methodologie

Notre étude s'inscrit dans le cadre des recherches visant les enjeux stylistiques et culturels de la traduction littéraire. Vu la complexité du champ de l'oralité, notre analyse descriptive s'appuiera sur une panoplie d'approches diverses : les études ethnolinguistiques de Geneviève Calame Griaule et Jean Derive portant sur l'apport symbolique des formes de performance, les études anthropologiques concernant la société et la culture amazighes marocaines (Paulette Galand-Pernet, Abdollah Bounfour) ainsi que les études portant sur la traduction du culturel par équivalence (Eugene Nida et Michel Ballard) et la primauté de la source et de la culture de l'Autre (Antoine Bermane).

Afin de tester la traduisibilité de la culture orale amazighe, Nous avons opté pour le conte comme un genre si spécial en comparaison aux autres genres littéraire oraux. Sa spécificité réside dans le fait qu'il représente une communauté/culture et peut abriter toutes les autres formes de littérature orale comme les devinettes, les proverbes, les poèmes, etc. En effet, Notre analyse sera basée sur un corpus constitué de 18 contes amazighs oraux inédits collectés au Sud-est marocain (Aoufous-Tafilalet) et enregistrés en situation de contage. Elle se sert d'exemples concerts touchant l'aspect performantiel et le fond culturel des contes en question. Nous allons soumettre chaque exemple d'abord à une analyse ethnologique et stylistique pour comprendre sa charge et son poids dans le récit et dans la culture avant d'enchainer sur sa traduisibilité.

Nous signalons que tous les exemples cités dans ce travail sont transcrits selon les règles de transcription en tifinagh-latin reconnues par Institut Royal de la Culture Amazighe au Maroc (voir Annexe I.)

4. Analyse et Discussion

4.1 Première phase de traduction : Passer de la langue orale à la langue écrite

Le passage d'une parole contée à un texte écrit est un premier niveau de traduction étant donné que les codes, la langue, le style, les conditions de contage et le public appartenant au monde de l'oralité diffèrent de ceux du monde de l'écriture. En effet, exprimer en écrit les productions littéraires des sociétés d'expression orale est une opération épineuse qui soumet le transcripteur-traducteur à plusieurs défis. Ci-dessous, figure le tableau 1 récapitulant les divergences majeures entre l'univers de l'orale et celui de l'écrit.

Tableau 1. Éléments de divergences entre oralité et scripturalité

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

ORAL	ECRIT
Spontanéité et liberté	fixation, soumission aux règles d'écriture
Performance absolue (gestes, changement de tons, chants, regards, commentaires du conteur…)	performance éliminée
Versions multiples	Version unique
Conteur	lecteur
Public varié	Public absent
divertissement et communication	Consommation individuelle

Dans ce qui suit, notre intérêt portera principalement sur un ensemble d'éléments de performance et leur implication lors du passage de l'oral vers l'écrit. Par performance, nous entendons tout élément (para)linguistique faisant partie intégrante d'une séance du contage.

4.1.1. Répétition

Dans les corpus oraux, il est évident de trouver des répétitions inutiles causées par un oubli, une erreur, des hésitations ou encore des interventions hors sujets. Toutefois, il ne faut surtout pas négliger le fait que la répétition a un effet stylistique qui fait avancer fluidement la narration. C'est justement cet effet-ci que traiteront les exemples suivants :

- « *ar ikkat, ar ikkat, ar ikkat…* » (trad.litt : il essaye, il essaye, il essaye) ;
- « *Ar itddu ar itddu, ar itddu…*» (trad.litt: il marchait, il marchait, il marchait)

La nature de la langue amazighe oral exige les répétitions pour exprimer un travail acharné, des essais inlassables, une action de résistance ou encore un mouvement de valeur et durée considérables. Certes, la loi de l'écrit a préalablement établi, entre autres, l'usage de l'adverbe pour exprimer ces genres de situations mais il ne faut pas oublier que la reproduction du procédé de la répétition est tolérable voire indispensable pour préserver le fond dynamique initial du récit. Ainsi, respectivement , les phrases peuvent se transformer à l'écrit :

- *Il a <u>beaucoup</u> essayé/ il a <u>acharnement</u> essayé ;*
- *Il marchait <u>longtemps</u>/ il a <u>longuement</u> marché*

4.1.2. Ton (le niveau suprasegmental)

Le ton pour un conte oral n'est pas seulement un élément secondaire ajouté à l'énoncé verbal pour l'embellir ; il est sa raison d'être, comme le précise Camille Lacoste

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Dujardin (1970) : « L'art de la conteuse (ou du conteur) tient à sa mémoire certes, mais c'est dans le ton que peut s'épanouir son aptitude créatrice » (p.26)
Soit l'exemple suivant :

> *inna as umzil i mimmi's* : « ***ṣuuuuuḍ*** *a ḥssayn* ***ṣuḍ*** *! a yaɛri nns i wnna izznzan ifulla inna irbḥ ! aɛri n wanna t nn isɣan irbḥ !* » (*ṣuḍ a ḥsayn ṣuḍ)*
> (Trad. Litt : le forgeron disait à son fils : « **souuuuffle** ! Oh Hssayn ! **souffle** ! Chanceux est celui qui a vendu les soufflets et a cru gagner ! Chanceux est celui qui les a achetés, il a vraiment gagné !) (Souffle Oh Hsayn souffle)

C'est un passage clés dans le conte du forgeron et de son fils. Dans la situation de contage enregistrée, le ton du conteur exprime un sentiment d'amertume produit d'une perte des biens, d'une mauvaise décision et d'un acte de tromperie. En fait, cette phrase a trois destinataires :

- Un destinataire direct : Le fils Hsayn, à qui la phrase « souffle ! O Hsayn ! souffle !» est directement destinée ;
- Deux destinataires indirects : D'abord à lui-même ; en pleurant, il regrette amèrement sa décision de ne pas avoir informé sa femme de son trésor caché. Puis il vise à faire entendre son malheur à toute personne passant devant son atelier, y compris le roi.

Selon les codes culturels amazighs, ce ton affligé se sent dans la prononciation et la répétition du verbe « souffler » à l'impératif (le premier est prolongé tandis que le deuxième reste bref) et se comprend grâce au décodage du reste de la phrase (sa fortune est divisée entre deux parties chanceuses : sa femme naïve qui a vendu les soufflets et le juif malin qui a justement conclu une bonne affaire en s'emparant des soufflets pleins d'argent.)

Afin de traduire cet énoncé dans la langue écrite, il s'avère louable de garder la répétition et le prolongement du premier verbe *ṣuḍ* (souffler) pour marquer le sentiment de tristesse exprimé d'une façon originale amazighe. Pour justifier l'adoption de ce style « intrus » à la langue écrite et pour bien accentuer le ton en question, l'ajout d'expressions comme *mélancoliquement, tristement ou d'un ton affligé*, sera certainement une astuce estimable.

4.1.3. Sons/onomatopées

Un autre élément performanciel crucial qui caractérise la mise en scène du conte oral amazighe est la manipulation de la voix et le jeu des sons. Le conte est un champ fertile de bruits et des onomatopées (conventionnelles ou spontanées) choisis sagement par le conteur.

> *« Aryaz nnay iga amzil. Iwa ku yass, laḥ xs* ***ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan*** *» (ṣuḍ a ḥsayn ṣuḍ)*

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

(Trad.Litt : cet homme était un forgeron. Chaque jour, il n'arrête pas de **ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan, ṭṭan**)

Dans cet exemple, l'onomatopée répétée ***ṭṭan*** a un rôle très fort. C'est bien l'image acoustique de l'acte de « battre le fer ». Pour le conteur, l'onomatopée seule est suffisante pour créer cette ambiance sonore et mouvante propre au conte et pour faire passer au public, sans recourir aux mots, la réalité du quotidien du personnage du forgeron qui exerce son travail sans cesse. Puisque la phrase en question va être « expatriée » (transférée de l'orale vers l'écrit), garder le son répété ***ṭṭan*** nécessitera l'ajout d'une note expliquant ces effets sonores.

4.1.4. Attitudes corporelles et gestuelles

4.1.4.1.Les gestes accompagnant le mot

L'exemple ci-dessous reflète le cas où (consciemment ou inconsciemment) le non-verbal rencontre, accompagne et complète le verbale.

« *hayyi kiɣ-ak ladn n ṣṣaḥt-nns mn ɣir lɛql-nns d walnn-nns d ddaw- as*» (*sidna yyub)*

(Trad.Litt : je te donne l'autorisation de nuire à son corps sauf son cerveau, ses yeux et son dessous) (Notre seigneur Job)

Il est à signaler que les règles de culture, le système d'éducation et le type de public, « exigent » aux conteuses /conteurs amazighs, en situation de contage, de se limiter généralement à la mention du pet ou des excréments, sans citer aucun organe génital ou parler des contacts intimes. Les tabous ne se content pas, ils se transfèrent implicitement en les murmurant/chuchotant ou en faisant appel à des gestes de la main ou parfois des yeux pour garantir plus de discrétion.

Dans l'exemple ci-dessus, pour la conteuse, l'énumération des organes s'arrête quand il s'agit de citer « le pénis » du personnage. Nous avons choisi d'encadrer Le mot *ddaw-as* car son énonciation ne ressemble pas du tout au reste de la phrase vu sa signification et son poids dans la phrase. La conteuse, incertaine, a prononcé à voix très basse le nom de cet organe-tabou substitué par un terme d'orientation « dessous » tout en l'indiquant par un mouvement des yeux.

Devant de tels cas, la question suivante s'avère légitime : Est-ce que le transcripteur-traducteur a le droit de divulguer verbalement ces termes culturellement « prohibés » au conteur ? Pour que la langue écrite réussisse à traduire ces comportements liés au système culturel et éducatif amazighe, le recours à la note explicative demeure une initiative louable.

4.1.4.2. Les gestes remplacant le mot

Da ttgg imki ! (*blilija)*)Trad. Litt : elle fait comme ça !) (Blilija)

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Dans l'exemple ci-dessus, nous nous sommes confrontés à un cas spécial, puisqu'il s'agit d'un élément performanciel qui remplace totalement la sémiosis verbal et l'illustre parfaitement.

Le conteur, pour définir gestuellement la beauté de la jeune Blilija, recoure à un mouvement répétitif de la main. Ce dernier consiste à unir les doigts puis les séparer. Ce mouvement forme l'image d'une fleur qui s'ouvre ou du soleil qui brille. Le mot *imki* (*comme ça*) est une invitation à l'auditeur (dans une situation de contage) à imaginer la beauté de la femme en question en se focalisant sur le mouvement de la main du conteur. Bien évidemment, c'est grâce à cette complicité d'ordre culturel qui unit le conteur et son public que ce dernier arrive à déchiffrer le geste sans avoir besoin d'un mot. C'est bien ce que Paulette Galand Pernet (1998) appelle par « convenance » :

> On désignera par le terme de convenance dans son sens ancien l'accord entre E (émetteur) et R (récepteur), la conformité qui fait qu'ils peuvent se comprendre à demi-mot et que tout discours de E, même allusif, appelle chez R une reconnaissance immédiate : ils vivent dans le même système formel de littérature. La convenance est un accord tacite entre l'auteur ou transmetteur des textes et son destinataire. (p. 176)

Ceci dit, Dans l'univers de l'écrit, s'arrêter au niveau de *imki* (*comme ça*) ne serait peut-être pas une décision sage de la part du transcripteur-traducteur. En outre, l'expression écrite (*elle fait comme ça* !) seule, faute de performance gestuelle, n'arrivera pas à recréer le même effet de la situation du contage. Il serait donc très louable d'intervenir au niveau de la phrase principale soit en l'expliquant dans une note, soit en ajoutant le mot reflétant l'idée du geste omis. Ainsi, la forme ambiguë « elle fait comme ça ! » deviendra « elle brille de beauté. »

4.2. Deuxième phase de traduction : Passer d'une culture africaine à une culture européenne

Geneviève Calame-Griaule (1987) nous rappelle que « rien dans les contes n'est gratuit et que tous les détails culturels mentionnés au cours du récit ont, en dehors de leur sens apparent fourni par le rôle qu'ils jouent dans l'« histoire », un sens symbolique qui contribue à donner, pour celui qui sait le décoder, le sens caché du conte. » (p. 13)

Certes, les contes du monde partagent parfois la même trame narrative mais ce qui distingue l'un de l'autre sont les traits de culture. Laquelle culture, selon Anna Maria Di Tolla (2014), « est utilisée dans les contes comme un point de vue privilégié, surtout en ce qui concerne le débat autour des valeurs et des mentalités de la société. Les contes ne sont pas seulement des mots, des expressions et des modèles. Les us et coutumes qui y sont véhiculés sont transmis de génération en génération par les conteurs » (p. 61). Afin de franchir les portails culturels dans le conte, et « pour que les pertes soient réduites au minimum et pour que le texte source soit redit « presque » de manière identique

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

dans la langue cible, avec son contenu, sa forme, ses effets stylistiques, ses rythmes, ses rebondissements, ses portées idéologiques, ses dimensions psychologiques, ses spécificités culturelles, ses valeurs religieuses, son importance historique ... » (Kherroub Mohand, Ou Yahya, 2019, p.62), le traducteur ne doit pas perdre de vue deux éléments très importants :

- La résistance culturelle : Savoir à quel point le conte est ancré dans sa propre culture.
- La distance culturelle : Savoir quelle distance sépare le conte source du récepteur du conte cible.

Dans ce qui suit un ensemble d'éléments traçant les réalités d'ordre culturel qu'abritent les contes oraux amazighs commençant par le terme *lqist.* Ce dernier demeure problématique au niveau de sa classification comme au niveau de sa traduction en français.

4.2.1. lqist vs Conte

Les dictionnaires Larousse et le Robert définissent, respectivement, le conte comme un « Récit, en général assez court, de fait imaginaire » et un « Récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire ». Dans le monde amazigh, le terme *lqist*, selon Paulette Galand Pernet *(1998)* « peut s'appliquer aussi bien qu'à la fable, à des légendes hagiographiques mettant en scènes Job, Moise ou des saints régionaux ou bien des récits narrant une aventure ancienne ou récente, merveilleuse ou non présentés comme fictive ou réelle » (p. 60-61)

Le lqist demeure un genre littéraire oral amazigh spécial, complexe, voire problématique au niveau de la forme et du fond. Cette complexité s'insère dans le débat concernant la limite des genres et leur traduisibilité d'un système à l'autre mais aussi au sein du même système. Paulette Galand Pernet identifie clairement le problème classificatoire causé par le *lqist* en comparaison avec les genres européens. Elle confirme qu'« aucun des termes berbères traditionnels désignant un type littéraire n'a d'équivalent exacte dans les termes d'une langue étrangère. » (Op.cit., p.45)

Le tableau 2 figurant ci-dessous illustre les propos susmentionnés en présentant approximativement l'ensemble des genres auquel pourrait référer le terme *lqist.*

Tableau 2. Quelques équivalents du genre lqist dans la culture française

Exemples	Equivalents approximatifs
Lqist n uchn d tili (Lqist du chacal et de la brebis)	Fable
Lqist n ɛṭṭuc d fḍayl (Lqist de Aaṭṭoch et Fdayl)	Chantefable
Lqist n sidna yusf	Légende hagiographique

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

(Lqist de seigneur Yusf)	
Lqist n blilija (Lqist de Blilija)	Conte merveilleux

Non seulement pour créer la couleur locale mais plutôt pour éviter toute confusion au niveau de la réception de ce genre propre à la culture amazighe, le terme *lqist* mérite d'être sauvegardé et transféré dans la langue française selon la technique du report pur et simple élaborée par Michelle Ballard. D'après ce dernier, « le report est un acte de traduction consistant à reporter dans le texte d'arrivée un élément du texte de départ (TD) pour des raisons de nécessité (trou lexical) ou par désir de préserver un élément d'authenticité du TD ou de créer de la couleur locale. » (Michelle Ballard, 2005, p. 131).

4.2.2. Polysémie

La notion du sens peut être appréhendée de différentes manières. La diversité des représentations sémantiques existantes démontre la difficulté de traduction des termes polysémiques enracinés dans une culture précise. Dans les cas mentionnés dans le tableau ci-dessous, la traduction par équivalence fonctionnelle s'est avéré la méthode la plus efficace. Cette notion, developpée par Eugene Nida, valorise le sens et la fonction du texte de départ. Elle valorise la lisibilité de la traduction au détriment de la préservation de la structure grammaticale originale. Dans ce qui suit, trois termes amazighes polysémiques traduits selon le contexte auquel ils appartiennent et en fonction de leurs fonctions dans le discours.

Tableau 3. Trois mots polysémiques tirés de contes amazighes variés et leurs traductions selon le contexte

Mots polysémiques	Sens variés	Exemples
Idammn	-Le sang (le liquide vital)	*« asint grnt as imiḥḥ n **idammn** s ɣur imi » (lqist n ddlt mttc mimmi-s)* (Trad.Litt: Elles ont mis un peu de **sang** autour de sa bouche) (le conte de la mère dévorante de son fils)
	Les liens familiaux et tribaux	« *Iwa iɣṛ d i ydammn nns kullu » (lqist n ḥsseb u nnsb)* (Trad.Litt: il a invité toute **sa famille et proches**) (conte de la bonne descendance)
Awal/ iwaliwn	Proposition	« *tnnit as awal lliɣ ak nniɣ?! » (lqist n lqrd d sidi nns)* (Trad.Litt: Tu lui as dit ma **proposition** ?) (le conte du singe et son maitre)
	Vers	*« ad as iniɣ idsn **iwaliwn** » (ɛṭṭuc d fḍayl)*

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

		(Trad.Litt: je lui dirai quelques **vers**) (le conte de Aattoch et Fdayl)
	Conflit	« *sguluntn awal s ɣur lqayd» (lqist n uhlaliy d uɣjawiy)* (Trad.Litt: Elles ont rapporté leur **conflit** au Caid) (le conte du fou et le sage)
	Enigme/ devinette	*« wnna ifran yan **wawal** hat da yas ikkiɣ gdda wa gdda» (lqist n umunslm ittakrn*) (Trad.Litt: A celui qui réussira à résoudre une **devinette**, je donnerai une telle somme) (le conte du voleur musulman)
	Message/ critique implicite	« tadɣ tut i s **wawal** !» (sidna suliman d laṭyaṛ) (Trad.Litt: celle-là m'a **critiqué indirectement**) (notre seigneur Souliman et les oiseaux)
Udm	Personne	« a tiṭṭ asy irgl ad tannit **udm** aɣḍḍaṛ» (udm aɣḍḍaṛ) (Trad.Litt: O œil! lève ton cil pour voir la **personne** infidèle) (le conte de l'infidèle)
	Honneur/ valeur	« Iga s **wudm** n mma nns inna as waxxa » (zzin d tiɣṛaḍ) (Trad.Litt: pour **l'honneur** de sa mère, il a accepté) (la beauté et la force)
	Visage	« **udm** nns amm lmri » (blilija) (son **visage** est tel un miroir) (Blilija)

4.2.3. Jeux de mots

La question de traduisibilité se pose encore un fois lorsque l'ambiguïté est construite sur la base d'un jeu de mots d'ordre sémantique et phonique. « Ça passe ou ça casse » comme dit l'expression française.

Soit l'exemple suivant tiré du conte intitulé « le lion et le chacal » :

*Ifukka yizm utcci n ifis, inna as i wuccn : « Ayddɣ n ifis laḥ as **tasa (a)**! »*

*inna as wuccn: « mayd ti tssiwd t tikklt tamzwarut yuɣul nn zar k hat laḥ as ɛad **tasa (a')**_!"*

*inna as diɣ izm: « yuq! hat laḥ as awd **ul (b)**!"*

*irar as wuccn: "ika as ṛbbi iqucan yugrn win nnk d ur kk itcci, hat nnik laḥ as **ul (b')**!"*

(Trad.Litt: Après avoir finis de manger l'hyène, le lion demanda au chacal : cette hyène n'a pas de **foie (a)** ! »

Le chacal répondit : « tant qu'elle a insisté de te confronter pour la deuxième fois, oui ! Il n'a pas de **foie (a')** »

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Le lion interrogea le chacal encore une fois : « oh ! Il n'a pas de **cœur (b)** également ! »

Le chacal répondit : « dieu lui a donné des dents plus grandes que les tiennes et pourtant il n'avait pas pu te manger ! oui, il n'a vraiment pas de **cœur (b')** »)

Ce passage constitue un calembour qui met en jeu deux mots ayant des connotations profondes dans la culture amazighe. Il touche le sens variable de deux termes et la fluidité rythmique des phrases constituant le dialogue entre un lion et un chacal à propos d'une proie (l'hyène). Pour le traducteur, c'est un jeu/enjeu d'ordre phonique et sémantique que pose la distance entre la culture source amazighe et la culture cible française.

Il est à signaler que dans la culture amazighe, le terme ***tasa*** est l'équivalent sémantique et symbolique du mot « cœur » dans la tradition occidentale. Il emblématise l'amour, l'affection et la tendresse. ***tasa***, tout comme le cœur, renvoie aux notions de sensibilité ou d'insensibilité. Dans le contexte amazigh, quelqu'un qui n'a pas de ***tasa*** signifie quelqu'un qui n'a pas de cœur dans le contexte français. Par contre, pour un amazighe, quelqu'un qui n'a pas de cœur ne signifie en aucun cas quelqu'un d'insensible du fait que le terme ***ul***, dans le système culturel amazighe, renvoie à la zone où s'expriment la dignité, l'honneur, l'orgueil et la fierté. Afin de bien transmettre cette réalité culturelle, empêcher toute ambigüité sémantique et préserver la fluidité du passage d'un système de valeurs à l'autre, il est souhaitable voire nécessaire pour un traducteur d'expliciter dans une note de bas de page cette différence connotative entre les termes ***ul*** et ***tasa***.

4.2.4. Culturèmes

Selon Michel Ballard (2005) : « les désignateurs culturels ou culturèmes, sont des signes renvoyant à des référents culturels, c'est-à-dire des éléments ou traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture […] tous ces éléments constituent un donné à partir duquel il faut opérer en traduction ». Le culturème a été défini également comme « une unité représentant un phénomène social, ayant une portée culturelle spécifique pour les membres d'une société » (Vermeer et Witte, 1990, p.137). En plus, le culturème se caractérise par « un aspect relatif qui dépend de la situation de communication dans laquelle les interlocuteurs se distinguent par leur bagage cognitif et leur personnelle interprétation des messages. Le culturème existe également au-delà du processus de la traduction ; il est autonome. » (Slimani Asma, 2019, p.38)

Dans ce qui suit un ensemble d'exemples de culturèmes que nous avons classés selon deux catégories (l'organisation sociale et le système alimentaire). Ces éléments exigent un traitement spécial étant donné qu'ils représentent finement la vision du monde de la société amazighe marocaine (d'Aoufous notamment) et constitue l'identité du conte. Vu le poids symbolique et l'impact culturel et sémantique des culturemes dans le conte amazigh, le traducteur ne doit pas se contenter seulement de la traduction littérale ou des emprunts mais plutôt d'accompagner les traductions avec des notes/gloses/commentaires explicitant la valeur, l'Histoire ou le fonctionnement des termes en question.

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

4.2.4.1.Organisation sociale

Dans ce qui suit, nous présentons un échantillon de termes collectés dans les contes amazighs d'Aoufous. Lesquels termes représentent des éléments constituant le système tribal, les classes sociales et le pouvoir politique et administratif.

- *Agwrram :* Une personne qui tire son prestige d'un ancêtre saint ou de son ascendance noble du point de vue religieux (leur grand ancêtre est de la famille du Prophète Mahomet). Les *igwrramn* (pluriel) sont dotés d'un respect et d'une estime très profonde de la part des tribus amazighes.
  *« Hat **agwrram** nnɣ ayinn ! » (timcwit d istt mas)*
  (Trad.Litt: celui-là est notre **agwrram** !) (L'intelligente et ses sœurs)

- *Lmxzen :* Si l'on se réfère à l'encyclopédie de l'Islam, le mot *lmxzen* tire son origine sémantique du verbe arabe *xazana* qui signifie "enfermer", "conserver". Littéralement et par son étymologie une "trésorerie", une réserve permanente d'argent, d'armes, de munitions et de provisions de toutes sortes, rassemblés dans de vastes chambres à l'abri des regards indiscrets. Au fil de l'Histoire, ce mot a évolué jusqu'à ce qu'il désigné, vers la fin du XIX ème siècle, l'endroit où est concentré le pouvoir central (politique, administratives et judiciaires), ainsi que tout l'appareil gouvernemental (le Roi et la famille royale, le gouvernement, l'armée et les courtisans de la cour c'est-à-dire, les amis de la famille royale, ainsi que les représentants du Roi au niveau local).

- *Amɣaṛ :* Le chef de la tribu qui dirige les affaires de la tribu et règle les litiges entre ses membres, veille au respect des droits coutumiers et contrôle les terres agricoles. On lui attribue ces responsabilités si cruciales, pour sa sagesse, sa valeur et sa bonne réputation dans les autres villages.
  *« han **amɣaṛ** nnɣ n tqbilt ar ittḥtal i tmɣṛa hat ira ad issiwl icirran nns » (man kṛ mjjuḍ man awal)*
  (Trad.Litt : **amɣaṛ** de notre tribu se prépare pour le mariage de ses fils) (le chauve reste à l'écart)

4.2.4.2.Culture alimentaire

Si l'Europe est fière de ses fromages, ses vins et ses pains si nombreux et variés, l'Afrique du Nord, l'est également concernant ses dattes échelonnées du simples (consommées quotidiennement) au plus prestigieuses (consommées occasionnellement). Au Maroc, dans une région oasienne comme Aoufous, la culture des dattes représente un pilier de son économie mais aussi un produit alimentaire riche et varié que les amazighs savent parfaitement cultiver, manier, conserver et préparer selon des formes et des saveurs différentes. Dans ce qui suit, un ensemble de culturemes liés à l'univers des dattes au sud-est marocain.

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

- *isrs d as* **bu fqqus** (Trad.Litt: il lui a présenté **Boufqqous**)

Pour un oasien, les dattes du type *Bu fqqus* ne se consomment pas quotidiennement. Elles sont consacrées aux grandes cérémonies, aux personnes de haute valeur ou aux invités comme dans le cas de notre exemple. Le choix de ce type des dattes n'était pas aléatoire. C'est un phytonyme qui reflète la générosité et la bonne hospitalité dont les amazighs font preuve. Etant donné son poids culturel et sa charge symbolique, ce culturème (nom propre) n'accepte pas, en aucun cas, d'être réduit au simple terme générique « dattes ». Ceci dit, ce dernier pourrait servir d'auxiliaire facilitant la transposition- assimilation du terme en question dans le contexte d'arrivée : « les dattes de type Boufqqous »

- *hat tga* ***arrkmn****, yaly ad yarm* (le palmier a fait des *arrkm*, il l'a grimpé pour goûter)
  hat tga ***annqṛn****, yaly ad ittc* (le palmier a fait des *annqṛn*, il l'a grimpé pour manger)
  hat tga ***tiyni****, yally ad iɛbbwa* (le palmier a fait des dattes, il l'a grimpé pour récolter)
  (le conte de *aabbu walach)*

Pour une communauté vivant principalement de la culture des dattes, il est tout à fait évident de rencontrer dans leur langue quotidienne comme dans leurs créations littéraires (le cas des contes) des détails sur les types de dattes, les conditions de culture de chaque type, le temps et les techniques de leur récolte, leurs phases de croissance, etc. Pour ce qui est des phases de croissance, l'exemple 6 en cite trois :

- *arrkmn* : quand le fruit commence à perdre la couleur verte/jaune/rouge (la couleur change selon le type des dattes)
- *annqrn* : quand le fruit est presque mûr.
- *tiyni* : quand le fruit devient finalement une datte de couleur marron complètement mûre et prête pour la récolte.

Pour compenser ce décalage entre une culture amazighe africaine et une culture française européenne, le traducteur devrait avoir recours à des procèdes de report (pour garder l'aspect exotique du terme) et d'i*ncrémentialisation* (Michel Ballard, 2005, p. 134.) pour faciliter l'assimilation du sens de la part du destinataire français/francophone non initié à la culture amazighe. L'incrémentialisation tolère l'introduction d'ajouts, de notes explicatives ou de périphrases afin de transposer les connotations culturelles implicites et explicites. En outre, ces techniques valorisent l'ouverture et l'échange culturels qui constituent depuis la nuit des temps le principe de la traduction.

4.2.5. Formes imagées

Dans le conte arabe ou européenne, la description détaillée d'un personnage (notamment le héros ou l'héroïne) prend des passages en entier alors que dans les contes

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

amazighs, la description (même s'il s'agit du personnage principal) se résume soit dans quelques adjectifs mettant en valeur la situation sociale, la personnalité et les traits physiques soit dans des formes imagées inspirées de la vie quotidienne ou aux éléments naturels.

4.2.5.1.Comparaison

Le passage ci-mentionnée présente la description en vers de la beauté de la jeune *Aattoch* dans le *lqist* des deux amants *ɛṭṭuc d fḍayl :*

- *«tsuggr d ɛṭṭuc agnsu n tlkiwt* (ɛṭṭuc apparait de sa fenêtre)
  inna as ka ẓun d taguri n tafuyt (On disait qu'elle ressemblait au lever du soleil)
  inna as ka ẓunḍ tazuɣi n ***tukayt*** (On disait qu'elle ressemblait à la rougeur de **tawkayt**)
  inna as ka ẓund ***abuqqs*** *n tfilalt »* (On disait qu'elle ressemblait à ***abuqqs*** de Tafilalet)

Le passage poétique ci-dessus met en exergue la description d'une femme amazighe appelée Aattoch de la part de son bien aimé *Fdayl*. Ce dernier a tissé une suite de comparaisons finement liées à un ensemble de réalités culturelles que renferme la région concernée. Ceci explique l'influence de la nature et de la culture d'origine sur le choix des comparants et justifie la complexité de traduction de ces vers poétiques. En fait, c'est effectivement cette saveur culturelle et cet apport sémantique et symbolique que le traducteur doit mettre en lumière afin de reproduire un texte du « même niveau d'intérêt que l'original » (Bernard Friot, 2003, p. 48).

La règle éternelle et indiscutable en traduction est celle élaborée par Christine Durieux (1995): « comprendre pour faire comprendre » (p.15). Dans cette optique, avant de penser à négocier et choisir la ou les procèdes traductologiques valables pour cette opération de traduction, il est indispensable d'abord de comprendre et décoder les formes imagées qu'a créés le personnage en s'inspirant des mots *tawkayt* et *abuqqs n tfilat*. *Tawkayt* désigne ce tissu léger en rouge vif brillant qui se met sur les épaules de la mariée le jour des noces. Quant à *abuqqs n tfilalt*, c'est une sorte de fleur fabriquée en fils de soie de couleur vert brillant. Cet accessoire se met sur la tête de la mariée de manière à mettre en valeur la taille et la beauté de la femme.

La précision de la région d'appartenance de cet accessoire n'était pas arbitraire car Tafilalet est le berceau des Ait Khbbach (une des fractions de la tribu-mère des Ait Aatta au sud-est marocain) qui maîtrisent la fabrication de cet accessoire. Ces accessoires n'existent certainement pas dans la culture cible ce qui fait que les culturèmes utilisés ainsi que la comparaison élaborée ne pourraient être assimilées par le lecteur cible sans le recours aux notes du traducteur. De cette façon, le traducteur pourrait, d'une seule pierre, préserver l'étrangéité de l'expression (en gardant les termes clés tawkayt et abuqqs n tfilalt.*)*, reproduire la comparaison source et atteindre l'esprit et l'imaginaire du lecteur cible.

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

1.2.5.2. Métaphore

Soit l'exemple suivant tiré du conte de *jddɛ* (la pouliche) :

- «Yiwi *kʷn umrmad a jjdɛ ad ak yili rbbi.* (Un voyou t'a prise ô pouliche, que Dieu te console
  Amr ihdi rbbi bu jjdɛ ad aɣ yuɣul ssuq Et si seulement on te remet en vente
  Ad t isɣ urkkab iɣin ad iss yikki ɛwwam » Le meilleur cavalier t'achètera pour ses courses)

Avant d'entamer la question de traduisibilité de ce passage poétique, il est très important de faire une lecture profonde de chaque vers pour le décortiquer et le comprendre au niveau linguistique et extralinguistique.

- Les mots clés dans ce passage poétique sont : *amrmad* (un voyou) *jdɛ*/*ujdiɛ* (une pouliche), *rkkab* (un cavalier) et *ɛwwam* (les courses ou les compétitions)
- Les métaphores et connotations : la première lecture de ces vers est trompeuse ! Elle pourrait faire dévier le traducteur de la bonne voie car elle laisse comprendre qu'il s'agit d'un discours simple à propos d'une concurrence entre deux cavaliers pour s'emparer d'une pouliche. En fait, le recours à cette scène dissimule une réalité liée au savoir-se comporter dans la société amazighe. Il est à noter que jadis, les amazighs avaient la capacité de créer des vers poétiques au moment de danser l'*Aḥidus* qui est un genre de ballet mêlé de music et de chants. Les hommes comme les femmes profitent de ce moment pour faire passer implicitement des messages de reproches, d'amour, d'éloge ou de dénigrement, de moquerie et de satire. Chanter la bien-aimée, dans le monde amazigh doit se faire sans aucune référence directe à la dame concernée sous peine de provoquer la colère de la tribu de ladite dame. Ainsi, le terme *jjdɛ* ou *ujdiɛ* (la pouliche/ la jeune mariée) réfère à la jeunesse, la beauté et l'énergie qui devrait être correctement orientée/dressée et mise en valeur par un bon cavalier (le poète) expert de courses (les examens de la vie) au lieu d'un bon à rien (l'homme de l'autre tribu/le mari) qui ne reconnait vraiment pas la valeur de *jjdɛ*.

Compte tenu de cette règle de discrétion liée au savoir-se comporter au sein de la société amazighe, le traducteur ne devrait absolument pas tout divulguer dans le texte cible. Il devrait tacher à respecter la fonction du texte source en préservant l'élément de l'implicité.

5. Conclusion et Recommandations

Si les études traductologiques ont fait preuve d'une certaine rigueur face à la littérature écrite, il n'en est pas toujours de même quand il s'agit de la littérature orale du fait que le traducteur ne tient pas compte de sa fonction ni même du contexte socioculturel

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

dans lesquels elle est produite. Or, ce que nous avons cherché à montrer dans cette réflexion, c'est que le travail de traduction devrait être fait dans une perspective attentive aux spécificités de l'oralité si variées, au message à faire entendre et au background culturel du public visé afin d'éviter, autant que possible, les pièges du décalage culturel et des ambiguïtés du sens. Suite aux exemples presentés et analysés dans ce travail, il s'avère trés ligitime de signaler que devant un texte ethnographique la vigilence du traducteur doit etre doublée. Cette réflexion nous amène également à souligner un ensemble de recommandations visant le transfert des productions littéraires populaires orales y compris le conte :

- Tout geste, son ou silence est porteur de symbole et de sens. Rien n'est arbitraire quand il s'agit des genres issus de la tradition orale. Cette dernière reflète un système socio-culturel et une vision du monde communs. Il est recommandé également de ne pas perdre de vue le fait que ce qui est significatif pour une personne appartenant à la culture de départ peut ne pas forcement l'être pour quelqu'un d'autre appartenant à la culture d'arrivée. Pourtant, la recherche d'un terrain de rencontre s'avère indispensable en traduction.
- Le transcripteur-traducteur est un messager et un médiateur culturel dont la tâche est de transférer, lier les cultures et mettre en avant la culture menacée (comme le cas de la culture/langue amazighe en Afrique du Nord qui est en besoin perpétuel des études et des recherches visant la culture orale).
- Traduire un conte culturellement dense et oralement produit et présenté nécessite une complémentarité de procèdes et d'analyses. Toute production littéraire est une occasion qui s'offre pour repenser et évaluer la pertinence des stratégies de traduction.

Références

[1] Almohaya, E. (2015). L'explicitation en traduction : Une étude de cas : La traduction du monde diplomatique en arabe durant la période 2001-2011 [Thèse en traductologie, Sorbone Nouvelle Paris 3]. theses.fr

[2] Ballard, M. (2005). Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels. *Traductologie (la traduction, contacte de langues et de cultures)* 1, Artois presses université, 125-151.

[3] Baumgardt.U. et Derive.J (dir.), (2008). *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Karthala.

[4] Bermane, A. (1991), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil.

[5] Calame Griaule, G. (1987). *Des cauris au marché, essai sur les contes africains.* Mémoire de la Société des Africanistes.

[6] Di Tolla. A. Maria, (2012). *awal n imazighen, Itinerari narrativi nella letteratura orale berbera del Marocco: problematiche e prospettive*, Università Degli Studi Di Napoli "L'orientale" (Unior), II Torcoliere.

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

[7] Di Tolla, A. M. (2014). La littérature orale berbère : la narration des contes du Sud-Est marocain. *Studi Africanistici Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi* (Università Degli Studi Di Napoli "L'orientale), n°3, 55–69.
[8] Durieux, C. (1995). *Apprendre à traduire, prérequis et tests*: La Maison du Dictionnaire.
[9] Fares, N. (1994). *L'ogresse dans la littérature orale berbère* : littérature et anthropologie, Karthala.
[10] Friot, B. (2003). Traduire la littérature pour la jeunesse. Le Français Aujourd'hui, n°142, 47–54. (en ligne) https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2003-3-page-47.htm.
[11] Galand Pernet, P. (1998). *Littératures berbères. des voix. des lettres*. Presses universitaires de France.
[12] Kherroub Mohand, O. (2019). Les Faces de la Trahison dans le Processus Traductionnel. *Revue Traduction et Langues* 18(1), 56-71.
[13] Lacoste Dujardin, C. (1970). *Le conte kabyle : étude ethnologique*. La Découverte.
[14] Merolla, D., & Bounfour, A. (1994). Contes. *Encyclopédie Berbère* n°14, pp. 2081-2088. (en ligne) http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2324.
[15] Slimani.A. (2019). Traduire l'Anthroponyme-Culturème dans la Trilogie Nordique Dibienne : Préservation de l'Etrangéité et/ou Primat du Sens. *Revue Traduction et Langues*, 18(2), 36-51
[16] Vermeer, H. et Witte H. (1990). Heidrun. Exkurs 3: Kultureme. *Text context*. Beiheft 3, Mögen Sie Zistrosen. Heidelberg : Julius Groos, 135- 145.

Remerciements
Je tiens à remercier infiniment toutes les personnes qui m'ont aidé à l'élaboration de cette étude. Je mentionne notamment Madame Di Tolla Anna Maria pour l'orientation méthodologique, Outamamat Fatima pour l'explication des faits culturels liés au sud-est marocain, mon ami Hassan Ayt Aissa pour la révision de la transcription en tifinagh-latin des exemples et mes informateurs (conteurs et conteuses d'Aoufous, Maroc). En outre, je remercie vivement le réseau LTT, les sponsors du colloque LTT 2021, l'équipe éditoriale de la revue (éditeur en chef, éditeurs associés et reviewers) et le CERIST (Centre de Recherche sur l'Information Scientifique et Technique), hébergeur de la revue TRANSLANG sur ASJP.

Notice biographique de l'auteur
Sara Outamamat est licenciée en didactique du français de la Faculté des Sciences de l'Education à Rabat, Maroc, diplômée (master) en traduction de l'Ecole Supérieur Roi Fahd de Traduction à Tanger, Maroc et actuellement doctorante à l'Université Sidi Mohammed Ben Abdollah à Fès en cotutelle avec l'Université l'Orientale à Naples, Italie. Son champ de recherche est l'anthropologie culturelle et la sémiotique narrative appliquée sur les récits oraux à savoir les contes amazighs du sud-est marocain. Passionnée par les

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

questions de traduction liées aux transferts de cultures, elle a publié dans le troisième numéro de la revue Sijilmassa La Savante (2020), un article intitulé « Traduction des expressions populaires tirées des contes amazighes du sud-est marocain ».

Annexe : (1)

Tableau de transcription en tifinagh-latin reconnue par l'Institut Royal de la Culture Amazighe au Maroc.

Latin-IRCAM	A.P.I	Exemple
a	[a]	aman [**a**m**a**n]
b	[b] / [β] / [v]	abiba [abiba] / [a**β**i**β**a] / [a**v**i**v**a]
g	[g] / [g̱] / [j]	agrtil / [a**g**rtil] / [a**j**rtil]
g^w	[g^w]	agg^{w}ra [agg^{w}ra]
d	[d]	adal [adal]
ḍ	[$d^ʕ$] / [$t^ʕ$]	aḍil [ad^{ʕ}il] [at^{ʕ}il]
e	[ə]	afṛṭeṭṭu [afrt^{ʕ}ət^{ʕ}t^{ʕ}u]
f	[f]	af [af]
k	[k] / [k̲] / [ʃ]	akal [ak̲al] / [aʃal]
k^w	[k^w]	amddakk^{w}l [amddakk^{w}l]
h	[h]	ahdum [ahdum]
ḥ	[ħ]	ḥḍu [ħd^{ʕ}u]
ɛ	[ʕ]	ɛtu [ʕtu]
x	[χ] / [$χ^w$]	axbbiy [aχbbij] / [a$χ^w$bbij]
q	[q] / [q^w]	aqrabb [aqrabb] / [aq^{w}rabb]
i	[i]	izi [izi]
j	[ʒ]	jji [ʒʒi]
l	[l] / [l̩]	aḍil [ad^{ʕ}il] / [ad^{ʕ}il^ʕ]
m	[m]	tamimt [tamimt]
n	[n] / [n̩]	aḍnin [ad^{ʕ}nin] / [ad^{ʕ}n^{ʕ}in^ʕ]
u	[u]	ufuγ [ufuʁ]
r	[r]	urar [urar]
ṛ	[r^ʕ]	aẓṛu [az^{ʕ}r^{ʕ}u]

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

ɣ	[ʁ] [ʁʷ]	aɣanim [aʁanim]
s	[s]	asmun [asmun]
ṣ	[sˁ]	iṣiḍ [isˁidˁ]
c	[ʃ]	kcm [kʃm]
t	[t]	ttr [ttr]
ṭ	[tˁ]	aṭṭan [atˁtˁan]
w	[w]	tawada [tawada]
y	[j]	ayll [ajll]
z	[z]	azurar [azurar]
ẓ	[zˁ]	aẓalim [azˁalˁim]

Cette œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International