

Affects et imaginaire dans la poésie orale amazighe

Abdelkader Bezzazi

Laboratoire Langues, Cultures et Traduction
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda-Maroc
kaderbezzazi@yahoo.fr

Résumé

L'occasion d'interroger les affects et « l'imaginaire » dans la poésie orale amazighe, impose plusieurs angles de vue difficiles à gérer en même temps. Il y a tout de même ce plaisir d'être enveloppé par ce sentiment : une sorte de relative inquiétude due aux quelques détours à prendre avant de proposer un angle de vue. L'objectif est, en tout cas, de reprendre quelques poèmes que je citerai⁵, pour voir, ensuite, comment l'imaginaire, en tant que rapport du sujet à la langue (Bezzazi, à paraître) qu'il utilise pour « tisser » un poème, se trouve lié aux affects. Je privilégierai une démarche de « bricoleur » qui, je l'espère, m'aidera à montrer la complexité des affects qui inspirent le poète. Pour ce faire, j'essaierai de réunir quelques-unes des « pièces » dont je dispose pour montrer comment la production du sens peut être ramenée à l'imaginaire et à la « qualité » de la mise en emploi de la langue par le poète (ou la poétesse). Dans ce sens, il semble que ce rapport du poète (ou de la poétesse) à la langue –comme usage particulier- soit définitoire de la notion de « créativité ».

MOTS-CLÉS : Imaginaire, affectes, poésie amazighe, créativité.

Abstract

The question about the affects and "imaginary" in Amazigh oral poetry imposes plethora of viewpoints that are difficult to manage at the same time. The aim of this work is to see, based on some poems, how the imaginary, as a relation of the subject to the language (Bezzazi, forthcoming) that he uses to "weave" a poem, is related to affects. I will favor a "handyman" approach that I hope will help me to show the complexity of the affects that inspire the poet. To do so, I will attempt to gather some of the "pieces" that I have, to show how the meaning production can be reduced to the imaginary and the "quality" of the language used by the poet. In this sense, it can be inferred that this poet relation to the language - as a particular use - is definitory of the "creativity" notion.

MOTS-CLÉS : Imaginary, affected, Amazigh poetry, creativity.

⁵ J'aurai essayé de prendre des exemples variés : 1) desizlan (pl. de *izli*) : des distiques du Sud et du Nord marocains, 2) des vers extraits des *tiQSidin* (pl. *detaqSidi*), et 3) des *icherribn* (pl. de *acherrib* : chants de femmes : *S-Seff* (rangée)).

Ce que cette démarche annonce comme problématique, est visiblement trop ambitieux ; elle suppose théoriquement que l'éventuel « musement » (Balat, 1999 et 2000, p. 172) lié à cet exercice, relève d'un réel champ disciplinaire : une « critique littéraire » qui soit issue d'une tradition de recherche bien ancrée dans le domaine de la poésie amazighe. Or, il ne semble pas que ce soit le cas, du moins à ma connaissance. Du coup, ce dont il sera question, ici, est une simple contribution qui tentera de mettre en relation les affects et « l'imaginaire » : il s'agira, en fait, d'essayer d'« apprécier » cette poésie du point de vue de ce qui la fait produire (créativité), de ce qui lui attribue cette force de modifier, de transformer le sujet sous les effets des humeurs, des sensations, des sentiments heureux ou malheureux..., et, enfin, ce dont elle tire la performance de dire ce qui ne peut être exprimé par le langage fonctionnel (celui du quotidien).

A un niveau plus général, comment la créativité peut-elle être « conçue comme le résultat de l'interaction » entre la société et l'individu (Greimas et Courtés, 1979) ? Liée à la notion d'originalité, la créativité rappelle les écarts que le langage (ici, poétique) met en œuvre par rapport aux « normes » ; cette originalité finit par provoquer l'attention collective. Ainsi cette poésie a-t-elle toute sa place comme patrimoine culturel.

Enfin, comme on peut le constater, cette piste est d'une telle généralité qu'elle n'offre pas, de manière confortable, la possibilité de « ramasser » en un seul angle de vue les affects, l'imaginaire et la créativité. Mais il est quand même possible de faire appel à quelques points pour « capitonner » ces notions dans un sens qui puisse rendre intelligibles au moins quelques paramètres de fonctionnement de la poésie amazighe.

Si les affects prennent pour siège le corps (Bezzazi, 2003), celui-ci est, par excellence, une force qui se manifeste pour percevoir les affects. Ce point de vue rappelle le fait que le raisonnement sur les affects pêche à la base dès qu'on tente de tracer un seuil qui sépare entre, par exemple, « douleur, souffrance »..., ou, inversement, entre « bonheur, joie, bien-être »... Aussi la particularité de chaque contexte devrait-elle rejoindre l'idée que les notions dont il est question, ici, sont liées à quelque chose qui est, en même temps, simple et complexe, que le vocabulaire courant désigne par des termes comme « malheur, bonheur », etc. Il se trouve que, dans certains cas, le poète parvient à « se voir » touché par cette « dimension » : il est sujet-observateur de son état et de l'évolution qui accompagne son acte d'observer. En revanche, dans d'autres cas, il n'arrive pas à « s'y mettre » : aucune *distance* ne lui permet d'observer ses états, d'en contrôler la manifestation.

Le premier cas est intéressant : il permet d'interroger les paramètres qui font produire la poésie amazighe, dans le sens où il arrive que le poète (se) *forge* des outils pour parvenir à comprendre « sa » douleur, son malheur, sa souffrance et, aussi, son bonheur, sa joie... Cet exercice est difficile mais nécessaire pour transcender les affects : la compréhension, comme acte « engage[ant] un horizon de passé et un horizon d'avenir » (Coquet, 1997, pp. 66-67), est ce qui accorde au poète la possibilité de mener une réflexion sur soi, d'entamer un procès ou, plutôt, une enquête de découverte ciblant les affects qui l'interpellent. Ainsi, en formulant les contenus, le poète « extériorise » ses affects, les met à distance, pour pouvoir en apprécier le « poids ». Il me semble que c'est à ce niveau que le poète se saisit d'un besoin de *créer* : l'élan poétique serait, alors, lié à une « pensée créative » pour combler ce besoin, dont l'une des fonctions est de découvrir un horizon d'expression poétique. Le sujet-poète commence, ici, une sorte de quête par le langage : ce qu'il devient en termes d'expérience. A partir de cet instant, ce sujet-poète semble être un lieu de savoirs -sur soi- « noués » en double orientation (passé et avenir) ; la narration aurait, dans ce cas, moins d'importance que ce que les événements comportent comme sens éclairant l'histoire personnelle du poète.

Comment ce paramètre apparaît dans le discours poétique amazigh ?

D'un point de vue méthodologique, l'étude du rôle du lexique dans « l'élaboration du figuratif au service du thématique⁶ », pourrait éclairer les liens entre l'imaginaire et le corps. Dans cette optique, les liens entre les affects, l'imaginaire et la créativité, pourraient être interrogés en tenant compte d'une hypothèse relativement simple : plusieurs exemples (*cf.* ci-dessous) montrent que lorsqu'une « blessure » génère des risques, le poète se sert d'un langage investi d'une fonction purgative ou laxative. C'est tout le corps qui est pris en charge par la poésie⁷. Ce point de vue ne prétend pas résoudre à moindres frais la question des « blessures » ressenties par le corps, mais dès l'instant où les entours de ces blessures sont perceptibles par ce corps, une force créative est convoquée par

⁶L'un des avantages des technologies permet de réaliser, de manière systématique, le dépouillement du lexique : ce traitement est possible grâce aux processus de numérisation qui facilitent les démarches comparatives afin de vérifier les articulations des niveaux figuratif et thématique : il suffit, pour cela, que les corpus soient bien établis et vérifiés sur le plan de leur représentativité ; pour le volet technique, voir Burnard L. & Bauman S. (2013).

⁷Les quelques poètes (des chyoukh-s) que je connais et rencontre assez régulièrement depuis plus de vingt ans, affirment que luGnaiberri l-meHna, une de leurs belles expressions pour dire : « la poésie chantée » guérit la souffrance.

l'imaginaire en choisissant la poésie comme support d'expression : une sorte de « thérapie » par le langage poétique se met « en route ».

Ainsi la passion de s'exprimer « autrement » (c'est-à-dire par la poésie) met-elle le corps face à des non-sens pouvant aller jusqu'à la mise en action d'un langage transgressant les règles établies par la société. L'individualité émerge, alors, par une sorte d'écart par rapport au social (collectif). En effet, la poésie amazighe donne des exemples où le poète (ou la poétesse) frise le blasphème, comme violence due à l'irruption de l'irrationnel : la réaction du poète (ou de la poétesse) se fait par une remise en cause des règles, comme performance créative où l'aspect poétique émerge comme condition de mise en action du langage. Peut-être ceci explique-t-il pourquoi lorsque la société ne reconnaît à certains parmi les siens que des « rôles fonctionnels⁸ », pour lesquels est convoqué uniquement le corps-patient, « la chair » (sujet proprement dit) prend le dessus, émerge pour s'insurger, se révolter, réclamer son droit d'agir pour « être », pour « exister ». Ce qui est sûr est que les affects, lorsqu'ils basculent du côté du « malaise », peuvent aller jusqu'à engendrer des « violences ». Bien entendu, les violences dont il est question, ici, sont du ressort du langage poétique assuré par les « tessères » (Balat, 1999) dont l'origine est la souffrance, au sens large. Bien sûr que la portée de la construction « originale » n'est pas propre à la poésie. Mais rappelons que les tentatives de comprendre les affects, sont justifiées par le besoin de les transcender, et c'est en les transcendant que le sujet concerné se trouve dans une passion de créer de « la poésie », entre autres formes langagières.

Le passionné, contrairement à ce qu'on peut croire, n'est jamais patient ou « rendu passif » par les affects, si tant est qu'il ait la volonté de les comprendre. Car, dans ce cas précis, la compréhension implique forcément la transcendance, et celle-ci est à prendre comme l'acte de créer pour dépasser *ce qui se passe*. En revanche, si les affects ne sont pas « traités » à l'aide de ce qu'ils offrent comme possibilités à travers la création, ils peuvent se cristalliser pour se manifester comme malaise, comme souffrance... D'ailleurs, la souffrance, pour la prendre comme exemple, peut même franchir le seuil de celui (ou de celle) qui la porte : elle se transmet quand elle n'est pas traitée et, quand bien même elle est dite assumée par un « sujet », il n'est pas sûr qu'elle ait été comprise.

L'idée à rebours devrait rejoindre l'impact de la poésie-du moins celle dont il est, ici, question- sur la compréhension des affects par le poète. Comme je viens de

⁸Pour plus de précisions, voir (Coquet, 1984, pp. 62-63).

le dire, ce dernier est orienté vers l'effort personnel de créer, qu'il manifeste par la forme langagière lui assurant un équilibre. Cet effort fonctionnerait comme une sorte de miroir grossissant pour canaliser la fécondité de l'imaginaire afin de franchir, de surmonter, de surpasser les effets des affects.

Écoutons ces *izlan* (pl. de *izli* : distique) pour mieux comprendre ce que je viens de mettre en chantier :

Colombe à sa naissance,
Quand poussent ses ailes...
Libérez-la si c'est là son destin⁹.

Le présupposé de ces *izlan* (sous le mode du non-dit) est que, sans ses ailes, la colombe ne peut s'envoler : aucune possibilité pour elle de construire sa liberté... Le sens de la créativité poétique est, ici, le reflet-réaction à l'attitude collective (rendue par « vous » : *libérez-la...*), qui semble aller à l'encontre de la nature des ailes en les empêchant de *pousser*, de permettre à la colombe -symbole dans notre littérature orale- d'avoir sa liberté. La réaction de la poétesse est formulée comme détournement d'un sens des « ailes quand elles poussent », en des sens consacrés à la revendication de *la liberté* comme *destin*. Cette liberté est, en tout cas, associée à ce destin : la « déictisation » : ... si *c'est là* son destin, affirme que cette force serait au-dessus de tout. Sous l'effet de la non reconnaissance de la liberté par la société (« vous »), les mots disent bien plus que ce que la langue leur réserve comme sens communs : la mise en fonctionnement de la langue est, ici, exceptionnelle.

Pour éclairer ce point de départ, prenons un autre exemple où la mort interrogée est jugée coupable d'être insensible au malheur... :

Mort ! Pourquoi n'es-tu pas tendre ?
Tu as enlevé ma mère, à moi qui étais si jeune
Insensible au malheur des orphelins !

Perçue comme si elle pouvait être « tendre », la mort est jugée « inhumaine ». L'injustice comme source de souffrance est créatrice de toute une série

⁹ Chantés par la poétesse Bataâmrant citée par Yacine (2006, p. 137) ; le dernier vers (indépendamment des deux premiers) présente une légère variation que j'ai notée et retenue : (*lalla tasekkourt*), *rezmet-as, d wenni d lmuktab n-s* : (« *lalla* » la perdrix), *libérez-la, c'est cela son destin*, (lieu : AtMoussi des At-Snassen, août, 1994).

augmentatrice des significations attribuées à la vie comme à la mort, non pas à travers ce qui les oppose mais, plutôt, à travers ce qui les relie par un « entre-deux » vécu au sein de l'expérience créative exprimée par le corps chantant. C'est toute une facette constitutive du devenir de la poétesse qui est mise en scène. Ainsi, donner du sens à soi consiste-t-il à retrouver un certain équilibre nécessaire à la vie en convoquant (en invoquant ?) la mort par l'interrogation (*Mort ! Pourquoi...?*) ?

Cette question est un réel motif dans la poésie amazighe : elle assure une fonction d'organisation discursive ; la créativité y suit le rapport que le sujet entretient avec les affects. Il ne s'agit pas d'un thème isolé, mais d'un principe qui coordonne la mort et la vie en convertissant leurs attributs contradictoires au profit d'une poésie particulière. C'est dans ce sens que *la colombe* (ou *la perdrix* dans d'autres contextes) apparaît si récurrente qu'aucune de ses actualisations n'est une répétition ; il ne s'agit certainement pas du seul trait connu par tous : *la beauté de la femme* ; c'est autre chose : lorsque *les ailes* ne confirment pas le sens symbolique de *la colombe* (la liberté), elles sont perçues comme douleur, ressentie par l'orpheline (la poétesse) abandonnée à son sort. Et la vie se trouve alors niée par l'insensibilité de la mort vis-à-vis de cette orpheline. Dans ce sens, la figure des *ailes* n'est plus isotope avec celle de la vie à travers la liberté ; la mort est ainsi littéralement responsable du malheur de la poétesse et de tou-te-s les orphelin-e-s. L'on retrouve, de manière oblique, ce rapport : *la mort* est à *l'orpheline* ce que *les ailes* sont à *la colombe* ; dans ce rapport, la poétesse est concernée à double titre : elle est sans ailes (négation de la liberté) et sans mère (seule, jeune et orpheline).

C'est dans ce même ordre d'emploi de la langue que le *poète-berreaH*, Hamid n Qada¹⁰, dira :

Fatigué de ne pouvoir supporter ce regard qui a égaré mes jours, ma vie
Mes nuits sont rêves remplis de pensées pour toi
Que faire pour voir, avant de mourir, celle qui est loin de moi ?¹¹

Le « regard » est rendu présent par le démonstratif « ce regard » corrélatif à l'ancrage du sujet-poète dans son espace d'énonciation. Ce poète se dit fatigué :

¹⁰Connu sous ce nom et, aussi, sous celui de Hamid Lmoussaoui, issu des AtMoussi, à une trentaine de km à l'ouest d'Oujda, il était *berreaH* (littéralement : *crieur*, membre d'une troupe des *chyoukh-s*), qui tissait - comme il aimait le dire de lui-même - des paroles rythmées dont les contenus étaient des louanges adressées aux invités généreux... Pour plus de détails sur « *berreaH* », voir Bezzazi (2000).

¹¹Inédit : improvisé par le *poète-berreaH*, Hamid Lmoussaoui, lors d'une cérémonie de mariage (lieu : AtMoussi des At-Snassen), août 1994.

comme corps, il est objet observable, appréciable, évaluable, qualifiable ; en même temps, il est observateur, pensant et exprimant (énonçant) sa fatigue. En outre, il se définit par l'incapacité (ne pas pouvoir) de supporter les effets de l'égarement qui est une forme de souffrance ; en fait, il est dans l'incapacité de supporter l'agent, la cause pour lui d'être patient sous le poids du regard qui l'égare. Il se rend à l'évidence par un imaginaire condensé suivant l'image qu'il garde du regard. Cette mémorisation, souvenir de l'effet du regard, justifie l'état de fatigue qu'il retient comme raison négative « d'être » en menant une vie qui semble n'avoir plus de sens pour lui. « Les jours » se ressemblent en se bousculant ; la vie qui les résume, le poète la modalise selon le « ne pas pouvoir la supporter ». Egaré est à prendre ici dans le sens de « dépossédé » des possibilités de s'assumer comme sujet en quête d'une vie « paisible » : perturbé, fissuré, déchiré, il se présente comme s'il était « agonisant » (« Que faire... avant de mourir... ? »). Ce qui lui permet d'en prendre conscience est le recul qu'il prend vis-à-vis de son état « dépressif » : le fait de pouvoir en parler en vers.

La poésie lui permet de prendre conscience de sa folie (symbolique). La partie active par le langage poétique, partie consciente de son corps, prend le dessus par rapport à la partie « passive », sous l'effet de la fatigue en tant que résultat du regard qui l'égare. Le regard désigne, ici, métonymiquement le « tu » pour rendre compte de la relation d'intersubjectivité « commentée » et évaluée par le poète-observateur. Observateur-observé est une double contrainte de construction de ce discours poétique élaboré par l'association de la fatigue et de l'égarement (passivité), sous l'effet du regard de l'autre (le « tu »). D'un côté, sur le plan discursif, le « tu » se trouve en position de pouvoir exercé sur le « je » ; d'un autre côté, ce que le poète dit de son état lui permet d'inverser les rôles et de devenir, sur le plan personnel, « conscient » de ce dont il est « victime » afin de surmonter, durant le temps de l'énonciation, cet état dysphorique.

Cette double position (« patient » et sujet ayant pris la distance nécessaire vis-à-vis des faits), est mise en discours par la suite de la *tebriHa* (les paroles du *berraH*) :

Démuni de mes ailes pour m'envoler vers elle
Revoir celle aux yeux noirs
Qui m'a abandonné...
Que mes yeux se réveillent du sommeil du jour qui les a éblouis
Tu es mon jour, je suis ta nuit

L'abandon, la séparation, l'éloignement, sont autant de circonstances qui provoquent ce « délire » qui empêche « l'oiseau » de s'envoler, de réaliser le rêve

« de revoir celle aux yeux noirs ». Ceux qui sont concernés par cette relation ne sont jamais désignés explicitement : l'un est dit « démuni de ses ailes », l'autre « celle aux yeux noirs ». Ainsi les ailes et les yeux sont-ils les parties du corps qui « poétisent » le discours. La liberté, à travers les ailes (nous l'avons déjà vu) est retirée au poète (démuni) ; celle aux yeux noirs, comme valeur, demeure inaccessible. Cette inaccessibilité génère, du point de vue du poète, un effet négatif. Justement, le sujet transforme cet effet en une valeur « affectivée » positivement par la poésie : « Que mes yeux se réveillent du sommeil du jour qui les a éblouis ».

Remarquons que la figure des ailes est liée au temps (jour/nuit) et – à travers « s'envoler vers elle » - à l'espace (ciel/terre). Le jour et la nuit s'accordent à échanger la lumière contre l'obscurité. Le sommeil devient éveil et l'éveil sommeil. Les pensées sont nocturnes, leurs effets génèrent des délires diurnes ; et si la nuit est espace de pensées, le poème confirme que ces pensées sont toutes adressées à l'absente (« elle ») inaccessible. Du coup, le poète « se synchronise » avec la nuit ; non seulement, il transforme le « je » qu'il s'approprie le temps de l'énonciation, en « tu » (« Je » suis « ta » nuit) mais il « se temporalise » en quelque sorte, pour recevoir tous les traits qualifiant la nuit, en l'occurrence l'obscurité qui, de manière oblique, l'enveloppe : le temps et l'espace se superposent pour introduire l'image que le poète construit pour se donner à voir selon les affects issus de son rapport avec l'absente. Ainsi la nuit est-elle le seul espace qui lui procure de la lumière ; celle du jour a sur lui une force éblouissante. Belle tournure pour exprimer le désarroi et l'égarement : seule la poésie (lyrique ?) est capable d'ajuster, d'associer, de coordonner les séparés (nuit/jour et terre/ciel). L'effet est évidemment ce qui sous-tend « l'esprit » et la valeur créative par les affects tels qu'ils sont rendus par ce poème inédit.

Les ruptures et les distances par rapport à un soi qui cherche à assumer ses blessures et souffrances, sont souvent des espaces qui ouvrent quelques possibilités de les dépasser par la créativité. Ainsi la poésie intervient-elle comme pour les « exorciser » :

Soleil levant
Qui de grand matin frappe sur le rocher
Et vous qui avez éprouvé l'amour
Dites-moi le remède qui guérit. (Yacine, 1988, p. 155).

Le « soleil levant » et « vous », sont convoqués pour servir la mise en discours poétique : associer ces figures, les coordonner, les combiner est réalisé par le recours aux verbes : « frapper » sur le rocher et « éprouver » l'amour. Éprouver l'amour est comme l'effet -parce qu'il est un écho discursif- de ce soleil qui frappe

sur le rocher ; le rocher qui subit la « frappe » du soleil est comme le poète passionné et subissant l'amour, que nul remède ne paraît indiqué pour le guérir. Seuls ces vers semblent rendre possible son extériorisation : la force des mots tend vers la quête de la guérison en adoucissant la souffrance.

Lorsque les imaginaires se ressemblent, ils tirent leur mise en discours par le recours à des investissements sémantiques codés, auxquels la sensibilité du poète donne un nouveau souffle, après les avoir incorporés. Ainsi, la créativité par rapport à la production et à la réception collectives, réside dans cet inédit construit, formulé, exprimé par le poète, si bien qu'il finit par appartenir aux seuls initiés capables d'accéder à ces pratiques de mise en fonctionnement de la langue.

Dans cet ordre d'idées, celle qui se sent trahie, enjambe ses crises en *semant* ces distiques d'une voix si douce qu'on ne peut en entendre nulle autre pareille ailleurs que dans les chants de *S-Seff* (Bezzazi et Réthoré, 2002) :

Que te dois-je, toi qui m'as blessée ?
Abandonnée par toi, je suis proie pour les rapaces

Pour celui et celle qui parviennent à se mettre « dans la peau » de la femme qui chante ce distique, il n'est pas nécessaire de commenter l'« agression » subie (blessure, abandon, proie pour les rapaces). En revanche, il me semble difficile de ne pas être sensible à la douceur de « la voix poétique » enveloppant délicatement cette « agression ». En prenant du recul par le mouvement du corps dansant, et un surplus de respiration pour se faire entendre par les femmes en *Seff* (Bezzazi et Réthoré, 2002) avant d'affronter cette agression, cette semeuse trouve dans la poésie « la voie protectrice » contre les affects causés par le mal (le mâle ? « toi » : Que « te » dois-je, toi qui « m »'as blessée ? » : « voix poétique » et « voie protectrice » se rencontrent, ici, pour « se synchrétiser », de manière cohérente, au sein d'un même univers discursif.

La douleur, la souffrance, le malaise..., que j'ai reliés aux affects, dans les exemples que j'ai pris, impliquent une force créative, sous-tendue par l'imaginaire et exprimée par du sens poétique. Cet invariant traverse toutes les variations poétiques de la poésie orale (traditionnelle). Généralité déconcertante mais qui rappelle au moins que « mettre en emploi » la langue en recourant à la créativité par des figures hautement allusives, métaphoriques, etc., est une pratique de dénonciation de la douleur et de la souffrance. Cette dénonciation impose toujours un « plus de sens » - le seul à finir par avoir du sens- permettant d'évoquer des notions ajoutées à la désignation simple de l'état d'humeur dysphorique. En cela, cet usage se distingue nettement des registres de sens construits loin des flous, des

ambiguïtés et des polyvalences (Yacine, 2004, p. 261) : c'est, déjà, une forme de « revendication » où le poète est, en général, « spontanéisé » par des formes de sacrifice (s'écarter du collectif est déjà, en soi, un sacrifice). Ces formes de sacrifice sont-elles productrices d'un corps nouveau qui naît pour exprimer le besoin de se détacher des causes de son malaise, en tentant de les comprendre de l'intérieur ?

Enfin, est-il important de conclure : ce qui est proposé ici, n'est, après tout, qu'une ébauche improvisée à propos de la poésie orale amazighe ? Les quelques notes que j'ai formulées sont plutôt des traces pour un chantier qui espère se constituer en « discipline » sur la langue -en emploi- et culture amazighes : peut-être est-ce un terrain à débroussailler en tant que contribution à une sémiotique de la tradition orale amazighe.

7 Références bibliographiques

- Balat, M. (1999). Sémiotique et psychanalyse (cours dact). *IRSCE* (Université de Perpignan), 14-15.
- Balat, M. (2000). *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse*. Paris : L'Harmattan.
- Bezzazi, A. (2000, en collaboration avec). *Dictionnaire Arabe-Français de langue et de culture marocaines (Maroc oriental)*. Oujda : Publications de la FLSH, N° 32.
- Bezzazi, A. (à paraître). Du sentiment d'être « insulté » à cause de sa langue. Dans *Hommage à Ahmed Boukous*.
- Bezzazi, A. et Réthoré, J. (Eds). (2002). Chants de femmes de l'Orient marocain, Faculté des Lettres-Oujda et Université de Perpignan. *IRSCE* et Publications de la FLSH d'Oujda, N° 55, Série : Etudes et séminaires, N° 18.
- Bezzazi, A. (2003). Corps et discours métissés dans la tradition orale de l'Orient marocain. Dans C. Fintz (Ed.). *Le corps comme lieu de métissages* (pp. 62-73). Paris : L'Harmattan.
- Burnard, L. et Bauman S. (2013) (éds). *TEI P5 : Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. Virginia : Consortium Charlottesville.
- Coquet, J. Cl. (1984). *Le discours et son sujet* (tome I). Paris : Klincksieck.
- Coquet, J. Cl. (1997). *La quête du sens. Le langage en question*. Paris : PUF.
- Greimas A. J. et Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Yacine, T. (1988). *L'izli ou l'amour chanté en kabyle. Poème 82*. Paris : Editions de la MSH.

Affects et imaginaire dans la poésie orale amazigh

- Yacine, T. (2004). Le verbe dans la relation entre le corps et les affects en Kabylie.
Dans F. Héritier et M. Xanthakou (éds). *Corps et affects*. Paris : Odile Jacob.
- Yacine, T. (2006). *Si tu m'aimes, guéris-moi*. Paris : Editions de la MSH.