

La littérature amazighe : De l'espace édifiant la langue à la langue édifiant l'espace*

Amazigh Literature: from Space Edifying Language to Language Edifying Space

Literatura amazigh: od języka budującego przestrzeń do przestrzeni budującej język

MOHAMED EL JARARI

Mohamed Premier University, Morocco

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-4168-4656>

e-mail: eljararimohamed22@ump.ac.ma

SALAHEDDINE BELARBI

Mohamed Premier University, Morocco

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-4445-3452>

e-mail: belarbi.salaheddine@gmail.com

Résumé. Le présent article porte sur l'étude de la spatialité dans la littérature amazighe, qu'elle soit orale ou écrite. Pour ce faire, il est pertinent d'analyser en premier lieu la dimension spatiale dans le conte amazigh. Ainsi, nous démontrons que le conte, en tant qu'expérience langagière, participe aux processus de conceptualisation et de définition métaphorique de l'expérience spatiale de l'homme amazighe. Nous nous appuyons sur l'application de la grammaire cognitive (références) au domaine de la performance orale narrative, étant donné que le conte se déroule en dehors de l'espace géographique. Dans un deuxième temps, nous examinons la référence spatiale dans les distiques

* Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autorów: Mohamed Premier University, Mohammed V avenue, P.O.Box 524, Oujda 60000, Maroko; tel.: (+212) 536 50 06 14.

rifains, en essayant de réfléchir sur l'espace qui émerge de ces performances lyriques. Enfin, nous abordons le roman en étudiant les œuvres de Hassan Banhakeai et de Mohamed Akunad. Le roman est par nature référentiel dans la mesure où l'espace géographique est évident. C'est pourquoi nous avons jugé que la géocritique (références) est l'approche la plus pertinente pour mettre en évidence l'interaction entre l'homme amazighe et son espace.

Mots clés : littérature orale, littérature écrite, grammaire cognitive, espace littéraire, géocritique

Abstract. In this work, our attention is focused on the study of spatiality in Amazigh oral and written literature. To this end, it would be relevant to analyze first the spatial dimension in the Amazigh tale. In this sense, we show that the tale as a linguistic experience participates in the processes of conceptualization and metaphorical definition of the spatial experience of the Amazigh man. We refer to the application of cognitive grammar to the domain of narrative oral performance as these occur outside of geographical space. Secondly, we examine the spatial reference in Rif's poetry, trying to reflect on the space that emerges from their lyrical performances. Finally, we turn to the written literature, which is referential in nature insofar as geographical space is evident. This is why we have judged geocriticism to be the most relevant approach for extracting from texts the interaction between the Amazigh man and his space.

Keywords: oral literature, written literature, cognitive grammar, space of literature, geocriticism

Abstrakt. Niniejszy artykuł dotyczy zagadnienia przestrzenności w literaturze *amazighe*, zarówno mówionej, jak i pisanej. W tym kontekście niezwykle ważne było przeanalizowanie w pierwszej kolejności zakresu przestrzennego w opowieści *amazighe*. Autorzy udowadniają, że opowieść jako doświadczenie lingwistyczne uczestniczy w procesach konceptualizacji i metaforycznego definiowania doświadczenia przestrzennego człowieka *amazighe*. Odnoszą się do gramatyki kognitywnej w dziedzinie ustnej narracji, ponieważ występują one poza przestrzenią geograficzną. Zbadano także odniesienie przestrzenne w dwuwierszach z regionu Rif, próbując zastanowić się nad przestrzenią, która wylania się z wykonań lirycznych. Na koniec autorzy zajęli się literaturą pisaną, analizując dzieła Hassana Banhakeai i Mohameda Akunada. Powieść jest ze swej natury referencjalna, dlatego uznano, że geokrytyka była najbardziej odpowiednim narzędziem, aby zaprezentować typ relacji między człowiekiem *amazighe* a jego przestrzenią.

Słowa kluczowe: literatura mówiona, literatura pisana, gramatyka kognitywna, przestrzeń literacka, geokrytyka

Dans le contexte historique, les Amazighs ont développé une riche et variée création artistique orale qui accompagne les moments de leur vie quotidienne. Les festivités telles que les mariages et les naissances, ainsi que d'autres cérémonies, offrent aux poètes l'occasion d'improviser des chants qui célèbrent les mérites d'une communauté au cœur de leurs créations. Parallèlement, le conte a toujours été reconnu comme la plus ancienne expression littéraire, jouant un rôle essentiel dans l'initiation aux valeurs humaines et communautaires.

Au cours du XXe siècle, sous l'influence d'autres cultures, notamment française et arabe, la littérature amazighe a connu une transformation progressive, passant de l'oral à l'écrit, mouvement porté par une avant-garde intellectuelle et dans un mouvement d'émancipation. Cette évolution se poursuit encore aujourd'hui. Dans

cette étude, notre objectif est d'examiner la spatialité dans la littérature amazighe rifaine en s'ouvrant sur la région de Sousse, située dans le sud du Maroc.

Notre étude vise à explorer les aspects spatiaux dans la littérature amazighe rifaine et à ouvrir de nouvelles perspectives sur la région de Sousse. Cependant, notre attention se concentre principalement sur le Rif, dans le nord du Maroc, afin d'obtenir une compréhension globale de l'évolution de la spatialité dans la littérature rifaine. Notre hypothèse centrale affirme que l'évolution de la littérature amazighe rifaine se caractérise par un passage des espaces abstraits aux espaces concrets. La littérature rifaine orale s'exprime à travers des espaces abstraits tels que les espaces métaphoriques et l'espace littéraire, tandis que la littérature écrite accorde une plus grande importance à l'espace géographique.

Pour étayer cette hypothèse, nous examinerons la dimension spatiale présente dans les contes amazighs. Nous analyserons comment le conte, en tant qu'expérience langagière, contribue aux processus de conceptualisation et de définition métaphorique de l'expérience spatiale des Amazighs. Nous utiliserons la grammaire cognitive pour étudier la performance orale, en considérant que le conte se situe en dehors de l'espace géographique et ne fait pas référence aux conditions de réception et de production, rendant ainsi la géocritique et l'approche de Maurice Blanchot moins pertinentes. Nous examinerons également la référence spatiale dans les distiques rifains et réfléchirons à l'émergence de l'espace à travers ces performances lyriques. En nous appuyant sur les travaux d'Hassan Banhakeia dans le domaine de la poésie rifaine, nous mettrons évidence la pertinence de saisir "l'espace littéraire" dans les distiques rifains. Enfin, nous aborderons le roman en étudiant les œuvres de Hassan Banhakeai et de Mohamed Akunad. Le roman, par sa nature même, est référentiel puisqu'il met en évidence l'espace géographique. Par conséquent, nous considérerons la géocritique comme l'approche la plus appropriée pour explorer l'interaction entre les Amazighs et leur espace à travers les textes.

En résumé, l'objectif de cette étude est d'examiner l'évolution de la spatialité dans la littérature amazighe rifaine au fil du temps. Nous analyserons les dimensions spatiales des contes, des distiques et de la néolittérature, afin d'explorer les diverses constructions culturelles présentes au Maroc, en mettant un accent particulier sur la région du Nord et en ouvrant des perspectives vers le Sud. Cette exploration sera guidée par une approche théorique qui s'inspire de la grammaire cognitive, de l'espace littéraire et de la géocritique.

1. L'ESPACE DANS LE CONTE AMAZIGHE

Le conte requiert des éléments universels et d'autres de couleur locale ; en témoigne sa capacité de circuler d'une région à l'autre en offrant au conteur des possibilités diverses d'adaptation comme en témoignent les versions multiples d'un seul conte. Le conte à l'origine est une expérience langagière qui prend place dans le cadre de la performance narrative impliquant un conteur capable de s'adapter à ces auditeurs. C'est dans la sphère de la performance qu'émerge l'art du conteur.

Au cours de la narration "the mental space comprising those elements and relations construed as being shared by the speaker and hearer as a basis for communication at a given moment in the flow of discourse"¹ (Langacker, 2001, p. 144). Ces performances, désormais fixées par l'écriture, imposent une expérience langagière nouvelle à leur nature, celle de la lecture. Cependant, pour attribuer au conte son caractère ethnique et la conception qui en découle, la lecture ne doit pas se limiter uniquement à la langue ou aux traits culturels tels que l'habit ou la nourriture. Elle doit également prendre en considération les valeurs que le conte véhicule, étant donné sa vocation didactique et initiatique. Ce sont précisément ces éléments que le conteur modifie et adapte lors de chaque performance en fonction de son auditoire. En se focalisant sur ces éléments, le lecteur se concentre davantage sur la version² particulière du conte et non pas uniquement sur le conte lui-même.

En général, le concepteur peut activer de manière spécifique ou schématisée une structure sémantique (Langacker, 2008a, p. 55–57). Dans le cas du conte amazigh rifain, c'est le schématisme qui prédomine à travers des expressions telles que "un jour", "il y a bien longtemps", "il était une fois", etc. L'expression "*deg zif n ussan, tuya dinni*" (Autrefois, il y avait), qui marque la plupart des contes amazighs, renvoie à un espace indéterminé. Elle ne répond pas de manière précise aux attentes des lecteurs soucieux de la délimitation des espaces et des origines des œuvres littéraires. Les protagonistes ne se déplacent pas dans une ville, un village ou une partie du monde nommée appartenant à une entité politique, religieuse ou ethnique. Le conte fait abstraction de ces circonstances qui constituent le cadre immédiat (*ground*) de l'événement mis en relief (*figure*). L'expression renvoie donc à une conception différente propre à l'homme ancré dans la tradition orale. Le conte ne peut être situé géographiquement que par la langue du récit, en l'occurrence l'amazighe, qui fait circuler le conte.

¹ "L'espace mental comprenant les éléments et les relations considérés comme étant partagés par le locuteur et l'auditeur en tant que base de communication à un moment donné du flux du discours" (NTR).

² C'est-à-dire ce que le conteur vient de créer dans la performance du moment. Cette création de la variante est le travail principal du conteur.

L'exemple que nous proposons d'analyser, à savoir "ayyul d uffen" (L'âne et le loup), ne se situe pas dans une sphère géographique et culturelle précise. Les personnages, qu'ils soient des animaux ou des humains, évoluent dans un espace extrêmement schématisé. Les expressions linguistiques se manifestent à travers une "relation", conformément à la grammaire cognitive, où l'alignement trajecteur/re-père (trajector/landmark alignment) est observé parmi les protagonistes (Langacker, 2008a, p. 70–73). Les relations entre les participants semblent se dérouler en dehors de l'espace et du temps. L'idée de l'espace est exprimée par un "point de départ" (chez le propriétaire de l'âne) pour transporter de la nourriture vers une "destination" (les moissonneurs). La nature du "point de départ" est construite dans l'imaginaire du lecteur et se démultiplie en fonction de ses connaissances ou de sa culture : il peut s'agir de la maison du propriétaire où il a préparé la nourriture, et la destination est vraisemblablement un champ de moisson. La traversée peut se dérouler dans une forêt, permettant ainsi l'apparition du loup. Bien que la nature de la nourriture puisse avoir une valeur culturelle, elle n'a aucun impact sur la relation entre les participants. D'ailleurs, le loup ne se nourrit pas de lait fermenté et de céréales.

Ce chemin mène à une autre rencontre avec le loup, qui demande à l'âne de le porter sur son dos (*xef u3rur nnes*), en simulant une blessure. Ce point de rencontre doit être suffisamment éloigné de la destination, permettant ainsi au loup de consommer entièrement la nourriture et de descendre avant d'atteindre l'endroit prévu. Sur ce chemin, un autre espace s'ajoute, qui n'est pas dépourvu d'importance, à savoir le dos de l'âne. Cet espace est désigné par la préposition "*xef/sur*", dérivée du mot "*ixef*". En amazighe, ce mot peut avoir deux significations selon les régions : "tête" ou "sommet". Il est probable que la préposition "*X*" (sur) soit une évolution de "*xef*", dérivée du mot "*ixef*" (tête) par souci d'économie :

Most prepositions denote spatial relations as their basic and historically primary meanings, and their uses in abstract domains are metaphorical extensions of spatial meanings. Seeing and describing time, circumstances, cause, reason or purpose in terms of space is so natural that we have to think twice before we realise that we are dealing with metaphor. (Radden & Dirven, 2007, p. 304)

La plupart des prépositions dénotent des relations spatiales en tant que signification de base et historiquement primaire, et leurs utilisations dans des domaines abstraits sont des extensions métaphoriques des significations spatiales. Voir et décrire le temps, les circonstances, la cause, la raison ou le but en termes d'espace est si naturel que nous devons réfléchir à deux fois avant de réaliser qu'il s'agit d'une métaphore. (NTR)

En permettant au loup de profiter pleinement de la nourriture transportée par l'âne, le dos (*a3rur*) accompagné de la préposition "*xef*" n'est plus simplement un "automatisme cognitif" (*cognitive routine*), mais devient une expression

idiomatique par le biais d'un processus de décontextualisation et d'une interprétation métaphorique. Ces mécanismes expriment l'idée de tirer profit³ d'une situation de manière peu scrupuleuse, de simuler ou de se désengager (Langacker, 2010, p. 12). En amazighe, l'abstraction et la conceptualisation des phénomènes spatiaux, matériels et concrets, ainsi que leur application à des domaines de signification non spatiaux, immatériels et abstraits, sont courantes. La préposition “*xef*” (sur) est associée à une série de verbes tels que passer (*ssek*, *sse3du*), jouer (*irar*), sortir (*ffey*), se moquer (*ihef*), rire (*dhef*) et monter (*nney*). Ces verbes signifient respectivement abuser, manipuler, gâcher et dégrader, se moquer, tourner en dérision, embêter.

Le chemin du loup présente un schéma spatial et mental que l'homme en général pourrait utiliser pour abuser de la bonne volonté de quelqu'un, en l'occurrence l'âne : accompagnement – réalisation d'objectifs personnels non déclarés – départ. Le modèle de la “boule de billard” (Langacker, 2008a, p. 355) illustre bien cette interaction entre les protagonistes en représentant « our conception of objects moving through space and impacting one another through forceful physical contact » (notre conception d'objets se déplaçant dans l'espace et s'impactant les uns les autres par un contact physique puissant) (Talmy 1988; 2000) et s'étend aux différentes expériences que l'homme fait dans le monde. L'âne est resté passif tout au long de la trajectoire, agissant comme un “puits d'énergie” (*energy sink*). Le loup, en revanche, est souvent actif en tant que “source d'énergie” (*energy source*). Cependant, c'est le mouvement de l'âne qui est mis en évidence tout au long du récit. Les expressions linguistiques se profilent en une “relation”, selon la grammaire cognitive, où un alignement trajecteur/repère (*trajector/landmark alignment*) est observé parmi les protagonistes (Langacker, 2008a, p. 70–73). L'attention du lecteur/auditeur peut être dirigée vers les actions et se focalise sur les différents rôles du personnage principal (l'âne) qui participent à l'ensemble des points d'attaque (*prominence*). Ainsi, le schéma du récit adopte la structure syntaxique suivante :

L'âne est dupé par le loup.

Et non pas la structure suivante :

Le loup a dupé (tirer profit de) l'âne.

³ «For one thing, we engage the world not just physically but also mentally, interacting with other entities through perception and thought. It is quite common for such occurrences to be expressed in the same manner as physical interactions» (Langacker, 2010, p. 29).

Le conte, en tant qu'interprétation du monde, utilise la voix passive comme technique principale pour détourner l'attention du loup. La construction passive est généralement utilisée pour mettre l'agent en arrière-plan et, par contraste, donner l'impression que le patient semble initier l'événement. Son rôle est de rendre l'action du loup latente, indirecte et en cours de réalisation.

L'action de l'arrivée est exprimée par le verbe "*irgeb*" qui signifie "commencer à voir sa destination à peine", accompagné de la particule de direction "*d*" et de la préposition "*xef*" (sur) : "*irgeb d xef ifewwalen*" (Il a à peine les moissonneurs dans son champ de vision). La particule de direction "*d*" est souvent utilisée en amazighe pour indiquer la direction vers celui qui perçoit « *the viewer* », mais dans cet extrait du récit, elle désigne un point d'aboutissement du mouvement excluant la valeur d'orientation vers un endroit réel (Bentolila, 1969, p. 92). Nous pouvons attribuer à cette particule le sens de rapprochement en opposition à l'éloignement. Les moissonneurs étant un "point d'arrivée" mobile, ils vont à la rencontre de l'âne en le voyant arriver : "*usin d tazren*" (venir en vitesse). La structure verbe de mouvement/particule de direction/verbe rend compte de l'impatience et du besoin extrême en étant en attente de quelque chose. Cependant, pour que cette expression évolue dans cet usage métaphorique, attesté en langue amazighe, le déplacement du point de destination (les moissonneurs) est nécessaire. La structure syntaxique ne comporte aucun marqueur spatial, mais elle présuppose une condition spatiale pour acquérir métaphoriquement ce sens abstrait et s'installer dans l'usage quotidien.

Réagir au moment où le loup s'en est allé aurait le sens de la vengeance, tandis que réagir avant que le loup ne mange les vivres aurait le sens de la vigilance. La réaction tardive de la monture prend alors le sens de la vengeance en se situant en dehors du chemin tracé par le loup. La quête de vengeance commence, et l'âne doit tout d'abord trouver où se trouve son rival. En l'absence de destination précise, il se dirige dans toutes les directions, son chemin est circulaire : "*ur ijji mani ur irzu*" (il n'a laissé aucun coin où il n'a pas cherché). Son mouvement dans l'espace renvoie à l'exploration hésitante, à la fureur de la vengeance et à la persistance. Même si le trajet du trajectoire n'était pas clair, il semble que son plan soit bien élaboré. L'âne fait semblant d'être mort en se présentant comme une proie facile devant la demeure du repère (le loup et sa femme), ce qui donne naissance à une expression idiomatique "*muta ħmara*" (la mort de l'âne) qui signifie faire semblant (notamment devant la demeure, le bureau, la porte de quelqu'un) de souffrir (mourir) pour atteindre ses objectifs.

L'espace dans le conte amazigh est construit de manière abstraite, ce qui permet à la langue de s'exprimer de manière plus imagée et symbolique. Les prépositions, par exemple, acquièrent des sens métaphoriques et sont utilisées pour représenter des concepts non spatiaux. Ainsi, l'espace dans le conte amazigh ne se limite pas

à une dimension physique, mais offre des possibilités d'interprétation et de symbolisme. Cette utilisation de l'espace métaphorique enrichit la langue et confère au conte une dimension plus profonde et expressive.

2. LES DISTIQUES ET « L'ESPACE LITTÉRAIRE »

Contrairement au conte qui se concentre sur l'objet de conception, le distique se réfère au sujet parlant et implique des éléments spatiaux. La nature de cet espace est complexe et dynamique selon Blanchot. Selon lui, l'espace de la littérature ne se limite pas à être simplement un espace de production ou de réception. Il émerge plutôt de manière interactive entre l'œuvre littéraire et la réception, créant ainsi un espace qui transcende les dimensions physiques et qui est enrichi par l'interaction et l'interprétation. Cet espace littéraire est caractérisé par une multiplicité de significations possibles et par la co-création de sens entre l'œuvre et la réception : « L'espace violemment déployé par la contestation mutuelle entre le pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre » (Blanchot, p. 29).

L'espace littéraire est façonné par les règles et les conventions culturelles, tout en restant ouvert à de nouvelles possibilités et formes d'expression. Cet espace est sujet à la contestation et à l'approbation, en ce qui concerne le droit d'appartenance et l'exclusion. Dans le contexte des distiques, la référence à l'espace suscite des questions. Est-il clos ou ouvert au changement ? Quelle interprétation (*construal*) peut-on tirer des indications spatiales ? Peut-on parler d'un "espace littéraire" dans les sociétés à tradition orale ? Considérer uniquement la joute comme espace physique ne serait pas suffisant pour en rendre compte. En effet, les poèmes ont une postérité et peuvent être consacrés. Le distique, en tant que « poème, n'est pas une parole figée, mais plutôt un commencement » (Blanchot, p. 29). Le poème ainsi est en perpétuel changement.

Le poète anonyme compose afin d'exprimer une conscience qui l'anime. Cette dimension collective se dégage à travers la langue. Les thèmes abordés dans ses poèmes sont liés aux réalités quotidiennes telles que l'émigration, la famine, la guerre, la passion et l'infidélité. Ils font également référence au poème en lui-même, car la force du poème et la force créatrice du poète sont indissociables lors de la performance :

Tus d ad tini lem3ani war tessin,

Kkar ad tareggwhd, xafem i d usin! (Banhakeia, 2015, p. 13)

Elle est venue dire des allusions, elle ne sait pas dire

Lève-toi et rentre chez toi ! Tes dires te conviennent à merveille. (NTR)

Le distique s'ouvre avec un verbe de mouvement qui s'adresse à une "fausse" poétesse à la deuxième personne du singulier. Le poète attire notre attention, ainsi que celle de l'auditoire, sur le fait que ce déplacement du "tu" en sa direction, exprimé par la particule "d", est inapproprié, car elle vient d'occuper un espace qui la déshonore en cherchant à le déshonorer. En réalité, le mouvement en question n'est pas physique. Il s'agit de l'action de s'exprimer à travers la parole et de réciter de la poésie (*lem3ani*)⁴, mais elle ne la maîtrise pas selon lui. Le "je" (*the viewer*) dirige l'attention vers son propre point de vue en utilisant le "tu". La subjectivité atteint alors un point maximal en imposant ses propres normes d'évaluation (elle ne sait pas). En jugeant cette poétesse médiocre, il lui ordonne de quitter l'espace (rentre chez toi !) qu'elle vient d'occuper à "tort", et non pas de rentrer au sens littéral du terme. On comprend ainsi que les deux poétesse se disputent un espace et imposent leurs propres critères. Le "je" de délimitation se présente comme le maître absolu dans cet espace, le seul capable de composer une poésie honorable. Autrement dit, le poète distingue la performance de l'appartenance à l'espace de création : "il ne suffit pas de performer pour être reconnu comme poète". La performance du poète prend alors le sens d'une définition de la "littérarité" pour aborder la question de l'appartenance à "l'espace littéraire". Sans prétendre à l'exhaustivité, la réflexion "critique" trouve sa trace dans le distique qui énumère quelques caractéristiques de la littérarité (oralité) telles que l'abondance, la puissance des allusions et la maîtrise d'*allun* (le tambourin) :

Shess d izlan, ma tyilam ad qdan
 Necc d mafina i iharryen ddexan. (Banhakeia, 2015, p. 9)
 Écoute mes vers (ici), croyais-tu qu'ils vont s'épuiser
 Moi je suis le train qui triture la fumée. (NTR)

Le poète invite l'auditoire à diriger son attention vers lui, *Shess d* (écouter en ma direction). En revendiquant le droit à la parole sur "scène", il utilise l'impératif tout en s'immisçant dans la pensée de son auditoire : "ne pensez pas que je manquerai d'inspiration". Autrement dit, le poète déclare qu'il ne cède qu'en cas de reddition de tous ses adversaires. La joute en tant qu'élément de l'espace de création ne reconnaît pas tous les performeurs, elle ne retient que le plus fort et le couronne. Elle constitue la deuxième condition de la constitution de "l'espace littéraire"⁵, tandis que la performance en est la première. Cependant, ces

⁴ Le mot *lem3ani* emprunté à l'arabe désigne à l'origine «le sens», et par enrichissement sémantique le distique verse dans l'allusif (Banhakeia, 2015, p. 9).

⁵ L'espace littéraire – se déployant entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre – constitue un univers clos et intime où «le monde "se dissout"» (Blanchot, 1955, p. 46).

deux conditions ne suffisent pas à définir l'espace littéraire. De plus, l'espace physique est schématisé ou complètement passé sous silence. L'espace artistique, quant à lui, est mis en avant où le poète se présente comme la figure centrale en discréditant ses opposants, en louant sa prestation et en exigeant une réception avertie :

Izlan n yid a kulci d lem3ani :
 Ad isebber rebbi wenni war ittefhimen fi
 Les distiques d'aujourd'hui sont d'esprit plein
 Que Dieu soulage celui qui n'y entend rien (Banhakeia, 2015, p. 13)

Le poète invite également à dépasser le sens littéral. La diffusion orale du poème, ses multiples versions attestées, voire sa présence dans le langage courant, sont autant d'indices de son succès et de sa consécration dans "l'espace littéraire". Cependant, cet "espace littéraire" privilégie le texte pour dissimuler l'identité de l'énonciateur, le conduisant vers l'anonymat et attribuant son élaboration stylistique à la collectivité. Il occulte l'énonciateur et multiplie le texte pour des occasions similaires, d'où l'épaisseur "intertextuelle" de cet "espace littéraire". Celui-ci offre une jouissance temporelle, verbale et corporelle, puis relègue l'énonciateur à l'anonymat. Nous disposons de moins d'informations sur le contexte dans lequel cette création verbale prend place. Néanmoins, il est évident que l'espace physique immédiat prédominant est celui des joutes et des célébrations joyeuses, telles que nous pouvons les observer dans la société amazighe contemporaine lors d'événements collectifs tels que les mariages, les circoncisions et la saison des moissons, favorisant ainsi une diffusion plus large des vers. "L'espace littéraire" se trouve donc au cœur de l'activité collective qui accompagne les croyances, les rituels, le travail et rythme de la vie sociale en général. Cependant, son retrait de certains espaces sociaux est un processus lié à plusieurs facteurs.

Le poème, aussi minuscule soit-il, fait référence à ses propres espaces et canaux de diffusion, ainsi qu'à un métalangage de réflexion sur l'activité créatrice et sa pertinence :

Min γari d izlan war daysen ufiy arruh
 Mri lliy d ttaleb, ad asen ttfeγ lluh (Banhakeia, 2015, p. 13)
 Dans tous mes distiques, de l'esprit je ne trouve
 Si j'étais un fqih, sur l'ardoise je les grave.

La remise en question de l'utilité de la poésie par le poète ne le pousse pas à abandonner son art. Aspire-t-il à lui conférer une valeur religieuse et sacrée ? Dans un autre distique, le poète admet qu'il croyait que ses vers étaient aussi

importants que le Coran, avant d'être averti par les érudits musulmans⁶. Il est difficile de déterminer le statut historique du distique dans la société rifaine et de délimiter ses espaces sociaux, car il est en constante évolution et adaptation. Les jeux de reproduction et de réécriture révèlent à quel point la poésie est un art d'imitation des voix du passé, et si une imitation existe, elle se fait selon les canons inhérents au distique. Le lexique utilisé, notamment les emprunts, témoigne de ce renouvellement et de la fraîcheur des distiques dont nous disposons⁷. Ce lexique atteste également du recul des rôles collectivement attribués aux distiques ou de leur transformation. L'exemple le plus illustratif en est "zzhid", un poème religieux qui loue le prophète ou Dieu. Il prend la forme binaire d'un distique, parfois de plus grande longueur, sans toutefois altérer la structure formelle ancienne (rythme, rime plate ou mètre). Ainsi, le distique se renouvelle pour subsister dans un espace désormais strictement institutionnalisé.

Le distique rifain fonctionne selon des règles et des conventions distinctes de celles de la littérature écrite. Les histoires et les poèmes sont transmis de génération en génération dans la tradition orale, sans subir les mêmes révisions ou réimaginaires que les œuvres écrites. Cependant, même au sein des contraintes de la tradition orale, il existe une place pour la créativité et l'innovation. Les conteurs et les poètes oraux peuvent jouer avec le langage, le rythme et la structure pour créer de nouvelles variations des contes ou poèmes traditionnels. Ils peuvent également adapter leurs récits en fonction du contexte ou de l'auditoire, en ajoutant de nouveaux éléments ou en modifiant certains aspects. Dans certains cas, les traditions orales peuvent évoluer au fil du temps en s'adaptant à de nouveaux contextes culturels ou historiques. Par exemple, la tradition des chanteurs ambulants (*imed-yazen* et *rwayes*) s'est adaptée en intégrant des sujets tels que la politique et les commentaires sociaux, tout en préservant ses éléments fondamentaux. Ainsi, bien que les possibilités de changement dans la littérature orale soient plus limitées que dans la littérature écrite, il existe encore un espace pour la créativité et l'innovation au sein de cette tradition. Ce qui importe à la fin de cette analyse, c'est cet "espace littéraire" qui émerge des distiques en se référant à la création poétique elle-même et à ses normes. Cette référence remet en question les canons, suscite une réflexion critique et influence la réception, invitant ainsi l'auditoire à une compréhension plus

⁶ *Jhal i yari zeg yezlan, nef tyileɣ d lqur3an!*

Wami seqsiɣ, nnan ayi : « d lhizeb n sfiɣtan

J'ai tant de vers, je les ai pris pour le Coran!

On m'a rétorqué : "C'est un livret de Satan" (Banhakeia, 2015, p. 15).

⁷ L'usage de l'emprunt est à rattacher au fait vécu par l'ethnie, nous avons *aryal* (réal), *fqih*, *biba* (viva), etc. (Banhakeia, 2015, p. 198).

éclairée. Les indices spatiaux dépassent l'espace physique des joutes pour définir et faire référence à cet "espace littéraire".

Avec l'avènement de la modernité, cet espace connaît un profond changement. Dans de nombreux villages et régions, même ceux éloignés de l'influence de la modernité, nous constatons un net recul des espaces rituels, qui sont des contextes de production orale, entraînant ainsi la disparition de plusieurs formes littéraires orales associées. La tradition, déjà oubliée, et les villages délaissés créent le contexte propice au passage à l'écrit. Ce passage est nécessaire, car il permet aux formes anciennes de s'éloigner de l'immédiateté, ainsi que des espaces de diffusion et de consécration qui leur étaient autrefois dévolus.

3. GÉOCRITIQUE DE L'ESPACE NORD-AFRICAÏN DANS LA LITTÉRATURE AMAZIGHE ÉCRITE

La littérature écrite amazighe naissante est souvent mal perçue au sein de son propre espace, malgré son ampleur. Cela se manifeste aussi bien du côté des auditeurs et des gardiens de la tradition orale, qui ont du mal à accepter la substitution du collectif festif par la lecture solitaire, que du côté des maisons d'édition et des institutions étatiques, qui témoignent d'un certain mépris et d'une réserve envers elle. De plus, il existe une concurrence au sein de cet espace même, avec les littératures française et arabe. Par conséquent, l'écriture crée inévitablement une disjonction entre les productions esthétiques et leur lieu de diffusion. Cette disjonction est encore plus prononcée dans la littérature amazighe, car elle ne bénéficie pas d'un lectorat établi : la grande majorité des Amazighes sont alphabétisés en français et en arabe, mais ils ne maîtrisent pas leur langue maternelle. Malgré les difficultés rencontrées, l'écriture se présente comme le salut de toute la communauté, et le poète assume en grande partie cette responsabilité. Comment cet espace se manifeste-t-il dans cette littérature naissante ?

La géocritique est une approche théorique qui étudie les relations entre l'espace géographique et la littérature. Elle explore comment l'espace est représenté, utilisé et influencé dans les textes littéraires. Michel de Certeau et Edward Soja ont contribué au développement de la géocritique en examinant les dimensions spatiales de la production culturelle. De même, Bertrand Westphal a développé des concepts clés tels que la géopoétique et le géoroman pour analyser les interactions entre l'écriture et l'espace géographique. La géocritique offre une perspective innovante pour comprendre comment les lieux et les espaces influencent et sont influencés par la littérature. À l'image pittoresque soulignant une singularité attractive et à celle d'un espace dangereux et incertain véhiculées par l'occident d'Hérodote au récent roman de Pierre Bonin (Bonin, 2006), la vision endogène

propose un autre espace. La vision endogène de l'espace en géocritique littéraire se réfère à une approche qui met l'accent sur les représentations et les perceptions internes de l'espace dans les textes littéraires. Elle cherche à explorer comment les écrivains et les narrateurs donnent forme à l'espace à partir de leurs propres expériences, cultures et identités. Cette approche valorise les perspectives locales et autochtones, en reconnaissant que la compréhension de l'espace est influencée par les contextes sociaux et culturels spécifiques. Des chercheurs tels que Bertrand Westphal et Jean-Marc Besse ont contribué au développement de cette approche en géocritique, en examinant comment la littérature reflète et interagit avec les réalités spatiales endogènes. La vision endogène de l'espace en géocritique littéraire offre une perspective enrichissante pour comprendre comment la littérature exprime et façonne la relation entre l'individu, la culture et l'espace.

À première vue, de la région Sud au Nord, la littérature amazighe naissante semble être dominée par la représentation de l'espace rural et une fusion avec une nature dégradée qui aspire à une résurrection proche⁸. Même lorsqu'elle célèbre la ville sous une forme de chant romantique où la nature enchante la cité, tout en célébrant l'être rifain, elle le fait avec une teinte champêtre. La ville est en effet sous l'emprise du village. Elle semble calme et silencieuse, sans ruelles, sans encombrement, sans bars, sans restaurants, etc. Ce sont les éléments naturels qui sont mis en avant : *tasekkurt* (perdrix), *idurar* (montagnes), *rebħar* (la mer), *anzar* (pluie), etc. Les noms tels que Ĥuřima, Agadir, Nadur, etc., sont les seuls qui renvoient à l'environnement urbain. Le poète semble désintéressé de la vie moderne. Il s'agit peut-être de la vie du poète lui-même ou d'un effacement, d'une nostalgie envers une pureté identitaire. La nature, présentée même en pleine ville, demeure l'alliée du poète et, par extension, de toute la communauté, dans le but d'une résurrection de la nature, de la langue et de la culture.

Les romans de Hassan Banhakeia et d'Akunnad sont considérés comme des œuvres où se manifestent les "interactions entre l'espace humain et la littérature" (Westphal, 2007, p. 5). Ainsi, l'espace s'approfondit et se différencie entre le Sud et le Nord, acquérant une dimension stratigraphique et intertextuelle (Westphal, 2007, p. 200). Dans le roman *Tawargit d imik d'Akunnad* (Akunnad, 2005), la quête du personnage principal est une tentative d'appropriation d'une tradition arabo-musulmane, en l'occurrence le prêche du vendredi. Il s'agit d'une contextualisation

⁸ On peut citer à titre illustratif plusieurs romans et recueils de poèmes Azayko Ali (1988), *Timitar, un recueil de poésie en Amazigh* – Belgharabi Said (2006), *Ařwad yebuyebħen* (nouvelles) – Bouzagou Mohamed (2004), *Jar u JAR* (roman). On peut affirmer avec certitude que toute la création littéraire amazighe est dominée par le lexique "chapitre". Cela se reflète également dans les poèmes de Lwalid Mimoun et les recueils de Karim Kanouf, même lorsque ce dernier célèbre une ville allemande comme Munich.

d'une pratique religieuse dont la mission principale est de transmettre la parole de Dieu. Ssi Brahim trouve dans un rapprochement entre le rôle du fqih (érudit religieux) et celui du raïs (chanteur et musicien amazigh du Souss) le modèle de communication le plus adapté à son contexte.

Le protagoniste souhaite inscrire son projet dans un cadre plus vaste que le simple changement du code de communication, car cela ne reflète pas sa véritable vocation. Il envisage le métier de "*tiffulba*" (le métier de fqih) uniquement dans le contexte d'une adaptation culturelle des règles de communication à l'intérieur de la mosquée. Comment transmettre le message de Dieu ? C'est la question qui préoccupe Ssi Brahim. Cette question trouve ses origines dans l'histoire de la région. Prêcher le vendredi en langue amazighe n'est pas une pratique nouvelle dans le Sud. Des personnalités célèbres telles qu'Ibn Toumert⁹, Moukhtar Soussi¹⁰, Awzal¹¹ et d'autres l'ont précédé dans cet exercice. Ces figures historiques étaient conscientes qu'un discours destiné à un groupe tribal doit respecter des normes culturelles pour être efficace et atteindre ses objectifs. Dans ce contexte, seul le discours du raïs est apte à remplir ces fonctions : pénétrer la conscience des auditeurs et ainsi transmettre le message.

Ce projet trouve ses racines dans l'histoire du Maroc qui témoigne d'une volonté chez les Amazighes de faire de leur langue une langue religieuse en adoptant une attitude hérétique : Amazighiser l'Islam au lieu de dissoudre complètement l'identité amazighe dans l'Islam venu du '*machrik*' «l'orient ». Abou Obeid-Allah Al-Bakri raconte, dans son livre *Les Voies et les Royaumes (Al Massalik Wal Mamalik)* que les opérations au sein du royaume des Berghouatas se faisaient en langue amazighe, tout comme la prière. Il affirme aussi que les Berghouatis disaient « *'Abasmen Yakouch* » par exemple pour signifier « au nom de Dieu » (*Bismillah*) et « *Maqqur Yakuch* » pour signifier « Dieu est grand » (*Allaho Akbar*). Au cours de la prière, « ils lisaient la moitié de leur Coran en étant debout, et l'autre moitié

⁹ Muhammad Ibn Tumart (en amazigh : ⵝⵓⵎⵎⵓⵎ ⵉⵏ ⵜⵓⵎⵔⵏⵜ) né à Igiliz-des-Hargha (Igiliz n Warghen en amazigh) petit village de l'Anti-Atlas (Maroc) vers 1080 et mort en 1130 à Tinnel (Haut-Atlas), est le fondateur de l'État almohade et un réformateur amazigh. Il meurt avant d'avoir pu réaliser son projet de prendre Marrakech aux Almoravides. Entre 1075 et 1097, d'après Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Dès origines à 1830*, éd. Payot, Paris, 1966, p. 97

¹⁰ Mohamed Mokhtar Soussi est un ouléma et nationaliste marocain, né en 1900 dans le village d'Illigh de la vallée de Dougadir à Tafraout dans le Souss et mort dans un accident de la route à Rabat le 17 novembre 1963. Il a été ministre des Habous et des Affaires religieuses dans le gouvernement Bekkay Ben M'barek Lahbil I entre 1955 et 1956.

¹¹ Muhammad u Ali Awzal (ou arabisé al-Hawzāli) est un religieux poète amazigh de Souss. Il est né autour des années 1670 dans le village de Leqšbt n Ikbilen (ar) dans la région du Souss de l'actuel Maroc, et est mort en 1748/9. Awzal est considéré comme le plus grand auteur d'expression amazigh du Maroc à l'époque.

en étant assis», poursuit Abou Obeid-Allah Al-Bakri. Les Berghouatas (également Barghwata ou Barghawata) sont un groupe de tribus amazighes disposé sur la côte atlantique du Maroc, et appartenant à la confédération Masmouda¹². Cette zone géographique coïncide avec l'espace référentiel du récit d'Akounad (Haha, Ayt Oussil), d'où la profondeur historique et intertextuelle de cet espace. Cependant, sous ce point de vue, l'espace nord-africain semble prendre naissance avec l'invasion arabo-musulmane.

Avec Hassan Banhakeia, la stratigraphie gagne en profondeur et l'intertextualité revisite les fondements mythiques de l'espace. Dans l'ensemble des romans d'Hassan Banhakeia, le personnage principal est une figure qui "hante l'Histoire" et interroge les origines d'une malédiction sans source apparente. Il soulève la question du péché originel, de la destinée errante d'un peuple et de son rêve de retour au paradis. Les Sembratili(s) (hommes sans ombres) sont des êtres sans cadavres, sans repères spatio-temporels, des hirondelles ou des âmes errantes. Quitter son village en abandonnant sa mère, ses sœurs, ses petits frères et sa femme est l'histoire de tous les Maures depuis la nuit des temps. Les villages abandonnés où seules les femmes et les personnes âgées qui font face, seules, aux aléas de la vie ne sont pas un paysage nouveau lié aux récentes vagues de migrations. C'est précisément pour cette raison que Sembratili est utilisé au pluriel, car il est multiple et se multiplie dans les romans d'Hassan Banhakeia (Banhakeia, 2002 ; 2017). Nous retrouvons l'image du personnage errant reprise par l'écrivain dans ses deux romans *Jar tefri d wețtu* (entre l'errance et la chute) et *Tagelda n tmedlin* (le royaume des tombes) (Banhakeia, 2021). Le personnage sans nom est semblable à son espace (l'Afrique du Nord). Il traverse le temps et l'espace depuis l'Antiquité, bien avant l'invasion romaine.

C'est l'espace de la terre nord-africaine qui reste constant, tandis que les époques s'entremêlent et se superposent, comme en témoignent les nombreux anachronismes présents (Numidia, Bled, Canada, terrasse de café, Gift of America, etc.) (Benhakia, 2019). Face au mouvement incessant de l'univers, l'auteur oppose un espace immuable. Le déictique "ici" (Benhakia, 2019, p. 78) utilisé par le narrateur extradiégétique n'implique pas seulement le narrateur, mais également l'instance auctoriale. La référence à cet espace se fait à travers des toponymes effacés ou résistant à l'oubli (Thagast, Numidie), et l'anthroponyme (Augustin,

¹² Les Masmouda ou Imasmouden (en berbère : Imasmuden) forment l'un des trois grands groupes berbères (avec les Zénètes et les Sanhadja). Il s'agit d'une grande confédération originaire du Haut Atlas marocain et des régions qui l'entourent. Ils sont les fondateurs de la dynastie almohade et hafside. Parmi les grandes tribus faisant partie de cette confédération, on retrouve les Berghouata, les Ida Outanane, les Ghumaras, les Hintata, les Tinmelel, les Fetouaka, les Hergha, les Genfisa, les Assaden, les Seksiwa, les Gedmiwa, les Hezerdja, les Ourika, les Guerouane, les Beni M'tir (Taghbaloute, 1994, p. 85).

Monique) se trouve sur l'axe des opposés (Chrif Ismail, Abbou Abbas). L'espace est donc indissociable d'une mémoire. Celle-ci se forme à travers les époques et occupe l'espace onirique, témoignant à la fois de l'oppression, de la résistance et même d'un traumatisme collectif remontant à l'enfance de cet espace.

Est-il nécessaire de plonger dans l'histoire pour montrer à quel point la Méditerranée a toujours été cet espace seuil séparant le paradis des enfers, le sacré du profane ? Dans *Jar tecri d wettu* (Entre l'errance et la chute), le narrateur retrace le destin singulier du peuple africain. D'ailleurs, le titre lui-même rappelle la chute et l'errance d'Adam, le péché originel et la malédiction éternelle. Le protagoniste s'engage dans la guerre civile opposant les *Izelmeden* (Les gauchistes) et les *Ifussiyeen* (Les droitistes), rappelant ainsi la traversée vers l'autre rive méditerranéenne, non seulement pour combattre aux côtés du général Franco, mais aussi dans la guerre civile romaine :

Nyin [aryazen n djar] deg yijj n uyarrabu yeffey di tesfay n tmessi d tiduqqazin, ayarrabu nni ittawi, u yennan ma ten yarr ? eemmars war d yari hed. (Banhakeia, 2021, p. 17)

Ils [les hommes du village] ont monté dans un bateau qui sort des vagues de feu comme des éclats, ce bateau emmène, qui prétend qu'il les ramène ? Il n'a jamais ramené quelqu'un.

Les hommes du village sont enrôlés comme mercenaires dans une guerre dont personne ne connaît le début. Depuis des temps immémoriaux, les bateaux emmènent les Africains au péril de leur vie, tels des offrandes sur la mer ou vers le paradis. Cette aventure sans fin engendre la famine, le colonialisme, mais aussi le destin. La Méditerranée demeure un temple où se déroule le culte d'une divinité inconnue, préférant les cadavres humains comme offrande.

Le Nord de l'Afrique est un espace fragmenté, dépourvu de centre, qui engendre le vagabondage, l'errance et la perte. L'émigration vers le centre, plus précisément vers l'Europe, est le trait distinctif de cet espace. C'est un espace chaotique où les marginalisés se confrontent, se combattent et se haïssent. Un exemple flagrant de cette hostilité est celle entre les *Ifemlalen* (les Blancs) et les *Izeyzawen* (les Bleus, également appelés les Verts), ces frères ennemis présents dans le roman *Tagelda n tmedlin*. Cette hostilité se renforce par l'alliance des *Izeyzawen* avec le centre, représenté par Rome, dans le but de déposséder les *Ifemlalen* de leurs terres et d'obtenir certains avantages auprès de Rome. La quête du salut individuel semble être l'horizon des marginalisés, parfois au détriment de leurs concitoyens et de leurs frères. Une autre dimension de cette relation d'hostilité entre les marginalisés se dégage du lien entre Sembratili et Amuqran, l'ex-mari de Jeanne.

Le drame de l'espace nord-africain réside dans l'absence de reconnaissance de l'écriture, comme le souligne le romancier à travers le personnage de Muttus :

“Les clandestins ne sont pas cités dans le Livre. Voilà le problème” (Banhakeia, 2017, p. 42). Ici, le terme “Livre” fait référence à la constitution, qui est entourée d’un halo similaire à celui de la religion. Cette même idée se retrouve d’ailleurs dans *Tagelda n tmedlin*:

Nejfin, aytadrar, mamefya negg ad nelmed deyya am afnaw Arumi niy Beni Uru ? Nitni yarsen adlis, adlis nni iwyi assen d iserdasen am nejfin. (Banhakeia, 2019, p. 45)

Nous les habitants d’Ait Adrar, comment doit-on faire pour apprendre comme Arumi ou Bni Uru les Européens ? Eux ils ont un livre, ce livre leur apporte des soldats comme nous. (NTR)

Ce passage encapsule la pensée du romancier. Il met en évidence le pouvoir des livres sacrés, qui va de pair avec le pouvoir militaire, y compris le pouvoir de recruter des mercenaires amazighs. L’absence d’écriture se traduit par une fondation et une organisation de l’espace dont la marge s’émancipe. Selon Hassan Banhakeia et Akounad, l’espace amazigh, domaine des deux auteurs, est considéré comme “inhabité”, voué à l’émigration et aux invasions. L’écriture (endogène) fait défaut car elle n’a pas donné naissance à cet espace. Les deux romans permettent de ressentir profondément le regret d’un monde possible mais non réalisé (référence à Umberto Eco), d’une éventuelle organisation de l’espace nord-africain. L’ancrage des deux auteurs dans leur espace reflète leurs inquiétudes, remords, espoirs, mais aussi leur engagement envers leur communauté.

Les poètes (Azaykou, Ahmed Ziani, Moussaoui) croient également en la résurrection de cet espace, en même temps que la poésie regagne en force et retrouve son public. Ils ne dissocient pas le sort de l’espace géographique du sort de l’espace littéraire, de plus en plus marginalisé depuis le passage à l’écrit. Les deux espaces deviennent alors une forme de résistance. Dans la littérature écrite, la préoccupation majeure se concentre sur l’espace géographique, longtemps relégué à un arrière-plan très schématisé dans les performances orales (contes et distiques). Le conte, en donnant l’impression de se dérouler hors du temps et de l’espace, contribue davantage à la construction de l’espace-langue, tandis que les distiques, par leur nature lyrique et subjective, participent à la définition de l’espace “littéraire”.

L’évolution de la littérature amazighe rifaine s’est caractérisée par un passage dès espaces abstraits aux espaces concrets. Au fil du temps, la littérature orale rifaine a utilisé des espaces abstraits tels que les espaces métaphoriques et l’espace littéraire, offrant ainsi une dimension symbolique et conceptuelle à ses récits et à ses performances lyriques. Cela permettait aux conteurs de représenter et d’exprimer les réalités de leur société de manière imagée et symbolique, tout en permettant aux poètes de mieux délimiter et recréer les espaces de création. Cependant, avec l’avènement de la littérature écrite engagée, on observe un intérêt croissant pour

les espaces concrets, notamment l'espace géographique. Les écrivains rifains ont commencé à explorer et à décrire de manière plus précise les lieux et les paysages de leur région, donnant ainsi une dimension tangible et réaliste à leurs récits. Cette évolution reflète la manière dont la littérature rifaine a su s'adapter aux nouvelles formes d'expression et aux contextes socio-culturels changeants.

RÉFÉRENCES/REFERENCES/BIBLIOGRAFIA

- Akounad, Mohamed. (2005). (roman). Rabat : Ed. Bouregreg.
- Banhakeia, Hassan. (2015). *Distiques de la poésie rifaine (tradition et traduction)*. Nador : Faculté Pluridisciplinaire.
- Banhakeia, Hassan. (2017). *Le coupable*. Paris : L'Harmattan.
- Banhakeia, Hassan. (2019). *Le fils des cieux*. Paris : L'Harmattan.
- Banhakeia, Hassan. (2021). *Jar tecri d wețtu, tawargit d imik*. Chikh Hassan.
- Banhakeia, Hassan. (2021). *Tagelda n tmedlin*. Chikh Hassan.
- Blanchot, Maurice. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Éditions Gallimard «Folio Essais».
- Cosgrove, Denis. (1999). *Mappings*. London: Reaktion Books.
- Eco, Umberto. (1985). *Lector in fabula*. Paris: Grasset.
- Langacker, Ronald W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. I. Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, Ronald W. (1991a). *Concept, Image, Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. New York: Mouton de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. (1991b). *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. II. Descriptive Application*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, Ronald W. (1993). Grammatical traces of some "invisible" semantic constructs. *Language Sciences*, 15, pp. 323–355.
- Langacker, Ronald W. (1994). The limits of continuity: discreteness in cognitive semantics. In: Catherine Fuchs, Bernard Victorri (eds), *Continuity in Linguistic Semantics* (pp. 9–20). Amsterdam: John Benjamins.
- Langacker, Ronald W. (1995). Viewing and cognition in grammar. In: Philip W. Davis (ed.), *Alternative Linguistics: Descriptive and Theoretical Modes* (pp. 153–212). Amsterdam: John Benjamins.
- Langacker, Ronald W. (1999). *Grammar and Conceptualization*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. (2000). A dynamic usage-based model. In: Michael Barlow, Suzanne Kemmer (eds), *Usage-Based Models of Language* (pp. 1–64). Stanford: CSLI.
- Langacker, Ronald W. (2001). Discourse in Cognitive Grammar. *Cognitive Linguistics*, 12(2), pp. 143–188.
- Langacker, Ronald W. (2002). *Concept, Image and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. (2005). Construction Grammars: Cognitive, Radical, and less so. In: Mendoza Ibáñez, Francisco J. Ruiz, Sandra Peña Cervel (eds), *Cognitive Linguistics: Internal Dynamics and Interdisciplinary Interaction* (pp. 101–159). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. (2007). Constructing the meaning of personal pronouns. In: Günter Radden, Klaus-Michael Kopcke, Thomas Berg, Peter Siemund (eds), *Aspects of Meaning Construction* (pp. 171–188). Amsterdam: John Benjamins.

- Langacker, Ronald W. (2008a). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Langacker, Ronald W. (2008b). Sequential and summary scanning: a reply. *Cognitive Linguistics*, 19(4), pp. 571–584.
- Langacker, Ronald W. (2009). *Investigations in Cognitive Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. (2010). Control and the mind/body duality: knowing vs. effecting. In: Elżbieta Tabakowska, Michał Choński, Łukasz Wiraszka (eds), *Cognitive Linguistics in Action. From Theory to Application and Back* (pp. 163–208). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Radden, Günter, Dirven, Rene. (2007). *Cognitive English Grammar. V2, Cognitive Linguistics in Practice Series*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins.
- Taghbaloute, Aziz. (1994). *Le Fellah Marocain : l'exemple d'une tribu berbère : les Beni M'Tir ; du XIXe siècle jusqu'à nos jours*. Université de Saint-Étienne.
- Westphal, Bertrand. (2007). *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Minuit.
- Ziani, Andries. (1993). *Ad ariy deg wezru, (poésie)*. Utrecht.

Data zgłoszenia artykułu: 15.02.2023

Data zakwalifikowania do druku: 07.07.2023