

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université ALGER 2

Faculté des Langues Etrangères

Département de Français

Thèse

Proposée pour l'obtention du diplôme de doctorat

En Langue et Littératures Francophones

**La figure de l'Ogresse dans le conte algérien
à travers *L'Algérie des contes et légendes*
de Nora Aceval, *Le grain magique* de
Taos Amrouche et *Contes du terroir*
Algérien de Zoubeida Mameria**

Sous la direction de :

Mme. Nawel KRIM

Maître de Conférences A

Soutenue par :

M. Islem AIT IKHLEF

Membres du jury:

- Mme. Assia KACEDALI, Professeure, Université Alger 2
- Mme. Nawel KRIM, MCA, Université Alger 2
- M. Mohamed-Karim ASSOUANE, MCA, Université Alger 2
- Mme. Radhia BENSLIMANE, MCA, Université Alger 2
- Mme. Djaouida CHADLI, MCA, Université de Médéa
- Mme. Chahrazade LAHCEN, MCA, Université de Laghouat
- Mme. Amira BOURICHA, MCA, Université Alger 2

**Présidente
Rapporteur
Examinateur
Examinatrice
Examinatrice
Examinatrice
Membre invitée**

Année universitaire

2019 – 2020

Dédicaces

A ma famille, à mes ami(e)s.

Aux miens.

Remerciements

Mes plus vifs remerciements vont à ma directrice de recherche Dr. Nawel Krim, avec qui j'ai eu la chance de travailler. Je tiens à lui exprimer ma profonde gratitude pour sa disponibilité, ses efforts et ses sacrifices.

Une pensée émue destinée tout particulièrement à ma maman, mon inspiration, ma source intarissable de bonheur.

Un sentiment de gratitude va à mon père pour son soutien indéfectible ainsi qu'à mon frère, mon allié, mon meilleur ami, pour son dévouement.

Mes remerciements s'adressent également à tous ceux qui m'ont aidé, soutenu et encouragé.

Sommaire

1^{ère} Partie : L'Ogresse dans la littérature orale algérienne : les paramètres de l'énonciation.

Chapitre I : l'Algérie de l'oralité et des contes

- I-** Littérature orale, cadre définitoire.
- II-** Le conte dans la littérature orale algérienne ; typologie, fonctions et valeurs véhiculées.

Chapitre II : Introduction à l'Ogritude

- I-** Ogres et Ogresse ; les origines.
- II-** L'Ogresse dans d'autres cultures : Ses doubles et ses avatars
- III-** L'entourage de l'Ogresse.
- IV-** Les pouvoirs de l'Ogresse.

Chapitre III : Manifestations spatio-temporelles de l'Ogresse

- I-** L'espace : quel effet sur l'Ogresse ?
- II-** L'emprise du temps sur l'acte ogresque.

2^{ème} partie : L'Être, le Faire et le Paraître de l'Ogresse

Chapitre I : L'Ogresse comme signe ; analyse de son Être

- I-** L'étiquette du personnage de l'Ogresse
- II-** Le portrait du personnage de l'Ogresse.

Chapitre II : L'Ogresse comme fonction ; analyse de son Faire et de son importance hiérarchique

- I-** Le *Faire* de l'Ogresse
- II-** L'importance hiérarchique du personnage de l'Ogresse

Chapitre III : L'effet-personnage ; le *Parâître* de l'Ogresse

I- Les rapports de l'Ogresse avec les autres personnages.

II- L'Ogresse comme forme de communication : quel effet sur le lecteur ?

II-1- L'Ogresse comme instrument textuel.

II-2- L'Ogresse comme illusion de personne.

II-3- L'Ogresse comme prétexte.

Introduction

Introduction

Il y a encore quelques décennies, l'Algérie était un pays dont la culture était essentiellement basée sur la tradition orale. Une culture non écrite où le verbe jouit d'un pouvoir inestimable dans la vie quotidienne de la société, dans la mesure où la parole pourrait être synonyme de vie ou de mort selon la manière, le ton, le moment, le lieu et le contexte dont et auxquels elle est utilisée. Dans une société orale, « dire » n'est pas un besoin, mais un art, un art susceptible de créer des contes, des mythes, des proverbes et des poèmes. Ce qui constitue ce qu'on appelle : la littérature orale.

L'un des nombreux pouvoirs de la littérature orale algérienne est d'appeler ses adeptes à partager ce que leur imaginaire produit et leur parole apporte comme sagesses. Cependant, la parole étant sacrée, son maniement ne doit-il pas être réservé à un groupe d'experts ou à des personnes d'expérience ?

En effet, en Afrique Noire, l'art du conte est l'apanage de la gent masculine. Connus sous le nom de « griots » ; ces conteurs et maîtres de la parole ne font pas qu'éduquer les enfants en leur narrant des contes, mais restituent les événements importants de leur temps et des temps passés aux générations suivantes. En Algérie, il fut un temps où la narration et la transmission des contes étaient l'affaire de tout le monde¹. Des parents, des grands-parents, des femmes et des hommes. Ceux-ci ont largement contribué à la sauvegarde et à la transmission des connaissances du terroir.

Néanmoins, bien qu'il y eut des conteurs professionnels qui, profitant d'une quelconque occasion où rassemblement public est pour se produire en plein air, le maniement de l'art du conte demeure le propre des femmes,

¹ Selon Abdelhamid Bourayou, la narration orale tend à disparaître. (Abdelhamid Bourayou, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, OPU, 1993) cité par Rhmouna Mehadji, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », *L'Année du Maghreb* [En ligne], N°2, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 22 août 2017. URL : <http://anneemaghreb.revues.org/151> ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.151

notamment les grands-mères qui sont considérées comme les véritables détentrices de la parole « contique ». Ces dernières, au vu de leur sagesse procurée par l'âge, et en raison de leur disponibilité, elles occupent la première ligne dans l'art du conte : « *La parole du conte est traditionnellement féminine, c'est pourquoi parmi la corporation des conteurs, les femmes sont indéniablement majoritaires.* »¹ Cela nous fait penser à Schéhérazade. La conteuse originelle qui, grâce à son maniement du verbe et de l'art de conter, a pu dire, se dire et survivre.

De son côté, Camille Lacoste Dujardin souligne à juste titre que les hommes dédaignent les contes en les taxant de « *contes de bonnes femmes* »². Ce qui signifie que l'art du conte est plutôt une spécialité des femmes, les hommes, eux, les méprisent, car ils les considèrent comme un genre mineur.

Ainsi, cloitrées dans leurs espaces familiaux, entourées de leurs enfants et petits-enfants, jeunes et adultes, les femmes algériennes exploitent leur savoir et leur savoir-faire pour envouter l'auditoire. Pour ce faire, les conteuses ont recours à des personnages ; des rois et des reines, des princes et des princesses, mais aussi des ogres et surtout des ogresses.

En effet, si la présence des animaux comme personnages clé, en particulier l'hyène, le lion et lièvre est une spécificité propre aux contes africains, ce qui particularise le conte algérien, c'est plutôt la forte présence du personnage de l'Ogresse. Un personnage dont la dénomination varie selon la culture et la région de la provenance du conte. « Tseriel » en Kabylie, « El-Ghoula » ou « Ghila » à l'Est, « Alia Bent Mansour » et « Fajra » à l'Ouest ou encore « Zkoukou » au Sud de l'Algérie, l'Ogresse est très présente dans la culture algérienne. Elle est souvent rencontrée par le héros dès qu'il s'aventure dans la nature sauvage. Son nom à lui seul fait frémir l'auditoire enfantin, par sa puissance d'évocation.

¹ Rahmouna Mehadji, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », *L'Année du Maghreb* [En ligne], N°2, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 22 août 2017.

URL : <http://anneemaghreb.revues.org/151> ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.151

² Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, Alger, Barzakh, 2010, p.13

Il s'agit d'un personnage qui a toujours meublé les contes et les légendes du terroir algérien. En fait, l'imaginaire collectif algérien, à la différence d'autres traditions orales, met en scène des ogresses plus fréquemment que des ogres. Par conséquent, l'ogresse représente le plus grand danger qui puisse menacer le héros.

Ce personnage que l'imaginaire populaire algérien assimile à un monstre aux pouvoirs surnaturels se manifeste souvent sous l'apparence d'un géant gîtant aux fins fonds des forêts, disposant de grandes richesses et d'innombrables trésors. Au surplus, l'image que véhiculent certains contes de l'Ogresse est « horrificante » ; Un portrait exagéré à l'extrême où tous les traits grotesques sont permis. Aucune comparaison avec les objets entourant l'auditeur/lecteur ne peut donner une idée précise de la taille de l'Ogresse, de la longueur de ses dents et de ses ongles. Aucune comparaison ne permet de mesurer sa force. Dans d'autres contes, le narrateur laisse entendre que l'ogresse n'est pas réputée pour son intelligence et qu'elle pouvait être bernée par quelque personnage capable de ruse et de malice. Tandis que d'autres récits mettent en scène des ogresses au portrait extérieur repoussant, cependant inoffensives et affectueuses. C'est pourquoi, l'auditeur/lecteur reconnaît en l'Ogresse des thèmes tels que l'hostilité, la violence, la méfiance mais aussi la bienveillance, la persévérance et la confiance. Tout ce qui, en fait, éclaire sur l'homme et son comportement social.

Notre personnage à la nature et aux origines obscures est une figure ayant de multiples facettes, jouant différents rôles, occupant des fonctions diamétralement opposées et faisant preuve d'une ambivalence frappante. Ce sont ces facteurs qui sont à l'origine de notre intérêt.

D'autre part, notre choix s'est porté précisément sur l'Ogresse dans les contes algériens parce qu'il s'agit d'un personnage populaire peu connu, et sur lequel il est important de se pencher dans la mesure où les différents rôles auxquels l'Ogresse est associée font d'elle une figure à la fois particulière et complexe. Il nous semble donc intéressant de tenter de l'appréhender.

Pour ce faire, notre projet aspire à entreprendre une investigation sur la dimension symbolique et les éventuelles significations que recouvre la figure de l'Ogresse dans les contes algériens. Dans cette optique, notre recherche projette d'étudier et d'analyser ses diverses facettes. Ce que nous nous proposons est d'analyser le personnage de l'Ogresse dans tous ses états, telle qu'elle figure dans nos recueils de contes.

En outre, nous aspirons à faire la lumière sur la place que le personnage de l'Ogresse occupe dans l'imaginaire populaire algérien. Autrement dit, nous cherchons à démontrer l'importance qu'assigne la tradition orale algérienne à l'Ogresse à travers les recueils de contes qui constitueront notre corpus.

Aussi, le conte est une source intarissable de mystères et de fantasmes. Un réservoir d'appréhensions et de peurs enracinées dans l'inconscient de la société qui les véhicule : peur de l'inhabituel, de l'insaisissable, de l'étranger ... de l'étrange. Nous avons donc choisi des contes d'ogres et d'ogresses pour tenter de cerner ce qui singularise l'imaginaire collectif algérien.

S'agissant des œuvres constituant notre corpus, notre choix s'est porté sur trois recueils de contes algériens. *Le grain magique*¹, un recueil de Kabylie de Taos Amrouche. *L'Algérie des contes et légendes*² de Nora Aceval dont la provenance est le Sud-ouest de l'Algérie ainsi que *Contes du terroir Algérien*³, de Zoubeida Mameria dont l'origine est l'Est algérien. Des recueils provenant de différentes régions du pays.

Notre premier recueil *Le grain magique*, est un recueil de contes, de poèmes et de proverbes de hautes montagnes de Kabylie collectés et transcrits par Marie-Louise Taos Amrouche.

¹ Taos Amrouche, *Le grain magique, contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, Tizi-Ouzou, Editions Mehdi, 1996.

² Nora Aceval, *L'Algérie des contes et des légendes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.

³ Zoubeida Mameria, *Contes du terroir Algérien*, Alger, Dalimen, 2013.

En effet, appartenant à une famille littéraire, Marie-Louise Taos Amrouche à l'image de sa mère, s'inscrit dans la lignée des femmes conservatrices et protectrices de leur patrimoine culturel.

Taos, cette exilée a pris conscience très tôt de la nécessité de sauvegarder le patrimoine de ses ancêtres avant qu'il ne disparaisse et celui de tout un peuple dont les racines sont profondément vivaces. C'était pour elle une nécessité vitale de réapproprier un héritage et de renouer avec sa terre d'origine.¹

Prenant conscience de la valeur et de la richesse de son patrimoine, Taos Amrouche rédige un recueil de contes, de poèmes et de proverbes ayant pour titre *Le Grain magique* qu'elle dédie à sa mère Marguerite Fadhma Amrouche Ath Mansour pour son aide et sa participation.

Notre second recueil est *L'Algérie des contes et légendes* de Nora Aceval. Un recueil de contes dont la provenance est la région de Tiaret et les hauts plateaux du Sud-ouest algérien.

Nous nous sommes intéressé à *L'Algérie des contes et légendes* car il représente à nos yeux l'un des ouvrages qui illustrent le mieux les spécificités du conte algérien. Née en 1953 à la campagne du sud-ouest algérien dans sa tribu maternelle des Ouled Sidi Khaled, Nora Aceval n'est pas uniquement une femme de lettres, mais également une fervente « transmettrice » de toute forme de littérature orale. Elle a contribué à la promotion des arts et des lettres traditionnels de sa région natale. Permettant ainsi de perpétuer la parole des ancêtres et de faire revivre une bibliothèque venue des fonds des âges.

Quant au troisième recueil qui constituera la dernière pièce de puzzle de notre corpus, nous avons opté pour *Contes du terroir Algérien* de Zoubeida Mameria. Écrivaine algérienne native de la région de Souk-Ahras dans l'Est algérien, où elle fit sa première scolarité avant d'aller à Constantine puis à Alger où elle obtient un Magistère en lettres françaises.

¹ Djoher Amhis-Ouksel, *L'exil et la mémoire, Une lecture des romans de Taos AMROUCHE*, Alger, Casbah éditions, 2013, p. 165

Notre choix s'est porté précisément sur *Contes du terroir Algérien* car ce dernier, de par la diversité des contes qu'il offre, est loin d'être un simple divertissement pour enfants. Il s'agit d'une véritable encyclopédie de contes algériens qui abordent les sujets les plus controversés, tels que la foi, l'héritage, la polygamie et l'inceste. Des contes qui explorent les problèmes complexes auxquels tout le monde est confronté, comme le triomphe de la bonté, de l'honnêteté, de la patience et de la persévérance sur la cruauté, la malhonnêteté, et la colère.

De plus, outre le fait que *Contes du terroir Algérien* est issu de la région de l'Est de l'Algérie, ce qui donnera à notre travail de recherche une portée plus large, ledit recueil de contes est selon nous, un manuel de règles et de conventions sociales véhiculant des croyances et des mythes.

Le choix de notre corpus s'explique d'abord par la variété et la diversité culturelle de l'Algérie. Nous avons choisi nos recueils de différentes régions car chaque région se distingue par une culture, une langue, des coutumes sociales, des traditions culinaires et vestimentaires et qui se différencie de celles des autres régions. Des différences donnant lieu à des formes différentes sous lesquelles l'Ogresse apparaît.

En outre, *L'Algérie des contes et légendes*, *Le grain magique* et *Contes du terroir Algérien* sont adaptés et nourris du folklore algérien. Le second dénominateur commun entre ces trois recueils de contes est qu'ils sont marqués d'une part par la culture populaire, et signés, d'autre part par la plume d'auteurs de renommée. C'est justement cette double inscription rapprochant nos recueils de contes qui nous a poussé à les intégrer dans notre corpus d'études.

La troisième raison qui a présidé au choix de ce corpus est d'ordre esthétique ; les trois recueils mettent en scène des récits contés avec un style vif et coloré, où l'humour est toujours présent, et où se glissent de nombreuses observations sur tel ou tel aspect de la nature humaine pour éduquer, corriger et former.

Dans le souci de mieux expliquer le choix de notre corpus, nous avons passé en revue nos œuvres et leurs auteurs. Il nous semble que ces dernières partagent le même désir et la même détermination de sauvegarder le patrimoine littéraire de leurs communautés.

Il est vrai que nos trois auteures ne sont pas les seules à être séduites par le patrimoine contique algérien. Force est de constater que le nombre des chercheurs, ethnologues, anthropologues, et hommes de lettres qui s'intéressent à ce genre littéraire qu'est le conte ne cesse de croître.

Outre les travaux de collecte des anthropologues et des ethnologues occidentaux en Algérie, notamment ceux d'Auguste Mouliéras¹, de Jacques Rivière², et de Jean-Marie Dallet³ la première moitié du XX^{ème} siècle, et plus récemment ceux de Mena Lafkioui et Daniela Merolla⁴ et qui constituent un véritable fonds littéraire. D'autres chercheurs se sont plutôt penchés sur le statut spécifique que revêt le conte algérien. Nous pensons particulièrement à Henri Basset et à son *Essai sur la littérature des Berbères*⁵, publié en 1920 qui demeure encore aujourd'hui un ouvrage de référence pour les chercheurs et spécialistes en terme de littérature orale et de conte.

Nous nous inspirerons également des travaux de l'ethnologue Camille Lacoste-Dujardin qui a beaucoup travaillé sur le conte algérien. Citons en guise d'exemple ; *Le conte kabyle*⁶ dont l'analyse s'articule essentiellement autour du cadre spatio-temporel, le monde masculin, le monde féminin, de la magie et de la religion. Et dans lequel on apprend les spécificités du conte kabyle. Cependant, c'est en lisant *La vaillance des femmes berbères*⁷ de la même auteure que nous avons pris conscience de l'apport important des femmes algériennes à la

¹ Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1894

² Jacques Rivière, *Recueil de contes populaires du Djurdjura*, Nice, Editions Jacques Gandini, 1882

³ Jean-Marie Dallet, *Contes kabyles inédits*, Alger, Art'Kange, 1912 (réédité 2014)

⁴ Mena Lafkioui et Daniela Merolla *Contes berbères chaouis de l'Aurès*, Koln, Rudiger Kope Verlag, 2002

⁵ Henri Basset, *Essais sur la littérature des berbères*, Alger, Jules Carbonel, 1920

⁶ Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, Fondations, 1982

⁷ Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes berbères*, Alger, Barzakh, 2010.

littérature orale et à la création contique. En fait, l'on apprend que les femmes sont derrière la création des personnages maléfiques féminins comme : *Tseryel* l'ogresse, *Thalafsa* l'hydre et *Settout* la sorcière.

Plus récemment, des universitaires et des chercheurs en lettres s'intéressent de près à l'univers des contes. Nous avons noté, suite à nos recherches, d'importants travaux ; thèses, mémoires et articles scientifiques portant sur le conte comme genre littéraire.

Parmi ces travaux scientifiques, nous citons la thèse¹ d'Amina Boudjellal qui porte sur les structures narratives des contes Chaouis et ceux de Charles Perrault. Ajoutons à cela la thèse de Rahmouna Mehadji, Professeure à l'Université d'Oran 2, dont le titre est : *Les images féminines dans les contes populaires algériens*². Il est question dans son travail des thématiques liées à la gent féminine. Des thématiques comme la ruse, la jalousie ainsi que l'amour.

Concernant les travaux effectués sur le personnage de *l'Ogre/Ogresse*, il nous semble important de mentionner les travaux de l'écrivain et psychanalyste Algérien Nabil Fares sur le personnage de l'Ogresse dans la culture berbère. Notamment sa thèse publiée sous le titre *L'Ogresse dans la littérature orale berbère, littérature orale et anthropologie*³, où il explore, sous un regard psychanalytique le personnage populaire de l'Ogresse tout en mettant en exergue la dimension anthropologique de ce dernier dans les différents genres constituant la littérature orale berbère. Bien qu'il s'agisse d'une recherche dont la motivation, les objectifs, l'approche théorique ainsi que le corpus d'études sont foncièrement différents par rapport au projet que nous envisageons, il n'en demeure pas moins que ladite recherche constitue pour nous un ouvrage de référence.

¹ Amina Boudjellal, *Analyse de la structure et des procédés de narration et de contage : approche comparative des contes de Perrault et des contes chaouis*, thèse proposée pour obtenir le grade de docteur en littérature comparée, université d'Aix-Marseille 1, septembre 2008

² Rahmouna Mehadji, *Les images féminines dans les contes populaires algériens*, thèse proposée pour obtenir le grade de docteur en Sciences des Textes Littéraires, Université d'Oran, 2005

³ Nabil Fares, *L'Ogresse dans la littérature orale berbère*, Paris, Karthala, 1994

Pour ce qui est des travaux portant sur notre objet d'études et qui appartiennent à d'autres sphères culturelles, nous avons consulté la thèse de Florina-Liliana Mihalovici ayant pour titre : *Le mythe de l'Ogre dans la prose francophone contemporaine*¹. Dans cette thèse, l'auteure étudie l'apparition du personnage de l'Ogre dans des œuvres littéraires francophones issues de diverses aires géographiques et culturelles.

Par ailleurs, plusieurs points d'accès à nos divers questionnements quant à la signification que revêt le personnage de l'Ogre(sse) nous ont été fournis lorsque nous avons consulté les travaux d'Arlette Bouloumié. Cette dernière, dans son article *l'Ogre*², a mis le doigt sur les caractéristiques physiques et comportementales de ce personnage.

L'ogre se retrouve également au centre d'intérêt de l'ethnologue Marocaine Najima Rhozali. Cette dernière, dans un ouvrage intitulé *l'ogre entre le réel et l'imaginaire*³, met en exergue les aspects imaginaires et surtout réels du personnage de l'ogre. C'est donc le travail de Nijima Ghozali et celui de Florina Mihalovici qui nous ont fait prendre conscience de la dimension « réelle » dont pourrait se parer le personnage de l'ogre/ogresse.

D'autre part, en faisant la revue de la littérature, nous avons constaté que peu d'articles scientifiques ayant été consacrés au personnage de l'ogre/ogresse. Cependant, les quelques uns que nous avons consultés, nous ont été d'une grande utilité puisque ils nous ont offert des pistes de réflexion que nous souhaiterions exploiter et développer.

Nous concentrerons notre travail autour des questionnements suivants :

Comment l'imaginaire populaire algérien conçoit-il le personnage de l'Ogresse ?

Et Quelles connotations symboliques associe-t-il à ce personnage ?

¹ Florina-Liliana Mihalovici, *Le mythe de l'Ogre dans la prose francophone contemporaine*, thèse proposée pour obtenir le grade de docteur en littératures francophones, université de Limoges, septembre 2013

² Arlette Bouloumié, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 1988, p. 1102.

³ Najima Thay Thay Rhozali, *l'ogre entre le réel et l'imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Une lecture approfondie de notre corpus nous a permis d'émettre les hypothèses suivantes :

Nous supposons que l'Ogresse serait à mi chemin entre l'imaginaire et le vraisemblable, entre le bestial et l'humain. Ce flottement entre ces pôles opposés mettrait en évidence le caractère hybride de l'Ogresse.

Nous présumons également que l'Ogresse serait porteuse d'une dimension allégorique représentant le reflet de la nature humaine. Le côté violent et brutal de celle-ci ainsi que ses pulsions rebelles qui feraient qu'elle s'insurge contre toute forme d'oppression et de persécution.

Contrairement aux études que nous avons citées ci-dessus, notre étude sera pluridisciplinaire. C'est pourquoi notre analyse sera à la fois narratologique, sémiologique, sémiotique et sémio-pragmatique, dont les soubassements théoriques seront les travaux de Gérard Genette, de Gaston Bachelard, de Greimas, de Philippe Hamon et ceux de Vincent Jouve.

En effet, nous avons remarqué que l'espace et le temps contigus dans lesquels évolue l'Ogresse exercent sur cette dernière un effet majeur. En d'autres mots, des notions comme le jour, la nuit et l'aube ainsi que les espaces intérieurs, extérieurs, ouverts et fermés influent crucialement sur sa manière d'être, sur ses attitudes vis-à-vis des autres personnages ainsi que sur la nature, la portée et les significations de ses agissements. C'est à travers les études narratologiques qu'il nous sera possible d'approcher le contour spatio-temporel associé à l'Ogresse.

Pour mener à bien cette étude de l'interaction entre l'Ogresse et le cadre spatio-temporel, nous feront appel à Gérard Genette et à Gaston Bachelard dont les travaux nous serviront d'outils d'analyse pour reconnaître les caractéristiques spatio-temporelles dont dépend l'Ogresse.

Nous soumettrons également notre personnage à l'expérimentation en l'étudiant sous un angle sémiologique, et ce, en nous appuyant sur l'approche de Philippe Hamon qui considère le personnage romanesque comme *signe*. Nous

estimons que ladite approche serait des plus adéquates afin que nous puissions rendre compte de la complexité du personnage de l'Ogresse, car l'approche sémiologique de Philippe Hamon analyse le personnage sous divers angles ; onomastique, physique, psychique et biographique. Nous nous sommes référé au model sémiologique de Philippe Hamon car il nous permettra de dégager de nos contes les unités qui pourront donner un portrait entier du personnage de l'Ogresse.

Aussi, nous emprunterons au modèle Greimassien¹ l'analyse sémiotique du personnage. Ce dernier est considéré comme une *fonction* qui devrait être analysé par rapport à son *faire*. Par faire, nous entendons les diverses fonctions qu'occupe le personnage dans le récit et les différents rôles qu'il joue, ainsi que les actions émises par le personnage qui sont à étudier à travers les rôles thématiques et actantiels. Nous pensons qu'une telle approche offrirait une vue panoramique sur notre objet d'étude, et donnerait à notre analyse une dimension plus large.

Notre analyse du personnage ne va pas se limiter à l'étude de son *être* et de son *faire* mais elle va s'étendre à son *paraître* qui, semble-t-il, serait la résultante de la combinaison de l'*être* et du *faire* pour en projeter une image mentale, dans un premier temps, chez les autres personnages puis chez le lecteur.

Nous pensons qu'il serait intéressant de voir comment le personnage de l'ogresse, par les effets de l'écriture, vise à susciter des réactions auprès du lecteur. À cette fin, nous ferons appel à l'approche sémio-pragmatique de Vincent Jouve². Une étude en termes de réception centrée sur le personnage envisageant ce dernier comme une forme de communication et non comme une construction. Cette approche nous permettra donc de voir l'idée que peut se faire le lecteur de l'Ogresse.

¹ Greimas A. J. *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1975

² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Editions PUF, Coll. Ecriture, 2001.

Il conviendrait à la fin de présenter les parties et chapitres qui constitueront l'ossature de notre travail :

La première partie intitulée *L'Ogresse dans la littérature orale algérienne : les paramètres de l'énonciation*, sera réservée aux origines mythiques, historiques et populaires de l'Ogresse ainsi qu'à l'analyse du contour spatio-temporel où se manifeste le personnage de l'Ogresse. Mais avant d'aborder ces chapitres, il nous semble primordial d'insérer un chapitre introductif où nous nous donnons pour tâche un survol sur l'art du conte et le monde de la littérature orale.

Il sera d'abord question dans le premier chapitre d'oralité. Nous l'aborderons dans son rapport avec l'écriture, celle-ci servant à assurer la continuité de la première. Nous parlerons bien sûr du conte. Celui-ci étant d'une valeur capitale et occupant une place de choix dans la tradition orale. Soulignons que notre corpus est constitué d'un éventail de contes, il nous est donc paru important de parcourir ce genre littéraire, puisque il s'agit de contes algériens dans notre travail de recherche. Nous tenterons d'abord d'exposer un panorama typologique de ce type de récits. Ensuite, nous aborderons plus loin le voyage qu'a connu le conte du dit à l'écrit. Un point qui nous mène inévitablement à évoquer les initiateurs du conte ; ces transmetteurs de cet art sans lesquels il n'existerait pas.

Nous nous intéresserons par la suite au personnage de l'Ogresse, à ses possibles origines. Nous verrons les différentes hypothèses quant à la naissance de ce personnage. Plus loin, nous évoquerons ses manifestations sous de multiples expressions et formes dans différentes cultures.

Dans le troisième chapitre, nous tenterons d'abord de cerner les moments où se manifeste l'Ogresse. En nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette, notre logique s'articulera sur des dichotomies temporelles où le personnage de l'Ogresse prend part. Des dichotomies telles que : jour / nuit, lumière / obscurité.

Moyennant ces notions antagoniques, nous tenterons de mettre la lumière sur la manière dont apparaît notre personnage sur l'axe temporel.

Ensuite, nous essayerons d'explorer les différents espaces où se manifeste l'Ogresse. Nous nous appuyerons sur les théories de l'espace, notamment les travaux de Gaston Bachelard dans : *Poétique de l'espace*, afin de dégager certaines notions importantes, comme celles de l'intérieur et l'extérieur, du dedans et du dehors, d'ici et d'ailleurs. C'est en nous basant sur ces binarités que nous tenterons d'expliquer le rapport particulier liant l'Ogresse au décor spatial.

La deuxième partie de notre travail intitulée « *l'Être, le Faire et le Paraître de l'Ogresse* » sera consacrée à l'analyse sémiologique, sémiotique et sémio pragmatique du personnage de l'Ogresse.

Le premier chapitre sera consacré à l'étude sémiologique de l'Ogresse. En employant l'approche de Philippe Hamon, nous tenterons d'examiner de près *l'Être* de l'Ogresse et ce, à travers son étiquette et ses différents portraits. Notons que ce chapitre nous aidera à saisir la nature de l'Ogresse, son aspect latent comme son aspect patent.

Quant au deuxième chapitre, il sera consacré à l'étude du personnage de l'Ogresse d'un point de vue actantiel. Nous nous intéresserons essentiellement au *Faire* de l'Ogresse qui nous permettra de dégager les thèmes qui lui sont associés et les rôles qu'elle joue dans les différents contes de notre corpus. Ce chapitre nous aidera à saisir les différents rôles joués par l'Ogresse et la raison pour laquelle elle joue des rôles si opposés. Ensuite, nous évoquerons l'Importance hiérarchique dudit personnage qui nous permettra de nous rendre compte de la place qu'occupe le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien.

Dans le troisième chapitre, il sera question de la manière dont l'Ogresse est perçue, d'abord, par les autres personnages, puis par le lecteur.

En premier lieu, en nous servant des outils que nous emprunterons au modèle sémiotique *graimassien*, nous tenterons de faire ressortir les relations

implicites et explicites qu'entretient l'Ogresse avec les autres personnages. La mise en évidence de ces liens nous permettra de visualiser les réactions que génère l'Ogresse chez les autres personnages.

Ensuite, nous verrons la manière dont l'Ogresse est reçue par le lecteur. Moyennant l'approche sémio-pragmatique de Vincent Jouve, nous nous proposons d'abord d'examiner de quelle façon le texte use de certains procédés pour influencer le lecteur quant à l'image qu'il se fait du personnage de l'Ogresse. Dans un second temps, nous verrons les réactions que suscite notre personnage auprès du lecteur.

Première partie

L'Ogresse dans la littérature orale algérienne : les paramètres de l'énonciation.

Appréhender l'Ogresse, ses pouvoirs et son entourage. Déterrer ses origines historiques, populaires et mythologiques. Déterminer le cadre spatio-temporel dont dépend l'Ogresse. Tels sont les objectifs de la première partie de notre travail de recherche.

Mais avant d'aborder les thématiques rattachées à l'identité du personnage de l'Ogresse, il sera d'abord question de porter notre intérêt aux particularités de l'imaginaire littéraire ayant donné vie audit personnage. Car définir l'Ogresse, c'est aussi définir l'ensemble des normes qui l'ont engendrée et dans lesquels notre personnage s'insère.

En effet, le personnage de l'Ogresse a toujours meublé les textes oraux puis, récemment, écrits du patrimoine littéraire populaire algérien. En d'autres mots, le personnage de l'Ogresse n'est point le produit de quelque écrivain mais la création d'un imaginaire populaire collectif. Celui de l'Afrique du Nord et plus spécifiquement l'Algérie. Il est à entendre par imaginaire littéraire, l'ensemble des textes oraux ayant une portée esthétique et transmis de génération en génération, de bouche à oreille par les spécialistes de cet art qu'est la littérature orale.

Il nous incombe par conséquent d'examiner de près les caractéristiques de la littérature orale algérienne et d'en saisir les particularités. Cela nous aidera à comprendre le pourquoi du comment cette littérature orale est l'espace d'émergence d'un personnage dont la démesure, l'écart et la malveillance sont les traits saillants et qui, pourtant, est inséré dans un genre littéraire destiné principalement à de jeunes auditeurs/lecteurs.

C'est la raison pour laquelle, nous nous donnons pour tâche dans le premier chapitre de notre travail la contextualisation de notre étude en mettant en avant l'art de la littérature orale algérienne. Nous nous intéresserons à son essence orale, à ses diverses manifestations et formes et à ses initiateurs.

Cela étant dit, l'on retrouve le personnage de l'Ogresse particulièrement présent dans le conte. En réalité, la somme des symboles auxquels renvoie l'Ogresse et que nous tenterons d'en expliquer la signification trouvent en le conte un terrain d'accueil dans le sens où le texte contique permet aux conteuses de rendre ostentatoire l'existence de cette créature ambiguë qu'est l'Ogresse. C'est pourquoi, nous essaierons dans le premier chapitre de notre thèse d'évoquer le genre contique et ce qui particularise le conte algérien du conte d'autres aires culturelles et géographiques et ce, en abordant ses types, ses fonctions et les diverses valeurs sociales qu'il véhicule.

Dans le deuxième chapitre que nous avons intitulé *introduction à l'Ogritude*, nous focaliserons notre attention sur l'Ogresse.

En effet, notre second chapitre fera d'abord montre de l'identité de l'Ogresse, des liens rattachant ce personnage à des croyances populaires et à des racines mythologiques. Pour ce faire, nous ferons appel à la mythocritique de Pierre Brunel et Gilbert Durand comme outil d'investigation. Ladite approche nous permettra de faire ressortir les composantes historiques, populaires et mythologiques formant l'identité de ce personnage.

L'objectif de ce deuxième chapitre étant de nous rapprocher intimement de notre objet d'étude et de nous permettre de remonter aux sources de l'existence de l'Ogresse, de savoir qui est ce personnage et d'appréhender l'aspect surnaturel mais aussi vraisemblable de cette figure du conte algérien.

D'autre part, l'analyse que nous avons effectuée sur notre corpus nous a indiqué que le personnage de l'Ogresse est particulièrement influencé par l'espace dans lequel il évolue et le temps à l'intérieur duquel il opère.

En effet, les descriptions des espaces parcourus par l'Ogresse dans nos trois recueils de contes mettent l'accent sur la monstruosité des forêts, grottes et cavernes obscures et autres lieux souterrains propres aux créatures surnaturelles. Ces descriptions du cadre spatial qui, en définitive, ne sont pas anodines, font

ressentir un lien frappant entre ces espaces et les actes que commet l'Ogresse à l'encontre d'autres actants.

Aussi, le comportement de l'Ogresse vis-à-vis des autres actants est déterminé par la lumière du jour et l'obscurité de la nuit. Autrement dit, la manière dont agit l'Ogresse avec autrui est fortement conditionnée par le cadre temporel.

De ce fait, nous nous intéresserons dans le troisième chapitre de cette première partie à l'étude du cadre spatio-temporel dont dépend le personnage de l'Ogresse. Pour ce faire, nous ferons appel à des approches théoriques à l'instar de *La poétique de l'espace*¹ de Gaston Bachelard ainsi que *Les yeux de la nuit*² d'Alain Montandon et *Figure II*³ de Gérard Genette qui se sont intéressés à la symbolique du temps. Ces outils théoriques nous permettront de démontrer l'influence qu'exercent l'espace et le temps sur la psychologie et le comportement de l'Ogresse.

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961

² Alain Montandon, *La yeux de la nuit, essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

³ Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

Chapitre I

L'Algérie de l'Oralité et des contes

L'Afrique Noire, faute d'écriture, a en effet cristallisé sa sagesse dans la littérature orale.¹

Pour comprendre ce que symbolise l'Ogresse dans l'imaginaire populaire algérien, il est important de replacer la littérature qui l'a créée. En l'occurrence la littérature orale. Il est question dans ce premier chapitre de notre thèse de littérature orale algérienne, de son essence, de ses manifestations et de ses initiateurs.

Aussi, notre corpus constitué d'une batterie de contes du terroir algérien nous impose de nous intéresser à l'art du conte en Algérie. Nous aborderons donc dans ce chapitre les types du conte algérien, ses fonctions, les vices et les valeurs qu'il véhicule.

I-Littérature orale, cadre définitoire.

Le XIXe siècle connaît un véritable intérêt littéraire vis-à-vis de ce que produisent femmes et hommes de lettres du continent africain. Ce dernier, longtemps figé dans des représentations qui en faisaient une terre de pauvreté, d'ignorance et d'incivisme. C'est dans ce contexte socio-historique que la littérature francophone africaine apparaît dans les premières années du XIXe siècle dans une partie du monde où primaient, jusqu'à la conquête par les puissances coloniales occidentales, des formes littéraires et culturelles essentiellement orales.

En effet, la littérature orale, désignée également par l'appellation « tradition orale » est considérée comme la véritable littérature africaine. Lilyan Kesteloot, spécialiste des littératures africaines nous dit :

[...] Elle est un fondement et le véhicule de la civilisation du continent et de ses différentes cultures, elle est la source inépuisable des interprétations du cosmos, des croyances et des cultes, des lois et des coutumes ; des systèmes de production et de répartition des biens ; des modes de pouvoirs politiques et de stratifications sociales ; des critères de l'éthique et de

¹ Bernard Dadié, « Le rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique », in *Présence Africaine*, n°XIV, Paris, Juin-septembre, 1957, p.165

l'esthétique ; des concepts et représentations de valeurs morales.¹

Appelée également la mémoire des peuples, la littérature orale est le genre de la parole par excellence. Se transmettant donc verbalement, c'est justement le « bouche à oreille » qui en assure la pérennité. Néanmoins, la littérature orale ne se définit pas uniquement par son caractère oral. Avant d'aborder les diverses caractéristiques de la littérature orale, ses types et son passage à l'écriture, il nous semble qu'un examen définitoire de cet art serait de rigueur.

I-1- Littérature orale, oralité, société orale : Mise en contexte

Les Hommes utilisent divers systèmes de communication comme le dessin, le geste, la mimique, or les plus importants sont l'écriture et notamment la communication orale par le biais de la parole. Celle-ci étant propre à l'Homme. Cependant, « échange oral » et « société orale » n'ont pas nécessairement les mêmes significations dans le sens où la communication orale désigne un moyen privilégié par le quel l'échange s'effectue. Tandis que l'on entend par « société orale » tout groupe humain qui, même s'il connaît l'écriture, fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole. Or, dans le continent Africain, il ne s'agit nullement de la parole « banale » ou de l'oralité de tous les jours, mais d'une « *Oralité fondatrice d'un type de société* »² Cela signifie que l'oralité occupe une place primordiale au sein des populations africaines : « *Une société orale a lié son être profond, sa mémoire, son savoir, ses conduites valorisées, son histoire, sa spécificité à la forme orale de communication.* »³ C'est-à-dire qu'il n'y a pas seulement échange de messages dans l'instant actuel, mais il y a aussi un échange entre le passé et le présent, ce qui fait que telle société dure à travers le temps parmi d'autres sociétés.

¹ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Editions Karthala – AUF, Paris, 2001, p.13

² Amata sene, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire en Afrique Noire traditionnelle*, thèse soutenue pour obtenir le grade de docteur en sociologie, Université Pierre Mendès, Grenoble II, septembre 2007, p. 27

³ Affin O. Laditan, « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen* [En ligne], 18 | 2004, mis en ligne le 02 février 2007, consulté le 21 octobre 2017. URL : <http://semen.revues.org/1226>

En effet, nous distinguons sur le continent africain ; notamment en Afrique subsaharienne mais aussi au Maghreb, la littérature écrite qui est produite, au départ, dans les langues européennes, et la littérature orale qui se fait dans les langues locales. Depuis la nuit des temps, les peuples du Continent Noir ont choisi de transmettre leur héritage littéraire par la seule puissance du verbe. Le terroir africain étant en grande partie une société à alphabétisation restreinte, la transmission des coutumes et des mœurs se fait plus aisément par la voie orale. Toutefois, ce choix ne doit pas être confondu à une absence totale d'écriture. En fait, envisager l'oralité comme l'absence d'écriture serait la définir de façon négative, par un manque. D'ailleurs certaines sociétés, tout en étant très tôt en contact avec des procédés scripturaires, n'ont pas choisi d'en faire leur mode principal d'expression et de transmission.

Il est stérile de penser l'oralité de façon négative, en relevant les traits par contraste avec l'écriture. Oralité ne signifie pas analphabétisme, lequel est perçu comme un manque, dépouillé des valeurs propres de la voix et de toute fonction sociale positive [...], l'oralité ne se définit pas plus par soustraction de certains caractères de l'écrit que celui-ci ne se réduit à une transposition de celle-là.¹

L'aspect « oral » de cette littérature ne la dévalorise donc en aucun cas.

Cela étant dit, ce caractère oral n'est pas le propre de la littérature de l'Afrique Noire et sahélienne. Celle du Maghreb revêt, de son côté, un statut oral dans la mesure où, à défaut de documents écrits, notamment lors de la période coloniale, période durant laquelle le taux d'analphabétisme était à son paroxysme² l'oralité occupait une place primordiale au sein de la population. La raison étant que, pendant plusieurs siècles, l'écriture n'y était réservée qu'à une catégorie de gens, une élite instruite. Ainsi, les histoires, les poèmes, les proverbes et autres formes de littérature que nous prodigue la tradition orale nord-africaine, se transmettent verbalement et créent une espèce de mémoire collective.

¹ Paul Zumthor, cité par Crispin Maalu-Bungi, *Littérature orale africaine, nature, genre, caractéristiques et fonctions*, Bruxelles, Ed Peter Lang, 2006, P. 19

² 85 % de la population est analphabète à la veille de l'indépendance selon M. Lacheraf. Voir : Mostefa Lacheraf, *L'Algérie : nation et société*, Paris : Maspero, 1965, p. 313.

Après avoir passé en revue des concepts liés à la littérature orale comme « oralité » et « société orale ». Des concepts qui nous ont permis de cerner la sphère sociale et culturelle d'où émane la production littéraire orale. Passons à présent au statut de la littérature orale et à la signification qu'elle recouvre.

En effet, nous sommes conscient qu'il n'est pas aisé d'appréhender la notion « littérature orale » dans la mesure où l'association des termes « littérature » qui, soulignons-le, provient du mot latin *letteratura* et signifiant littéralement : « écriture » et de « orale » également provenant du latin « *oris* » et signifiant bouche. Ladite association est problématique car elle donne naissance à un *parfait oxymore* du fait que les deux dits termes ont un sens contradictoire. Néanmoins, cela ne nous empêche point de tenter d'appréhender cet étrange oxymore qu'est littérature orale.

En effet, cette « *étrange alliance de mots* »¹, créée en 1881 par P. Sébillot, désigne selon Daha Chérif Ba, un spécialiste des cultures populaires :

[...] une classe de discours à finalité sapientielle ou éthique ; et, dans un sens large, chez les rares historiens de la littérature, toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus : contes, comptines, facéties, et autres discours traditionnels.²

Il est donc question de discours oraux narrés, déclamés ou chantés et ayant une dimension allégorique allant au-delà du simple propos proféré afin de communiquer.

Par ailleurs, si Bernard Mouralis, chercheur en littérature africaine met en évidence la forme orale de ladite littérature :

La littérature orale est un ensemble de textes oraux caractérisés par leur contenu, leur style, leurs structures, etc. [...] Mais on peut tout aussi bien mettre l'accent sur l'oralité et, dans ce cas, au lieu de s'intéresser aux textes, on envisage essentiellement le

¹Pierre Bourdieu, Mouloud Mammeri, « Dialogue sur la poésie orale en Kabylie ». In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 23, septembre 1978. pp. 51-66

Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1978_num_23_1_2608

² Daha Chérif Ba, *Cultures populaires en Sénégal*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 29

processus de production, de diffusion et de réception de ces textes.¹

De son côté, Samuel-Martin Eno Belina, écrivain Camerounais et spécialiste en littérature orale, insiste sur l'aspect esthétique de la littérature orale en la qualifiant en ces termes : « *On peut définir la littérature orale comme d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et, d'autre part, l'ensemble des connaissances et les activités qui s'y rapportent.* »²

Au Maghreb, l'accent est mis sur l'aspect populaire de la littérature orale dans la mesure où contes, poèmes et chants se transmettent verbalement par les gens du peuple ; les poètes populaires, les conteurs professionnels et les vieilles conteuses. Ce sont justement eux qui assurent les diverses formes de littérature orale. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Camille Lacoste-Dujardin, dans sa tentative d'appréhender la littérature orale berbère en Algérie, insiste sur le rôle du groupe social dans la sauvegarde et la transmission des textes oraux :

Un ensemble d'expressions non écrites, produites par un individu (c'est le cas des poésies), mais plus souvent par le groupe social, c'est le cas des contes et des mythes), et que toutes ces productions, très élaborées dans leurs formes et leur contenu, sont faites pour être répétées et transmises au sein de la société.³

Cette littérature orale, ou comme le stipule Abdelhamid Bourayou, est la source du patrimoine littéraire algérien ; des proverbes, des chants, des poèmes populaires comme l'emblématique *Hizia*, des personnages contiques qui, de par leurs traits distinctifs sont devenus de véritables symboles ; M'qidech est le symbole de l'intelligence et de la malice, Loundja est la personnification de la beauté et de la grâce tandis que Tseriel, la terrible ogresse représente, à priori, terreur et anéantissement.

Il est de constatation que les diverses définitions que nous avons citées et que nous avons tenté de commenter et d'en expliciter les fondements indiquent

¹ Bernard Mouralis, *Les contes d'Amadou Koumba*, Bigaro Diop, Paris, Bertrand Lacoste, 1991, pp. 7-8

² Samuel-Martin Eno Belinga, *La littérature Africaine*, Paris, Ed. Nathan, 1978, p.7

³ Camille Lacoste-Dujardin, « Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie », La Découverte, Paris, 2005, pp. 216-217

que la plupart des chercheurs en termes de littératures orales africaines et algérienne se fondent sur l'aspect populaire et notamment oral de cette littérature.

Dans cette optique, hormis la production littéraire maghrébine et algérienne écrite qui a vu le jour à la moitié du XX siècle¹, si nous nous penchons sur la production culturelle traditionnelle algérienne, nous constatons qu'elle est fondamentalement orale : « *Cette culture plusieurs fois millénaire a traversé l'histoire essentiellement par les mécanismes de la transmission orale* »² nous dit Rachid bellil à propos de la culture traditionnelle algérienne.

Dans une perspective récapitulative, nous pouvons définir la littérature orale algérienne comme un discours traditionnel ayant une valeur esthétique et une portée symbolique. Il s'agit d'un message essentiellement « oral » où émetteur et récepteur ont conscience de partager une Histoire commune, un passé qui les unit et d'appartenir à la même communauté.

Cependant, comment est-ce que la tradition orale est parvenu à garder sa subsistance dans un monde régi par le mode de la pensée empirique, le palpable et l'écrit ?

I- 2- Littérature orale algérienne, de l'oral à l'écrit

Il s'agit d'aborder, dans ce point de notre premier chapitre, la littérature orale dans son rapport avec l'écriture. Le passage qu'a connu cette littérature de l'état oral à la forme écrite, étant un moyen de survie, un refuge abritant les textes oraux et les préservant de la disparition.

I-2-a) Au commencement était la parole.

[...] le verbe est le don le plus merveilleux que Dieu ait fait à sa créature. Le verbe est un attribut divin. C'est par la puissance du verbe, que Dieu lui a délégué une part de sa

¹ Jacques Noiray, *Littératures francophones, 1. Le Maghreb*, Paris, Belin sup lettres, 2010, p.

² Rachid Bellil, « Oralité-Ecrit dans la culture berbère : Spéculation sur des va et vient », pp. 159-165, article publié dans le cadre du colloque international sur l'oralité africaine tenu à Alger du 12 au 14 mars 1989. Centre National d'Etudes Historiques (CNEH), Alger, ENAG, 1992, p. 163

puissance créatrice. C'est par la puissance du verbe que l'homme, lui aussi, crée.¹

Tout commence par la parole. Celle-ci étant le réceptacle principal de la tradition orale. Elle est perçue par les chercheurs et les spécialistes des traditions orales africaines comme le soubassement de la vie communautaire dans les sociétés d'oralité.

La réalité quotidienne des différentes communautés en Algérie reste dominée par l'oralité, car elles sont reconnues par la richesse de leurs traditions orales dont la transmission de génération en génération est l'un des modes privilégiés de la communication. En fait La tradition orale était transmise par le biais de langues et dialectes locaux ;Arabe algérien, Kabyle, Chaoui, Tergui et cætera. D'ailleurs, le terroir algérien regorgent de proverbes et de dictons à la gloire de la « parole » et exaltant ses vertus. Observons les exemples ci-dessous :

<i>Toute blessure se guérit et s'oublie, hormis les blessures de la langue.²</i>	كل جرح يبرأ و يتناسى من غير جرح اللسان
<i>Le discours de l'homme indique le poids de son intelligence³</i>	كلام الرجل ميزان عقله
<i>Les paroles dites en temps opportun sont un remède.⁴</i>	الكلام في وقته دواء

Ces proverbes soulignent le pouvoir efficient du langage et de la parole et on ne peut qu'y adhérer car en fait, tout est parole et la parole est tout. N'est-elle pas à l'origine du monde et de toutes les religions. A ce propos, le spécialiste des littératures francophones en Afrique, Jacques Chevrier souligne que :

[...] la parole reste le support culturel prioritaire de la plupart des sociétés dans la mesure où elle en exprime le patrimoine traditionnel et où elle tisse entre les générations passées et

¹Ahmadou Hapâthé Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*, Paris, Ed. Seuil, 1980, p.254. cité par Djiropo Richard, 190, in : « Littératures, Savoirs et Enseignements », actes du colloque international organisé par le CELFA et l'APELA, Bordeaux, septembre 2004, pp. 187-198

² Mohamed Bencheneb, *Proverbes d'Algérie et du Maghreb*, Alger, Flites Editions, 2013, p.482

³ Ibid., p.500.

⁴ Ibidem

présentes ce lien de continuité et de solidarité, sans lequel il n'existerait ni histoire, ni civilisation.¹

Tout commence donc par la parole. Celle-ci est action car celui qui manie l'art de la parole force le respect et lui permet d'exercer un pouvoir sur autrui. Dans ce sens, dans *Quand dire c'est faire*, John Langshaw Austin souligne que la parole n'est pas uniquement des mots proférés, elle est aussi et avant tout acte. Dans les sociétés orales, si la parole n'agit pas tout à fait comme un énoncé performatif, elle a tout de même une valeur illocutoire : la morale d'un conte invite implicitement ou explicitement les locuteurs à adopter tel ou tel comportement². Ainsi, la parole en Afrique et en Algérie est un mode d'action. D'ailleurs, à ce propos, Jacques Chevrier affirme que

La parole transmise de bouche à oreille remplit en Afrique une fonction très importante aussi bien à l'égard de l'individu auquel elle propose des modèles de comportements qu'à celui de la communauté toute entière dont elle exprime à travers de multiples formes du récit tant l'organisation sociale que la vision du monde³

Par ailleurs, il va sans dire que la parole en Algérie doit être accompagnée d'éloquence. De ce fait, quiconque possède l'art de bien dire, l'art de la parole joue un rôle d'une grande importance dans la société algérienne. Une société où *el-Goual*, *el-Hakaouati*, *el-Meddah*, la conteuse et le conteur – les maîtres de la parole – s'apparentent à des sages ; là où l'écriture n'était pas à la portée de tous, la littérature ne pouvait être qu'orale.

Ainsi donc, en Algérie, le « parleur » ; Celui qui détient la parole, est le garant de sa société. Il est à la fois le héraut, le guide et l'initiateur. C'est ce que le Sociologue algérien et spécialiste de la littérature berbère Youcef Nacib stipule dans son *Eléments sur la tradition orale* :

Qu'il s'agit de la conservation sacrée et rigoureuse des versets coraniques ou de la transmission aux jeunes générations des

¹ Jacques Chevrier, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986, p.78.

² Affin O. Laditan, « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen* [En ligne], 18 | 2004, mis en ligne le 02 février 2007, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/semen/1226>

³ Jacques Chevrier, *Le lecteur d'Afrique*, Paris, Ed. Champion, 2005, p.21.

événements marquants, du message éducationnel et sapiential, les paysans et les pasteurs du Maghreb utilisèrent la tradition orale : chants populaires, sentences rimées, légendes, proverbes.¹

Dans ce sillage, des écrivains ont pris le relais et ont entrepris un véritable travail de terrain consistant à collecter et à transcrire le patrimoine littéraire oral. Ce processus a permis à d'innombrables textes populaires de survivre et de se préserver.

Par conséquent, c'est par le passage de la forme orale à celle de l'écrit et les travaux de récollecion d'écrivains, ethnologues et anthropologues que la tradition orale survit encore.

I-2-b) du verbe à l'écrit

Il est des missionnaires, des hommes de lettres qui ont toujours considéré que l'Afrique était « non civilisée ». C'est, du moins, ce que déclare Victor Hugo le 18 mai 1879 lorsqu'il a pris la parole à un banquet commémoratif de l'abolition de l'esclavage : « *La Méditerranée est un lac de civilisation; ce n'est certes pas pour rien que la Méditerranée a sur l'un de ses bords le vieil univers et sur l'autre l'univers ignoré, c'est-à-dire d'un côté toute la civilisation et de l'autre toute la barbarie.* »²

L'Afrique est, d'après la vision de l'un des écrivains les plus lus, perçue comme une terre inculte. Une telle considération correspond à une vision péjorative de ce continent. Or, si l'oralité est dominante au Maghreb, cela n'exclut pas pour autant l'écriture. C'est, d'ailleurs, ce que nous dit Louis Jean Calvet :

L'absence de tradition écrite ne signifie nullement absence de tradition graphique : dans bien des sociétés de tradition orale il existe une picturalité vivace, dans les décorations de poterie et dealebasse, le tissage, les tatouages et les scarifications, etc. Mais si sa fonction n'est pas, comme celle de l'alphabet, de

¹ Youcef Nacib, *Éléments sur la Tradition orale*, Alger, S.N.E.D, 1982, p 45

² Victor Hugo, « Discours sur l'Afrique » cité par Jean Claude Abada Medjo, *Discours sur l'Afrique: Les représentations sur l'Afrique dans le discours chez Hugo, Sarkozy et Obama*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2015, p. 130.

noter la parole, elle participe cependant à maintenir la mémoire sociale.¹

En effet, les sociétés d’Afrique Noire et du Maghreb sont depuis longtemps au contact de l’écriture comme en témoignent les inscriptions anciennes gravées sur des rochers à Djanet et au Hoggar.²Néanmoins, ces sociétés n’ont pas choisi d’en faire leur mode d’expression et de transmission littéraire. Ce qui, à notre sens, expliquerait la rareté évidente de traces écrites sur des récits mythiques, légendaires, épiques, poétiques et éventuellement contiques appartenant aux dites sociétés. Nous estimons qu’au cœur de leur civilisation, de leurs cultures traditionnelles et contemporaines et de leurs relations sociales demeure l’oralité.

D’ailleurs, il n’est pas à douter que toutes les communautés d’Afrique, celles du Nord comme celles de l’Afrique Noire fonctionnent à l’oralité. Or lorsque se pose la question de la fixation des patrimoines et des modes de transmission des savoirs – notamment religieux –, ces communautés se tournent vers le support écrit. Ainsi, de St Augustin, Apulée de Madaure, à Kateb Yacine en passant par Ibn-Khadloun, l’écriture dans la société nord africaine a toujours existé.

Par ailleurs, si pendant longtemps, la société traditionnelle vivait dans l’oralité et la société moderne ont pu s’ignorer, cela n’est plus possible. D’abord, parce qu’en Algérie, la société traditionnelle orale se fait de plus en plus rare. La présence du colonialisme français a fait que la plupart de ses membres fréquentent l’école de type européen. De plus, les Algériens séjournent désormais en ville et ont des contacts avec une ou des langues liées à l’écriture.

Ainsi, le passage de l’oralité à l’écriture de la tradition orale en Algérie s’effectue sous la forme de passage d’une ou plusieurs langues maternelles, d’usage exclusivement oral, à une langue d’écriture étrangère ; la langue française en l’occurrence. Dès lors, Taos Amrouche, une pionnière dans la

¹ Louis Jean Calvet, *La tradition orale*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1987, p. 7

² L’Office National du tourisme Algérien (ONT), Hoggar et Tassili, url : <http://ont.dz/visiter-lalgerie/hoggar-et-tamanrasset/> (Lien consulté le 03/03/2018)

collecte des textes oraux ; chants, poèmes et contes populaires, suivie quelques années par Nora Aceval puis Zoubeida Mameria et autres femmes et hommes de lettres désirant sauver cette précieuse tradition orale se sont mis à recueillir et traduire ces textes sous forme de recueils de contes.

A l'aube des indépendances africaines, celle de l'Algérie notamment « *il s'agissait, pour les auteurs, à partir des transcriptions de récits oraux, de fixer et de restituer à l'intention d'un public occidental des textes qui apparaissent comme autant de marques et de preuves d'une culture africaine longtemps ignorée* »¹. Ce que stipule Jacques Chevrier nous mène à constater que bien que Taos Amrouche, Nora Aceval et Zoubeida Mameria soient les portes parole de leurs informatrices mères, grand-mères, parentes et voisines, le rôle de ces écrivaines va au-delà du simple relais qui ne fait que collecter et traduire. En fait, elles sont le premier stade de la relation oralité-écriture puisqu'elles parviennent à passer de l'oralité « populaire » des mères et grand-mères à une écriture savante.

Néanmoins, nous estimons que bien que les contes populaires² ne puissent être sauvés de la disparition que par le biais de l'écriture, nous ne pouvons nier que ce passage de l'oralité à la forme écrite a ses limites. Celle-ci transforme le conte ; les images mentales transmises par la parole et reçues par l'écoute sous forme de mises en scènes sont transformées en mots disposés en phrases qu'on voit mais qu'on n'entend point : « Ces femmes là. En véritables comédiennes, elles ont l'art de transformer le conte en récit-spectacle, car généralement elles jouent plus qu'elles ne récitent. »³ Nous dit Rahmouna Mehadji. Ainsi, L'œil se substitue à l'oreille. Le changement de la voix de la conteuse, son intonation et le ton qu'elle adopte font que le conte proféré affecterait l'auditeur plus que le fait le conte écrit avec le lecteur. « Les conteurs professionnels m'ont confirmé que leurs présentations des récits particuliers comme l'al-Husin b.ali ou la mort du

¹ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Ed. Armand Colin, p. 234. Cité par Randa Bensaid, op.cit. p. 58

² Nous ne mentionnons que les contes car notre corpus est constitué uniquement de ce genre littéraire.

³ Rahmouna Mehadji, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », op.cit.

prophète provoquent fréquemment une grande mélancolie chez les auditeurs à un degré que certains auditeurs fondent en larmes. »¹ affirme Abdelhamid Bourayou. Nous pensons aussi que l'écriture fait du conte un texte définitif alors que lorsqu'il est narré de vive voix, il change selon la conteuse et l'auditoire. Sa transmission orale le modifie sans cesse, il n'est jamais le même.

Cela étant dit, ce que nous avons stipulé dans ces derniers paragraphes quant aux limites de la transcription écrite des textes oraux ne signifie pas que les tentatives visant à la sauvegarde du patrimoine littéraire orale à travers l'écriture sont vaines. En fait, l'écrit sert aujourd'hui en Algérie comme partout ailleurs à assurer la continuité de l'oralité. Zoubeida Mameria souligne à juste titre que « *l'oralité est la mère de l'écriture* » car, estimons-nous, la langue est en même temps le véhicule et l'instrument majeur de toutes les cultures.

En définitive, l'écriture ne vient pas tuer la parole, mais la ressusciter, la renforcer et assurer sa pérennité.

I- 3- Manifestations de littérature orale algérienne.

Avant que les occidentaux ne s'installent sur le sol africain, avant même la naissance de l'écriture, les peuples d'Afrique, ceux du Nord comme du Sud, ont toujours communiqué leurs pensées et manifesté leurs émotions et leurs angoisses à travers diverses formes littéraires. C'est à travers mythes, légendes et contes, que les peuples de cette partie du monde se disaient et disaient leur monde.

En effet, la littérature orale algérienne se distingue par une remarquable variété de genres littéraires. Mythes, légendes, contes, poèmes, chants et autres formes de la tradition orale algérienne font partie du folklore culturel traditionnel du pays et sont un témoignage du passé des différentes ethnies et communautés formant la nation algérienne.

¹ Abdelhamid Bourayou, *les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, ENAG/Editions, 2015, p.33

Nous verrons, dans ce qui suit, les diverses formes que revêt la littérature orale algérienne. Un point qui nous permettra de voir de quelles manières s'expriment les anciens et d'aboutir à l'une des formes de littérature orale les plus répandus : le conte. L'objet d'étude de notre travail de recherche et matériau de base de notre corpus. Mais il va, d'abord, falloir évoquer le mythe. Ce dernier, étant le genre littéraire originel, la source des contes, des fables et le fondement des genres littéraires.

a) Le mythe :

Le monde de l'oralité, c'est aussi le monde du surnaturel, un monde dont l'existence est gouvernée par des lois régissant la vie cosmique de ses membres¹

Bien qu'il s'agisse dans le cas du mythe d'une notion fluide, toutes les définitions s'accordent à dire que le mythe est d'abord un récit. Certains pensent que le mythe est une fable, une fiction créée de toutes pièces par l'esprit humain. D'autres stipulent qu'il s'agit d'une histoire sacrée qui relate la création de l'Homme et la naissance du monde. Dans cette optique, si l'Homme primitif trouvait un apaisement, une réponse à ses multiples interrogations. Avec l'avènement du logos (la pensée logique), on a été tenté de croire à sa disparition mais il n'en a été rien. Le mythe perdure encore et toujours.

De prime à abord, pour Larousse, le mythe est « *un récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions remarquables.* »² Pour Le Grand Robert, il est « *un récit fabuleux, le plus souvent d'origine populaire ; récit qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects du génie ou de la condition de l'humanité.* »³

Par ailleurs, nous ne pouvons aborder le mythe sans que l'on évoque Mircea Eliade. Ce dernier stipule d'abord que le mythe est, en effet, un récit racontant

¹ Amina Azza Bekkat, *Regard sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006, p. 291

² Le petit Larousse, Paris, 1989, p. 678.

³ Le Grand Robert, version électronique, 2005.

des événements. Or il met surtout l'accent sur le fait que le mythe a pour fonction principale l'explication du comment les choses sont nées : le monde, l'Homme, les villes ...

[...] relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre, et travaillant selon certaines règles.¹

De plus, ce qui a également retenu notre attention dans les propos de Mircea Eliade, c'est qu'il associe le mythe à une « vérité sacrée ». Autrement dit, pour les sociétés primitives, le mythe est le soubassement de la société et de la culture. Dans ce sens, l'Homme primitif croit fermement que le mythe est une vérité absolue, une « *histoire sacrée* » pour ainsi reprendre les propos de Mircea Eliade.

Pour notre part, nous pensons que les diverses acceptions assignées au mythe le placent dans une sorte d'ambiguïté qui en fait un concept difficile à saisir. Cela fait en sorte que le mythe s'imisce dans toutes les productions littéraires dans le sens où, romanciers, poètes ou conteurs investissent, consciemment ou inconsciemment des traces de mythes et construisent leurs trames à partir d'un fragment mythique.

Cela nous mène à dire que le mythe se trouve à l'intérieur du conte. D'ailleurs, si nous nous sommes attardé sur le mythe, c'est parce qu'il est effectivement la source des autres formes de littérature orale dans la mesure où les mythes désacralisés se trouvent à l'origine des légendes et des contes. Dans cette optique, selon certains chercheurs, notamment Nicole Belmont² et Bruno Bettelheim³, le conte est né de la perte progressive de l'aspect sacré du récit

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.21-22

² Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976

mythique. Le conte serait donc un mythe ayant subi une dégénérescence ; En somme, « *un mythe désacralisé.* »¹

Dans ce contexte, dans le cadre d'une journée d'études² organisée au département de Français³, nous nous sommes penché sur la question des sources mythiques du conte et nous pouvons affirmer que l'examen de *Contes du terroir Algérien* et la confrontation de certains contes à des récits mythologiques nous ont permis de confirmer la thèse de certains chercheurs à l'image de Georges Dumézil et selon laquelle le conte est né de la perte progressive de l'aspect sacré du récit mythique.

En fait, nous avons démontré que le mythe se manifeste au sein du récit contique à travers des scènes et des situations miraculeuses, un bestiaire mythique et à travers des personnages oscillant entre le « contique » et le « mythologique ». Ainsi, Les points que nous avons abordés nous ont révélé que le conte algérien est, effectivement, un mythe ayant subi une dégénérescence. L'évaporation du mythe dans le conte s'effectue également à travers la démythification des personnages surnaturels et la disparition du décor divin. Ce décor disparaît dans le conte et c'est l'humain, et le merveilleux qui le remplacent.

En guise de conclusion, nous voudrions souligner qu'en Algérie, contrairement aux contes qui sont l'apanage des femmes⁴, les mythes sont une chose sérieuse qui ne doivent être récités que par des hommes et devant un auditoire masculin initié⁵. En effet, dans la société berbère traditionnelle à titre d'exemple, quand la narration des mythes et des contes était pratiquée à grande échelle, les femmes avaient à elles seules, le droit de raconter des contes. Autour

¹ Miecea Eliade, *Aspects du mythe*, op.cit., p. 239

² « Mythes et textes » Journée d'études coordonnée par Nawel Krim, organisée au Département de Français, Université d'Alger 2 le 08 février 2018.

³ Nous nous contentons de donner de brefs passages démontrant les constatations et les résultats auxquels nous avons abouti. Nous ne pouvons donner plus de détails car il n'est, là, pas question des sources mythiques du conte.

⁴ Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, Barzakh, Alger, 2010, p. 13

⁵ Propos que nous avons reformulés de : Karim Oulebsir, *Éléments de mythologie kabyles : Collecte et essai de validation d'un corpus de mythes*, Mémoire proposé pour l'obtention d'un Magistère en littérature, université de Bejaïa, année universitaire 2007-2008, p. 34

du foyer, elles enseignaient le savoir, la culture et les bonnes manières aux enfants, à travers d'interminables histoires d'ogres et d'ogresses. Tandis que les hommes, quand ils rentraient des champs le soir, ils se reposaient à la *Tadjmaât* (le lieu de l'assemblée du village), le lieu masculin par excellence, par opposition à la fontaine, réservée aux femmes. Ce qui indique que, même si le mythe est l'ancêtre du conte, ces deux genres n'ont ni des transmetteurs communs, ni un auditoire commun.

b) La légende :

Les mythes, comme nous avons vu dans le précédent point, sont haut placés sur l'échelle de la tradition orale en Afrique, car ils s'appuient sur des forces divines, des forces surnaturelles qui sont à l'origine de la création des choses. La légende, elle, concerne surtout le bas monde des humains, elle porte sur les exploits héroïques de l'Homme. Ce dernier, qu'il soit un chef de tribu, un guerrier ou un médecin traditionnel sera vénéré, et considéré par les futures générations, comme un saint qui les protégera et veillera sur eux. Jean-Claude Renoux la définit comme : « *un récit édifiant qui relate la geste de héros identitaire. Certains la caractérisent comme un récit reposant sur des personnages historiques, liés à un lieu précis. Ces deux éléments supposés constitutifs de la légende ne peuvent être généralisés* »¹

De son côté, Camille Lacoste Dujardin, définit la légende dans la culture algérienne comme suit : « *La légende est une narration d'un genre littéraire reconnu [...] le plus souvent dite en vers en rapportant les faits et gestes remarquables supposés historiques de saints personnages.* »²

Il nous paraît clair que la légende est proche du mythe, en ce qu'ils sont tous les deux des genres narratifs, et contiennent des éléments du merveilleux, et sont tous les deux objets de croyance. Les gens qui les récitent et ceux qui les reçoivent disent que les événements relatés sont « vrais ». Nous corroborons nos

¹ Jean-Claude Renoux, *Paroles de conteurs*, Aix en Provence, Edisud, 1999, p. 79. Cité par Amina Boudjellal, op.cit. p.39.

² Camille Lacoste-Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, op.cit., p. 211.

dières par l'exemple du personnage de Haroun Rachid. Ce dernier apparaît souvent dans le recueil de contes *l'Algérie des contes et légendes* de Nora Aceval. Il s'agit, en effet, d'un personnage historique ayant réellement existé dans la culture arabo-musulmane.

Hârûn ar-Rachîd ben Muhammad ben al-Mansûr (en arabe هارون الرشيد بن محمد بن المنصور) (*Hârûn* signifiant « Aaron » et *rachîd*, « le sage »), est le cinquième calife abbasside. Né en 765¹, à Ray.¹

Les conquêtes et décisions politiques prises lors du règne de Haroun El-Rachid étaient si importantes que ledit personnage a nourri les légendes et les contes du Maghreb. Il se manifeste également dans le conte algérien, nanti d'une intelligence hors du commun et de pouvoirs magiques qui l'aident à accomplir ses tâches. « *On raconte que régnait, jadis, un grand Sultan qui s'appelait Haroun Rachid. Sa beauté était incomparable, mais sa sagesse était encore plus grande. Il est même dit qu'il possédait un anneau magique et qu'il pouvait converser avec l'invincible.* »²

L'extrait ci-dessus met en scène un personnage ayant réellement existé, mais ayant été transformé par l'imaginaire populaire en une figure légendaire qui accomplit des actes surnaturels.

En somme, nous pouvons affirmer que la légende, comme genre de littérature orale algérienne, à l'instar du mythe, est un genre qui nous raconte comment tel personnage est devenu ce qu'il est. Elle nous explique donc l'origine des personnes et des choses. Or, dans le mythe, le fondateur est un être divin d'une essence surnaturelle, tandis que le fondateur dans la légende est connu comme un être humain, ayant un nom, une histoire et un ancrage réel.

c) Poèmes et chants populaires

¹ Hârûn ar-Rachîd, Encyclopédie en ligne Wikipédia. Url : https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A2roun_ar-Rach%C3%AEd (consulté le 26/08/2018)

² Nora Aceval, op.cit., p.29

La poésie est l'une des formes de littérature orale les plus appréciées au sein de la société algérienne. Mais ce qui a rendu ce genre si prisé, c'est que les poèmes sont accompagnés d'un air musical qui fait en sorte qu'on les apprenne facilement, et qu'on s'en souvienne aussi longtemps que possible.

En effet, hormis les poèmes produits par les hommes chantant l'exil, l'errance et l'amour, comme ceux de Si Mohand Oumhand, les poèmes récités lors des cérémonies (funéraires ou matrimoniales) appartiennent en grande partie aux femmes.

Pourquoi associons-nous particulièrement les femmes aux chants et aux poèmes populaires ? Nous estimons qu'étant donné que la femme algérienne s'est retrouvée, depuis la nuit des temps, assujettie et contrainte à obéir à la gent masculine (le père, le frère, l'époux, le grand père et l'oncle), Il n'y a que dans ces textes oraux qu'elles se sentent libre. Il n'y a qu'entre les mots, entre les vers de leurs poèmes qu'elles ne dépendent de personne et où elles sont *maîtresses* de leur destin, le seul endroit où l'homme ne peut s'introduire comme bon lui semble. C'est pourquoi, c'est un genre qui appartient aux femmes.

Par ailleurs, l'analyse de nos recueils de contes nous a révélé l'absence de frontières entre le genre poétique et contique dans la mesure où nous retrouvons des poèmes et des chants populaires à l'intérieur même des contes de notre corpus.

C'est alors que l'oiseau se posa sur le toit et ce met à chanter :
Ma mère m'a égorgé, égorgé ...
Mon père m'a mangé, mangé ...
Ma sœur a rassemblé mes os, [...]
Garde-toi bien de la tuer, tuer ...
Car ma sœur pleurerait, pleurerait ...
Et serait orpheline ...¹

A propos de la mouvance des genres de la littérature orale algérienne, du moins, la présence du genre poétique dans le conte, de nombreux chercheurs

¹ Taos Amrouche, op.cit, p. 109

affirment que le conte est un genre se caractérisant par une fluidité lui permettant d'abriter d'autres genres en son sein.

Le conte est un espace naturel d'accueil de la poésie, qui fait partie intégrante du récit... Il est des moments où le récit s'intensifie en quelque sorte, se livre à l'émotion. Alors apparaît le poème, comme si le conte décidait d'un temps où le langage se célèbre lui-même, comme si un rituel exigeait là cette célébration.¹

Rahmouna Mehadji confirme ce postulat en affirmant que la poésie occupe une place de choix dans les contes populaires algériens. D'ailleurs, nous avons rencontré de nombreux récits dont les situations initiales sont introduites par des vers de poésies :

Au nom de Dieu j'ai commencé et, sur le Prophète, j'ai prié.
Je te conte ce qu'il y avait, il y avait le basilic et le lys
Dans le giron du Prophète, sur Lui prière et salut !²

Ainsi, il nous semble que la poésie et les chants populaires meublent les contes dans la littérature orale algérienne. Ils s'y glissent de manière à ce que les frontières entre les genres poétique et contique disparaissent.

d) Le conte

A première vue, le terme « conte » nous renvoie directement à la locution « contes pour enfants » ; ce de quoi il a été taxé. Vu l'univers enfantin des contes et leur aspect merveilleux, beaucoup les dédaignent et les dévalorisent en les répertoriant parmi les genres mineurs de la littérature. Or en nous plongeant dans le monde des contes, de par les leçons qu'ils prodiguent et l'esthétique qu'ils recèlent, nous nous rendons compte que leur essence va au-delà du simple divertissement, ils doivent, d'ailleurs, être perçus comme un véritable genre littéraire qui méritent, à notre sens, une attention particulière.

Selon *Le Petit Larousse*, le conte est un « *récit, souvent assez court, de faits, d'aventures imaginaires* »¹. Il met en scène divers personnages : des ogres

¹ Jamal-Eddine Bencheikh ; Claude Bremond, C. ; André Miquel., *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 269.

² Rahmouna Mehadji, « La poésie dans les contes populaires algériens », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 43 | 2009, mis en ligne le 11 avril 2012, consulté le 26 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/633> ; DOI : 10.4000/insaniyat.633

et des ogresses dévoreurs ainsi que des héros dotés d'une certaine puissance et intelligence. Et ce, dans un passé atemporel, commençant d'habitude par la formule : *il était une fois*, ou, comme dans le cas du recueil *Le Grain magique* : « *Que mon conte soit beau et se déroule comme un long ruisseau.* » N'oublions pas que les péripéties du conte se déroulent dans un lieu imaginaire, dont les spécificités sont inconnues pour le lecteur : « *Il était une fois dans un pays que personne ne connaît* » lisons-nous dans *Contes du terroir Algérien*. De ce fait, les contes se situent dans un cadre spatio-temporel indéterminé.

En Algérie, il est question d'un genre répandu à très grande échelle. Pour bercer les petits enfants, on faisait appel aux contes, chants, et épopées. Ces contes qui font partie intégrante de la culture maghrébine et algérienne, sont issus d'une tradition orale séculaire, que les conteuses et conteurs transmettent de génération en génération. D'ailleurs, de nombreux anthropologues ayant effectué des recherches sur le terrain dans diverses régions en Algérie ont témoigné de la grande richesse caractérisant sa littérature orale. Parmi ces chercheurs, Camille Lacoste-Dujardin s'est particulièrement intéressée au patrimoine littéraire oral berbère en Algérie : « *La littérature orale kabyle recèle un véritable trésor en contes d'une remarquable qualité, digne de figurer au premier rang du patrimoine international.* »²

Une affirmation qui, à notre sens, met la lumière sur le foisonnement que connaît l'Algérie en termes de textes oraux. Il n'est pas à douter que l'Algérie, avec sa diversité communautaire et culturelle, constitue l'un des vieux réservoirs de l'humanité en termes de contes.

II- Le conte dans la littérature orale algérienne ; typologie, fonctions et valeurs véhiculées

Le conte est un récit apparemment simple, presque naïf, enfantin en un mot. Mais il est à la fois transparent et opaque, sa simplicité est

¹ Le conte, Dictionnaire le petit Larousse, 1989, p. 359

² Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, Fondations, 1982, P. 37

trompeuse. On pressent que le récit ingénu dissimule des significations importantes, ne serait-ce qu'en raison de la fascination qu'il exerce et provient, sent-on confusément, du fait qu'il dit autre chose que ce qu'il dit.¹

« *Hadjitek ma djitek ... Machaho ! Tellem chaho ... Kan ya makan ... Il était une fois...* » A l'évocation de ces formules, émane l'image d'une femme racontant mille et un conte merveilleux. Des récits qui, certes ne respirent pas, mais qui peuvent toute fois insuffler la vie à toute sorte de créatures errant dans leurs méandres et brouillant de ce fait chez l'auditoire les frontières entre le réel et le fictif, entre le concevable et l'inconcevable.

Les contes, ces brefs récits merveilleux plongeant le lecteur dans des aventures imaginaires auxquelles un héros prend part, et entraînant ce dernier à devoir affronter moult obstacles afin de réussir sa quête.

Pour Marc Soriano, les contes sont « *des récits de voie orale dont l'origine est vraisemblablement antérieure aux civilisations historiques et qui, d'une époque à l'autre, se manifestent parfois dans la littérature écrite sous forme d'adaptation.* »² Si Marc Soriano insiste sur la voie orale comme mode de transmission du conte, Geneviève Calame Griaule, grande spécialiste de littérature orale et de conte africain, met plutôt l'accent sur les conditions de diffusion du matériau contique et le contexte de production de ce genre de récits.

Raconté de nuit, c'est aider le jour à succéder à la nuit et en même temps c'est une sorte de naissance ; faire sortir la clarté de l'obscurité, c'est comme mettre au monde un enfant qui passe de l'obscurité au sein maternel à la clarté du jour.³

Il faut préciser que le conte en Algérie, comme un peu partout dans le monde, est un genre populaire par excellence ; il est « *comparable à une eau qu'on sert autour du feu de bois. Chaque auditeur se désaltère, à charge pour lui*

¹ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, op.cit., p. 96

² Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Flammarion 1979.

³ G. Calame Griaule, in *Quelques mots sur les contes africains*,

Url : http://www.lefigaro.fr/dossier/portes_afrique/var/massawa/conte_africain.htm (Consulté le 29/08/2018)

de la servir à son tour. »¹ Ursula Baumgardt rajoute que le conte en Afrique est « le résultat de la rencontre d'un récit, d'un public et d'un artiste, ou encore le point d'accomplissement d'un récit, d'un public et d'un maître de la parole. »²

En effet, le conte éclot de l'union de deux facteurs ; un héritage populaire et littéraire commun et une conteuse/un conteur qui le vivifie. En d'autres mots, le conte vit de la collaboration entre ceux qui écoutent et celui qui raconte.

Dans la culture populaire de la société traditionnelle algérienne, ces contes circulent dans les divers rassemblements : dans les foyers, dans les cités, les cafés, les boutiques, les zaouïas, les mosquées et les lieux de travail. Ils sont transmis aux jeunes par les vieillards. Ils passent des belles-sœurs, sœurs et frères aînés aux enfants dans le cadre des familles, et des conteurs-maîtres aux conteurs élèves dans le milieu des *maddahin* [...] Ils sont aussi transmis par les nomades aux villageois, car ceci en se sédentarisant, mémorisent une partie importante de leur patrimoine culturel pour le transmettre aux individus de leur nouvelle société. Ces contes sont également diffusés par l'intermédiaire des lettrés, des hommes de religion, des élèves de zaouïas et des membres des confréries.³

Donc, En Algérie, le conte est souvent narré par les anciens, les conteuses et conteurs, aux jeunes à la veillée. Cette dernière est, selon notre perception, plus favorable au rêve. Et puis l'esprit est alors plus libre après les travaux de la journée.

D'autre part, les caractéristiques que nous venons d'associer au conte ne concernent pas uniquement ceux d'Afrique du Nord et d'Algérie. En fait, depuis la nuit des temps, les Hommes se disent et disent des histoires. Si l'on rencontre des similitudes entre les contes africains et ceux de l'Orient, c'est parce que l'esprit inventif de l'Homme est semblable : *« ils appartiennent tous à un fond commun universel, ils sont les coursiers qui relient le présent au passé et qui*

¹ Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu, *Approches littéraire de l'oralité africaine*, Paris, Ed Karthala, 2005, P.64. Cité par Randa Bensaïd, op.cit., p. 30.

² Ibidem.

³ Abdelhamid Bourayou, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, ENAG/Edition, 2015, p. 11

*montrent le chemin que l'on doit parcourir.»*¹ Ce qui indique l'unicité de l'esprit humain.

De plus, les ressemblances entre les récits contiques témoignent également des contacts entre les peuples à travers l'Histoire. D'ailleurs nous avons noté de surprenantes similitudes entre les divers récits émanant des trois recueils constituant notre corpus. Nous retrouvons, en guise d'exemple, certaines péripéties du conte intitulé : *Les chevaux d'Eclair et de Vent* (GM., p. 85) inséré à l'intérieur du conte *Smim N'nda : L'écouteur de rosée* (ACL., p. 41).

Plus largement, il existe des versions de contes européens qui, bizarrement, se rapprochent de ceux de l'Afrique à travers des personnages atypiques comme *le Petit poucet* des contes de Perrault² et le personnage de *M'kidech* des contes algériens. Le personnage de l'Hyène jouant, dans les contes maliens et sénégalais, le rôle du monstre crédule, gourmand qui se fait souvent piéger par le héros, est semblable à l'Ogresse des contes algériens.

Ainsi, toutes ces similitudes entre les contes de tous bords indiquent, tels que nous l'avons postulé plus haut, l'unicité de l'esprit créateur de l'Homme.

D'autre part, à la différence du roman, des chants, poèmes et autres formes de littérature populaire qui sont des genres littéraires fixes, le conte se particularise par une forme, une structure et une succession de péripéties mouvantes. Autrement dit, le conte est un genre dont certains détails narratifs peuvent changer d'un conteur à l'autre. C'est pourquoi, le conte peut être considéré comme un récit vivant, car il est une reproduction de celui qui le dit et le transmet aux auditeurs. Par conséquent, il a autant de variantes qu'il a de récitants.

Il conviendrait d'autre part de justifier notre fréquent recours à l'expression « Contes algériens ». En effet, nous sommes conscient que le conte est un genre universel. Il s'agit, tel qu'indiqué précédemment, d'un genre littéraire dont les

¹ Jean Markale, *contes populaires de toute la France*, Paris, stock, 1980, p. 11

² Charles Perrault, *Les contes de ma mère l'Oye*, Paris, L'école des loisirs, 1978.

personnages, les intrigues, les péripéties et les finalités sont semblables d'une tradition orale à une autre. Néanmoins, il va sans dire que c'est en Afrique, y compris l'Afrique du Nord et donc l'Algérie que le conte a gardé ses spécificités ; nous mentionnons notamment : son caractère oral, le déroulement des séances de contage qui ont souvent lieu le soir, sont entre autres caractéristiques qui, à notre sens, démarquent le conte algérien de celui de l'occident. « *En Afrique (le conte) a le plus conservé son caractère oral, en raison de la prédilection des communautés pour la perception auditive du message, par opposition à la perception visuelle des peuples occidentaux.* »¹

Aussi, en Algérie, les contes sont très souvent associés à la vie quotidienne. Cela voudrait dire que le conte, dans cette partie du monde plonge l'auditeur/lecteur dans la vie de tous les jours. La vie où l'on est censé se méfier de la malveillance des hommes, de leur sournoiserie. La vie où l'on rencontre un bienfaiteur envers qui, il importe d'être reconnaissant.

Le merveilleux des contes africains peut étonner les Occidentaux, car il s'entremêle étroitement à la réalité la plus concrète : objectivité et subjectivité se confondent. Ainsi, le héros peut emprunter aux animaux et aux êtres inanimés leurs défauts et qualités et leur faire prendre part à la comédie humaine.²

Ainsi, dans les contes africains et algériens, il est question d'un véritable guide de conduite pour les enfants mais aussi pour les adultes. De ce fait, certains contes de notre corpus mettent en scène des récits d'initiation pour les filles, uniquement pour les filles, comme c'est le cas du conte ; *L'astucieuse fille du paysan* (ACL., p. 49). D'autres sont dédiés aux garçons où ceux-ci sont censés apprendre le respect de la parole des aînés et des parents à l'instar du conte : *M'hmed, le troisième fils du roi* (CDTA., p.479). Il est, par ailleurs, des contes s'adressant aux épouses sur la manière de gagner le respect et l'amour des

¹ Monique Lebrun, « Pour une exploration du conte africain en classe », *Littérature, société*, N°92, hiver 1994, 43–45. p.44. Url : id.erudit.org/iderudit/44483ac (Lien consulté le 30/08/2018)

² Ibidem.

époux.¹ Tandis que d'autres récits, obéissant aux spécificités de la société et la famille algérienne, font de la polygamie, de la jalousie entre coépouses, de l'adultère entre autres thématiques, leur arrière plan.

Cela nous mène à constater que la société traditionnelle en Afrique du Nord trouve son meilleur véhicule dans le conte ; le conte a pour visée dans ce genre de groupes sociaux traditionnels, la transmission des préceptes des anciens. Il se veut donc traduction d'un mode de vie auquel les membres desdits groupes sont censés y prendre part.

Soulignons finalement que le conte, étant la forme orale la plus populaire, il recèle les valeurs et préoccupations de la société qui le crée. Sa structure simple fait qu'il soit lu et relu, et ce, indépendamment de l'âge. C'est le reflet de la société dans laquelle il est produit. Dans la société traditionnelle algérienne, le conte renferme conduites et codes sociaux. En somme, le conte est un livre racontant les pratiques de la société traditionnelle algérienne.

II-1- Typologie des contes algériens.

Si le classement de la plupart des genres littéraires, à l'instar du roman, se fait en fonction des écoles, des périodes, du contexte social, politique et historique, il n'en est pas ainsi pour le conte. En effet, les contes sont toujours d'autrefois et si le genre romanesque est daté, les contes relèvent d'un passé indéterminé. Et ce qui caractérise les contes d'une manière universelle et constante c'est leur structure commune. Il y est également question d'une typologie qui varie d'un continent à un autre.

D'abord, le spécialiste des contes populaires russe Vladimir Propp² propose, dans son ouvrage de référence *Morphologie du conte*, la classification suivante :

- Contes mythiques

¹ Nous mentionnons en guise d'exemple *Ouras Babak El-Haouas*. Un conte de *Contes du terroir Algérien*.

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970.

- Contes sur les animaux
- Contes des mœurs

La classification de Propp s’oppose, en effet, à celle de Wilhelm Wundt. Ce dernier suggère dans son ouvrage *La psychologie des groupes*, la classification ci-dessous :

- Les contes ou fables mythologiques
- Les contes merveilleux purs
- Les contes et fables biologiques
- Les fables « pures » sur les animaux
- Les contes « sur l’origine »
- Les contes et fables humoristiques
- Les fables morales¹

D’autre part, il nous semble que le tri et la catégorisation des récits contiques est l’une des notions les plus problématiques quant à l’étude des contes car, estimons-nous, chaque chercheur propose sa propre conception de la manière dont les contes peuvent être répertoriés. Néanmoins, nous pensons que nous devons évoquer la typologie d’Aarne et Thompson². « *Il s’agit d’une classification servant de référence internationale qui propose pour chaque conte une version type.* »³ L’intérêt de ladite classification réside dans le fait qu’elle donne un schéma détaillé des éléments présents dans chaque conte et recense un grand nombre de versions recueillies.

La plupart des modèles de classification conviendraient aux contes de toutes les traditions orales. Mais nous pensons que le modèle d’Aarne et

¹ Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie*, Leipzig, 1960, p. 346, cité par Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op.cit., p. 14

² Aarne-Thompson, *The type of the folklore, a classification and bibliography* translated and enlarged by Thompson, Helsinki, 1961, cite par Najima Ghozali, *L’Ogre entre le réel et l’imaginaire dans le conte populaire du Maroc*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 17.

³ Josiane Bru, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », *Bulletin de l’AFAS* [En ligne], 14 | automne 1999, mis en ligne le 01 octobre 1999, consulté le 31 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/afas/319> ; DOI : 10.4000/afas.319

Thompson irait de pair avec les contes de notre corpus. Car il s'agit d'une classification universelle qui mérite de servir de référence.

Nous avons, d'abord, noté que les contes de notre corpus sont classés selon la nature des actants : animaux, personnes, phénomènes cosmiques et aussi selon leur finalité : « étiologique » ou « initiatique ». En nous référant donc au modèle typologique d'Aarne et Thompson, nous dénombrons deux grandes sections typologiques de contes :

- **Contes d'animaux** : Ce sont des récits où les actants sont des animaux. Ces contes relatent, en effet, les aventures d'un animal, à priori, faible cependant astucieux qui se confronte à un autre animal plus fort et plus puissant. Mais le premier l'emporte toujours grâce à l'intelligence et la ruse dont il fait preuve. Nous mentionnons à titre d'exemple : *Histoire du vieux lion et du vol de perdrix* (GM., p. 159), *Mounchaya la tortue* (CDTA., T.2, p. 369), où encore *M'Hamed Dhib et Kadour l'Âne* (ACL., p. 167). Ces contes ont en commun l'habileté et la malice des faibles qui triomphent sur la force physique des forts.

- **Contes proprement dits** : Sous cette grande section, l'on peut trouver les contes religieux, les contes des ogres et les contes merveilleux.

Ce sont, là, des contes où c'est l'Homme qui se retrouve en lutte contre toutes formes de forces : la force de la nature comme dans le conte *Les monstres des sept rivières* (CDTA., p. 341) qui met en scène un héros qui doit venir à bout d'un déluge personnifié en monstre.

Il y a également de nombreux contes qui placent une figure héroïque privée de l'estime et du respect de son entourage en face d'une créature monstrueuse ; le plus souvent une ogresse ou, moins fréquemment, un ogre. Ceux-ci, en dépit de leur force et de leurs pouvoirs, se font toujours duper à la fin puisque les ogres et les ogresses sont présentés dans nos recueils comme étant des créatures dotées d'une force surhumaine mais sont, toutefois, associés à une naïveté qui les conduit à s'incliner devant le savoir de leurs adversaires humains. Nous mentionnons à titre d'exemple : *Histoire de Velâjoudj et de l'Ogresse Tseriel*

(GM., p. 203), *Ben'akarek* (CDTA., T.2, p. 547), et *l'Ogresse et le champ de fèves* (ACL., p. 71) pour ne citer que ceux-là.

L'examen de nos trois recueils de contes nous a révélé que les contes religieux sont les moins présents. Notamment dans *Le Grain magique*, où lesdits types de contes sont beaucoup moins fréquents que dans nos deux autres recueils.

En effet, les contes religieux, comme leur nom l'indique, mettent en scène des actants faisant référence à des personnages pieux. Nous citons en guise d'illustration les *talebs* comme dans *Fibule d'Argent* (ACL., p. 17) Ou des personnages renvoyant à des califes ayant réellement existé à l'instar de Haroun Rachid, personnage principal du conte intitulé *Haroun Rachid* (CDTA., p. 520) Dans ce récit, il y est fait référence à la dévotion et à la patience dont Haroun Rachid fait preuve.

Nous estimons que les contes religieux sont dits pour donner des leçons de morale implicites ou explicites. Des leçons incitant les lecteurs/auditeurs à prendre exemple sur les personnages ayant fait preuve de foi et de piété.

Signalons enfin que nous ne pouvons prétendre pouvoir trouver une typologie propre au conte algérien dans la mesure où, tel que stipulé plus haut, en dépit de certaines spécificités particularisant les contes de la tradition orale algérienne, il n'en demeure pas moins que le conte est un genre universel répondant à une classification commune.

II-2- Les fonctions du conte algérien

*Les contes de fées sont
le médicament de l'âme¹*

Conter, raconter a de tout temps, et dans toutes les cultures été dans un but de divertir l'auditoire. Les enfants demandent toujours à ce qu'on leur raconte une histoire pour les distraire. C'est pourquoi la fonction première que l'on attribue au conte et qui aurait tendance à faire oublier les autres, reste la fonction ludique.

¹Dennis Boyes, *Initiation et sagesse des contes de fées*, Paris, Albin Michel, p.11

De prime abord, il conviendrait de signaler que pour les premiers africanistes, chercheurs, anthropologues et missionnaires européens installés sur le continent africain après sa conquête, les contes étaient tout simplement considérés comme étant des passe-temps. De ce fait, Golbery a écrit après un voyage en Afrique :

Des coteries de nègres passent des journées entières à fumer, à jouer, mais surtout à causer et à faire des contes et des histoires... Car les contes les plus absurdes, les histoires les plus mensongères sont le souverain délice et le plus grand amusement de ces hommes qui parviennent à la vieillesse sans être sortis de l'enfance.¹

Il va sans dire que ces africanistes de l'époque coloniale se sont limités à l'aspect ludique des contes en occultant leur fond et leurs autres fonctions. Aujourd'hui, ce langage fondé sur des à priori ethniques n'a plus de raison d'être grâce aux travaux de recherches sur la tradition orale. Celle-ci est désormais d'actualité et attise l'intérêt de plus d'un : *« et l'on s'accorde à dire que le conte africain est d'une valeur capitale : il est un des modes d'expression de la pensée africaine, un reflet de la civilisation traditionnelle en même temps qu'il est un art. »*² C'est dire que le conte a des aspects, fonctions multiples hormis le divertissement.

En effet, nous avons décelé dans les contes de notre corpus, en plus de la fonction divertissante, plusieurs autres fonctions que revêtent les contes algériens.

II-2- a) La fonction initiatrice des contes algériens :

Les enfants prennent au sérieux les événements du conte ; ils croient que ces personnages typiques comme al-goula « l'ogresse » al-jnoun « les dinn » et as-sattut « la sorcière ». Les parents, quant à eux, exploitent cette croyance pour faire peur aux enfants et les rendre obéissants. Il se peut que

¹ Sylvain Meinrad, Xavier de Golbéry, *Fragments d'un voyage en Afrique*, Paris, 1802, tome 2, P.386, cité par Roland Colin, in *Les contes de l'Ouest Africain*, Présence Africaine, Paris, 1957.

² Pierre N'da K, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.160.

*la croyance naïve en cet univers
imaginaire se prolonge toute la vie
pour certaines personnes.¹*

Occupant une place de choix dans la littérature orale africaine et algérienne, le conte apparaît comme le gardien des traditions et des coutumes régissant la vie de la communauté. Etant la forme orale la plus populaire, le conte reflète les préoccupations de la communauté. Il est à entendre par préoccupations, la mémoire et les événements marquants du groupe social, mais aussi, les mentalités, les codes et les rapports sociaux établis révélant ainsi l'image qu'une société a d'elle-même. Dans cette optique, le conte algérien se veut une initiation pour le lecteur/auditeur à des sujets sensibles. Des sujets délicats dont l'évocation n'est aisée que dans le cadre d'une séance de contage où tous les tabous sont permis. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Rahmouna Mehadji :

[...] Ce n'est pas seulement le témoignage de situations vécues que les conteuses vont nous donner à voir, mais une réflexion profonde sur la représentation antagoniste des rapports entre les sexes [...] à travers des images et le plus souvent sous une forme symbolique, des sujets délicats vont être livrés à l'auditeur.²

Ainsi, on parlera dans les contes algériens d'amour, un sentiment qui, dans la société algérienne est inexprimable.

L'amour est un sujet qui provoque la *hchouma*, un sentiment qui renvoie dans la culture algérienne, à la pudicité, la réserve, mais qui se confond également avec l'impudence et l'effronterie, et de ce fait, l'amour reste un sujet tabou qu'on ne saurait évoquer d'une manière explicite et franche, en dehors de certains contextes comme le conte.³

En effet, l'on entrevoit dans le conte une brèche où la conteuse parle d'amour ouvertement. Permettant ainsi aux jeunes esprits de rêver. Dans *Les sept ogres* (GM., p. 117), il est question d'un jeune homme qui tombe amoureux d'une inconnue. Bien que les parents du jeune homme le mettent en garde contre l'inconnue, Mehend choisit de la prendre pour épouse :

¹ Abdelhamid Bourayou, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, op.cit., p.34

² Rahmouna Mehadji, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », op.cit.

³ Ibidem.

Devenu adolescent, Mehend [...] rencontra un jour une créature si belle qu'on en bénissait Dieu qu'il l'avait créée. Elle était blanche et rose, lumineuse, et ses abondants cheveux la couvraient d'or jusqu'à la taille. Il fut ébloui [...] Il la prit par la main et la conduisit à ses parents [...] C'est elle que je veux ou je mourrai.¹

Un extrait d'un conte parmi tant d'autres qui met en scène un personnage défiant les conventions sociales et la mainmise des parents sur la vie conjugale de leur fils en choisissant de suivre son cœur. Dans ce sens, même si la plupart des récits de notre corpus prônent l'obéissance et le respect des parents, il est, néanmoins, des récits qui incitent les filles à se défaire du lien parental, et à quitter le domicile familial. C'est le cas du conte *Loundja Fille de Tseriel* (GM., p.21) où Loundja, la fille de la terrible Ogresse, choisit de quitter sa mère pour épouser un jeune homme venu à sa rencontre.

Dans le conte *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p.25) une jeune fille part de chez elle à la recherche de l'amour. « *La jeune fille se déguisa en homme, fit ses adieux à sa mère et partit à la recherche de l'étranger, son prétendant.* »² Ce dernier exemple révèle non seulement que les conteuses se servent effectivement du conte pour initier les jeunes à d'éventuelles réalités, mais il est également question de situations que les conteuses voudraient changer, et ce, à travers des séquences qu'elles insèrent implicitement qui ont pour objectif de contester et de bousculer l'ordre établi.

Le recours à des situations coutumières est peut-être destiné à rendre le récit plus vivant, mais il semble qu'il soit surtout révélateur de préoccupations personnelles relatives au vécu des conteuses. En effet, si le discours « contique » féminin semble participer pleinement à la fixation d'un schéma culturel idéal, il n'en demeure pas moins qu'ici et là sont disséminées des récriminations par rapport à l'ordre établi.³

Ainsi donc, il n'y a que dans le conte que des propos jugés dans la société algérienne – traditionnelle et moderne – indécents peuvent être abordés dans l'espoir d'initier les jeunes à aimer, à dire leur amour et à s'y accrocher.

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 117.

² Zoubeida Mameria, p. 25, t.2.

³ Rahmouna Mehadji, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », op.cit.

Par ailleurs, évoquer l'amour et les relations compliquées entre les hommes et les femmes nous mène inévitablement à parler de sexualité. Un sujet des plus tabous dans la société maghrébine de manière générale et algérienne spécifiquement.

En effet, il est fait allusion à la sexualité dans le conte algérien dans un contexte bien défini : le mariage. Cela signifie que la conteuse se charge d'initier les jeunes à la sexualité en leur apprenant que cette dernière n'a pas du tout à être censurée à condition qu'elle se fasse dans un cadre réglementé, c'est-à-dire le mariage. Ce dernier est donc la condition *sine qua non* pour que la relation sexuelle soit permise. Une condition sans laquelle, la sexualité ne peut être évoquée. Nous corroborons nos dires par le fait qu'il n'a jamais été question dans les trois recueils de notre corpus du terme « sexualité » ni de son champ lexical. Il s'agit uniquement d'amour, de mariage et de la venue des enfants. Une délicatesse, dirions-nous, de la part des conteuses qui usent des termes précités pour ne pas choquer l'auditoire, constitué essentiellement d'enfants.

Une autre fonction non moins importante se voit réserver une place de premier plan dans le conte algérien : C'est la fonction thérapeutique.

II-2- b) La fonction thérapeutique

Vivant dans une société close où les libertés individuelles sont restreintes, les conteuses ne peuvent exprimer leur mal-être, leur désarroi qu'entre les coins et les recoins d'un conte. Ce dernier serait une façon efficace pour les conteuses d'extérioriser des sentiments qu'elles ne peuvent dire en temps normal.

Les drames exposés par les conteuses ont comme un effet cathartique sur l'auditoire qui va se libérer de ses propres angoisses et de ses affects refoulés. Le discours du conte va en quelque sorte atténuer les tensions liées aux contraintes de la société traditionnelle qui seront relativisées.¹

La fonction thérapeutique se manifeste dans les contes de notre corpus surtout lorsqu'il est question de la condition des femmes dans la société

¹ Rahmouna Mehadji, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », op.cit.

traditionnelle algérienne. Dans *Smimi Enda : Le petit écouteur de rosée* (ACL., p. 41), une jeune mère, mal en point, ayant perdu son mari, se voit contrainte d'épouser un serpent afin de préserver la vie de son nouveau né. La protection de son bébé n'est pas le seul souci de la jeune mère, celle-ci s'est vue forcée de se lier à un serpent pour ne pas croiser le regard dénigreur des gens du village. Ces derniers, dans la société traditionnelle algérienne, sont souvent portés à calomnier les mères célibataires et les jeunes veuves. Cela sous-entend que le seul statut respecté de la femme dans la société algérienne est celui de « femme mariée ».

Donc, l'exemple illustratif ci-dessus nous dit que certains contes peuvent s'avérer un véritable cri de colère. Un cri qui ne peut être lancé qu'entre les lignes d'un conte, et qui, estimons-nous, serait susceptible de soulager les maux de la conteuse.

Donc, nous pouvons affirmer que le conte est une thérapie semblable à une quelconque autre thérapie dans la mesure où il peut venir en aide à des femmes, des conteuses qui n'ont d'autres espaces d'expression pour se dire et panser leurs blessures. Le conte, ici, est une arme de combat et une manière de briser le silence.

Pour finir, nous pensons que la fonction thérapeutique du conte issu de la tradition orale algérienne serait une des raisons ayant incité les conteuses à avoir créé des personnages féminins subversifs. Nous nous sommes, en effet, aperçu que la littérature orale algérienne attribue les rôles de personnages effrayants à des créatures féminines à l'instar de l'Ogresse. Il s'agit de personnages violents, terribles qui, dans les contes algériens rivalisent avec l'homme.

II-2- c) La fonction instructive du conte algérien :

Le conte constitue un genre vivant qui guide les premiers pas de l'enfant qui y puise les règles de morale pratique, et lui permet ainsi de faire l'apprentissage de la sagesse. Il renforce chez l'adulte l'expérience de

la vie et constitue une sorte de vaste répertoire de conduite à bannir ou à adopter¹

Si la plupart des spécialistes des contes africains s'accordent à reconnaître que ces derniers visent en premier lieu la transmission d'un enseignement, le conte algérien ne fait pas exception à cette règle. De par sa proximité avec les contes subsahariens, nous estimons que le postulat de Jacques Chevrier selon lequel, « *la parole apparaît comme l'instrument par excellence du perfectionnement de l'individu.* »² s'applique aussi au le conte algérien.

En fait, nous pensons que toutes les formes de traditions orales, quelle que soit leur origine, ont toujours une portée didactique ; contes, mythes et proverbes, entre autres formes, recèlent toujours un enseignement à tirer, une valeur à inculquer. C'est ainsi que les thèmes des contes constituent un outil pédagogique de transmission des valeurs morales et sociales :

Les événements qui se déroulent dans les contes de fées induisent chez l'enfant et l'adulte une suite de remises question et d'interrogations [...] Poussés par une force invisible, comme s'ils obéissent à une voix intérieure, des enfants prennent congé de leurs parents afin de tenter leur chance dans le vaste monde des contes.³

En effet, le conte est un support d'enseignement pour s'initier aux règles morales et sociales de la société puisqu'il nous montre comment se comporter au sein de la famille ou de la communauté. Dans le recueil de conte de Zoubeida Mameria *Contes du terroir Algérien*, nous avons noté que l'auteure s'évertue, avant le commencement de chaque récit, à mettre en lumière un des défauts des Hommes : (la jalousie, l'envie, la trahison), avant de raconter un conte dont la thématique gravite autour du défaut en question. L'objectif étant de le corriger : « *Malheur à l'ingrat et à celui qui sous-estime la perspicacité de la femme et sa*

¹ Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française* (thèse de 3ème cycle), Université de Dakar, 1968, p. 20

² Jacques Chevrier, *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, op.cit.,

, p32.

³ Dennis Boyes, op.cit., p. 11

capacité à gérer les situations les plus invraisemblables¹ ! », « La naïveté devient une tare lorsqu'elle arrive au point de croire à une promesse absurde. »², « Il est conseillé d'écouter plus petit que soit car, parfois, la sagesse n'attend point le nombre d'années.³

D'autre part, de nombreuses versions de contes nous rapportent l'histoire d'hommes ou de femmes diminués, petits de taille, ou ayant un quelconque défaut, or en se fiant à leur intelligence, ils parviennent toujours à s'en sortir et vaincre leur adversaire. Ce dernier est souvent plus grand, dangereux et violent. Ces variantes de contes prouvent que l'aspect physique n'est pas ce qui importe le plus.

Au bout de l'année naquirent six beaux enfants et un septième dont la taille était la moitié de la taille normale de ses frères. On l'appela Ncif, c'est-à-dire, la moitié [...] Les six garçons grandirent et devinrent de beaux jeunes hommes pleins de force, le septième eut l'apparence d'un nain. Mais il récupérait ce qu'il avait perdu en taille sous forme d'une intelligence prodigieuse : Ncif était fort astucieux et réussissait toujours là où les autres échouaient [...] L'Ogresse des grands bois avait dévoré ses six frères [...] Ncif courait et faisait précipiter, un à un, les ogres dans la grande fournaise crépitante. Ncif réussit ainsi à nettoyer la région de tous ces ogres qui l'infestaient.⁴

Nicf, Mekidech, M'hammed, Vouldhmim, Velajoud ou encore *Djeha* selon la version et l'origine du conte, bien que ce personnage jouant le rôle de l'enfant diminué soit beaucoup plus petit et moins âgé que ses frères, il arrive à sauver les siens de la terrible Ogresse en la piégeant. Gagnant ainsi le respect de son père et ses frères et délivrant implicitement au lecteur un message lui disant de ne jamais se fier aux apparences et de se référer à son intelligence.

¹ Il s'agit d'un conte qui explique l'ingratitude vis-à-vis du bienfaiteur comme il met l'accent sur l'oubli du passé dès qu'on a acquis quelque richesse : Zoueida Mameria, op.cit., *Marzkan, bet oua sbah ma Ken !* t.1, p. 111

² Ce conte nous explique que l'on ne doit pas accorder sa confiance à quiconque : Zoubeida Mameria, *Nahferlek Kkebrek bi fes min dhaheb*, t.1, p.130.

³ Ce conte nous dit qu'être aîné ne donne pas droit de vie ou de mort sur les cadets ; Zoueida Mameria, op.cit., *Sebâa Sbaya fi gasbaya !* t.1, p. 150

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., T.1, pp. 465- 466

Dans *Mhemed, le troisième fils du roi*, Zoubeida Mameria explique que Mhemed a toujours été paresseux, et est considéré par sa famille comme un fardeau :

Un puissant roi régnait sur un vaste royaume eut, pour compléter son bonheur, trois garçons [...] Les deux premiers garçons suivirent ses conseils à la lettre et furent initiés à l'art de gouverner [...] Le plus jeune manifesta très tôt sa différence. Son caractère et son comportement firent de lui un être non conforme aux désirs du roi qui le considéra comme un renégat indigne de son rang.¹

Cependant, lorsque le héros du conte est confronté à une situation problématique le menaçant lui et les siens, l'auteure nous fait découvrir toutes les facettes cachées dudit personnage. Il fallait qu'un Ogre mette sa famille en danger pour que Mhemed se transforme de l'être paresseux, indifférent et moqueur qu'il est en un véritable héros sur qui sa famille peut compter :

[...] Au fond du puits mhemed découvrit une porte secrète qui lui livra un espace fabuleux fait de richesses innombrables. Il entra dans un palais où il reçut aussitôt, l'appel de plusieurs jeunes filles retenues prisonnières [...] Nous sommes les prisonnières de l'ogre [...] Je suis à la recherche de l'ogre, voulez-vous m'aider à le retrouver ? [...] D'un coup de sabre, Mhemed el Hachaïchi, fendit la tête de l'ogre [...] Il libéra toutes les femmes [...] Il allait avoir toute la confiance de son père [...]²

Il est, là, question d'un récit dont la moralité nous dit qu'il ne faut jamais désespérer. Ce n'est pas parce qu'un enfant est différent et paresseux au départ, qu'il ne deviendra point responsable. Ce message adressé par la conteuse, qui dans ce conte se mue en pédagogue, rendrait optimistes tous ceux qui pensent être différents paresseux pour l'éternité.

Taos Amrouche, de son côté, se sert de Velajoudh dans le conte *Histoire de Velajoudh et de l'Ogresse Tseriel* (GM., p. 203) pour instruire les hommes et surtout les mettre en garde contre les abus du pouvoir et les gens qui se croient invincibles eu égard à leur position, leur statut social ou leur puissance physique.

Dans un certain village, autrefois, il était un petit garçon que l'on appelait Velâjoudh [...] Tseryel l'Ogresse, allait boire au

¹ Ibid., p. 479

² Ibid., pp. 483-484

ruisseau qui arrosait le pied du figuier [...] Tseryel était géante [...] Velâjoudh lui jeta la poignée de poivre au visage. Elle se courba vers le sol, les yeux en feu. Tseryel entreprit d'éteindre l'incendie. Et c'est ainsi que lui échappa Velâjoudh.¹

Ce conte est une sorte de satire sociale où les abus des puissants sont stigmatisés à travers les aventures de ce petit être qui trompe et tourne en ridicule des personnages plus grands et plus forts que lui.

Dans *le don de nourriture*, Nora Aceval nous apprend à travers ce conte à apprécier le bienfait d'autrui et à condamner l'ingratitude ; Celle-ci est incarnée par un couple qui subvenait à leurs besoins grâce au don de nourriture de leurs voisins. Mais une fois le couple enrichi, il tente d'abolir la tradition de don de nourriture dans le village pour ne pas avoir à donner aux pauvres à leur tour. Ainsi, *Le don de nourriture* est un conte à travers lequel l'ingratitude est réprimandée.

Nous pouvons donc confirmer que le conte dans la tradition orale algérienne est porteur de mille et un messages éducatifs. Nous dirions aussi que les contes de notre corpus se rejoignent dans le fait que les vices sont fustigés et les vertus sont louées. De ce fait, les méchants finissent constamment mal. Les ingrats sont punis, les tyrans déçus et les bons récompensés.

Ainsi, le conte a une portée didactique dont l'objectif consiste à instruire les jeunes, dénigrer des vices et corriger des comportements.

Néanmoins, même si le conte véhicule mille et un messages pleins d'enseignement, il est indéniable qu'il est également une source de détente et de divertissement.

II-2- d) La fonction divertissante du conte

La plupart des textes traditionnels ont avant tout une fonction de divertissement : « *La fonction première du conte est de divertir.* »²

¹ Taos Amrouche, op.cit., p.203

² Mohamadou Kane, op.cit., p. 170.

En effet, *Le subtil et l'innocent*, conte célèbre que l'on peut trouver un peu partout en Algérie sous différentes versions¹, est restitué par Taos Amrouche dans un style plein de saveur et d'humour et retrace les aventures désopilantes de deux frères, l'un est habile et d'une intelligence hors du commun, l'autre est si naïf qu'il doit toujours être sous la surveillance de son frère. Les deux frères s'aventurent, par mégarde dans le domaine de l'Ogresse. Grâce à la ruse du subtil, ils arrivent à tromper la vigilance de la terrible Ogresse et s'enfuient. Néanmoins, ce sont les dialogues hilarants entre les frères où le naïf prend tout ce que lui demande son frère au premier degré qui rendent la scène absolument comique. Observons l'extrait suivant :

Lève-toi, lève-toi, dépêchons-nous tandis qu'elle dort ! [...] Le subtil le pinça pour le réveiller tout à fait. Puis il tira la targette, entrouvrit la porte et se glissa le premier dehors.

- N'oublie pas la porte ! Recommanda-t-il à son frère. L'innocent arracha la porte et la chargea sur son dos.

Ils traversèrent la cour et se trouvèrent devant une haie d'épines. Le subtil se fraya un passage et dit à son frère : - Remets les épines !

L'innocent déposa la porte pour prendre sur son dos un buisson d'épines. [...] Veille à la pierre ! Mais l'innocent abandonna le buisson pour la pierre. [...] Veille à l'olivier ! L'innocent qui avançait avec peine en soufflant, se sépara de la pierre pour déraciner l'olivier et le charger sur son dos

Le subtil [...] l'attendit et le vit porter l'olivier.

- Pourquoi, mon frère, pourquoi portes-tu l'olivier ?

- C'est toi qui me l'as dit.

- T'ai-je dit cela ? T'ai-je dit de prendre l'olivier sur ton dos ?

Je t'ai crié : « Prends garde à la pierre, prends garde à l'arbre ... » Allons, pose ton olivier !²

Il s'agit d'un conte qui se prête à une lecture plurielle. La plus importante est récréative dans le sens où on découvre, au fur et à mesure des péripéties, à quel point le personnage jouant le rôle du frère simplet est crédule.

Aussi, la dimension humoristique des contes algériens se voit également à travers l'usage du bestiaire. En effet, dans *Contes du terroir Algérien*, Zoubeida Mameria provoque rire et hilarité chez le lecteur/auditeur en rapportant des récits

¹ Dans *Contes du terroir Algérien*, nous avons trouvé la même ossature de ce conte sous le titre l'Ogresse et les trois ânes. Tandis que dans *L'Algérie des contes et légendes*, Nora Aceval intègre une variante du même conte sous le titre : *L'Ogresse et le champ de fèves*. Avec comme différence, les premiers rôles sont joués par deux femmes.

² Taos Amrouche, op.cit., pp. 101-102

d'animaux qui sont en fait des contes étiologiques. C'est-à-dire des récits expliquant l'existence de tel ou tel caractère animal. Le conte *Pourquoi les lapins ont-ils de longues oreilles* nous explique, avec beaucoup d'humour, et comme l'indique le titre du conte, la raison pour laquelle les lapins ont de longues oreilles :

Un lapin vit un bouc donner des coups de cornes dans un arbre [...] Le lapin avait bon cœur. Il eut pitié du bouc et décida de lui prêter main forte [...] Il prit son élan et fonça sur l'arbre [...] Il heurta le tronc de sa tête avec une telle force que celle-ci resta coincée entre deux branches [...] Il décida enfin de saisir le lapin par les oreilles et tira de toutes ses forces [...] Seules les oreilles s'allongèrent démesurément. Depuis, le lapin eut les longues oreilles qu'on lui connaît.¹

L'aspect divertissant peut, enfin, se manifester dans les contes algériens à travers des énigmes et des devinettes que les conteuses se plaisent à enchâsser à l'intérieur de leurs contes.

En fait, les devinettes que l'on peut trouver dans certains contes sont insérées de façon à ce qu'elles constituent des questions-épreuves mises sur le chemin du héros. Ce dernier doit impérativement les résoudre afin de pouvoir aller plus loin dans sa quête. Au surplus, les devinettes peuvent faire office de dot dans certains récits : le prétendant, en faisant appel à son intelligence, parvient à résoudre une ou plusieurs devinettes que le roi – futur beau-père – lui soumet. Gagnant ainsi son respect et l'admiration de sa bien-aimée. Les devinettes peuvent également émaner d'un roi en quête d'une femme de son intelligence, ou d'un conseiller de son rang intellectuel.

Il était un sultan [...] qui cherchait un vizir. Il ordonna au crieur public d'annoncer la nouvelle pour rassembler les hommes du pays et leur soumettre une énigme. [...] Une fois les hommes réunis, le Sultan demanda : - C'est un arbre qui possède douze branches, chacune des branches comporte trente feuilles et chacune des feuilles renferme cinq graines ! De quoi s'agit-il ? Vous avez toute la nuit pour y réfléchir. Mais retenez bien cela, l'homme qui me rapportera la réponse doit arriver au palais, nu et habillé à la fois ; Il doit, également, marcher et être transporté à la fois. Celui d'entre vous qui réussira sera mon vizir [...] Lorsque la jeune fille entendit l'énigme, elle déclara aussitôt à

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, pp. 203-204

son père : Père, c'est facile ! [...] Et voilà comment la fille du paysan fit de son père un vizir et du Sultan son mari. [...]¹

Tel un « jeu de cache-cache par la parole », les devinettes et les énigmes réunissent grands parents et enfants qui s'y livrent dans la joie et le rire.

Ainsi, personnages farceurs, bestiaire et énigmes, sont les éléments que les conteuses et conteurs intègrent dans leurs récits, provoquant aussi bien le rire que la sagesse. En fait le conte est un genre littéraire narratif au service de la société, mais pour remplir sa fonction didactique, le conte doit charmer.

Nous pouvons affirmer que les deux fonctions les mieux connues et les plus importantes sont effectivement celles liées au divertissement et à l'instruction. En fait les séances de contage en Algérie sont une espèce de combinaison de : chants, mimique, gestuelle, rire, imitation des gestes et de la voix de choses et d'animaux. Nous constatons donc que le conte en Algérie est indéniablement un moment de loisir, d'évasion qui permet à tous d'oublier les problèmes, les soucis, le quotidien en mettant en place « *un monde fictif où l'on s'amuse des comportements des animaux anthropomorphisés, des aventures fantastiques, des histoires merveilleuses.* »²

Aussi, dans la société algérienne traditionnelle, toutes les occasions sont bonnes pour éduquer, à plus forte raison lors d'une « séance » de contes.

Dans la société traditionnelle algérienne, la pratique du conte est remarquable dans le sens où chaque rassemblement donne l'occasion à la narration d'une histoire : toutes les rencontres sont un prétexte pour transmettre un savoir à travers une parole. Aujourd'hui encore, dans certaines régions, il ne peut y avoir un groupement de personnes sans qu'il n'y ait motif à raconter des histoires.³

Dès lors, dans ces moments de complicité entre les membres de la communauté, la morale des contes prend tout son sens : il s'agit de distraire

¹ Nora Aceval, op.cit., pp. 49-50

² Pierre N'da K, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.163.

³ Rahmouna Mehadji, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », op.cit.

l'auditoire tout en responsabilisant l'individu à l'égard de son groupe, de veiller à l'harmonie de la communauté et de préserver l'équilibre de la société.

A travers des récits illustrant le bien et le mal, Certains contes apprennent à l'enfant à se dévouer à sa famille, à lui obéir. D'autres contes incitent l'enfant à se garder contre telle ou telle pratique et d'opter pour un comportement approuvé. Cela nous mène à dire, finalement, que le conte permet, d'une certaine manière, de protéger les coutumes de la communauté.

Nous avons appris dans ce chapitre de notre recherche que le conte de la tradition orale algérienne nous enseigne la solidarité, l'amour du prochain, le respect d'autrui. Il est, pour la conteuse ou le conteur et l'auditoire un moyen de condamnation mais il permet également de s'évader d'un quotidien dépourvu de rêve et de magie.

Le conte est une voie parsemée par les valeurs sociales, les tabous et les principes religieux. Cela nous incite à nous intéresser dans le dernier point de ce chapitre aux valeurs que véhicule le conte algérien. Un point qui, rappelons-le, nous aidera à comprendre les raisons de l'existence d'un personnage aussi maléfique, aussi monstrueux que l'Ogresse dans des contes qui sont censés être narré à un auditoire essentiellement infantin.

II-3- Les vices et valeurs sociales véhiculés dans le conte algérien

Les contes algériens évoquent tous les sujets liés la vie quotidienne et abordent des valeurs auxquelles la société traditionnelle algérienne tient : la bonté, la gratitude, l'obéissance et la loyauté sont entre autres valeurs celles qui organisent les rapports sociaux dans la société traditionnelle algérienne.

L'on retrouve dans nos recueils de contes les composantes de la vie sociale ; son système hiérarchique ainsi que ses classes. Notre travail ne consiste point à évoquer toutes les valeurs sociales présentes dans notre corpus, mais nous nous contenterons de dégager et d'analyser les valeurs les plus mises en évidence.

En premier lieu, parmi les valeurs les plus fustigées dans le conte algérien, l'on retrouve d'abord l'indifférence et la désobéissance. La deuxième étant la conséquence de la première.

En effet, dans les contes *Smin N'nda* (ACL., p. 41), *Sebaâ Sebaya fi Gasbaya* (CDTA., p. 149), l'indifférence de certains personnages secondaires engendrent des conséquences désastreuses. Dans le premier récit, celui de Nora Aceval, c'est un pauvre paysan, accompagné de sa femme et son bébé qui s'installe dans une ferme pour y travailler. Mais ignorant que leur hôte était en réalité une redoutable ogresse, il demeure indifférent face aux supplications de son épouse. Celle-ci avait deviné la vraie nature de la riche fermière. Au moment où le paysan s'en rend compte, il regrette de ne pas avoir pris au sérieux les alertes de son épouse. Ainsi, en guise de punition, il se fait dévorer par l'Ogresse.

Cette femme me fait peur. Elle me paraît étrange et j'ai l'impression qu'elle nous guette en permanence [...] Le mari se moqua d'elle et la réprimanda. [...] la femme décida de partir [...] Quand le mari rentra, il fut surpris de ne pas trouver sa femme [...] Un moment après, il reçut la visite de la fermière. [...] Elle s'approcha du *xammas* [...] *Xammas* ! Par quel bout veux-tu que je t'entame ? Commence par manger mes oreilles car elles n'ont pas voulu écouter ma femme [...] Bout après bout, l'ogresse dévora le pauvre *xammas*.¹

Dans *Sebaâ Sebaya fi Gasbaya*, un père de sept fille part au pèlerinage et recommande à ses filles, notamment à l'ainée de ne surtout pas ouvrir la porte aux étrangers. Or, de la même manière que dans le précédent conte, l'ainée des filles ne suit pas les mises en garde de son père, ni celles de sa sœur cadette. Lorsqu'une Ogresse déguisée en vieille femme frappe à la porte, la sœur aînée n'hésite pas à lui ouvrir et à laisser, pour ainsi dire, le monstre entrer dans la bergerie.

Un jour quelqu'un frappa à la porte : c'était une vieille femme
[...]
- Ouvrez-moi votre porte, je ne suis qu'une vieille hadja qui
recherche votre compagnie.

¹ Nora Aceval, op.cit., pp. 42-43

- Va, ma sœur ! Ouvre la porte et reçois la hadja comme il se doit.
- Lalla [...] nous ne la connaissons pas. Et notre père nous a interdit d'ouvrir notre porte à des inconnus.
- Va te dis-je, obéis à ta grande sœur
- [...] Le soir venu, l'ogresse qui savait que le passage était libre, donna le dernier assaut en criant de son horrible voix : - [...] Sept filles de la tour, tombe la nuit et je les mangerai ! [...]
- L'ogresse qui connaissait bien les lieux, entra et commença par l'ainée en lui disant :
- Par où dois-je te commencer
- Par mon oreille qui n'a pas écouté ma petite sœur. ¹

Ainsi, nous pouvons lire dans *Sebaâ sebaya fi gasbaya* que toute recommandation, toute mise en garde requiert l'attention qui lui est due. Par conséquent, l'Homme ne doit rien négliger car sa négligence et son indifférence vis-à-vis d'une quelconque mise en garde occasionnera des déboires qu'il regrettera.

En somme, l'indifférence et le détachement à l'égard des mises en garde, celles des parents notamment, peuvent être perçues comme un manque, voire une absence d'obéissance. En effet, les contes où la désobéissance est mise en exergue nous enseignent qu'enfreindre les règles et instructions des sages² mènent à une issue malheureuse.

Dans le conte *l'impossible union* (CDTA., p.117), le héros du conte se montre désobéissant face aux avertissements de ses parents quant à son mariage avec une inconnue qu'il venait de rencontrer et dont il pensait être épris. Cependant, les soupçons de ses aînés s'avèrent finalement être fondés puisque le jeune homme emprunte un chemin jonché de malheurs et de problèmes. En réalité, le héros constate au fur et à mesure que sa femme n'est pas aussi belle de l'intérieur que de l'extérieur car il découvre avec beaucoup d'amertume qu'elle avait un compagnon, un ogre qui lui tient compagnie en son absence. Il ne réussit à retrouver sa vie d'antan, à se réconcilier avec ses parents qu'après s'être séparé de ladite femme.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 149

² Les personnages jouant le rôle du sage assistant le héros peut être joué par les parents et grands-parents, les frères et sœurs ainsi que des personnes âgées.

Mon fils [...] ta femme est belle en apparence mais son âme est noire comme la plus sombre nuit d'hiver ! Sépare-toi d'elle, avant qu'il ne soit trop tard [...] Je ne peux faire pareille chose, lui répondit le jeune homme ! [...] Le mari arriva chez lui de nuit, [...] Le mari fut étonné de voir plusieurs lampes allumées. [...] Le mari ouvrit la porte brusquement et d'un coup d'épée, bien ajusté, il tranche la gorge de l'ogre. La femme infidèle se réfugia dans un réduit pour échapper à l'épée [...] Le mari trahi prend possession de toutes les richesses des ogres et rentra chez lui où il retrouva ses parents.¹

D'autre part, dans *Le subtil et l'innocent* (GM., p.99), *Eljayeuh ou chater* (CDTA., p.573) ou encore *L'Ogresse et le champ de fèves* (CDTA., p.71) entre autres, il est également question dans ces récits de désobéissance. En fait, bien qu'il s'agisse de trois récits différents, l'actant principal incarne dans tous les cas un personnage qui ne respecte pas les avertissements des parents ou autres personnages avisés :

Les enfants se rendirent au champ plusieurs matins. Mais au lieu de le piocher et de l'ensemencer, ils jouaient et croquaient les petits pois et des fèves [...] Au mois de mai, toutes les fèves de la région étaient mûres [...] – Qu'allons-nous faire ? Tu sais bien que nous n'avons pas semé de fèves ! [...] Faisons rouler notre tamis : là où il s'arrêtera, nous cueillerons des fèves tant et plus.²

Un passage révélant que l'enfant désobéissant a une attitude que conteuses et conteurs algériens condamnent, et ce, en montrant au lecteur que cet enfant désobéissant sera confronté à une situation des plus délicates. Cela démontre, à notre sens, l'importance capitale que réserve le conte algérien à l'obéissance comme valeur sociale qu'il véhicule et transmet aux jeunes.

Aussi, les retrouvailles entre le père et ses enfants qui venaient de s'échapper de l'ancre de l'ogresse nous plonge dans un discours moralisateur dans lequel le père montre son mécontentement à l'égard de la désobéissance de ses enfants : « *Je n'aurais jamais pu vous punir comme Dieu vient de vous punir. Allons vite retrouver votre mère : elle n'a cessé de pleurer toute la nuit.* »³ Un

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 117-122

² Taos Amrouche, op.cit., pp. 99-100

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 103

passage qui nous donne l'impression que la seule apparition de l'Ogresse devant ces deux enfants est déjà une sanction.

Dans le même conte, il est clair que la désobéissance n'est pas le seul vice que l'auteure dénonce. En effet, la cupidité transparaît comme un vilain défaut dont les lecteurs/auditeurs se doivent de prendre garde. En fait, c'est la désobéissance, mais aussi la cupidité des deux enfants qui ont conduit ces derniers à devoir affronter l'ogresse. « *Ils [...] se trouvèrent au milieu d'un champ. [...] Or ce champ miraculeux était celui de l'Ogresse Tseriel.* »¹

Dans le même sillage, nos auteures nous rapportent des contes qui incriminent de manière percutante des personnages cupides. *La cupidité du frère* (CDTA., T.2, p. 575) en est un bel exemple : « *Une fois en haute mer, le voleur prononça la formule magique [...] Très vite le bateau fut plein et s'enfonça. Pris à son propre piège [...] le bateau devenu très lourd s'enfonçait de plus en plus et finit par disparaître en mer.* »²

Donc, le personnage cupide se voit couler avec son navire à cause de son insatiable amour pour l'or et l'argent. Ainsi, à travers ce récit illustratif, les conteuses et conteurs mettent à nu les tares de la société et tentent, à travers leurs contes, de les corriger.

D'autre part, nous avons noté que la sanction prise à l'encontre des différents personnages fautifs se manifeste étrangement sous la forme d'une Ogresse vengeresse. En effet, cette dernière incarne en fait une espèce de punition que le conte inflige au personnage ayant commis un délit de désobéissance, de cupidité, d'injustice ou d'ingratitude, et c'est l'Ogresse qui intervient pour punir ledit personnage et lui faire prendre conscience de la gravité de l'acte commis. De ce fait, des récits comme *El jayeh ou chater* (CDTA., 573), *l'Ogresse et le champ de fèves* (ACL., p. 71) et *les sept ogres* (GM., 117) entre autres contes mettent en scène des les personnages ayant été désobéissants,

¹ Taos Amrouche, op.cit., pp. 100-101

² Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, pp. 575, 576.

cupides et ingrats et qui rencontrent l'Ogresse qui, dans ce cas de figure se manifeste justement comme une correction, une punition rappelant pécheurs et pécheresses à l'ordre : « *Le subtil et l'innocent aperçurent de loin leur vieux père appuyé sur un bâton. Ils coururent vers lui et avouèrent n'avoir jamais semé de fèves. Ils lui racontèrent toute leur aventure : Nous avons échappé à l'Ogresse Tseriel.* »¹

Ainsi, Ces personnages, auteurs d'actes répréhensibles² et suite à l'affrontement avec l'Ogresse, aux périls de la rencontre « Héros – Ogresse » auxquelles ils font face, ils finissent par revenir chez eux repentis, et demandent pardon auprès de leur parents.

Par ailleurs, il va sans dire que le conte algérien ne véhicule pas uniquement des valeurs négatives condamnables. En effet, la loyauté et l'hospitalité sont des thématiques qui reviennent souvent dans les contes de notre corpus. Nous mentionnons à titre d'illustration le conte *l'Ogresse et ses voisins* (CDTA., 349) où une Ogresse ne peut s'en prendre à des visiteurs. Ces derniers, bien qu'ils se soient aventurés dans le domaine de l'Ogresse, ils ont bénéficié de son hospitalité : « *Je respecte la durée de l'hospitalité. [...] La voisine savait que l'ogresse respectait les règles de l'hospitalité.* »³ Le passage ci-avant nous dit clairement que l'hospitalité est une valeur des plus importantes dans l'imaginaire populaire algérien, dans la mesure où l'un des personnages les plus non-conformistes, en l'occurrence l'Ogresse, se plie devant cette valeur et la respecte.

Par ailleurs, en sus des valeurs susmentionnées, Le conte algérien ne tarit pas d'éloges sur l'habileté intellectuelle, par opposition à la force physique. En fait, outre le sens de l'honneur⁴, l'honnêteté⁵ et l'humilité⁶ auxquels les contes de notre corpus consacrent un espace important, nous estimons que l'intelligence et

¹ Taos Amrouche, op.cit., p.103

² Selon les normes de la société traditionnelle algérienne.

³ Zoubeida Mameria, p. 349

⁴ Les contes *les sept ogres*, et *l'impossible union* sont justement dédiés à cette valeur.

⁵ *L'astucieuse fille du paysan* et *la justice sur terre* sont entre autres exemples qui évoquent l'honnêteté.

⁶ Nous mentionnons à titre d'illustration les contes : *Ma laâkal* et *les chevaux d'éclair et de vent* qui abordent l'humilité.

la perspicacité sont certainement des valeurs majeures véhiculées des contes algériens.

Les personnages dotés de savoir-faire et d'intelligence hors du commun sont fort nombreux dans nos recueils de contes. *Mekidech*, *El-Hadi*, *Velajoudh*, *M'hamed* et bien d'autres personnages dont nous avons précédemment cité les prouesses, se présentent souvent sous les traits de petites créatures malicieuses mais aptes à causer des dégâts considérables :

Au cours des années, les six garons grandirent et devinrent de beaux jeunes hommes pleins de forces, le septième eut l'apparence d'un nain. Mais Ncif récupérait ce qu'il avait perdu en taille sous forme d'une intelligence prodigieuse : Ncif était fort astucieux et réussissait toujours là où les autres échouaient.¹

La même description peut se percevoir dans nos deux autres recueils de contes. Dans *L'Algérie des contes et légendes*, c'est le personnage de *Smimi* qui joue le rôle de l'enfant chétif défiant plus fort que lui. Tandis que *Le grain magique* de Taos Amrouche met plutôt en scène *Velajoudh*² qui, en dépit de sa taille, n'hésite pas à jouer des tours à la gigantesque Ogresse :

Dans un petit village, autrefois, il était un petit garçon que l'on appelait Velâjoudh et ce Velâjoudh était toujours à la recherche d'une farce [...] Furieuse, l'Ogresse Tseryel : - Que Dieu te trompe comme tu m'as trompée ! s'écria-t-elle. Un jour sera ton jour et je t'attraperai.³

Ainsi, bien que petits physiquement, ces personnages faibles mais forts astucieux triomphent de bien plus forts qu'eux, car ils usent de leur intelligence. Ce dont l'Ogresse et la plupart des personnages « grands de taille » sont dépourvus. D'ailleurs, nous avons noté que l'Ogresse, de par les multiples pouvoirs⁴ que la tradition orale algérienne lui assigne est invincible. Seule l'intelligence peut venir à bout de l'Ogresse.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.1, pp. 463-464

² Dans d'autres recueils de contes de Kabylie, à l'instar de *Contes du Cycle de l'Ogre* de Youcef Alliouï, et *Recueil de contes Kabyles* de Ahmed Mahdi, il est surtout question de M'Kidech.

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 203

⁴ Nous consacrerons un point dans le deuxième chapitre de notre travail aux pouvoirs qu'octroie l'imaginaire populaire algérien au personnage de l'Ogresse.

Donc, par le biais de cette valeur, à savoir l'intelligence, et le triomphe du faible sur le fort, on découvre la place toute particulière faite à l'intelligence dans le conte algérien ; elle assure la victoire du bien. Elle permet aux héros faibles, petits et dépourvus de force physique de surpasser la monstrueuse Ogresse.

Dans cette optique, l'Ogresse ne représente pas uniquement, tel que postulé plus haut, une punition à l'encontre des personnages ayant fauté, car dans ce dernier cas de figure, celui où le héros s'illustre par son intelligence, il nous semble que l'Ogresse apparaît comme une entrave que le héros doit surmonter afin de s'affirmer et prouver à autrui qu'il est tout à fait possible de triompher sur les plus forts, et ce, en recourant à quelque subterfuge. Ainsi, l'Ogresse se manifeste dans les récits contiques où le héros est associé à l'intelligence et à l'habileté comme un personnage dont la fonction consiste à rehausser le statut du héros. En d'autres termes, en affrontant et surpassant l'Ogresse, le héros parvient, non seulement à éliminer un ennemi redoutable, mais à gagner le respect de ses pairs, ses parents, sa bien aimée ou encore son roi.

Que le conte aborde une valeur positive comme l'intelligence et la loyauté, ou un vice comme l'ingratitude et l'arrogance, nous avons constaté que le personnage de l'Ogresse est très souvent présent. Qui est donc ce personnage ? D'où vient-il ? Quelles sont ses origines ? Des questionnements auxquels nous apporterons les éléments de réponse dans le deuxième chapitre de notre travail de recherche. Un chapitre que nous avons intitulé : *Introduction à l'ogritude*.

Chapitre II

Introduction à l'Ogritude

Tseriel en kabylie, *Zkoukou* dans le Sud algérien, *Alia* à l'Est du pays, ou simplement *El-Ghoula*, l'Ogresse se présente comme l'un des personnages les plus récurrents dans les contes populaires algériens.

Provoquant à la fois frayeur et émerveillement, ogres et ogresses sont des créatures féeriques, des êtres mythiques dotés de pouvoirs surnaturels. Des pouvoirs qui promeuvent ces personnages au rang de dieux.

Entre la version de ceux qui disent qu'il s'agit d'une divinité. C'est ce qu'affirme Georges Jean dans son *Pouvoir des contes* : « *La présence fréquente de certains personnages dans les contes populaires atteste les filiations religieuses et mythiques [...] Tout particulièrement la présence des fées et des ogres.* »¹ Et la version d'autres chercheurs stipulant dans le cas de l'ogresse et l'ogre qu'il est question de personnages populaires dont la légende s'est nourrie de faits historiques. Ogres et ogresses demeurent au centre de moult interrogations ; Qui sont-ils ? Comment ont-ils vu le jour ? D'où viennent-ils et quels pouvoirs l'imaginaire populaire algérien leur a conférés ? Des interrogations qui témoignent de l'image floue correspondant à notre personnage.

Il sera question dans ce qui suit des origines et des racines mythologiques, historiques et populaires de l'Ogresse. Nous nous intéresserons par la suite aux diverses figures apparentées à l'Ogresse. Ainsi, nous saurons ce qui distingue l'Ogresse des contes algériens de ses doubles issus d'autres cultures.

I- Ogres et ogresses, les origines

Suscitant à la fois peur, angoisse et fascination, l'origine incertaine des ogres ne fait qu'accentuer l'ambiguïté enveloppant ces personnages.

Il va sans dire que notre entreprise consistant à appréhender la figure de l'ogresse ne saurait faire l'impasse sur les origines dudit personnage. L'exploration des racines étymologiques de l'ogre nous renseignera sur les sources de son ambivalence. Mais avant de nous aventurer dans les méandres des

¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1981, p. 42.

origines mythologiques historiques et populaires de notre objet d'étude, revenons d'abord à l'étymologie du terme : « ogre ».

En effet, le mot « ogre » viendrait d'après le nouveau dictionnaire étymologique Larousse de l'italien ; « *orco* »¹ : signifiant *croque mitaine*. Il s'agit d'une entrée lexicale qui a fait son apparition dans la langue française « *au début du XIV siècle .Tandis que son féminin c'est-à-dire ogresse a remplacé ogrine, et a intégré les dictionnaires de langue française à la fin du XVII siècle.* »²

Une autre étymologie ferait venir le mot « ogre » du mot latin *orcus* : « *L'ogre d'après Henry Dentenville vient de Orcus après avoir subi des transformations à travers les âges, dues aux superstitions et légendes locales. Ainsi nous trouverons Orcus, Orco, Orgon, Ourgon, Orgos.* »³ Arlette Bouloumié, chercheuse en littérature comparée et ayant travaillé sur le mythe de l'Ogre dans l'œuvre littéraire de Michel Tournier stipule dans un article que le mot Ogre est, en fait, la dérivation de *Orcus*, dieu de la mort : « *le mot ogre du mot latin: Orcus, dieu de la mort et l'enfer lui-même, qui aurait survécu dans les croyances populaires. Cette étymologie est appuyée par l'italien: orco qui signifie croquemitaine.* »⁴

Les dictionnaires étymologiques que nous avons consultés et les recherches que nous avons faites s'accordent sur le fait que le vocable « ogre » serait issu de l'italien *orco* qui lui-même dériverait du latin *orcus*. Ce dernier, dans les croyances populaires latines est le dieu des enfers et de la mort. Ainsi, les racines étymologiques de « ogre » rattachent ce dernier à des entités mythologiques et populaires régnant sur les enfers et les ténèbres. Cela pourrait expliquer la prédilection du personnage de l'Ogresse de vivre dans les grottes, les cavernes et

¹ Nouveau Dictionnaire étymologique et historique Larousse, « Ogre », Paris, Librairie Larousse, 1964, p. 507.

² Ibidem.

³ Najima Rhozali, op.cit., p. 35.

⁴ Arlette Bouloumié, « Représentations des ogres dans la littérature », *Sens-Dessous* 2013/2 (N° 12), pp. 108-109.

autres lieux souterrains. Un point que nous expliquerons sous toutes ses coutures plus loin.

Nos recherches révèlent d'autre part que *Orcus* serait l'équivalent de Hadès ; Divinité des enfers dans la mythologie grecque : « *L'Orcus pourrait être synonyme d'Hadès et de Pluton.* »¹

Ce bref inventaire linguistique de la famille du terme « ogre » laisse, selon toute vraisemblance, entendre que ce dernier est foncièrement lié à des divinités. En d'autres termes, la brève recherche étymologique du mot « ogre » nous incite à nous intéresser à l'univers du mythe et aux diverses créatures mythologiques qui pourraient être à l'origine de l'Ogresse des contes algériens.

Pour ce faire, moyennant la *mythocritique* comme approche d'analyse, nous nous penchons, à ce stade de notre travail, sur des figures mythologiques apparentées au personnage de l'Ogresse. L'objectif étant de mettre en lumière la part mythologique, surnaturelle du personnage de l'Ogresse.

En effet, Pierre Brunel stipule que le repérage du mythe dans le texte littéraire se fait à travers trois phénomènes : *l'émergence*, la *flexibilité* et *l'irradiation* qui seraient les fondements de la mythocritique :

Aujourd'hui je considère l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte comme des phénomènes toujours nouveaux, des accidents particuliers qu'il est vain de vouloir capturer dans le filet de règles générales. La classification que je propose n'a elle-même pour but que d'apporter un peu de clarté et de fonder un mode d'analyse littéraire, la mythocritique.²

S'agissant du premier principe, celui de *l'émergence* en l'occurrence, il implique un travail de repérage de l'élément étranger dans le texte. En d'autres termes, cette loi examine de près « *les occurrences mythiques dans le texte.* »³ Et ce, en prenant en compte que cette présence peut être patente ou latente. La *flexibilité*, elle, consiste à montrer « *la souplesse et en même temps la résistance*

¹ Najima Rhozali, op.cit., 35.

² Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 72.

³ Ibidem.

de l'élément étranger dans le texte. »¹Cette loi s'intéresse aux modifications ou adaptations que subit le texte source. Tandis que la loi de *l'irradiation* considère l'élément étranger dans le texte « *comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique [...] doit avoir un pouvoir d'irradiation.* »² Il s'agit d'en dégager la signification et les effets.

Donc les trois lois démontrent que la référence aux mythes dans le texte littéraire se fait selon différents degrés. Des degrés qui vont de l'explicite vers l'implicite, du limpide vers l'ambigu.

I- 1- Les origines mythiques des ogres

Habitées par des créatures surnaturelles aux pouvoirs surhumains, les mythologies du monde offrent diverses variations autour de la figure de l'Ogre/l'Ogresse et ce, en mettant en scène d'innombrables monstres ; Cyclopes et géants, hydres et serpents aux multiples membres, dragons et autres créatures imaginaires dont l'hybridité, la démesure et l'aspect difforme sont les traits saillants.

Les mythologies européennes sont peuplées d'êtres mi-humains mi-animaux, dont les traits particuliers les rattachent nettement aux monstres [...] c'est leur taille anormale qui les exclut du monde humain pour les rapprocher de celui des animaux, taille complétée par des déviations comportementales et culinaires.³

Dans ce sillage, de nombreux chercheurs affirment que l'Ogre est issu de la lignée des *Titans*. C'est ce que stipule Frank Lestringant, le qualifiant d'héritier des titans : « *L'Ogre cannibale apparaît comme l'héritier de ces géants [les Titans] insolents, contempteurs des esprits célestes qui régnaient avant le déluge.* »⁴

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Florina Mihalovici, *Le mythe de l'Ogre dans la prose francophone contemporaine*, op.cit., p. 23.

⁴ Frank Lestringant, « Rage, fureur, folie cannibale : le Scythe et le Brésilien » in *La Folie et le Corps*, Presses de L'École Normale Supérieure, Paris, 1985, p. 80.

Parler de titans, c'est parler du mythique *Cronos*. Ce dernier fait partie de la famille des titans. En fait, il est considéré comme le roi des titans : « *Les Titans, souvent nommés les Dieux Anciens, régnaient en maîtres suprêmes sur l'univers. Ils étaient d'une taille énorme et d'une force incroyable [...] De tous les Titans, le plus important fut Cronos, en latin Saturne.* »¹

Dans ce sens, nous avons repéré dans notre corpus plusieurs occurrences mythologiques liant *Cronos* au personnage de l'Ogresse. D'ailleurs, à ce propos, il importe de signaler que bien que les contes algériens, ceux de notre corpus du moins, mettent en scène l'Ogresse beaucoup plus que l'Ogre, ce dernier est présent dans quelques récits, notamment ceux de l'Ouest algérien, c'est-à-dire, dans *L'Algérie des contes et légendes* de Nora Aceval. Il nous a donc paru important de l'analyser dans la mesure où il représente le double de l'Ogresse.

En effet, les myèmes² présents dans notre corpus et renvoyant à *Cronos* par le biais des personnages de l'Ogresse et de l'Ogre sont fort nombreux. Ceux-ci sont présents dans *Contes du terroir Algérien*, *L'Algérie des contes et légendes* ainsi que *Le grain magique* comme des créatures anthropomorphes dont les propriétés et les attributs gravitent autour de la démesure, la monstruosité et l'appétit des êtres vivants. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Arlette Bouloumié :

[...] un monstre aux pouvoirs surnaturels, un être fée, qui parcourt les règnes et appartient à chacun d'entre eux sans qu'on sache très bien s'il est de nature humaine, animale ou divine. Son pouvoir de métamorphose montre qu'il est hasardeux de vouloir trop le définir même s'il apparaît le plus souvent sous les traits d'un géant, vivant au fond des forêts, grands chasseurs, jouissant de grandes richesses et possédant des objets magiques.³

Lesdites caractéristiques entrent également dans la composition du dieu des titans *Cronos*. Ce dernier se rapproche d'abord de l'Ogresse des contes algériens

¹ Edith Hamilton, *la mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 2007, p. 17

² C'est à Gilbert Durand que nous devons ce concept. Par myème, Durand entend des éléments et des unités que l'on peut repérer dans l'œuvre littéraire et renvoyant à une ou des parties constitutives d'un mythe déjà établi. In : Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF 1963

³ Arlette Bouloumié, « L'ogre ». Dans *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Sous la direction de Pierre Brunel. Paris, Rocher, 1988, p. 1102.

de par sa taille démesurée : « *On le considère comme une planète, il a un globe sur la tête.* »¹

Néanmoins, le mytheme liant intrinsèquement l'Ogresse à *Cronos* n'est autre que la dévoration. D'ailleurs, les fresques du peintre Néerlandais Pierre Paul Rubens (1577-1640) et celles de Francisco Goya (1746-1828) dépeignant *Cronos* dévorant un des ses fils correspondent à nos dires. Ces artistes y font références car *Cronos* est considéré comme l'un des rares personnages dans le pourtour mythologique à avoir dévoré ses enfants :

Cronos représente la préfiguration de l'ogre primaire, étant le principal type d'ogre au cœur de la mythologie grecque, par ses penchants cannibales envers ses enfants. Cronos [...] les dévore tous à leur naissance, l'un après l'autre.²

Il en va de même pour l'Ogresse qui est intimement liée à l'acte de dévoration. Ce dernier étant le propre des ogres et des ogresses dans le conte algérien. Les passages suivants témoignent de ce que nous avançons : « *C'était le jour qu'elle [l'ogresse] avait choisi pour dévorer la famille. Elle s'était dite : Je me régalerai d'abord du père en premier, ensuite [...] femme pour me rassasier.* »³, « *Tseriel l'ogresse l'épiait [...] Lorsqu'il fut au cœur du jardin, elle se montra [...] Elle le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lièvre.* »⁴, « *L'Ogre entra et dévora le pauvre vieux.* »⁵

Nous nous bornons à ces passages puisque nous donnerons de plus amples détails à la thématique de la dévoration dans la deuxième partie de notre travail que nous consacrerons au statut sémiologique de l'Ogresse.

Il est donc à constater que la référence à *Cronos* ; Saturne en latin, dans le conte algérien n'est pas implicite. De ce fait, les occurrences que nous avons

¹ Aubin-Louis Millin, *Galerie mythologique*, Paris, Soyer, 1840, 104 (Ouvrage scanné et consultable sur Google livres, consulté le 09/01/2019) lien url :

<https://books.google.dz/books?id=KopCRz2LO94C&hl=fr&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>

² Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 15ème édition, 2002 (1951), p. 104. Cité par Florina Liliana MIHALOVICI, « Le mythe de l'Ogre dans la prose francophone contemporaine ». op.cit., p. 24.

³ Nora Aceval, op.cit., pp. 42-43.

⁴ Taos Amrouche, op.cit., p. 90.

⁵ Ibid., p. 113.

repérées nous ont permis d'établir le parallèle entre le mythologique *Cronos* et l'Ogresse contique. Un parallèle qui, de toute évidence, révèle qu'il est question du principe *d'émergence*. Ce dernier a lieu lorsque les allusions présentes dans le texte littéraire à un ou à des mythes sont explicites. Dans le cas de l'Ogresse, c'est la thématique de la dévoration qui renvoie explicitement à *Cronos*.

Néanmoins, il faut signaler que le rapprochement manifeste entre nos deux personnages ne concerne pas uniquement la dévoration. En réalité, nous avons décelé chez l'Ogresse des contes algériens et *Cronos* un penchant sensible pour « la chair fraîche ». En fait, *Cronos* est réputé dans l'univers mythologique gréco-romain d'engloutir ses enfants nouveau-nés : « *Saturne épousa Rhéa dont il eut plusieurs fils qu'il dévora avidement.* »¹ De l'autre côté, l'Ogre et l'Ogresse éprouvent très souvent dans nos contes l'envie d'assouvir leur faim en mangeant de la chair fraîche. Les récits de notre corpus sont jalonnés de scènes où ogres et ogresses déchiquent des corps d'humains ou d'animaux :

Chaque nuit la femme [...] prenait la forme d'une monstrueuse créature [...] Quand au petit matin, l'ogresse rentrait à la maison toute barbouillée de sang.²

Chaque nuit, l'ogresse se levait, choisissait la plus belle bête et la dévorait.³

[...] L'ogresse lui répondit : Lorsque tu entendras dans mon ventre, le cri de tous les animaux que j'ai mangés, c'est que je dors profondément.⁴

Ainsi, la démesure, la dévoration et le penchant pour la chair fraîche sont les myèmes qui nous ont permis de démontrer les affinités physiques et comportementales entre l'Ogresse contique et le mythologique *Cronos*. Ce dernier est considéré comme le principal prototype gréco-romain de l'Ogre⁵. Or, est-il la seule et unique entité mythologique à laquelle l'Ogresse contique peut être rattachée ?

¹ Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 14^{ème} édition, Coll Grands dictionnaires, 1999, p. 16.

² Zoubeida Mameria, *op.cit.*, p. 350.

³ *Ibid.*, p. 570.

⁴ *Ibid.*, p. 578.

⁵ Florina Liliana Mihalivici, *op.cit.*, p.26

- **Hadès (Pluton)**

En effet, *Cronos* n'est pas le seul être mythique d'où *El-Ghoula* des contes algériens puise son essence mythologique. *Hadès* ; *Pluton* pour les Romains, et qui n'est autre que *Orcus* pour les Latins ; divinité des enfers et des ténèbres, de par sa cruauté et la terreur qu'il inspire autour de lui, il serait, selon notre perception, un parent mythologique de l'Ogresse contique.

Hadès est le fils de Cronos et Rhéa. Sans doute le moins bien loti lors du partage des pouvoirs, il est le dieu des Mondes souterrains. [...] Sa richesse n'en est pas moins infinie, puisqu'il possède, outre les âmes des morts, les métaux précieux, les pierres et les bijoux, contenus dans le monde souterrain, qui constitue son vaste royaume (en grec ploutos, racine de Pluton, nom latin de Hadès, signifie « richesse »).¹

En effet, tel que le révèle le passage extrait du *dictionnaire des mythes et des symboles*, *Hadès* est une figure mythologique renvoyant aux enfers ; il est le dieu du monde souterrain. D'autre part, il est surprenant de constater que le personnage populaire de l'Ogresse, dans l'imaginaire populaire algérien est le maître suprême des espaces souterrains ; des grottes et des cavernes : « *Les ogres sont censés habiter sous terre où existerait un autre monde, celui de l'au-delà d'où ils viennent hanter les forêts où les maquis sauvages.* »²

Cependant, outre les lieux souterrains, les ogres règnent sur les forêts et les lieux lugubres : « *Elle [l'Ogresse] familière aux lieux lugubres.* »³ nous dit Camille Lacoste-Dujardin. Dans ce contexte, de nombreuses scènes de notre corpus décrivant l'habitation du personnage de l'Ogresse certifient les propos de Camille Lacoste-Dujardin. Nous mentionnons à titre d'exemple : « *L'ogresse arriva enfin chez elle, dans un pays souterrain et obscur, où l'on n'entend que les cris sinistres* »⁴

¹ Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2009, p. 456.

² Camille Lacoste-Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, op.cit., p. 269.

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p. 331.

Le passage précédent révèle que le lien entre *Hadès* et l'Ogresse est intime dans la mesure où nos deux personnages sont les seigneurs des ténèbres, du monde souterrain et des lieux obscurs.

Par ailleurs, les divers portraits que nous dressent les dictionnaires de *Pluton (Hadès)* ont en commun les richesses et fortunes que possède le dieu des Enfers : « *On le nommait aussi Pluton, le dieu des richesses et des métaux précieux enfouis dans la terre. Les Romains tout comme les Grecs l'appelaient par son nom mais ils le traduisaient souvent par Dis, mot qui signifie riche en latin.* »¹ Le *Dictionnaire des dieux, des saints et des hommes* le caractérise en ces termes : « *Hadès était très peu cité sous son nom, mais sous des qualificatifs comme celui de Pluton, « le riche », référence à son rôle de dieu des terres et des Richesses (symbolisées par la corne d'abondance).* »²

La richesse entre également dans la composition du personnage de l'Ogresse. En effet, ce dernier est souvent associé dans l'imaginaire populaire algérien à l'opulence : or, argent, terres, blés, orge, fèves, fruits et autres produits agricoles. Dans la plupart des récits de notre corpus, il est fait mention que le domaine des ogres regorge de richesses :

Il la franchit et c'est alors que lui apparut un jardin ! En vérité le plus prodigieux qui se puisse voir [...] Il avançait avec lenteur, sur son cheval d'éclairs et de vent, s'émerveillant de tant de richesses octroyées par Dieu. Tseriel, l'ogresse l'épiait ³

L'ogre [...] avait une ferme, des terres, des troupeaux de moutons, des vaches et bien d'autres bêtes.⁴

[...] C'est là qu'habitent quatorze ogres. [...] Le pauvre arriva devant la maison [...] Dans un coin, il aperçut un énorme tas de pièces d'or.⁵

Des passages parmi tant d'autres révélant que l'imaginaire populaire algérien considère le personnage de l'Ogresse de la même manière qu'*Hadès* est perçu dans le décor mythologique gréco-romain, comme des figures jouissant

¹ Edith Hamilton, op.cit., p. 23.

² Pierre Chavot, *Dictionnaire des dieux, des saints et des hommes*, Paris, l'Archipel, 2008, p. 317.

³ Taos Amrouche, op.cit., pp. 89-90

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 108.

⁵ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 557-558.

d'innombrables richesses et ce, bien qu'ils soient liés aux ténèbres et au monde souterrain.

Force est donc de constater que les divers myèmes liant *Hadès* à l'Ogresse corroborent notre thèse selon laquelle *Hadès* serait un parent mythologique de l'Ogresse des contes algériens.

D'autre part, nous avons constaté que *Cronos* et *Hadès* ne sont pas les seules figures mythologiques du pourtour méditerranéen à être lié au personnage de l'Ogresse.

- **Le Cyclope**

La culture littéraire algérienne n'est pas un isolat. Sa littérature orale et ses différentes formes appartiennent au fonds commun méditerranéen. C'est pourquoi, le motif de la bête sauvage à l'œil unique au milieu du front que l'on trouve incarné à travers le cyclope dans la mythologie grecque est présent dans les contes algériens et ce, à travers le personnage de l'Ogresse. Ce dernier aurait des affinités importantes avec le personnage mythologique du cyclope. Des affinités qui, selon toute vraisemblance, font encore ressortir les racines mythologiques de l'Ogresse.

En effet, le cyclope est représenté, selon la version homérique sous les traits d'une créature d'une taille démesurée, une bête anthropophage habitant une caverne et élevant un troupeau de moutons pour sa propre consommation :

Ulysse et ses compagnons arrivèrent au pays des Cyclopes, géants à un seul œil, brutes sans foi ni lois. S'en remettant aux dieux, [...] Tout poussait pour eux sans culture : blé, orge et vigne aux lourdes grappes. [...] Ils habitaient dans des antres creux, au sommet des montagnes.¹

Le *Dictionnaire des symboles et des mythes* décrit les cyclopes en ces termes : « *Les Cyclopes sont des créatures monstrueuses, d'une taille gigantesque et pourvues d'un œil unique. Ils évoquent la force prodigieuse du*

¹Homère, *L'Odyssée*, adapté par Jane Werner Watson, Paris, Editions des deux coqs d'or, 1956, p. 62.

feu, mais aussi sa nature destructrice et perverse. Brutaux, avides et violents, les Cyclopes symbolisent la bestialité, l'emprise des instincts [...] »¹

Ce dernier passage démontre que le cyclope est une créature remarquablement proche de l'Ogresse dans la mesure où les deux personnages se caractérisent par leur taille démesurée, leur brutalité, leur penchant pour la chair humaine ainsi que le fait qu'ils vivent esseulés en dehors de la société des hommes. Le passage ci-après témoigne de ce que nous avançons : « [...] ils mangent les produits spontanés de la terre et parfois de la chair humaine. Ils vivent sur une île [...]. »²

Outre les mythes liant l'Ogresse au cyclope que nous avons mentionnés, nous nous sommes aperçus, en examinant les contes de notre corpus et en les comparant à certaines versions du récit mythologique *L'Odyssée* où figure le personnage du cyclope, que les péripéties se déroulent selon un schéma identique ; d'abord le héros et ses compagnons (dans le conte, le héros est accompagné de ses frères) s'égarer et se retrouvent dans l'antre d'un monstre anthropophage (cyclope /ogresse) qui tente par tous les moyens de les dévorer. Seul le héros y échappe. Celui-ci, grâce à son intelligence, use d'un subterfuge pour berner le monstre et l'éliminer. L'objectif étant de délivrer les survivants et retourner auprès des leurs. Ce schéma commun aux récits contiques et mythiques laisse toutefois transparaître quelques écarts. Des variations qui, à notre sens, sont significatifs, dans la mesure où certains usages traditionnels et rites musulmans de la société algérienne se voient s'introduire dans les récits contiques algériens.

En effet, nous avons noté que le double du cyclope dans l'imaginaire populaire algérien, c'est-à-dire l'Ogresse, accorde souvent l'hospitalité à son hôte. Une hospitalité qui dure trois nuits conformément aux traditions musulmanes. Observons ce que nous dit Malek Chebel à propos de la notion d'hospitalité dans la tradition arabo-musulmane :

¹ Corinne Morel, op.cit., p. 299.

² Pierre Chavot, op.cit., p. 197

Hospitalité : Vertu bédouine aussi ancienne que le peuplement de l'Arabie, en raison même de l'hostilité particulière de l'environnement désertique, l'hospitalité est évoquée à plusieurs endroits du Coran. Il s'agit d'abord d'un devoir d'hospitalité que l'on offre à un voyageur, dénommé *Ahl as-Sabil*, « Celui (qui prend souvent) la route », au parent désargenté, au voisin en détresse, à l'enfant abandonné. Au point de vue des idéaux bédouins, le visiteur est accueilli pendant trois jours et trois nuits, sans qu'aucune question lui soit posée ni sur son origine ni sur sa destination... Agir autrement peut paraître offensant pour la personne reçue, mais également déshonorant pour le maître de maison, pour le clan, la tribu.¹

Dans le même sillage, n'oublions pas que l'hospitalité dans la société traditionnelle algérienne est l'une des valeurs fondamentales². C'est ce que nous constatons à travers les passages suivants :

La voisine savait que l'ogresse respectait les règles de l'hospitalité³

Il doit y avoir une maison là-bas. Nous allons nous en approcher et nous y arrêter cette nuit [...] Un homme très grand [un ogre] se montra sur le seuil. Il fit entrer les voyageurs.⁴

Ainsi, bien que nos contes appartiennent au pourtour méditerranéen, l'ancrage religieux et traditionnel de la société algérienne leur est indissociable.

Le dernier mythème liant les deux géants est d'ordre physique. En effet, le personnage de l'Ogresse nous est présenté dans certains contes comme étant borgne ou aveugle : « *Tseriel était aveugle mais géante [...] Elle ramena Vetellis [une ogresse] Vetellis avait un œil blanc.* »⁵, « *Elle continua à gratter et découvrit une ogresse aveugle, en train de moudre son blé.* »⁶ Une caractéristique qui se trouve à l'origine, chez le cyclope et qui, rappelons-le, ne possède qu'un seul œil au milieu du front. L'œil unique qui unit les deux personnages traduirait leur manque de clairvoyance et leur ignorance fondamentale.

¹ Malek Chebel, *Dictionnaire encyclopédique du Coran*, Paris, Fayard, 2009, pp. 289-290

² Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, p. 57.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 351.

⁴ Taos Amrouche, op.cit., p. 119.

⁵ Ibid., pp. 204-205

⁶ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 362.

Ainsi, l'examen de notre corpus indique que le rapprochement entre l'Ogresse contique et le cyclope mythologique est évident. Par conséquent, nous pouvons affirmer que le lien de parenté entre les deux personnages est incontestable.

Cette constatation est, à notre sens, due au fait que les occurrences mythiques renvoyant au personnage du cyclope sont latentes.

Cependant, l'Ogresse, en tant qu'incarnation du féminin maléfique, ne renvoie-t-elle pas à un autre mythe ayant pour figure une femme démoniaque ? Nous répondrons à cette interrogation en nous penchant sur le personnage mythologique de *Lilith* et montrerons par la même occasion les liens unissant cette figure biblique à l'Ogresse.

- *Lilith*

Le quatrième personnage mythologique qui pourrait être à l'origine du personnage populaire de l'Ogresse n'appartient pas au décor mythologique gréco-romain. Il s'agit de *Lilith* ; Une figure biblique qui, d'après les mythes et textes bibliques serait la première femme sur la Terre. Néanmoins, à la différence d'*Adam* qui a été créé à base d'argile : « *Adam est créé de terre* »¹, *Lilith*, elle, serait faite de souillure et de sédiments :

Certains interprètes de la Bible disent qu'Adam, après avoir été créé par Dieu, eut pour tâche de donner un nom aux animaux. Les voyant en couple, Adam fut saisi de jalousie et il lui prit l'envie d'avoir lui aussi une compagne. Dieu décida donc de créer la femme. Il agit comme il l'avait fait pour Adam en prenant de la terre. Mais au lieu de prendre de la matière noble, il utilisa de la boue, chargée d'immondices. Il façonna ainsi *Lilith*, la première femme. Mais Adam ne s'entendit jamais avec *Lilith*, créature impure et mauvaise. Dieu créa alors Ève, et pour éviter la même mésaventure, choisit de la faire naître de la côte d'Adam. *Lilith* fut dès lors classée au rang des démons.²

Associée à des créatures démoniaques et maléfiques, symbole de puissance, de violence et d'insoumission, *Lilith* représenterait le double *égal* de l'homme.

¹ Malek Chebel, *Dictionnaire encyclopédique du Coran*, op.cit., p. 64.

² Corinne Morel, op.cit., p. 545.

Elle serait l'autre « parfait », et non la chair de la chair d'Adam, comme l'est sa rivale Eve. *Lilith* est celle qui se considère comme un être à part entière. Elle n'est la « moitié » de personne :

Lilith est la « première Ève », la première femme d'Adam, créée à son égal à partir de la terre. Elle le quitte, ne supportant plus d'être dominée [...] elle ne revient pas et, bannie de l'Éden, s'en va dans les abîmes créer des démons. Pour la remplacer au paradis, Dieu crée Ève à partir d'Adam, c'est-à-dire le modèle de la femme soumise à l'homme.¹

Lilith se distingue d'Eve ; emblème de douceur et de faiblesse en ce qu'elle est brutale et dominatrice. En fait, le discours contique algérien se nourrit de la figure mythique de *Lilith*. Nous pensons que cette dernière a inspiré les récits populaires du terroir algérien en ce que ceux-ci mettent en scène des personnages féminins terribles, dominateurs et suscitant peur et frayeur. En somme, des personnages tels que Tseriel, la terrible Ogresse des contes algériens.

Le premier trait saillant caractérisant la déesse du néant et du chaos² est son attirance pour le nocturne dans la mesure où les actions que *Lilith* accomplit ont lieu la nuit. D'ailleurs, la tradition juive relie le nom de *Lilith* au mot *Lyril* (nuit)³ Ce qui explique qu'elle se métamorphose, la nuit tombée, en diverses créatures malfaisantes dont le cri nocturne évoque « désolation et malédiction.»⁴ Pierre Chavot rajoute également que *Lilith* se manifeste souvent la nuit dans l'espoir d' « entraîner dans la luxure les jeunes mariés et les mères imprudemment restées dehors. »⁵

Similairement, dans les contes algériens, ceux de notre corpus, nous avons noté que le personnage de l'Ogresse se manifeste très souvent comme une créature nocturne. En d'autres mots, les actions les plus significatives, en termes de rôles actantiels comme la rencontre avec le héros, sa capture, sa dévoration ou

¹ Pierre Chavot, op.cit., p. 465.

² Sophie Robert, « La cruauté au féminin : mythes et sacrifice dans la comtesse sanglante de Valentine Penrose », Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître es Arts en Littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, p. 97

³ Pierre Chavot, op.cit., p. 465.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

son affranchissement, ces actions ont vraisemblablement lieu entre le crépuscule et l'aube. Comme en témoignent les contes : *Le subtil et l'Innocent* (GM., p. 99), *L'homme qui épousa une ogresse* (ACL., p.65) ou encore *Sebaâ sebaya fi gasbaya* (CDTA., p. 147) à titre d'exemple.

Il est donc à constater que les deux personnages se passionnent pour le royaume des ténèbres et de l'obscurité ; la nuit. Celle-ci étant le premier mytheme liant l'Ogresse à Lilith et qui, d'après notre lecture, pourrait renvoyer à la nature obscure, ambigüe dirions-nous, des deux personnages.

Il y a lieu de rappeler que les liens intrinsèques qu'entretient l'Ogresse avec la nuit et le nocturne feront l'objet du troisième chapitre de cette première partie de notre travail. C'est pour quoi, nous nous limitons aux commentaires succinctement exposés.

Par ailleurs, il est manifestement clair que le rapprochement entre le personnage contique de l'Ogresse et Lilith ne se restreint pas uniquement au mode de vie nocturne que mènent les deux figures.

En effet, nous retrouvons chez l'Ogresse l'autonomie et l'insoumission si chères à *Lilith*. Cette dernière incarne émancipation et insubordination du fait qu'elle soit créée, si nous nous référons au recueil de légendes attribué à Ben Sira¹ en même temps qu'*Adam*. En d'autres termes, *Lilith* est l'*Alter égo* d'*Adam*. Il s'agit en fait d'une créature qui a abouti à un échec car, étant l'égale d'*Adam*, *Lilith* refuse de lui obéir et s'insurge contre son autorité. Cela contraint *Lilith* à s'éloigner de l'Eden et de s'exiler. De la même manière, il nous est présenté dans les contes constituant notre corpus des séquences narratives où le personnage de l'Ogresse prend part, qui font clairement référence à Lilith, notamment à son indépendance et à son insubordination: « [...] *Je suis la fille de Tseriel. La fille de l'ogresse. Ma mère est allée à la chasse ; elle ne reviendra qu'au coucher du*

¹ Il s'agit en fait d'un recueil de légendes rédigé en Perse vers le Xe siècle après J.-C., attribué à Ben Sirah, auteur biblique de l'Ecclésiaste. Voir l'introduction de l'ouvrage de Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahier romantique no 8, 2002, P. 356.

soleil. »¹, « *L'homme prit la route le premier à la recherche d'un travail. Il arriva devant une ferme qui appartenait à une femme riche [...] La fermière était en réalité une redoutable ogresse.* »² Ou encore : « [...] *Tu prendras cette route qui te conduira chez Ghila, l'ogresse [...] Dhaoui sans darder, se lança sur le chemin périlleux [...] Un chemin qui le conduisit sur les terres de la terrible ogresse.* »³

Des passages montrant que l'Ogresse vit seule, éloignée de la société des Hommes, mais surtout sans la moindre présence masculine. C'est d'ailleurs ce que confirme Camille Lacoste-Dujardin en stipulant dans *son La vaillance des femmes* que : « *Teryel [l'Ogresse] est libre et indépendante, au mépris des activités domestiques dévolues aux femmes en société* »⁴ Dans le même contexte, l'ethnologue française attribue au personnage de l'Ogresse dans la culture algérienne les caractéristiques suivantes : « *Une femme solitaire, sans mari [...]* »⁵

Ainsi, telle *Lilith*, ne pouvant être en mesure d'assumer le rôle de « subordonnée » à l'homme qu'assigne les sociétés patriarcales à la femme, l'Ogresse ; cette femme « *sauvage* »⁶ se déshumanise et s'exile loin des sociétés dites « patricarcales », « masculines » où la femme n'est autre qu'un objet de procréation et de servitude.

Par ailleurs, il nous paraît que la colère et la fureur qui habitent aussi bien l'Ogresse que son ancêtre mythologique *Lilith* aboutiront à un profond sentiment de rejet. Une vive sensation qui, à notre sens, engendrerait chez nos deux « femmes indomptables » un désir de rébellion et de révolte contre toute forme d'assujettissement qui se traduirait, selon notre perception, par le cannibalisme et la dévoration de la chair fraîche. Ce dernier thème étant bien entendu intrinsèquement lié aux pratiques ogresques mais aussi celles de *Lilith*. C'est

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 22.

² Nora Aceval, op.cit., p. 41.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 69.

⁴ Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, op.cit., p. 56.

⁵ Camille Lacoste-Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, op.cit., p. 270.

⁶ Ibidem.

d'ailleurs ce qui est stipulé dans le *Dictionnaire de Dieux, des Saints et des Hommes* : « Elle s'en prend [...] aux enfants qu'elle dévore. »¹

De son côté, l'Ogresse se manifeste dans le conte algérien, tel que nous l'avons signalé à moult reprises, comme la personnification de la dévoration et du cannibalisme. Nous mentionnons à titre d'exemple : « Elle le menaça : Si une seule bête du troupeau ou de la forêt touche au troupeau, je ferai de ton sang une gorgée et de ta chair une bouchée. »² De ce fait, nous pensons que la mythologique *Lilith* et l'Ogresse contique sont étroitement liées en ce qu'elles sont des figures ambivalentes dans le sens où elles représentent des créatures inaccessibles ; des êtres à l'orée du monstrueux et de l'humain.

En somme, nous pouvons dire que certains aspects de l'Ogresse des contes algériens émanent, en effet, du mythe de *Lilith*, dans le sens où les deux figures sont indissociables de la dévoration, au cannibalisme ainsi qu'à l'insoumission. De même que *Lilith*, l'Ogresse est l'expression du féminin redoutable dans sa dimension agressive.

Ainsi donc, Moyennant la mythocritique comme outil d'analyse, nous nous sommes particulièrement intéressé dans ce premier point de notre deuxième chapitre aux possibles origines mythologiques du personnage de l'Ogresse. Les mythèmes que nous avons évoqués rattachant l'Ogresse à moult protagonistes appartenant notamment au décor mythologique méditerranéen, des figures à l'instar de *Cronos*, *Hadès*, le *Cyclope* ainsi que *Lilith*. Les similitudes frappantes entre l'Ogresse et les personnages précités nous mènent à constater que l'Ogresse de par ses racines mythologiques, se hisse au rand de mythe.

I- 2- Les origines historiques des ogres

La mythologie n'est pas la seule source quant aux origines du personnage de l'Ogre. Le vocable de celui-ci pourrait être issu d'événements historiques.

¹ Pierre Chavot, op.cit., p. 464.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 571.

Ceux ayant vu les invasions des Hongrois décimer les peuples d'Europe de l'Est au X^{ème} siècle :

Aux confins de la fantaisie et de la réalité, les origines du mythe de l'ogre enregistrent celle d'un peuple considéré comme atroce par la mentalité collective européenne de l'époque : les Hongrois. [...] Cette possible racine ogresque est disputée entre plusieurs théories qui apportent à la naissance de l'ogre une note d'ambiguïté encore plus forte. Les historiens affirment que – à partir du VIII^{ème} siècle, ce peuple païen se déplaçait en hordes ; il était originaire des extrémités de l'Asie et il est arrivé jusque sur les territoires de l'Italie, de l'Allemagne et de la France d'aujourd'hui, où il a provoqué des dégâts, dévasté des villages et goûté à la chair « européenne ».¹

En effet, de nombreuses sources nous apprennent que ce sont les invasions *Ouïghours* de Hongrie qui, au X^{ème} siècle, étaient réputés de manger la chair fraîche de leurs adversaires et de boire leur sang, qui donnent naissance au mot « Ogre ». Un mot manifestement proche de « Ouïghour ». C'est d'ailleurs le postulat de Jacques Colin De Plancy qui avance que « *les ogres sont les féroces Hongrois du Moyen Âge qu'on appelait Hunnigours, Oïghours, Oïgours, et ensuite par corruption, Ogres.* »²

Nous pensons que le bienfondé de cette hypothèse repose sur la proximité phonographique entre « Ogre » et « Ouïghour », mais aussi sur les comportements inhabituels dudit peuple. Des comportements évoquant les pratiques cannibales propres aux montres anthropophages. C'est la description que nous donne De Plancy des Hongrois dans l'ouvrage précité :

Les Hongrois, disait-on, buvaient le sang de leurs ennemis ; ils leur coupaient le cœur par morceaux et le dévoraient en manière de remède contre toute maladie. Ils mangeaient de la chair humaine, et les mères hongroises, pour donner à leurs enfants l'habitude de la douleur, les mordaient au visage dès leur naissance. [...] les mères se servirent du nom des Hongrois, ogres, pour, épouvanter leurs petits enfants.³

¹ Florina-Liliana Mihalovici, op.cit., p. 30.

² Jacques Collin De Plancy, *Dictionnaire infernal ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des faits et des choses*, Paris, Éditeur Paul Mellier, 1844. P. 385.

³ Ibid., pp. 501-502.

Ainsi, ce sont ces pratiques *barbares* qui seraient à l'origine de la mutation du mot « hongrois » ; synonyme de terreur et de cannibalisme, en « ogre » dont les traits que nous venons de mentionner, lui sont également indissociables.

Cependant, nous sommes conscient qu'il n'est, là, question que d'une hypothèse dont la véracité est plus que discutable dans la mesure où il est fort possible que l'hypothèse de De Plancy ne serait que le fruit de quelque faits basés sur des idées reçues, des *clichés insolites*, transmis de bouche à oreille, de génération en génération. Cela nous mène à constater que la mythologie et l'histoire / Histoire placent le personnage de l'Ogre derrière des voiles obscurs rendant, de ce fait, sa nature sujette à moult interrogations quant à ses origines exactes. Des origines ambiguës que nous essayerons de clarifier en abordant dans ce qui suit les sources populaires du personnage de l'Ogresse.

I- 3- Les origines populaires de l'Ogresse

« L'on raconte que Tseriel, la terrible Ogresse a réellement existé ! ... En fait Tseriel était une femme ordinaire, une belle femme convoitée par les hommes d'un village proche.

Tout a commencé lorsque ses parents l'ont mariée, sans qu'elle le sache, à un riche commerçant de bétail qui avait le double de son âge. La jeune fille accepta à contre cœur. Cependant, peu après le mariage, le mari commença à traiter son épouse comme une esclave. Etant une femme de caractère et ne pouvant supporter les agissements et comportements de son mari, un homme qu'elle n'accepta que pour ne pas affliger ses parents, la jeune femme, un soir, prit un récipient et le pulvérisa sur la tête de son époux. Elle raconta ses mésaventures avec son mari aux villageois, or ces derniers ne purent et ne voulurent croire la parole d'une femme qui, à leurs yeux, était coupable. Elle seule responsable de la mort de son époux. C'est alors là que la jeune femme prit

la décision de prendre la fuite vers la forêt en traversant les montagnes. Elle prît pour gîte une grotte et se vengea des villageois qui tentèrent de la retrouver.»¹

Tel est le récit qu'une vieille femme nous a rapporté à propos de Tseriel, de la naissance de sa légende.

Il s'agit, selon toute vraisemblance, d'un récit parmi tant d'autres que les esprits des contes populaires aiment à dire et à transmettre et ce, en veillant à ce que de nouveaux éléments, de nouvelles péripéties leur soient insérés.

De ce fait, ce sont les rêves, les illusions des uns et les fabulations et les fantasmes populaires des autres qui nourrissent les récits concomitants de la naissance de l'Ogresse. C'est d'ailleurs ce que l'on peut lire dans l'avant propos du recueil de contes : *Contes du cycle de l'ogre*² du sociologue Youcef Allioui.

En effet, Youcef Allioui transcrit des témoignages de conteuses algériennes, celles qui lui ont transmis les récits de son recueil. Des témoignages portant le titre de : « *Ce que pensent nos mères de Tseryel l'ogresse* » où l'on peut voir un portrait de l'Ogresse foncièrement différent de celui que dressent les grands mythes fondateurs. En fait, il est question dans lesdits témoignages d'une ogresse innocente cependant autonome et qui sait se faire respecter :

Les femmes Kabyles questionnées à propos de « Mère-grand » Tseryel, disaient toutes que « L'ogresse était une femme comme les autres ». Elles excusaient ses écarts de mangeuses d'hommes. Mieux encore, elles lui trouvaient des qualités admirables que beaucoup d'humains n'ont plus³

Combien d'hommes n'hésitent pas à tuer pour arriver à leur but ! Contrairement à nous, l'ogresse était toute innocente ... Elle n'avait pas de malice, elle n'était pas perverse.⁴

D'autre part, nous avons constaté que l'opinion populaire traditionnelle admire l'autonomie dont jouit l'Ogresse :

¹ Ce récit nous a été rapporté par Djedjiga Boussaha, 76 ans, village Ait Chafaâ, commune d'Azeffoun, Tizi-Ouzou. Mars 2019.

² Youcef Allioui, *Contes du cycle de l'ogre, Livre III*, Paris, L'Harmattan, 2002.

³ Ibid., p.19.

⁴ Ibid., p. 20.

Moi ce que j'aime chez l'ogresse, c'est son indépendance. Elle n'avait pas de mari qui lui dictait tous les soirs que le souper était fade ou trop salé ! C'était elle la chef de la maison [...] Alors que nous les pauvresses, nous n'arrêtons pas d'être embêtées par les bonhommes. Elle [l'ogresse], au moins, les « ânes », elle savait comment les dévorer.¹

Une autre femme questionnée rajoute : « *C'était une grande femme puisqu'elle tenait parole. On voudrait bien que beaucoup d'entre nous prennent exemple sur elle [...] Ce n'était pas une mégère. Elle était une femme de valeur qui défendait ses terres.* »²

Les deux passages ci-dessus révèlent les sentiments d'admiration qu'inspire l'Ogresse. Cette dernière est, certes, un personnage fictif mais elle renvoie pour les conteuses, si nous nous fions auxdits passages, à l'image de la femme parfaite ; une femme autonome, forte, franche et qui ne dépend d'aucune entité. En somme, l'Ogresse serait en fait, le reflet de ce que ces femmes voudraient être.

Ainsi, nous pouvons dire que la conception populaire, celle des femmes traditionnelles et des conteuses notamment, tend à envisager l'Ogresse dans sa dimension humaine. En d'autres termes, à la différence des textes mythologiques qui mettent l'accent sur un archétype d'ogres déifiés et sans un quelconque rapport avec l'espèce humaine, la tradition orale algérienne introduit sur la scène contique un portrait d'un être muni de caractéristiques typiquement humaines comme l'innocence, l'honnêteté et la compassion : « *L'ogresse était pleine d'innocence et elle n'était pas fourbe. Elle faisait les choses normalement sans méchanceté.* »³ Affirme une conteuse.

Il est également à noter que la plupart des témoignages des femmes questionnées dans l'ouvrage de Youcef Allioui reprennent le terme « femme » ; ce qui, à notre sens, signifie que les conteuses traditionnelles algériennes se projetteraient d'une certaine manière sur ce personnage populaire. Cela

¹ Ibid., pp. 20-21.

² Ibid., pp. 21-22.

³ Ibid., p. 20.

expliquerait, éventuellement, le fait que ces femmes conteuses excusent ses écarts de dévoreuse d'hommes : « *Si elle mangeait les hommes, c'est que Dieu l'avait ainsi créée ! Ce n'était pas de sa faute à elle ! [...] Si elle ne nous aimait pas, c'est peut-être parce que nous le méritions !* »¹

Tel est donc le modèle d'ogres véhiculé dans la tradition populaire algérienne ; un monstre au féminin dont l'âme est humaine, les déviances sont tolérées et dont les qualités sont reconnues et louées.

II- L'Ogresse dans d'autres cultures : Ses doubles et ses avatars

De nombreuses formes de traditions littéraires populaires et savantes sont pourvues de mille et une créatures monstrueuses. Des monstres qui meublent les littératures de tous azimuts pour mettre à nu les écarts et les déviations des sociétés. Il s'agit de monstres assez proches de l'Ogresse des contes maghrébins de par la terreur qu'ils sont censés provoquer chez l'auditoire et les pratiques atroces auxquelles ils sont associés. Néanmoins, ces monstres demeurent le propre de chaque héritage folklorique, de chaque civilisation dont ils découlent.

Nous tenterons donc dans ce qui suit de passer en revue les personnages populaires qui pourraient avoir des affinités avec le personnage de l'Ogresse. Notons que ce point de notre travail nous est primordial dans la mesure où il nous permettra de démontrer que le personnage de l'Ogresse des contes populaires algériens peut avoir des doubles ; des avatars pour ainsi reprendre les mots d'Arlette Bouloumié². Or, il se singulariserait desdits doubles de par les significations qui lui sont rattachées ainsi que la symbolique que le génie contique algérien lui instille.

Outre la faible présence d'ogresses et d'ogres dans les littératures populaires européennes, américaines et africaines (subsaharienne et noire), nous avons noté, d'après nos recherches et les œuvres appartenant à ces cultures et que

¹ Ibid. P. 21-22.

² Arlette Bouloumié, « L'Ogre », op.cit., p. 1098.

nous considérons comme représentatives vu le succès et la reconnaissance internationale qu'elles ont reçus, que des figures comme la sorcière, le loup, le loup-garou et l'hyène sont les plus récurrentes

II- 1- Baba-Yaga : la sorcière des contes slaves

Baba-Yaga ; personnage emblématique des contes russes et slaves. Il s'agit, en effet, d'une figure des plus présentes dans l'héritage contique russe. Réputée dans les contes recueillis puis transmis au XVIII^{ème} siècle par l'anthropologue russe Alexandre Afanassiev, comme « *une vieille femme d'une laideur terrifiante. Habitant une maison construite d'os aux fins fonds de la forêt.* »

Baba-Yaga se manifeste très souvent dans les contes russes, ceux réunis par Alexandre Afanassiev, comme une impitoyable sorcière dévoreuse d'enfants. De ce fait, Baba-Yaga fait partie de la catégorie des personnages contiques que le héros ou l'héroïne rencontre sur son chemin et affronte. C'est ce que le spécialiste des contes populaires Vladimir Propp qualifie dans son *Morphologie du conte*¹ d'*Agresseur*.

En effet, les spécialistes de la littérature populaire russe, à l'instar de Lise Gruel-Apert assimile Baba-Yaga à une déesse païenne aux multiples pouvoirs : « *Elle est avant tout liée à la forêt et à la chasse [...] Elle commande les phénomènes célèbres.* »² Dans le même contexte, Vladimir Propp stipule que : « *Son aspect repoussant, sa vieillesse sont liés au fait que déjà à l'époque où le conte a été élaboré, elle incarnait une religion morte, dépassée [...] Elle est incroyablement archaïque.* »³

Ce dernier passage révèle qu'il est question d'un personnage se trouvant entre le contique et le mythologique dans la mesure où on l'associe à des croyances religieuses. Ce qui signifie que le personnage populaire de Baba-Yaga n'est autre qu'un avatar d'*El-Ghoula* des contes maghrébins et algériens, car au

¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op.cit., p. 39.

² Ibid., p. 4.

³ Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p. 141.

même titre que cette dernière, Baba-Yaga se dresse comme le symbole des personnages surnaturels dans la littérature russe et slave. C'est ce que nous dit Lise Gruel-Apert dans l'un de ses articles scientifiques :

Dans le conte merveilleux, les figures surnaturelles appartiennent à l'autre monde. Comme Propp l'a dit à maintes reprises, l'existence de deux mondes avec traversée d'un monde – le nôtre – vers l'autre monde, l'au-delà – fait partie de la composition, de la structure même du conte merveilleux. Une des figures emblématiques de cet autre monde est la baba Yaga, personnage des plus énigmatiques et fascinants.¹

Il est donc question d'une véritable figure du conte populaire russe. Une figure constituant selon notre perception, un double de l'Ogresse car toutes deux occupent des rôles multiples dans le système narratif des récits contiques où elles y sont actants. De plus, les origines historiques, mythologiques et populaires font de ces deux personnages de véritables figures mystérieuses.

Il est finalement important de signaler qu'en dépit des nombreux points communs liant Baba Yaga à l'Ogresse, les deux figures demeurent distinctes, notamment en ce que l'imaginaire populaire algérien charge le personnage de l'Ogresse de nombreuses significations ainsi que d'une symbolique que nous ne décelons pas dans le personnage de Baba-Yaga. Ce dernier est, estimons-nous, moins ambivalent que l'Ogresse puisque *El-Ghoula* des contes algériens est intrinsèquement liée à des pratiques diamétralement opposées tels que l'amour et la haine, la malveillance et la bienveillance, la dévoration et la fonction nourricière.

II- 2- Loups et Loups-garous ; les dévorateurs des contes occidentaux.

Le prototype du monstre terrorisant l'auditoire par son aspect repoussant, sa taille démesurée et ses pratiques anthropomorphes est fortement présent dans les contes occidentaux.

¹ Lise Gruel-Apert, « La Baba Yaga et les autres personnages surnaturels du conte merveilleux. Forment-ils un système ? », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 16 janvier 2016., URL : <http://rsl.revues.org/936> (consulté le 12 septembre 2018).

L'une des figures contiques les plus importantes des contes européens est sans nul doute le personnage du « loup ». Générant peur et angoisse, notamment dans l'un des contes les plus célèbres du français Charles Perrault ; *Le Petit Chaperon Rouge*¹, le personnage du loup s'impose comme une véritable icône dans la littérature de jeunesse européenne.

En effet, le personnage du Loup se manifeste dans les contes européens, ceux collectés et réécrits par Charles Perrault au XVII^{ème} siècle, puis par les frères Grimm au XIX^{ème} siècle, comme l'incarnation de la férocité et de la bestialité. Dénudé de tout sentiment humain, le Loup est surtout connu, et ce dans toutes les versions contiques, pour avoir traqué puis dévoré le personnage du Petit Chaperon Rouge ainsi que sa grand-mère : « *Le Petit Chaperon rouge [...] en passant dans un bois, rencontra le Loup [...] Il se jeta sur la bonne femme et la dévora en moins de rien [...] Ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge et la mangea.* »²

La même scène se dessine dans la version des frères Grimm : « *Le Loup [...] s'approche du lit de la grand-mère et l'avale [...] À peine le Loup eut-il prononcé ces mots, qu'il bondit hors du lit et avala le pauvre Petit Chaperon rouge.* »³

Les deux passages révèlent les pulsions prédatrices du personnage du Loup, son esprit de chasseur ainsi que son attachement à la forêt, lieu où se déroulent les actions de chasse et de dévoration. Dans ce contexte, nous ne pouvons que constater que les caractéristiques liées au personnage du Loup que nous venons de citer se retrouvent également chez l'Ogresse des contes algériens.

Il n'est donc pas à douter que chaque culture, chaque civilisation projette ses peurs et ses angoisses dans un personnage fictif incarné dans une créature monstrueuse générant horreur et terreur. Dans cette optique, outre le personnage du Loup, le folklore contique occidental, notamment celui de l'Amérique du

¹ Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Editions L'école des loisirs, coll. Classiques, 1978.

² Ibid., pp .7-9.

³ Jakob et Wilhem Grimm, *Contes merveilleux*, Tome II, Paris, Le livre de poche, 1987, pp. 87-89

Nord, est habité par un autre monstre associé à la dévoration et à la terreur. Un monstre qui n'est autre que le Loup-garou.

En effet, le Loup-garou est un personnage populaire extrêmement présent dans la culture populaire occidentale. S'illustrant dans de nombreux recueils de contes à l'instar de *Contes vrais*¹ de Pamphile LeMay, ainsi que *La chasse-galerie*² d'Honoré Beaugand comme une bête qui, à l'origine, est un être humain ordinaire, mais qui, lors de la pleine lune, se métamorphose en un loup assoiffé de sang et de chair humaine.

Héritant donc des pouvoirs d'un prédateur redoutable comme le loup, le loup-garou est doté d'une puissance, d'une agilité et d'un odorat remarquables. A ce propos, Pierre Brunel, le spécialiste de la mythocritique, stipule que le loup-garou est une créature qui apparaît d'abord dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Ce dernier, décrit ladite bête en ces termes : « [...] *Un fauve énorme qui a une gueule sanglante et qui est couvert de vase. Ce fauve est très rapide, affamé et extrêmement enragé.* »³

La démesure, la rapidité ainsi que la soif de sang sont les principales caractéristiques du Loup-garou. Or, il nous semble que ce qui particularise le plus le personnage du Loup-garou est bien évidemment la métamorphose. En fait, la métamorphose du Loup-garou de l'état humain à l'état animal est, selon toute vraisemblance, le point nodal autour duquel tourne le récit :

Le loup-garou déchirait les flancs de mon défunt père avec ses longues griffes lorsque celui-ci, d'un coup de son couteau qui coupait comme un rasoir, réussit à lui enlever une patte de devant. La bête poussa un hurlement qui ressemblait au cri d'une femme qu'on égorge et disparut dans la forêt [...] C'était tout bonnement la main de la coquine qui s'était transformée en loup-garou pour boire son sang.⁴

¹ Pamphile LeMay, *Contes vrais*, Édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1993.

² Honoré Beaugand, *La chasse-galerie*, Montréal, Beq, 1998.

³ Pierre Brunel, *Dictionnaire des Mythes littéraires*. Monaco: Editions du Rocher, 2003, p. 154.

⁴ Honoré Beaugand, op.cit., p. 35.

Il est clair que la métamorphose représenterait, selon notre lecture, le passage d'un état ordinaire, un état où le contique frôle le réel à un état extraordinaire. Un état où le contique se hisse au surnaturel.

Aussi, nous pouvons dire que le personnage du Loup-garou est la manifestation d'un humain tiraillé entre la raison, la civilisation, la culture et de l'autre côté, ses instincts primitifs et ses pulsions animales :

Pendant le jour, où se cachent-ils, les loups-garous ? Le jour, ils reprennent leur forme humaine. On ne les distingue point des autres hommes. Au premier coup de minuit la métamorphose se fait, et elle dure jusqu'à la première lueur de la « barre » du jour.¹

Il est donc de constatation que la figure du monstre dans le conte occidental est similaire à celle du conte maghrébin. En d'autres termes, le Loup-garou et l'Ogresse sont étrangement proches dans le sens où, outre l'aspect repoussant, le profil terrifiant que leur dresse leurs imaginaires populaires, le processus de métamorphose qui les unit, nous estimons que les deux figures sont la personnification de la face sombre de l'être humain, de sa bestialité incontrôlable.

II- 3- L'hyène ; le monstre des contes africains.

Meublant les contes traditionnels africains et subsahariens, les personnages animaux ou, devrions-nous dire, le bestiaire africain y est omniprésent. De par la symbolique qu'il dégage, le bestiaire africain offre un monde d'une logique assez particulière ; une logique où les bêtes parlent et résonnent. Un univers où la bêtise humaine est mise en évidence par des animaux et où ces derniers s'illustrent comme modèle tantôt à imiter, tantôt à éviter : « *Dans la société africaine, l'image, ou le conte est le meilleur moyen pour louer ou blâmer les gens sans exciter leur orgueil ni blesser leur amour-propre.* »²

¹ Pamphile LeMay, op.cit., p. 99.

² Ahmadou Hampathé Bâ, *Petit Bodié et autres contes de la savane*, Paris, Stock, 1994 [1993], p. 8.

L'usage de personnages animaux imageant les vices et les vertus des Hommes est l'une des caractéristiques phares du conte africain. C'est ce que nous avons noté en lisant *Petit Bodiel et autres contes de la savane*¹ ainsi que *Il n'y a pas de petite querelle*² ; Deux recueils de contes africains recueillis et transcrits par l'un des chantres de la littérature populaire africaine : « *Ecrivain, historien, ethnologue et poète, Ahmadou Hampathé Bâ est aussi l'un des plus grands spécialistes de la culture peule et un conteur au talent formidable.* »³

Petit Bodiel ainsi que *Il n'y a pas de petite querelle* mettent donc en scène des animaux véhiculant maintes valeurs à faire connaître aux lecteurs. En effet, si l'éléphant est l'incarnation de l'immensité du savoir et de la sagesse chez les bambaras, le lion, le léopard et la panthère symbolisent la force, l'autorité et l'orgueil. Le lièvre, de son côté, est souvent associé à la ruse et à l'intelligence. Il occupe souvent le devant de la scène et joue le rôle du héros. L'hyène, elle, est la représentation du monstre dévoreur et assoiffé de sang.

L'hyène assure dans les deux recueils de contes le rôle de l'opposant et ce, en tentant par tous les moyens, aussi bien déloyaux que sournois, de nuire au héros. Néanmoins, le personnage de l'hyène s'y prend toujours mal. Et pareillement à l'Ogresse des contes maghrébins et algériens, l'hyène échoue devant l'intelligence et le courage de son adversaire.

Les contes où apparaît l'hyène dans *Petit Bodiel* et *Il n'y a pas de petite querelle* révèlent que l'hyène est le symbole de la sottise dans les contes africains. Avide et simplette, elle dresse souvent des stratagèmes qui se retournent contre elle. De fait, dans le conte intitulé *Le cadavre de hyène-mère où la justice des grands*, le personnage de l'hyène soumet une idée au roi Lion :

Sire, lui dit-elle, il importe désormais que, dans votre Empire, les vivants apprennent à respecter les morts. J'ai en tête un projet de loi que je suis venue soumettre à Votre Majesté. Si

¹ Ibidem.

² Ahmadou Hampathé Bâ, *Il n'y a pas de petite querelle*, Paris, Editions Stock, 2000 [1999].

³ Ahmadou Hampathé Bâ, *l'étrange destin de Wangrin*, Paris, Editions 10/18, 1999, quatrième de couverture.

vous partagez mon humble manière de voir, mon projet sera adopté et il aura force de loi dans la jungle tout entière.

Ainsi, un décret fut mis en place :

Il est interdit sous peine de mort, dans toute la Jungle relevant des Etats Touffus de Sa Majesté Lion XVIII, d'exhumer un cadavre enfoui sous terre à la manière de la gent humaine bimane et d'en consommer la chair, même si celle-ci se trouve en état de putréfaction avancée.¹

Néanmoins, tenaillée par la faim, l'hyène finit par déterrer un cadavre et le dévore sous l'œil discret du vautour. Elle fait en sorte que ce dernier soit accusé. Or, le vautour qui était témoin de l'acte ignoble de l'hyène, répond :

Si donc la Baronne Hyène de Train Arrière Surbaissé maintient plus longtemps ses accusations gratuites à mon encontre, je hurlerai le nom du coupable – bien que ce coupable sache hurler infiniment mieux que moi-même !²

Ainsi, tel est pris qui croyait prendre. L'hyène fut prise à son propre piège.

Par ailleurs, nous avons noté que l'hyène se manifeste dans d'autres contes comme une créature laide et ayant peu de noblesse du fait qu'elle soit associée à des pratiques alimentaires qualifiées de « répugnantes » : « *viens donc dans mon estomac chercher ton reste [...] et joignant le geste à la parole, Hyène Père se jeta sur son fils qu'il dévora à pleines dents.* »³ Dans un autre passage, c'est Hyène-fils qui s'acharne contre la dépouille de la mère en la déchiquetant : « [...] *dévorant la dépouille de sa mère [...]* ».

Ainsi, cet animal nocturne et charognard suscite dans l'imaginaire populaire africain crainte et méfiance puisqu'il est souvent associé à la malveillance.

D'autre part, notons qu'étant donné que le conte africain use du bestiaire pour louer une qualité et/ou corriger un défaut, l'hyène est, selon notre perception, le symbole de ce qu'il ne faut pas faire. Symbole de l'avidité et de la malfaisance, mais aussi de sottise, voire de l'idiotie. Nous corroborons nos dires

¹ Ibid., p. 126.

² Ibid., p. 147-148.

³ Ahmadou Hampâthé Bâ, *Petit Bodiel et autres contes de la savane*, op.cit., p. 107.

par l'exemple du conte intitulé *Le mensonge devenu vérité*¹ où l'hyène apparaît dans toute sa laideur. Dans ledit récit, l'hyène fait croire à ses congénères que le bétail était mort et qu'ils pouvaient manger à satiété : « *Courez vite au village ! Tout le bétail est mort et on a jeté les cadavres sur le « village d'ordures ». Je me suis bien régalée. Maintenant, je rentre tranquillement dormir chez moi.* »² Mais sottise qu'elle est, l'hyène croit à son propre mensonge et ce, en se faisant piéger par son ennemi juré le lièvre.

Nous constatons par ailleurs que le personnage de l'hyène dans l'imaginaire populaire africain et subsaharien est très proche de l'Ogresse des contes algériens en ce qu'il inspire crainte et angoisse. En fait, c'est l'aspect repoussant de l'hyène mais surtout sa voracité qui font d'elle une créature ogresque. Il va sans dire que c'est justement cette voracité qui, dans le conte africain, aveugle l'hyène et la « crétinise ». En d'autres mots, la bêtise de l'hyène, pareillement à celle de l'Ogresse du conte algérien, vient de son besoin effréné de se nourrir. Ceci rejoint le postulat de Diarassouba Colardelle qui affirme au sujet du personnage de l'hyène que : « *L'affreuse bête est essentiellement sottise et goinfre.* »³

Peu estimée dans la réalité quotidienne, crainte, détestée et ridiculisée dans l'univers contique africain, les contes où l'hyène prend souvent part comme actant nous permettent d'affirmer que ce personnage fait allusion à l'Homme, aux défaillances réprouvées de ce dernier, à sa bêtise, à sa voracité et à sa gourmandise. De ce fait, il nous paraît que l'hyène, de par son aspect extérieur repoussant, sa gloutonnerie et l'horreur qu'elle inspire, est, selon nous, un avatar de l'Ogresse des contes algériens.

Néanmoins, bien que nous ne puissions nier les nombreux points communs rapprochant nos deux personnages populaires, il n'en demeure pas moins que l'Ogresse reste, à nos yeux, plus complexe que l'hyène dans le sens où le personnage de l'Ogresse est chargé de significations. En fait, eu égard à la

¹ Ibid., p. 108.

² Ibid., p. 109.

³ Diarassouba Colardelle, *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'Ouest africain*, Paris, UGE, 1975, p.197.

symbolique à laquelle il renvoie, les fonctions radicalement opposées qu'il occupe ainsi que l'ambivalence à laquelle il est associé, nous pouvons affirmer que l'Ogresse va au-delà du simple bestiaire dont le recours ne consiste qu'à dire l'humain à travers l'animal.

Ainsi, le Loup-garou et la sorcière Baba-yaga partagent le même penchant que les ogresses et les ogres ont pour l'activité nocturne. L'hyène, elle, hérite de la glotonnerie et la bêtise caractérisant l'Ogresse dans l'imaginaire populaire algérien.

Donc, après avoir passé en revue moult personnages populaires issus de diverses cultures et aires géographiques et que nous avons qualifiées d'avatars de l'Ogresse, nous pouvons affirmer que cette dernière *irradie*, pour ainsi reprendre un concept si cher à Pierre Brunel, lesdits personnages. En d'autres termes, la figure de l'Ogresse, de par les traits archétypaux auxquels elle renvoie, elle est en définitive une espèce de mythe qui a un pouvoir d'irradiation dont le réseau de références¹ se diffuse sur des personnages populaires de tous azimuts. Des personnages comme le Loup-garou, la sorcière des contes slaves ainsi que l'hyène des contes africains entre autres personnages populaires.

Il y a, cependant, lieu de signaler que nous ne nous sommes intéressé qu'à quatre personnages populaires dont certains traits, certaines pratiques sont ceux des ogres. Nous sommes conscient qu'il existe une multitude de personnages et de figures populaires ayant un lien, patent ou latent, avec notre objet d'études, or, nous n'avons focalisé notre attention que sur lesdits personnages car ils appartiennent à des imaginaires, à des cultures, à des aires géographiques foncièrement distinctes. Ce qui, à nos yeux, signifie qu'il est, là, question d'un échantillon que nous estimons représentatif. Cela donnerait à notre analyse plus de crédibilité.

¹ Il est à entendre par réseau de références, l'ensemble des mythèmes liés à la figure mythologique de l'Ogresse.

Par ailleurs, il est primordial de signaler, à ce stade, qu'en dépit de la remarquable *irradiation* de la figure mythique de l'Ogre sur de nombreux personnages populaires et traditionnels, les ogresses et les ogres demeurent des créatures atypiques, dans le sens où, ils se démarquent d'autres personnages et créatures populaires par leur ambivalence, leurs origines obscures ainsi que le statut ambigu qu'ils revêtent.

Dans ce sillage, l'une des particularités qu'assigne le conte algérien au personnage de l'Ogresse est l'entourage dans lequel celui-ci évolue.

III- L'entourage de l'Ogresse

Souvent solitaire, parfois accompagnée de sa fille, nous abordons dans ce point l'entourage de l'Ogresse. Ce dernier qui, selon notre perception, d'un conte à l'autre, et surtout d'une région à l'autre, pourrait, éventuellement changer. Cela donnerait lieu à de multiples interprétations.

III- 1- L'Ogresse seule

En effet, pourvue de traits corporels, moraux et comportementaux foncièrement différents de ceux des hommes et des animaux, le personnage de l'Ogresse, tel que construit par l'imaginaire populaire algérien, apparaît le plus souvent seul, sans parents, ni amis.

Une lecture approfondie des trois recueils de notre corpus d'études révèle que sur vingt-et-un contes où l'Ogresse est actant, elle se manifeste comme un personnage vivant seule dans quatorze contes. Ce qui, manifestement, montre qu'il est question d'un personnage plutôt solitaire.

En effet, dans le recueil de contes de Taos Amrouche ; *Le grain magique* qui, rappelons-le est issu de la région de Kabylie, le personnage de l'Ogresse apparaît en compagnie d'un autre personnage, en l'occurrence sa fille Loundja dans uniquement deux contes. Pour ce qui est de *Contes du terroir algérien* qui, rappelons-le, provient de la région de l'Est de l'Algérie, nous avons noté que le

personnage de l'Ogresse ou l'ogre dans certains récits, apparaît accompagné de proches (parents ou enfants) dans trois contes¹. Tandis que *L'Algérie des contes et légendes* de Nora Aceval, il est question dans ce recueil de deux contes où l'Ogresse se présente accompagnée.

En somme, nous constatons que le personnage de l'Ogresse paraît très souvent dans nos différents recueils de contes, seul. Hormis quelques contes, l'Ogresse, dans l'imaginaire populaire algérien, est envisagée comme une entité n'ayant aucun besoin de dépendre d'une quelconque compagnie.

Néanmoins, si nous nous sommes évertué de faire mention de ces statistiques représentant le nombre de contes où l'Ogresse apparaît seule ou accompagnée, c'est pour affirmer qu'en fin de compte, la manière dont chaque région du pays appréhende notre personnage par rapport à son entourage, n'est pas d'une différence si évidente. Ce qui amène à dire que les imaginaires populaires algériens s'accordent à penser un être ogresque solitaire.

En effet, apparaissant accompagnée dans uniquement deux ou trois récits de chaque recueil, nous estimons que le conte algérien, à la différence des contes d'autres traditions orales, met en scène un personnage ogresque n'ayant presque pas de liens ; une ogresse moins sociable. En somme, il est question d'un personnage méfiant, allant même jusqu'à éprouver une sorte de répulsion à l'égard des hommes : « *Je sens une odeur qui n'est pas nôtre.* »² Nous rapporte Taos Amrouche dans *Loundja, fille de Tseriel* (GM., p.21). Ce dernier énoncé nous dit implicitement que l'Ogresse sent une odeur humaine, une odeur qui n'est point la sienne, ni celle de sa fille. Une odeur d'une espèce que l'Ogresse ne fréquente pas.

Il est, par ailleurs, évident que la solitude – on peut même parler d'exil – de l'Ogresse s'explique, selon notre perception, d'abord par son aspect physique

¹ Il convient de signaler que *Contes du terroir Algérien* est un recueil plus conséquent en termes de nombre de contes. Il s'agit, tel que mentionné sur la première de couverture, d'une véritable encyclopédie regroupant plus de deux-cents récits.

²Taos Amrouche, op.cit., p. 22.

décrit comme étant : repoussant. Cela signifie que l'extravagance caractérisant le portrait physique du personnage de l'Ogresse terrifie les personnages humains et justifie, de ce fait, que l'Ogresse soit crainte, puis fuie.

Néanmoins, il nous semble que le profil physique effrayant que les conteuses algériennes octroient à l'Ogresse n'est pas la seule raison de la mise à l'écart dudit personnage dans la mesure où il est question pour l'Ogresse d'un choix. Un choix stipulant qu'il en va de sa survie de s'éloigner des humains, de leur sournoiserie et leur perfidie : « *Je vous connais, les humains ! Vous êtes petits de taille mais vous avez plus d'un tour dans votre tête.* »¹ Ce dernier passage révèle la méfiance qu'éprouve l'Ogresse à l'égard des Hommes.

D'autre part, la méfiance n'est pas le seul motif incitant ogresses et ogres à prendre le parti de la solitude, et ce, car la société des Hommes, qui au Maghreb est une société irrémédiablement patriarcale et oppressante, n'est pas appropriée pour une âme si autonome, si libre comme celle de l'Ogresse. D'ailleurs, nous avons noté dans la plupart des contes de notre corpus que l'Ogresse se sent libre d'errer dans la nature et de passer ses nuits en dehors de son antre et ce, sans qu'elle rende des comptes à personne. C'est, à titre illustratif le cas du conte *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329) : « *Un soir, tandis que la mère tissait, brusquement la fragile porte de sa chaumière s'ouvrit et apparut une énorme silhouette, si hideuse que la veuve en trembla de frayeur : c'était une ogresse.* »²

L'extrait ci-haut démontre un personnage, certes seul, mais jouissant d'une entière liberté. Une situation d'un personnage qui, bien que fictif, fait rêvasser les femmes. Les femmes maghrébines, et algériennes plus particulièrement, car à notre sens, ces femmes issues et vivant dans les traditions contraignantes de leurs sociétés patriarcales, elles n'ont que les contes où se réfugier. Des contes où elles peuvent se permettre de créer des êtres sauvages, dangereux et autonomes. Il n'y a que dans les contes que les femmes se sentant opprimées, créent, à partir de

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 331.

² Ibid., p. 329.

leur vécu, des créatures féminines rebelles, indomptables, des femmes sauvages. En somme, des Ogresses.

Ces Ogresses qui, comme nous l'avons vu, vivent seules, sans hommes, sans une attache quelconque, seraient une espèce de fantasme que les conteuses mettent en scène dans leurs contes populaires et les nourrissent à partir de leurs illusions en même temps que leurs frustrations.

Nous sommes conscient que ce sont, là, des réflexions, qui à ce stade, sont encore de simples hypothèses que nous tenterons de confirmer au fur et à mesure que nous progressons dans notre travail.

Il est donc à constater qu'outre la mise en écart de l'Ogresse par les autres personnages à cause de son physique effrayant, et le libre choix que fait l'Ogresse d'être seule, vu son incapacité de se soumettre aux conventions traditionnelles et sociales, l'Ogresse apparaît le plus souvent, et ce dans les trois recueils de contes algériens sans entourage conséquent.

Cependant, cette constatation ne signifie point une absence totale d'autres personnages de l'entourage de l'Ogresse.

III- 2- L'Ogresse accompagnée

Nos recueils de contes révèlent qu'il existe certains récits, aussi rares soient-ils, où l'Ogresse figure entourée d'autres personnages.

En effet les quelques récits introduisant une Ogresse alliée à d'autres personnages sont ceux où elle apparaît principalement avec sa fille. Dans ce contexte, Camille Lacoste-Dujardin désigne la fille de Tseriel « Loundja » ou « Noudja » comme étant sa seule parente : « *Elle [l'Ogresse] peut exceptionnellement avoir procréé, non pas un garçon possiblement accaparé par les hommes [...] mais une seule et unique fille, la belle Nouja.* »¹

¹ Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, op.cit., p. 56.

Nous pensons que l'Ogresse dans la tradition populaire algérienne enfante une fille et pas un garçon car, à notre sens, l'Ogresse refuse de donner la vie à un garçon pour ne pas satisfaire les exigences des hommes, qui, dans une société traditionnelle aussi patriarcale que celle en Algérie, privilégient un nouveau né de sexe masculin.

D'autre part, les contes où l'Ogresse paraît accompagnée évoquent, à notre sens, le côté maternel d'*El-Ghoula*. C'est ce que le passage suivant nous dévoile : « *Tseriel qui aimait sa fille n'insista pas* »¹ ou encore : « *Une ogresse, mère de sept fils l'avait trouvée [une enfant abandonnée] et adoptée tant elle désirait une fille [...]. Dès l'aube, l'ogresse se réveilla et trouva le lit de sa fille vide. Elle chercha, chercha et comprit qu'elle s'était sauvée. Elle en éprouva un grand chagrin.* »²

Des passages révélant que derrière l'aspect repoussant de l'Ogresse se cache une figure maternelle qui adopte, enfante, donne la vie, protège et aime. En somme, sa part humaine surgit révélant qu'un être humain sommeille en elle.

Dans cette optique, dans le conte *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21), un homme pénètre dans la demeure de l'Ogresse, séduit sa fille et la lui enlève. L'Ogresse ayant perdu sa fille, part, comme toute mère ayant perdu son enfant, à sa recherche et fait tout pour la récupérer :

Tseriel se réveilla tandis que fuyait la jeune fille [...] L'ogresse appela : Loundja ! Loundja ! Mais elle appelait dans le vide [...] Loundja ma fille m'a abandonnée ! Elle est partie à sa recherche [...] Les épines se firent plus aiguës, grandirent démesurément. Tseriel passa néanmoins, mais ses pieds furent déchirés et ses habits mis en lambeaux. Elle se mit à courir, à courir comme une démente en clamant : [...] Loundja ! Tu m'as abandonnée ! [...] Une rivière arrêta l'ogresse. Tseriel lui cria furieusement : Rivière d'immondice, je veux passer ! Mais la rivière se mit à gronder [...] Tseriel s'y jeta. Une vague énorme l'emporta.³

Un extrait qui démontre qu'au péril de sa vie, l'Ogresse-mère tente le possible et l'impossible afin de récupérer sa fille unique. Ce qui, comme nous

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 22.

² Nora Aceval, op.cit., pp. 158-160.

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 23.

l'avons stipulé, met la lumière sur la facette humaine de l'Ogresse. Celle-ci se montre dans ce conte mi-ogresse, mi-humaine.

Il importe, par ailleurs, de signaler que le personnage de l'Ogresse paraît dans *Contes du terroir Algérien* dans un seul récit, entouré d'un père Ogre et de deux sœurs. Il s'agit du conte intitulé *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p. 25) :

La jeune fille [...] découvrit une jeune ogresse très affairée
[...] Que fais-tu ici malheureuse ? Si mon père, l'ogre, te voyais, il ne ferait qu'une bouchée de ton corps amaigri [...]
Sur les conseils de la cadettes des ogresses, la jeune fille alla à la recherche de la dernière fille de l'ogre.¹

L'extrait ci-dessus montre, encore une fois, que l'Ogresse peut, parfois, ne pas être complètement déshumanisée dans le sens où elle est en mesure de vivre avec des proches (parents et enfants). Et d'avoir un comportement humain car il s'agit, dans ce dernier conte d'une ogresse respectant son père l'Ogre et aimant ses sœurs (des ogresses). Ces sentiments *humains* ont, selon notre perception, fait en sorte que l'Ogresse ne tente pas de dévorer son hôte et de l'aider, par compassion, à atteindre son objectif.

Ainsi, les contes où le personnage de l'Ogresse figure lié à d'autres personnages – principalement sa fille et exclusivement, dans un seul conte, son père et sa sœur – mettent le doigt sur un aspect inexploré de la personnalité de l'Ogresse : son côté humain.

En effet, la facette humaine du personnage de l'Ogresse jaillit dans un nombre très limité de contes symbolisant ainsi l'être humain avec ses deux revers. Son côté obscur, cruel, impassible mais aussi sa face sensible et charitable. En somme, sa face humaine.

Enfin, l'analyse de l'entourage de l'Ogresse nous a fait prendre conscience de l'ambivalence de notre personnage en ce qu'il peut représenter, seul ou accompagné, les multiples facettes, souvent opposées, qu'un être peut posséder. Nous avons donc pu constater en premier lieu que la solitude de l'Ogresse est à la

¹ Zoubeida Mameria, T.2, pp. 25-27.

fois une fatalité engendrée par son aspect physique monstrueux. Or, cette solitude est également un choix. Une distance que notre personnage a sciemment choisi d'établir pour ne pas subir les conventions sociales réductrices des hommes.

Aussi, nous avons constaté que certains contes de notre corpus mettent en scène une ogresse accompagnée. Elle peut être une Ogresse-mère, sœur ou fille. Le fait est que l'Ogresse peut, éventuellement, et dans très peu de récits, vivre entourée de proches, renvoie, selon notre interprétation, à la facette humaine de l'Ogresse. Une facette qui demeure enfouie dans la plupart des récits mais qui surgit pour nous dire qu'en fin de compte, l'Ogresse n'est pas qu'un monstre dépourvu d'émotions et de sensibilité.

En outre, en ce qui a trait à l'ambivalence caractérisant le personnage de l'Ogresse, il va sans dire que l'entourage de ce dernier n'est point le seul élément faisant ressortir l'ambivalence de l'Ogresse. En fait, la multitude de pouvoirs, aussi différents les uns des autres, que l'imaginaire populaire algérien octroie à l'Ogresse font également qu'elle soit ambivalente.

IV- Les pouvoirs de l'Ogresse

Dans le conte, l'usage du merveilleux est une des particularités propres à ce genre littéraire. Georges Jean nous dit dans son *Le pouvoir du conte* :

Rien n'est sans doute moins fou, moins délirant que le merveilleux. Tout y est, certes, rendu possible et des phénomènes aussi surprenants que les métamorphoses, l'invisibilité, la traversée des murs, les objets qui se déplacent, les tapis qui volent, les merveilles qui s'ouvrent, l'ubiquité, ne sont jamais expliqués et n'ont pas à l'être. Par contre, leur surgissement dans le cours du récit est rarement le fait du hasard.¹

Il est, en effet, clair que le conte se veut un genre qui raconte des impossibilités, des faits « spectaculaires » mais qui, à l'intérieur de la trame contique, paraissent « logiques ». De ce fait, cette même logique exige, dans le

¹ Georges Jean, op.cit., p. 55.

contexte contique, qu'une princesse dorme cent ans, qu'une plante de haricot atteigne les cieux, ou qu'une citrouille se transforme en carrosse.

Dans cette optique, le merveilleux contique autorise les conteuses et les conteurs à faire en sorte que l'irréel, le miraculeux, entre dans la composition de leurs personnages. Ces derniers deviennent par la suite des personnages surnaturels comme l'est l'Ogresse dans la tradition orale algérienne. *El-Ghoula* qui, à notre sens, est perçue comme étant un personnage surnaturel, notamment au vu de la panoplie de pouvoirs « magiques », « fantastiques » que les contes algériens lui assignent.

IV- 1- La transformation

Le fait magique le plus fréquent et le plus extraordinaire véhiculé par les contes est sans nul doute la métamorphose : « *Le conte essaie ici, à sa façon, une réflexion sur l'être. Comme le mythe, il n'aime pas que les frontières entre les règnes se troublent ou s'abolissent.* »¹

Dans le conte algérien, les variantes sont diverses ; humain-végétal², humain-minéral³, mais la plus fréquente des combinaisons est celle liant l'humain à l'animal⁴. C'est justement dans cette dernière combinaison que les contes de notre corpus inscrivent le personnage de l'Ogresse. En fait, le premier pouvoir octroyé par l'imaginaire populaire algérien à l'Ogresse est celui de la métamorphose.

Il convient d'abord de préciser que le mot *métamorphose* vient, d'après *Le nouveau dictionnaire étymologique de Larousse*, du latin : « *Métamorphosis* » ;

¹ Catherine Rondeau, *Aux sources du merveilleux, Une exploration de l'univers des contes*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 116.

² Comme dans le conte *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21) où une haie d'épine se transforme en une créature animée pour faire barrage à l'Ogresse et l'empêcher de franchir un chemin.

³ A l'instar du conte *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21) où une rivière se métamorphose en un monstre marin qui a fini par engloutir l'Ogresse afin de sauver une proie de cette dernière.

⁴ Comme *Ougab, namla oua assad* (CDTA., T.1, p. 365), où le héros du conte se manifeste muni du pouvoir de se métamorphoser en faucon, en fourmi, et en lion pour faire face à des épreuves ardues.

un terme emprunté du grec signifiant « *changement de forme* »¹. Ce changement de forme est particulièrement lié au personnage de l'Ogresse.

En effet, le pouvoir de métamorphose que détient le personnage de l'Ogresse dans certains récits de notre corpus lui permet de se changer très souvent en une femme « belle » et ayant l'air « bienveillante » :

La nuit, alors que tout le monde dormait, la hadja se transforma en une horrible ogresse qui revient terroriser les sept filles de la tour [...] Zniber avait reconnu sous les apparences de l'innocente hadja, la terrible ogresse de la veille.²

Il se sentait comblé d'avoir une épouse providentielle, belle et soumise. Ce qu'il ne savait pas, c'était que son épouse était une de ces créatures qui avait le pouvoir de se transformer en horribles ogresses, quand venait le soir.³

Un homme s'épris éperdument d'une femme que personne ne connaissait [...] Il faut dire qu'elle était d'une grande beauté et ce que le pauvre homme ne pouvait pas deviner c'est qu'il s'agissait d'une redoutable ogresse [...] Elle se comportait, dans la journée, en toute chose, comme une humaine. Mais la nuit, elle se conduisait comme une ogresse.⁴

Les extraits ci-hauts révèlent que la métamorphose de l'Ogresse d'un état ogresque ; monstrueux, laid et extravagant, à un autre état, celui de l'humain, beau et ordinaire. Cela nous incite à dire que l'Ogresse choisit l'apparence humaine pour tromper les humains. Ce qui fait qu'il n'y a que sous l'apparence humaine que l'Ogresse arrive à être perfide et fourbe

D'autre part, il est à signaler que le processus de métamorphose est très souvent lié à l'Ogresse malveillante. Celle-ci joue le rôle de l'opposant qui fait face au désir du héros d'accomplir sa tâche. Par conséquent, la métamorphose de l'Ogresse en femme nous montre non seulement l'être humain qui sommeille en elle, mais aussi et surtout, elle ne s'en sert que pour tromper, comme si l'humain, pour l'Ogresse, est synonyme de tromperie et perfidie. Alors que l'ogresque, bien que monstrueux et dévorateur, correspondrait à honnêteté et loyauté ; N'accorde-

¹ Dictionnaire étymologique Larousse, « Métamorphose », p. 461.

² Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 149-151.

³ Ibid., pp. 349-350.

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 65.

t-elle pas l'hospitalité à ses hôtes trois jours avant de tenter de les dévorer ? Observons ces deux passages :

Derrière la cloison, l'ogre dit de sa voix terrifiante : - Je sens l'odeur de la chair humaine ! Un étranger est entré dans mon antre ! Un étranger a violé mon territoire. Qu'il se présente à moi et je lui ferai l'hospitalité de rigueur de trois jours !¹

La voisine savait que l'ogresse respectait les règles de l'hospitalité.²

Les ogresses et les ogres ne trahissent donc pas. C'est d'ailleurs ce qu'affirment les conteuses du recueil de contes *Contes du cycle de l'Ogre* qui expliquent que :

Tseyel n'était pas plus mauvaise que beaucoup d'individus comme nous. Combien d'hommes n'hésitent pas à tuer pour arriver à leur but ! Contrairement à nous, Tseyel était toute innocente. Elle mangeait certes les humains mais elle n'avait pas de malice, elle n'était pas perverse.³

Par ailleurs, il nous semble qu'outre le fait que la métamorphose fait ressortir le côté humain de l'Ogresse⁴, la métamorphose, pour l'Ogresse, est, à notre sens, le signe de la fusion de deux mondes ; d'un côté, le monde ogresque, celui des bêtes, des monstres et le monde humain, celui des Hommes : « *La voisine savait [...] que le jour, elle perdait toute son agressivité et devenait inoffensive et [...] La nuit venue, L'ogresse fit irruption chez le voisin [...] L'ogresse dévora le voisin.* »⁵ Ce qui précède signifie que l'Ogresse est conçue de manière à ce qu'elle ait le pouvoir de métamorphose. La métamorphose en femme humaine.

Ainsi, la métamorphose nous indique que l'Ogresse se retrouve entre deux univers parallèles ; celui de l'obscurité, de la bêtise, de l'ignorance, de la terreur. Un univers qui, somme toute, est cruel et, à priori, ancré dans le mythologique ou, devrions-nous dire, l'in vraisemblable. De l'autre côté, le processus de

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 485.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 351.

³ Youcef Allioui, *Contes du cycle de l'Ogre*, op.cit., p. 20.

⁴ Du moment qu'elle se transforme en femme humaine.

⁵ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 351-353.

métamorphose entraîne l'Ogresse dans un autre univers radicalement opposé au premier. Il s'agit d'un univers où l'Ogresse devient « humaine », vraisemblable et civilisée.

Il convient finalement de signaler qu'il était question, dans ce point, d'aborder un des pouvoirs « fantastiques » qu'octroie l'imaginaire contique algérien au personnage de l'Ogresse. Dans cette optique, bien que nous ayons tenté de montrer dans quelles mesures la métamorphose rend l'Ogresse une figure ambivalente, nous reconnaissons qu'essayer de dégager toutes les significations et la symbolique profonde de la métamorphose dépasse les prétentions de notre travail. C'est pourquoi, nous nous contentons de ce qui a été dit et passons à un autre pouvoir que notre objet d'études détient.

IV- 2- L'Ogresse dans le conte algérien ; force et puissance phénoménales

Les ogres sont des forces de la nature, dotés d'une taille colossale, pouvant aller du double de celle d'un homme normal jusqu'à s'élever à la hauteur d'une montagne.¹

La métamorphose n'est, vraisemblablement, pas le seul pouvoir que possède notre personnage. En effet, s'agissant des ogresses et des ogres dans les contes de notre corpus, il ne peut y en avoir mention sans que nos textes les décrivent comme des créatures à la force physique phénoménale.

La force et la puissance sont des termes qui reviennent très souvent lorsqu'il s'agit de faire mention des facultés surréalistes du personnage de l'Ogresse. Certes, il est question d'un pouvoir plus classique, plus banal – si l'expression nous permet – que celui de la métamorphose puisque les personnages jouant le rôle de l'opposant² dans les contes sont souvent dotés de

¹ Edouard Brasey, op.cit., p. 10.

² Hormis l'Ogresse, de nombreux personnages jouant le rôle de l'Opposant dans les contes algériens sont nantis d'une force physique remarquable. Nous mentionnons à titre d'exemple ; Le dragon dans *Les chevaux d'éclair et de vent* (GM., p. 85) et le Afrit dans le récit intitulé *Habet elfraj* (CDTA., p. 369) entre autres personnages.

force surhumaine. Il n'en demeure pas moins que la force et la puissance surnaturelles sont particulièrement liées à l'Ogresse, et font, par conséquent, que cette dernière se distingue d'autres figures contiques algériennes.

En réalité, les textes de nos trois recueils de contes racontent le personnage de l'Ogresse en faisant allusion à sa force inouïe : Nous mentionnons à titre d'exemple :

Les épines se firent plus aigues, grandirent démesurément. Tseriel passa néanmoins [...] Elle se mit à courir, à courir comme une démente [...] La rivière arrêta l'ogresse. Tseriel lui cria furieusement : Rivière d'immondices, je veux passer ! Mais la rivière se mit à gronder de façon menaçante. Tseriel s'y jeta.¹

Les mêmes propos descriptifs sont émis dans *Contes du terroir Algérien* : « *L'ogresse se rendit au village [...] Elle dit à l'adresse des jeunes gens : Hommes ! Vous allez vous battre contre moi [...] Elle bâtit successivement tous ceux qui se mesurèrent à elle.* »² Aussi, l'Ogresse dans le recueil de Nora Aceval est souvent associée au champ lexical de la puissance et de la férocité : « *Alia Bent Mansour est une redoutable ogresse.* »³, « *La fermière était en réalité une redoutable ogresse.* »⁴

Il va sans dire que la force extraordinaire va de pair avec la taille gigantesque dont s'empare notre personnage :

Soudain, la porte qui était restée entrouverte fut poussée et la veuve vit une silhouette géante, formidable pénétrer. Les pieds foulaient le sol de terre battue ; la tête touchait le toit de chaume. Les cheveux se dressaient vers le ciel comme un buisson d'épine. C'était Tseriel.⁵

Il est clair que c'est justement cette taille démesurée qui rend la force surhumaine de l'Ogresse peu surprenante.

Outre le physique, cette force dont est dotée notre personnage est une source d'effroi que provoque le texte chez le lecteur. Cette puissance rappellerait

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 23.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 569.

³ Nora Aceval, op.cit., p. 35.

⁴ Ibid., p. 41.

⁵ Taos Amrouche, op.cit., p. 50.

celle des animaux sauvages : « *Les ogres des contes sont, comme on s'en doute, toujours présentés sous les aspects les plus sombres et les plus cruels. Les plus hideux aussi.* »¹

En outre, nous avons constaté que la force, la puissance et surtout le pouvoir de métamorphose sont plutôt associés à l'Ogresse. L'ogre, lui, est présenté dans notre corpus, sous les traits d'une bête monstrueuse dont la description est foncièrement péjorative, et sans qu'il n'y ait aucun trait de noblesse : « *Un être hideux, sale et puant portant sur la tête une panse et des boyaux de bêtes.* »² Dans ce sillage, il est à signaler que la mention de la taille démesurée et de la puissance surhumaine associées à l'ogre n'apparaît qu'exceptionnellement dans le conte *Ben'akarek* (CDTA., p. 547). Cela prouve que le conte algérien, que l'imaginaire algérien devrions-nous dire, à la différence d'autres imaginaires populaires, celui du Maroc³ par exemple, opte plutôt pour l'Ogresse, dans la mesure où celle-ci est, disproportionnellement plus présente que l'ogre.

Aussi, l'Ogresse bénéficie de moult pouvoirs ; à l'instar de ceux que nous avons précédemment analysés. C'est d'ailleurs ce que Camille Lacoste-Dujardin nous apprend :

L'ogresse est un personnage clé de l'imaginaire kabyle qui met en scène des ogresses en beaucoup plus grand nombre et plus fréquemment que les ogres. En Kabylie, il semble que, bien pire qu'un homme demeuré sauvage ou ensauvagé, on considère qu'une femme sauvage est le comble de la perversité.⁴

De ce fait, que les récits contiques, ceux de notre corpus en particulier, soient issus de la Kabylie, de l'Est ou du Sud-ouest, le personnage fictif le plus terrifiant est bel est bien l'Ogresse. Cette femme *sauvage*, comme la qualifie

¹ Edouard Brasey, op.cit., p. 11.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 245.

³ Nous citons à titre illustratif le recueil de contes de l'académicienne marocaine Najima Rhozali : *Au pays des ogres et des horreurs*, Paris, l'Harmattan, 2000. Un recueil où toute l'attention est focalisée sur le personnage de l'ogre plutôt que l'ogresse.

⁴ Camille Lacoste-Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère de Kabylie*, op.cit., p. 270.

Camille Lacoste-Dujardin, est le plus grand danger qui puisse menacer la société des Hommes.

IV- 3- La vitesse

Outre la métamorphose et la puissance surhumaine, les contes de notre corpus confèrent un autre pouvoir au personnage de l'Ogresse. Un pouvoir qui n'est pas des moindres puisqu'il s'agit de la rapidité.

En effet, Il est, là, question d'un véritable don qui permet à l'Ogresse de courir beaucoup plus vite que l'Homme. Notre personnage se manifeste dans le conte algérien comme un être plus fort et plus grand que l'Homme. Or, il est tout à fait surprenant de noter que la taille démesurée de l'Ogresse ne l'empêche pas du tout de courir plus vite. Par conséquent avoir une longueur d'avance sur son rival l'Homme.

Dans ce contexte, la vitesse de l'Ogresse qui, notons-le, est mise en exergue dans de nombreux contes, lui permet de rattraper l'intrus qui s'est aventuré dans son propre territoire. L'intrus étant le héros. Ce dernier, selon la plupart des schémas actantiels de nos récits, est le sujet qui provoque l'ire de l'Ogresse faisant d'elle un opposant et ce, en lui enlevant sa fille, lui subtilisant un bien précieux ou, simplement en transgressant son espace personnel. L'Ogresse tente dans nos récits de récupérer son enfant ou son bien en usant du pouvoir de rapidité que l'imaginaire populaire algérien lui assigne. Les passages suivants montrent la manière dont l'imaginaire populaire algérien met ce don au service de l'Ogresse :

Un douar fut pendant longtemps terrorisé par une ogresse qu'on appela Zarbouta tant elle était leste dans ses déplacements et prompte dans ses interventions. Elle filait comme le vent, sautait comme une antilope et chassait comme un fauve. Jamais personne n'avait pu l'attraper.¹

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 359.

Sans attendre, l'ogresse prit place devant le métier à tisser et se mit à nouer les fils avec une rapidité ahurissante.¹

Tseriel se réveilla [...] Elle jeta un regard sur le lit de Loundja [...] Elle s'écria [...] Loundja m'a abandonnée [...] Elle partit à sa recherche [...] Elle se mit à courir, à courir comme une démente.²

Ces quelques passages que nous avons extraits de nos récits mettent en scène une créature aux capacités physiques sans limites. Des capacités qui démarquent l'Ogresse de l'espèce humaine et qui la rapprochent du monde des chimères.

Il serait, à notre sens, légitime de s'interroger sur les motifs incitant l'imaginaire collectif algérien à munir le personnage de l'Ogresse de tels dons et pouvoirs.

A ce questionnement, nous répondons, et ce sans aucune intention d'exhaustivité, qu'un tel être féerique serait avant tout, pour les conteuses et conteurs, mais aussi pour les auditeurs et les lecteurs, l'occasion de voyages imaginaires ; des brèches laissant entrevoir d'extraordinaires péripéties loin du cocon familial et des responsabilités conjugales. D'ailleurs, l'enchantement contique, par le biais du personnage féerique, à l'image de l'Ogresse, offre, nous dit Alain Montandon : « *Un transport magique qui permet d'échapper à une réalité oppressante, insupportable. Il est, comme le tapis volant du conte oriental, l'évasion, l'échappée belle pour des contrées plus amènes, plus lumineuses, plus colorées.* »³

Ainsi donc, nous estimons que les divers pouvoirs surnaturels, fantastiques qu'octroie l'imaginaire collectif algérien au personnage féerique de l'Ogresse nous dévoilent en réalité un être qui comblerait, chez l'auditoire, mais en particulier chez les conteuses, un quotidien où celles-ci ne brillent pas par un rôle décisif dans leurs sociétés. De ce fait, le conte populaire algérien qui, rappelons-le, est le plus souvent, l'apanage des conteuses plus que les conteurs, assigne au

¹ Zoubeida Mameria, T.1, op.cit., p. 329.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 23.

³ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 8.

personnage féminin de l'Ogresse des rôles dangereux et des pouvoirs fantastiques justement pour surmonter les problèmes d'une situation donnée et compenser un vécu insoutenable par le biais d'un personnage ; symbole d'un féminin insoumis et vengeur.

IV- 4- L'odorat

« *Rihet masri fi kasri* »¹, « *Rihet el-Qesri fi en-Nesri* »², « *Je sens une odeur qui n'est pas la nôtre, je sens l'odeur de l'homme !* »³ Telles sont les répliques de l'Ogresse avant une éventuelle rencontre l'opposant au héros dans les contes de notre corpus.

En effet, de nombreux passages de notre corpus révèlent que notre personnage est doté d'un odorat très développé. Outre les passages cités ci-haut, nous illustrons nos dires par les passages suivants : « *A la nuit tombante, un bruit de tonnerre annonça l'arrivée de l'ogre qui entra chez sa fille. Dans la précipitation elle cacha la fugitive sous une natte. L'ogre flaira l'air puis dit : L'odeur de l'humain dans mon palais* »⁴ ou encore : « *Derrière la cloison, l'ogre dit de sa voix terrifiante qui fit trembler les murs de l'immense palais : Je sens l'odeur de la chair humaine ! Un étranger est entré dans mon antre ! Un étranger a violé mon territoire !* »⁵

Les extraits ci-dessus dévoilent une Ogresse dont le sens de l'odorat nous rappelle celui des animaux sauvages. Ce qui, à notre sens, confirme l'aspect bestial de notre personnage et ce, car le flair est l'une des principales caractéristiques des animaux, notamment les fauves. « *Une Ogresse [...] chassait comme un fauve.* »⁶

Dans cette perspective, de même que l'odorat développé aide les animaux à repérer puis à chasser le gibier, l'Ogresse se sert, tel que raconté par nos

¹ Zoubeida Mameria, T.1, op.cit., p. 155.

² Nora Aceval, op.cit., p. 159

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 22.

⁴ Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 26.

⁵ Ibid., p. 485.

⁶ Ibid., p. 359.

conteuses, de son odorat afin de débusquer ses proies mais surtout pour dépister les traces de son ennemi juré ; l'homme.

Ainsi, si l'homme est muni de courage, de ruse et parfois de fourberie, l'Ogresse, elle, fait face à ces vices en étant nantie de pouvoirs surnaturels comme le flair, la puissance, la vitesse et la métamorphose. En somme, des pouvoirs qui placent l'Ogresse dans un rang particulier, dans le sens où ces pouvoirs lui confèrent un statut oscillant entre le mythologique, le bestial et l'humain.

A la fin de ce chapitre que nous avons intitulé « *Introduction à l'Ogritude* », nous pouvons dire que les racines mythologiques, historiques et populaires du personnage de l'Ogresse nous ont permis de saisir l'identité hybride de notre objet d'étude.

En effet, en nous appuyant sur la mythocritique de Pierre Brunel comme approche, nous avons pu démontrer en premier lieu que le personnage de l'Ogresse est apparenté à diverses divinités mythologiques. Cela nous a mené à constater que notre personnage est d'abord une figure mythologique. Une constatation à laquelle nous avons aboutie eu égard aux occurrences mythiques liant solidement l'Ogresse à moult mythes du pourtour méditerranéen. Ce qui laisse entendre que le personnage de l'Ogresse se hisse au rang des figures mythologiques déifiées.

La déification de l'Ogresse fait en sorte que cette dernière *irradie* des personnages populaires de tous bords. Ladite irradiation se fait, avons-nous constaté, en diffusant les traits archétypaux propres à l'Ogresse sur des personnages populaires. Ces derniers, bien qu'ils empruntent les traits archétypaux auxquels renvoie le personnage de l'Ogresse, ils demeurent néanmoins foncièrement distincts en ce que celle-ci constitue un être ambivalent dont le statut flotte entre le mythologique et le vraisemblable, le monstrueux et l'humain.

Dans ce contexte, nous nous sommes aperçu que l'essence mythologique de la figure de l'Ogresse se confirme par les multiples pouvoirs surnaturels qu'assigne l'imaginaire populaire algérien. Des pouvoirs qui font de l'Ogresse un être surhumain et qui, par la même occasion, font d'elle, pour le héros du conte algérien, l'ultime épreuve à surmonter afin de s'affirmer.

D'autre part, nous avons parlé d'identité hybride dans cette conclusion partielle, car les origines historiques et populaires liant le personnage de l'Ogresse à des faits historiquement authentiques et des peuples ayant réellement existé – connus pour leurs pratiques ogresques – dévoilent la facette vraisemblable du personnage de l'Ogresse. Cela nous a fait prendre conscience qu'en dépit de l'essence mythologique et des pouvoirs surnaturels que confère le conte algérien à l'Ogresse, cette dernière reste un être dont le soubassement est le vraisemblable.

Ainsi, ce qui précède confirme l'hypothèse que nous avons énoncée au début de notre travail et selon laquelle le personnage de l'Ogresse n'est pas créé de toutes pièces par l'imaginaire collectif algérien dans le sens où certaines facettes de notre personnage émanent de dieux et de déesses mythologiques alors que d'autres facettes font de l'Ogresse un être dont l'âme est humaine.

Nous tenterons dans le troisième chapitre de cette première partie d'appréhender l'ambivalence de l'Ogresse en nous intéressant de près à sa dimension symbolique et ce, en abordant le cadre spatio-temporel dont dépend le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien.

Chapitre III
Manifestations spatio-temporelles
Du personnage de l'Ogresse

La rencontre puis l’Affrontement entre le personnage de l’Ogresse et le héros semble s’opérer, dans le conte algérien, dans un cadre spatio-temporel bien déterminé. C’est pourquoi, nous estimons que nous pencher sur l’espace et le temps dont dépendent les actions entreprises par l’Ogresse vis-à-vis d’autres personnages permettra d’appréhender la psyché et le comportement de l’Ogresse tel que l’imaginaire populaire algérien les conçoit. Pour ce faire nous nous attribuons la tâche d’explorer la nature et la symbolique de l’espace et du temps dont dépend le personnage de l’Ogresse.

De prime abord, il conviendrait de signaler que l’inscription spatio-temporelle dans le conte demeure foncièrement indéfinie. Cela signifie que l’espace et le temps sont exprimés par des noms et des termes vagues ne permettant pas de situer le cadre spatio-temporel où les péripéties contiques se déroulent. C’est ce que le spécialiste en ethno-sémiotique Najima Rhozali affirme concernant le cadre spatio-temporel du conte maghrébin : « *On ne trouve aucune date, ni aucune indication de l’heure. On ne trouve pas non plus des indications toponymiques des lieux.* »¹ De même que le postulat de la chercheuse marocaine, ce que l’on a dans notre corpus se résume à quelques indications topographiques extrêmement imprécises, à l’instar de la forêt et de la montagne.

Pour ce qui est du temps, il n’est question que du *jour* et surtout le *soir*. C’est donc en nous basant sur ces quelques indications que nous analyserons leur effet sur *l’être* et le *faire* du personnage de l’Ogresse.

Notons par ailleurs que si le cadre spatio-temporel a pour fonction dans les productions romanesques, la création de ce que les critiques désignent : « *l’effet du réel* », dans le genre contique, le contour spatio-temporel est indéterminé. C’est la raison pour laquelle, nous avons fait appel à des approches dont les fondements tendent à interpréter les significations symboliques que nous tenterons de comprendre à travers l’analyse du cadre spatio-temporel associé au personnage de l’Ogresse.

¹ Najima Thay Thay Rhozali, op.cit., p. 95.

I- L'espace : quel effet sur l'Ogresse ?

Quel effet exerce l'espace sur le personnage de l'Ogresse ? En d'autres termes, quelles répercussions sur l'être et les actions émises par l'Ogresse ? Telle est la question à laquelle nous tenterons d'apporter des éléments de réponses dans ce premier point de notre troisième chapitre. Les éventuelles réponses nous permettront de saisir la portée symbolique des différents espaces en lien avec notre personnage. Des liens qui nous paraissent complexes et déterminants les comportements que l'Ogresse adopte.

En effet, l'on sait que l'espace se trouve au confluent de plusieurs disciplines ; la géographie, la physique, la philosophie ainsi que la littérature. Par conséquent, l'espace est une notion qui se voit tributaire de moult acceptions dans la critique littéraire.

En réalité, c'est surtout à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle que les recherches y portent un intérêt notable. C'est à Maurice Blanchot que l'on doit la première étude en 1955. Une recherche qu'il intitule *L'espace littéraire*¹ où il explique que la notion de l'espace en littérature est la sphère dans laquelle se libèrent les émotions de l'écrivain et où de vifs sentiments de solitude sont versés.

D'autres chercheurs, philosophes et critiques se sont plutôt tournés vers la signification symbolique que recèle l'espace par rapport au créateur de l'œuvre. Dans cette optique, Gaston Bachelard nous apprend dans *La poétique de l'espace*² qu'une infinité de significations et de valeurs symboliques peuvent émaner de l'espace. Ce dernier varie, selon la perception bachelardienne, entre *l'ouvert* et le *clos*, le *dedans* et le *dehors*, *l'hostile* et le *louangé* :

Nous voulons examiner en effet, des images bien simples, les images de l'espace heureux. Nos enquêtes méritaient dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses [...]. Ce sont des espaces

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.

louangés. D'autre part, les espaces d'hostilité [...], ces espaces de haine et de combat ne peuvent être étudiés qu'en se référant à des matières ardentes, aux images d'apocalypse.¹

Même si Gaston Bachelard ne s'est pas attardé dans son ouvrage de référence sur les espaces hostiles, c'est en fonction de ce classement, celui de Bachelard et des outils théoriques que nous propose Greimas dans son article *Pour une sémiotique topologique*² que nous nous fixons dans ce premier point de notre troisième chapitre de démontrer de quelle manière les espaces en interaction avec l'Ogresse affectent son *être* et son *faire*.

Pour ce faire, avant de procéder à l'exploration des divers espaces où apparaît l'Ogresse, nous ferons d'abord l'inventaire de ces espaces.

I- 1- Inventaire des espaces où se manifeste l'Ogresse

Il convient d'abord de signaler que nous avons opté pour un schéma illustratif comparatif quant aux divers espaces où évolue l'Ogresse, et ce, entre nos trois recueils constituant notre corpus. L'objectif étant de simplifier notre entreprise comparative. Mais aussi de mettre en exergue les éventuelles ressemblances et surtout dissemblances ainsi que leurs retombées significatives entre nos trois recueils. Ces derniers étant, rappelons-le, issus de régions différentes de l'Algérie. Soulignons également que nous avons énuméré en chiffres romains les contes. Or, dans un souci de clarté, nous rappelons dans ces notes de bas de page les titres³ des contes que nous avons sélectionnés et où se manifeste l'Ogresse.

¹ Ibid., p. 17.

² Algirdas Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique » in : *Sémiotique des sciences sociales*, Paris, Editions du Seuil, 1976, pp. 129-157.

³ Dans *Le grain magique* il est question des contes : 1. *Loundja fille de Tseriel* (p.21), 2. *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille !* (p.49), 3. *Les chevaux d'éclairs et de vent* (p. 85), 4. *Le subtil et l'Innocent* (p.99), 5. *Le chaine de l'ogre* (p.111), 6. *Les sept ogres* (p.117), 7. *Histoire de Velâjoudh et l'ogresse Tseriel* (p. 203).

Dans *L'Algérie des contes et légendes*, il s'agit de : 1. *Fibule d'Argent* (p.17), 2. *Haroun Rachid le Sultan* (p.23), 3. *S'Mim Enda : Le Petit écouteur de rosée* (p.41), 4. *L'homme qui épousa une ogresse* (p. 65), 5. *L'ogresse et le champ de fèves* (p. 71), 6. *Le don de nourriture* (p. 107), 7. *La sœur adoptée par les ogres* (p. 157).

Dans *Contes du terroir algérien* : Tome I : 1. *Goutaya fadha oua goutaya dheb* (p. 35), 2. *Sebaâ sbaya fi gasbaya* (p. 147), 3. *L'aide de l'ogresse* (p.329), 4. *L'ogresse et ses voisins* (p. 345), 4. *Mraya* (p. 355) / Tome II: 5. *La tombe oubliée* (p.29), 6. *L'ogresse et les trois ânes* (p.507), 7. *Ben'akarek* (p.547).

Aussi, nous signalons que les mentions *intra* et *extra* signifient, respectivement, espace intérieur et extérieur. En fait, c'est par rapport à l'Ogresse – puisque c'est d'elle qu'il s'agit dans notre travail de recherche – que nous avons caractérisé les espaces que notre objet d'étude fréquente par lesdites mentions. Les espaces *intra* étant les lieux propres à l'Ogresse et qui, dans moult contes se voient violés par un intrus. Tandis que les espaces *extra*, tels que nous les concevons, sont ceux qui se trouvent en dehors de la juridiction de l'Ogresse : des espaces humains où il est interdit à l'Ogresse de s'aventurer.

Contes analysés	Espaces où se manifeste l'Ogresse					
	ACL		CDTA		GM	
	Lieu	Nature	Lieu	Nature	Lieu	Nature
1	Maison dans une forêt	<i>Intra</i> : Espace fermé	Forêt	<i>Intra</i> (E.F) ¹	Maisonnée dans une forêt	<i>Intra</i> : (E.F)
2	Espace haut	<i>Intra</i> : Endroit inaccessible	Antre → Forteresse →	<i>Intra</i> (E.F) <i>Extra</i> (E.F)	Chaumière	<i>Extra</i>
3	Ferme	<i>Intra</i> : Espace fermé	Chaumière	<i>Extra</i>	Jardin	<i>Intra</i>
4	Maison → Forêt →	<i>Extra</i> <i>Intra</i>	Orée de la forêt	L'entre deux.	Maison cachée	<i>Intra</i> : (E.F)
5	Maison dans forêt	<i>Intra</i> : Espace fermé	Espace souterrain	<i>Intra</i> : (E.F)	Nature	<i>Extra</i> (E.F)
6	Ferme	<i>Intra</i> : Espace fermé	Caverne dans une forêt	<i>Intra</i> : (E.F)	Jardin enchanté	<i>Intra</i>
7	Maison dans forêt	<i>Intra</i> : Espace fermé	Village humain	<i>Extra</i> : (E.O) ²	Maison	<i>Intra</i> : (E.F)

Figure 1

¹ E.F : Espace fermé.

² E.O : Espace ouvert.

Le schéma illustratif ci-dessus nous révèle d'abord que les références spatiales associées au personnage de l'Ogresse concernent notamment les lieux d'affrontement avec le héros ou l'héroïne du récit. Cela signifie que c'est la *rencontre* avec l'actant principal (le rival) qui somme la conteuse¹ de faire mention des espaces que fréquentent les ogresses, ou parfois, les ogres. De ce fait, le premier contact : « Ogresse / héros » est la séquence clé permettant de situer et reconnaître l'espace où se manifeste l'Ogresse.

Par ailleurs, il est de constatation que les espaces où se déroule la rencontre, puis, très souvent, l'affrontement entre le héros et l'Ogresse sont, comme nous le montre le schéma précité, construits sur un système spatial binaire. Autrement dit, les espaces où se montre notre personnage sont créés dans les trois recueils de notre corpus de façon à ce qu'il y ait des références spatiales foncièrement dichotomiques. Nous répertorions ces références selon leur importance et leur récurrence comme suit :

- Espaces ogresques / humains
- Espaces clos (internes) / ouverts (externes)

Par conséquent, nous étudions dans ce qui suit le personnage de l'Ogresse par rapport aux dichotomies spatiales ci-dessus.

I- 2- L'Ogresse à travers les dichotomies spatiales

Signalons d'abord que nous nous sommes inspirés du modèle d'analyse spatial que Greimas a proposé dans son article *Pour une sémiotique topologique*² où il est question des oppositions ci-après :

- Ouvert / clos
- Ici / ailleurs
- Interne / externe

¹ Nous entendons ici par conteuse, le narrateur du récit, ou dans le cas échéant, la narratrice puisqu'il s'agit de trois conteuses.

² Algirdas Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique » op.cit., pp. 129-157.

- Haut / bas
- Dynamique / statique

Nous ne nous sommes servis que des éléments qui vont de pair avec notre analyse et les objectifs que nous nous sommes fixés.

I- 2- a) Espace *ogresque* : espace interne et fermé

Le recensement des espaces où apparaît le personnage de l'Ogresse nous a permis de noter que le premier contact entre le personnage principal (le héros) et l'Ogresse a, dans la plupart de nos récits, lieu dans des espaces propres à l'Ogresse, à l'instar de la « caverne » dans le conte *L'Ogresse et les trois ânes* (CDTA., p. 507), son « antre » dans *Sept filles dans la tour* (CDTA., p. 147) ou son repère au milieu de son *jardin miraculeux* comme dans *Haroun Rachid le Sultan* (ACL., 28) ainsi que *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85).

En effet, les exemples de titres que nous avons cités indiquent que l'affrontement entre le héros et l'Ogresse se passe dans les espaces propres à cette dernière. En fait, les forêts, jardins, cavernes, grottes et autres lieux souterrains sont des espaces internes de l'Ogresse. Nous les avons appelés « espaces ogresques » car ils sont décrits dans nos trois corpus comme étant des espaces naturels, inaccessibles aux humains. Des espaces terrifiants et loin des villages humains. Observons les passages suivants : « *La terrible créature marcha longtemps, elle marcha de jour et de nuit [...] L'ogresse arriva enfin chez elle, dans un pays obscur où l'entendait que les cris sinistres.* »¹

Il va sans dire que ces espaces ogresques ne sont conçus pour être foulés que par des créatures surnaturelles dont les pouvoirs fantastiques et le physique démesuré leur permettent de faire face à des espaces aussi violents qu'une « *forêt noire* »² Cela sous-entend, selon notre lecture, que les espaces internes des ogres ne devraient point être arpentés pas des Hommes, dans la mesure où ces derniers seraient certainement exposés à moult dangers et périls. D'ailleurs, nous avons

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 331

² Ibid., p. 352.

noté dans nos trois recueils que les discours des personnages jouant le rôle de *l'adjuvant*¹ qui oriente le héros dans sa quête tendent toujours à prévenir ce dernier des conséquences fatales d'une éventuelle intrusion dans l'espace personnel des ogres. Les extraits suivants corroborent nos dires :

Le lendemain, de bonne heure, le mari se rendit chez le moudabbar, le seul capable de lui indiquer l'endroit où il pourrait trouver les pommes magiques. Le vieux sage, après avoir essayé de le raisonner encore une fois, lui dit : Puisque c'est ainsi, la seule manière de te procurer les pommes enchantées qui appartiennent à l'ogresse de cette contrée [...]²

Que fais-tu ici malheureuse ? Si mon père, l'ogre, te voyait, il ne ferait qu'une bouchée de ton corps amaigri. Il faut que je te cache car il ne va pas tarder à venir pour le dîner.³

Ces passages laissent paraître une véritable appréhension qu'éprouvent les devins, *talebs*, *Moudabbar* et autres personnages sages quant aux forêts, grottes, cavernes et autres espaces hostiles occupés par les ogres : « *Tu pourras parcourir mon royaume, aller partout où il te plaira, sauf du côté de la forêt, car tous ceux qui ont suivi cette direction ne sont pas revenus.* »⁴ Cet extrait révèle de son côté, la mise en garde du roi contre la violation de l'espace de l'Ogresse. Ledit passage nous dit clairement que s'aventurer dans le périmètre de l'Ogresse serait synonyme de transgresser son espace personnel : « *Il avançait avec lenteur, sur son cheval d'éclairs et de vent, s'émerveillant de tant de richesses. Tseriel l'ogresse l'épiait [...] Lorsqu'il fut au cœur du jardin, elle se montra [...] Elle le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lièvre.* »⁵

Donc, mettre les pieds sur l'espace interne de l'Ogresse n'est guère perçu par celle-ci comme un acte anodin : « *Je sens l'odeur de la chair humaine ! Un étranger est entré dans mon antre ! Un étranger a violé mon territoire !* »⁶ Clame l'Ogresse furieuse du conte *Mhemed el hchaïchi dans le puits* (CDTA., p. 483) ayant senti la présence d'un homme dans sa demeure. Ainsi, il est manifeste que

¹ Ce rôle est souvent joué par un *cheikh*, un *moudabbar*, ou un *vieillard avisé*.

² Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 119

³ Ibid., p. 25

⁴ Taos Amrouche, op.cit., p. 89.

⁵ Ibid., p. 90.

⁶ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 485.

tout humain s'aventurant dans l'espace interne de l'Ogresse attirera les foudres de cette dernière.

Cela nous conduit à supposer qu'une espèce de pacte selon lequel l'imaginaire collectif algérien, par le biais de ses contes populaires, convient délibérément que les espaces reculés qui se trouvent en dehors des villages des Hommes sont les domaines de l'Ogresse¹. Ce qui signifie que les Hommes ne sont pas autorisés à y pénétrer : « *Tout le monde sait que les ogres et les ogresses sont des êtres énormes [...] Ils sont si grands qu'ils ne peuvent vivre que dans les cavernes creusées dans les montagnes au fond des forêts.* »² Nous apprend Zoubeida Mameria. A ce propos, Camille Lacoste Dujardin affirme que l'imaginaire populaire berbère – donc algérien – s'accorde à dire que « *l'ogresse habite le monde souterrain effrayant et ses frontières : la montagne, les grottes, le rivage, les maquis [...] Elle est familière des ténèbres.* »³

Néanmoins, le déroulement des péripéties propre au genre contique ne peut s'opérer, si l'on se fie au schéma fonctionnel de Propp⁴, sans qu'il y ait confrontation entre le héros et l'Ogresse sur l'espace de cette dernière :

Après une année de sécheresse, la famille fut contrainte de partir. L'homme prit la route le premier à la recherche d'un travail. Il arriva devant une ferme qui appartenait à une femme riche [...] La fermière était en réalité une redoutable ogresse.⁵

Le Moudabbar conseilla au jeune homme de prendre un bon cheval car la route était très longue [...] Tu prendras cette route qui te conduira chez Ghila l'ogresse [...] Dhaoui, sans tarder se lança sur le chemin périlleux [...] Un chemin qui le conduisit sur les terres de la terrible ogresse. Avisé, le jeune homme attendit la tombée de la nuit pour s'en approcher.⁶

Ces extraits confirment notre hypothèse selon laquelle, c'est, en effet, le héros humain qui se déplace dans l'espace de l'Ogresse, viole son espace

¹ Dans certains récits, ces domaines appartiennent aux Ogres.

² Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 507.

³ Camille Lacoste-Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère de Kabylie*, op.cit., p. 270.

⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op.cit., p. 135.

⁵ Nora Aceval, op.cit., p. 41.

⁶ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 68-69.

personnel en s'y aventurant. Il transgresse de ce fait le pacte interdisant de se retrouver sur le territoire de l'Ogresse.

Cela nous mène à constater que l'espace intime de l'Ogresse, ou comme nous l'avons appelé : « espace ogresque », est en fait une épreuve que le héros doit surmonter afin de réussir dans la quête que le *destinateur* lui confie. Autrement dit, l'espace ogresque qui, par définition, est un espace inaccessible, lointain et dangereux constitue pour le héros une épreuve préparatoire avant la rencontre et l'affrontement de l'Ogresse :

Tu pourras parcourir mon royaume, aller partout où il te plaira, sauf du côté de la forêt, car tous ceux qui ont suivi cette direction ne sont pas revenus [...] Le jeune homme se dit un soir : Pourquoi le sultan m'a-t-il interdit l'approche de la forêt [...] Sans doute quelque merveille s'y cache-t-elle et ne veut-il pas que je la voie [...] Il atteignit la forêt comme le soleil s'y montrait ; il s'y enfonça. Il en traversa la zone la plus épaisse [...] Il la franchit et c'est alors que lui apparut un jardin ! En vérité le plus prodigieux qui se puisse voir.¹

C'est donc en s'y aventurant, en défiant l'Ogresse puis en l'éliminant que le héros parvient à obtenir l'objet de sa quête ; prouver son courage.

D'autre part, si, comme on vient de démontrer, l'espace ogresque représente pour le héros une épreuve qu'il doit mener à bien afin de s'affirmer, pour l'Ogresse, l'espace interne symbolise, selon notre lecture, non seulement une arène de confrontation avec le héros, mais aussi et avant tout, un abri. Ainsi, forêts lugubres, jardins enchantés, cavernes souterraines sont en réalité le refuge de l'Ogresse qui la protègent de la menace. Principalement, celle des humains et l'abritent de leurs manœuvres surnoises.

En effet, nous avons noté dans nos recueils que les espaces ogresques sont dépeints tels des lieux impénétrables de par leur géographie rude et la distance qui les séparent des lieux familiers aux Hommes : « *Puisque vous êtes si vaillants, allez me chercher des pommes du jardin de Alia Bent Mansour qui*

¹ Taos Amrouche, op.cit., pp. 89-90.

habite au-delà des sept mers [...] Alia Bent Mansour est une redoutable ogresse et personne n'a réussi à revenir avec les pommes. »¹

Au surplus, ce qui a retenu notre attention, ce sont les entraves bordant l'espace interne de l'Ogresse et empêchant le rival de cette dernière de s'y aventurer. Nous mentionnons en guise d'exemple : « *Il marcha, marcha tout un jour et toute une nuit avant d'entrer dans une forêt et d'apercevoir une fumée monter au-dessus des arbres [...] Il se porta vers elle et découvrit une maisonnette, entourée d'une haie d'épines.* »² Ou encore :

La jeune fille se déguisa en homme, fit ses adieux à sa mère et partit à la recherche de la tombe oubliée [...] Elle marcha de jour comme de nuit, par monts et forêts, longea des rivières, traversa des déserts jusqu'au exténuée, elle avisa une dalle [...] sans hésiter, la jeune fille souleva la dalle et trouva un escalier qu'elle emprunta aussitôt. Au bout, elle découvrit une ogresse.³

Ces extraits montrent que les espaces ogresques sont conçus, à la fois, pour éloigner les aventuriers humains et assurer l'existence solitaire que l'Ogresse choisit de mener. De ce fait, nous pensons que les montagnes, forêts, rivières et autres obstacles, étant associés aux espaces internes de l'Ogresse sont en fait mis sur le chemin du héros pour rendre sa tâche plus ardue. Mais aussi, et surtout, pour protéger l'espace interne de l'Ogresse et assurer sa sécurité.

Ces constatations nous mènent à affirmer que l'acte de dévoration qu'exécute l'Ogresse à l'encontre du héros, n'est qu'une réaction face à la violation de son espace interne. En d'autres termes, c'est l'introduction du héros contigue dans l'espace ogresque sans le consentement de l'Ogresse qui provoque l'ire de celle-ci et son désir de vengeance.

En somme, la dévoration qui s'opère, dans la plupart des récits de notre corpus, après violation de l'espace interne, serait selon notre perception une forme de défense : « *Elles ne pouvaient pas soupçonner qu'elles étaient dans le*

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 35

² Taos Amrouche, op.cit., p. 21.

³ Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 25.

champ de l'Ogresse [...] l'Ogresse guettait et rôdait aux alentours [...] L'Ogresse [...] décida de les dévorer toutes les deux. »¹

Aussi, la réaction de la fille de l'Ogre face à une intruse humaine qui s'est retrouvée sur son domaine révèle que la violation de l'espace des ogres constitue une véritable offense dont la sanction est la dévoration : « *Que fais-tu ici malheureuse ? Si mon père, l'ogre, te voyais, il ne ferait qu'une bouchée de ton corps amaigri.* »² Dans le même contexte, le conte *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85) nous relate que l'Ogresse surprend le héros (humain) en train de contempler ses terres, biens et richesses avant de bondir sur l'intrus et le dévorer :

[...] Le jeune homme se leva dès l'aube [...] il s'éloigna dans la direction qu'il n'aurait jamais dû prendre. Il atteignit la forêt [...] Il en traversa la zone la plus épaisse. [...] C'est alors que lui apparait un jardin ! En vérité le plus prodigieux qui se puisse voir car tous les fruits du paradis s'y trouvaient [...] Il avançait avec lenteur, [...] Tseryel, l'ogresse, l'épiait mais il ne la voyait pas. [...] Elle le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lévrier.³

Le passage ci-dessus révèle que l'acte de dévoration commis au niveau de l'espace ogresque symbolise la résistance de l'Ogresse face à l'intrus humain qui, en pénétrant dans son espace interne, porte atteinte à sa sécurité, à ses biens⁴ ainsi qu'à sa fille. Comme dans le récit *Loundja, fille de Tseriel* (GM., p. 21) où le héros s'aventure dans le domaine de l'Ogresse afin de séduire sa fille et la lui prendre.

Ainsi, face à ces actes que l'on pourrait qualifier *d'agresseurs*, l'imaginaire algérien munit le personnage de l'Ogresse de moult pouvoirs lui servant d'armure pour se protéger, protéger sa fille et son espace interne. Cet espace ogresque choisi par nos auteures pour être l'espace de toutes les confrontations entre l'Ogresse et les autres actants, est l'espace naturel de l'Ogresse.

¹ Nora Aceval, op.cit., pp. 72-73.

² Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 25

³ Taos Amrouche, op.cit., pp. 89-90.

⁴ Il est, en effet, question dans divers contes de notre corpus du héros dont l'objet de quête consiste à pénétrer dans le domaine de l'Ogresse et de se procurer des pommes enchantées, des permes ou des récoltes.

Par ailleurs, il nous a été donné de constater que l'espace ogresque renvoie, à *l'asociabilité* de l'Ogresse. En effet, entièrement déshumanisé, l'espace ogresque est conçu de manière à reclure l'Ogresse. Cette dernière, de par sa monstruosité et sa démesure, est à l'image de son espace interne. En d'autres mots, nous estimons que l'espace ogresque qui, nous l'avons vu, se particularise par son aspect lugubre¹ et mystérieux : « *Aïcha se retrouva seule dans un pays inconnu [...] C'était celui de Ghilana la terrible reine des ogres.* »² Parfois par son aspect fantastique : « *Le jardin de l'Ogresse qui habite au-delà des sept mers.* »³ Cet espace fait donc en sorte que la facette « asociale » de l'Ogresse soit mise en valeur. De fait, l'asociabilité de l'Ogresse se voit surtout à travers un caractère antihumain. Mais aussi à travers l'établissement dans un espace dépourvu d'une quelconque humanité. Un espace ogresque se situant à l'écart de l'espace social et où l'Ogresse devient un élément de ce paysage marginalisé : « *L'ogresse arriva chez elle, dans un pays souterrain et obscur, où l'on entendait que des cris sinistres.* »⁴

Il convient de préciser que nous nous sommes attardés sur l'espace interne de l'Ogresse, car c'est l'espace de rencontre et de confrontation le plus évoqué. Néanmoins, cette constatation ne signifie guère l'absence d'un espace autre que celui de l'Ogresse. Un espace se trouvant en dehors du périmètre ogresque.

I- 2- b) Espace humain ; Espace externe et ouvert

En effet, nous avons noté dans les méandres de certains récits de notre corpus qu'il arrive que le personnage de l'Ogresse quitte son antre ; son repère ogresque et se déplace vers un espace qui n'est pas le sien : l'espace humain. Il est à entendre par espace humain, l'espace externe qui, par rapport à l'Ogresse, se situe en dehors des forêts, cavernes, grottes et autres lieux souterrains que l'Ogresse prend comme repère.

¹ Nous avons vu dans le conte *La tombe oubliée* (CDTA., p. 25) a pour demeure un espace souterrain en dessous d'une dalle qui se situe sur le chemin d'un cimetière.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 185

³ Nora Aceval, op.cit., p. 35.

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., p.331

Au surplus, l'espace externe est à envisager comme le périmètre propre aux actants « humains ». D'où le qualificatif « humain » que nous avons sciemment assigné à l'espace externe. En effet, il s'agit d'un espace familier à l'être humain¹ où les villageois, tel qu'évoquent nos auteures dans les situations initiales de leurs récits, sont souvent associés au champ lexical de la quiétude et d'un train de vie paisible. Observons cette situation initiale :

Autrefois dans une lointaine contrée. Il était un homme et une femme qui avaient un enfant [...] Ils l'appelèrent Mehend et vécurent les yeux fixés sur lui [...] Tout ce qui était dans le monde était beau, et tout ce qui était bon, ils le lui donnaient [...] Ils le nourrissaient mieux qu'un petit prince et veillaient jalousement sur lui [...] Ils le virent ainsi grandir à l'abri du mal, de la laideur et du danger.²

L'on retrouve le même type de lexique dans nos deux autres recueils. Nous mentionnons à titre d'exemple :

Il était une fois, dans un pays lointain, un roi qui avait sept filles [...] Ce roi connu pour sa grande piété, décida un jour, de faire un pèlerinage aux lieux saints en laissant ses filles dans une grande forteresse, sous la garde du brave petit chien.³

Néanmoins, c'est l'Ogresse qui, dans ces récits, se déplace vers l'espace externe ; celui des hommes, et trouble cette quiétude. En fait l'apparition de l'Ogresse, dans ces cas de figure, peut, selon notre lecture, être assimilée à l'*élément déclencheur*⁴ qui transforme l'état statique du conte en une situation problématique :

Un jour quelqu'un frappa à la porte : c'était une vieille femme tout de vert vêtue. Elle demandait l'hospitalité [...] La nuit, alors que tout le monde dormait, la hadja se transforma en une horrible ogresse qui revient terroriser les sept filles de la tour, en criant de loin : Sept filles dans une tour, la nuit tombera et je les mangerai.⁵

Le passage ci-dessus confirme notre hypothèse selon laquelle, c'est bel et bien le personnage de l'Ogresse qui, lorsqu'il apparaît dans un conte, entraîne

¹ Par conséquent, cet espace est interdit aux ogres.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 117.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 149.

⁴ L'élément déclencheur ou perturbateur est, en effet, selon le schéma narratif du sémioticien Greimas la deuxième étape succédant la situation initiale et précédant le déroulement des événements.

⁵ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 149-150.

une rupture avec la situation initiale jugée stable, et crée, par la suite, une succession de faits. Cela fait en sorte que le héros émerge et ait une quête : « *Pendant ce temps, la plus jeune creusa un trou dans le mur et s'échappa. Elle courut à perdre halène et de temps en temps, elle levait les yeux au ciel et interrogeait le croissant de lune qui éclairait sa route.* »¹ Un passage qui démontre que le courage du héros, son intelligence et son habileté ne se montrent qu'après avoir rencontré l'Ogresse.

Dans ce contexte, nous pensons que l'une des fonctions que remplit le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien, consiste à rehausser le statut du héros contique. Car, estimons-nous, l'affrontement de l'Ogresse sur son espace ogresque, ou sur l'espace humain, est une épreuve que le héros est dans l'obligation de surpasser pour que son intelligence et sa bravoure soient reconnues et appréciées.

Par ailleurs, il est à noter que l'irruption de l'Ogresse sur l'espace humain – un espace qui lui est pourtant indésirable du moment que son ennemie juré l'homme y est – est due à deux principales raisons. D'abord, « la faim » qui ronge l'Ogresse et la pousse à s'y aventurer. La seconde raison du déplacement de l'Ogresse vers l'espace humain renvoie, aussi invraisemblable que cela puisse paraître, à l'aide et le soutien que l'Ogresse apporte aux nécessiteux.

En premier lieu, nous pensons que la première raison incitant le personnage de l'Ogresse à quitter son espace ogresque pour se déplacer vers celui des hommes est la faim. En réalité, il arrive, dans certains récits que l'Ogresse se déplace vers l'espace humain pour chercher une proie et assouvir sa faim. Néanmoins, bien que ces contes ne soient pas fort nombreux dans la mesure où on ne peut en dénombrer que trois, nous estimons qu'ils sont représentatifs et que nous nous devons de les analyser et d'en comprendre la portée.

Il est, d'abord, à signaler que le recueil de contes de l'ouest algérien *l'Algérie des contes et légendes* de Nora Aceval ne comporte aucun récit où

¹ Ibid., p. 153.

l'Ogresse sort de son périmètre. A la différence du recueil susmentionné, nos deux autres recueils comportent quelques contes mettant en scène une Ogresse qui se déplace vers l'espace humain.

Dans *Contes du terroir Algérien*, notre personnage sort de son domaine d'abord en quête de nourriture. En effet, dans les contes *Sebaa Sebaya fi gasbaya* (CDTA., p. 147), *Zarbouta* (CDTA., p. 359) et *Benakarek* (CDTA., T.2, p. 547), il est question d'une Ogresse qui, animée par la chair humaine, sort de son domaine interne, pour celui des humains. Observons le passage ci-dessous :

[L'ogresse] s'attaquait à tout ce qui bougeait dans le douar : chien, chat, volaille, veau, vache, [...] et bien sûr hommes, femmes et enfants [...] On avait tout tenté pour arriver à bout de la terrible ogresse. Mais rien à faire, Zarbouta revenait chaque soir et s'emparait des plus belles bêtes des troupeaux.¹

Dans *Ben'akarek* (CDTA., T.2, p. 507), c'est l'ogre qui s'introduit dans le village des hommes en quête de nourriture :

Un jour le crieur du village annonce sur la place publique, quelque chose qui terrorise les habitants [...] L'ogre des quatre chemins se dirige vers notre village. Il faut quitter les lieux [...] L'ogre qui a mangé une bonne partie de la fesse droite de Ben'akarek [...] J'ai juste un peu faim et j'aime la viande.²

Ces passages révèlent que l'Ogresse ne quitte son espace ogresque que lorsqu'elle est rongée par la faim. Dans ce cas de figure, les frontières entre le dedans ogresque et le dehors humain disparaissent. Cette intrusion est mue par une impulsion primitive ; le besoin de s'alimenter. Ce besoin effréné qui définit l'essence du personnage de l'ogre/ogresse fait que le pacte selon lequel aucune des deux espèces³ ne doit s'introduire dans l'espace de l'autre se voit brisé.

La nuit, alors que tout le monde dormait, la hadja se transforma en une horrible ogresse qui revint terroriser les sept filles de la tour en criant de loin : Sept filles dans une tour, la nuit tombera et je les mangerai.⁴

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p.359

² Ibid., T.2, pp. 548-549.

³ L'espèce humaine et l'espèce ogresque.

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 149-151

Ainsi, l'espace externe constitue, dans ce cas là, un terrain de chasse pour l'Ogresse. Celle-ci, en l'absence de personnages humains rusés, parvient à accomplir sa tâche sans complication : « *L'ogresse qui connaissait bien les lieux, entra et commença par l'ainée [...] Par où dois-je commencer, Ô la grosse [...] Et l'Ogresse se régala comme elle le souhaitait, avant de passer à la cadette.* »¹ Ces passages nous révèlent qu'à la différence des contes où c'est le héros humain qui pénètre dans l'espace ogresque et où l'Ogresse finit très souvent par être éliminée², dans le cas où l'ogresse s'introduit dans l'espace humain, c'est étrangement elle qui l'emporte et qui réussit sa quête personnelle consistant à assouvir sa faim.

Par ailleurs, la faim n'est pas la seule raison incitant l'Ogresse à désertir son espace interne pour s'introduire dans l'espace externe, celui de l'homme. En effet, si dans *L'Algérie des contes et légendes*, l'Ogresse sort de son domaine pour se sustenter, nous avons noté dans les deux autres recueils de notre corpus que l'Ogresse se déplace dans l'espace externe surtout pour aider ceux qui sont dans le besoin. *la mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49) est le parfait exemple de ce que nous avançons :

[...]Une nuit, elle crut sentir l'odeur de la neige [...] Elle tissa jusque vers le milieu de la nuit, préoccupée de ne pas se laisser surprendre par l'hiver [...] Soudain, la porte qui était restée entrouverte fut poussée et la veuve vit une silhouette géante, pénétrer [...] C'était Tseriel. Elle se dirigea vers le métier à tisser et y entra. Elle s'assit près de la veuve et lui dit : « Pousse-toi, je vais t'aider. » [...] Elles tissèrent, tissèrent toutes deux jusqu'à ce qu'il n'y eut plus de fil.³

Parallèlement, le conte *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329) met en scène une ogresse qui quitte son périmètre pour la même raison : aider son prochain :

Dans une vieille chaumière, vivait pauvrement une veuve et ses sept enfants [...] Un soir, tandis que la mère tissait, brusquement, la fragile porte de sa chaumière s'ouvrit et apparut une énorme silhouette [...] C'était une ogresse. Sans attendre, l'ogresse prit place devant le métier

¹ Ibid., p. 153.

² Rappelons, tel que postulé plus haut, que l'ogresse représente, selon les constatations auxquelles nous avons abouties quant à l'analyse de l'espace interne de l'Ogresse, une entrave, l'ultime entrave que le héros doit surpasser afin de réaliser sa quête.

³ Taos Amrouche, op.cit., pp. 49-50

à tisser et se mit à nouer les fils avec une rapidité ahurissante. Elle dit à la femme : Ne crains rien ! Laisse-moi t'aider.¹

Les deux passages ci-dessus en disent beaucoup sur l'esprit magnanime de l'Ogresse. Cette dernière, en dépit de sa nature monstrueuse, de ses actes préjudiciables et de la terreur qu'elle inspire, cela ne l'empêche pas d'éprouver des sentiments de compassion, surtout envers les nécessiteux. Mais ce qui retient notre attention dans les deux contes où l'Ogresse aide ces personnages pauvres, c'est bien la nature de ses derniers.

En effet, les personnages aidés par l'Ogresse incarnent des femmes défavorisées, veuves et ayant à leur charge sept enfants². Les deux femmes pratiquent un métier dur (tissage) qui leur permet de survivre et de protéger leurs enfants.

L'on raconte qu'aux temps anciens, il existait une veuve entourée de sept enfants [...] Elle était très pauvre et sa tâche était rude. Le jour, elle travaillait pour autrui ; la nuit, elle travaillait pour elle [...] La veuve habitait une hutte [...] Elle en partait avant le lever du soleil et n' revenait qu'au crépuscule. C'était la nuit qu'elle triait l'orge et le blé de chaque jour ; c'est la nuit qu'elle tissait à la lueur d'une lampe à huile. (GM, p.49)	Dans une vieille chaumière, vivait pauvrement une veuve et ses sept enfants. Durant l'été, la veuve cueillait les bouts de laine qui restaient sur les buissons [...] Elle filait ces restes et tissait une couverture chaude pour protéger ses petits du froid de l'hiver. Pendant que ses enfants dormaient profondément [...] la pauvre femme s'usait les yeux à tisser jusqu'à une heure tardive. (CDTA., p.329)
--	--

Nous pensons que ce sont justement les conditions difficiles dans lesquelles vivent les deux femmes qui émeuvent l'Ogresse. Cette dernière, rappelons-le, est une créature solitaire ; elle subvient à ses besoins sans qu'elle dépende d'une quelconque présence masculine. La situation des deux femmes rappelle à l'ogresse la vie qu'elle a choisie de mener.

De plus, la compassion de l'Ogresse est ressentie surtout envers les femmes. En fait, bien que notre corpus regorge de récits qui mettent en scènes

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p.329

² En dépit du fait que les deux contes soient issus de deux recueils différents, l'un provient de la grande Kabylie et l'autre de l'Est algérien, les deux contes présentent de nombreux points communs ; En particulier les situations initiales (pauvreté des femmes et leurs enfants) et les éléments perturbateurs (Intrusion de l'Ogresse dans la demeure des deux familles) ainsi que le déroulement des événements (l'aide de l'Ogresse). Ce qui, à notre sens, pourrait signifier que les deux contes proviennent, éventuellement, de la même source.

des personnages masculins rongés par la pauvreté, l'état défavorisé de ces hommes pauvres n'éveille pas la sensibilité de l'Ogresse. Une sensibilité qui, manifestement, ne survient que lorsque l'être frappé par un malheur est une femme. Cela nous mène à constater que notre personnage est façonné par l'imaginaire populaire algérien, en particulier celui du Centre et de l'Est, d'une multitude de facettes. L'une d'elles est associée à une sorte de compassion envers les femmes démunies.

Dans ce contexte, lors de nos recherches quant aux recueils susceptibles d'intégrer notre corpus d'études, nous avons rencontré le conte intitulé : *Le méchant mari et l'Ogresse*¹ que nous avons découvert dans le recueil de contes de l'anthropologue algérien Youcef Allioui : *Contes du cycle de l'Ogre*². Il s'agit d'un conte qui met en scène une Ogresse qui se déplace dans l'espace humain pour aider une femme, mère de sept enfants, que le mari ne cesse de battre. Ce dernier ne se contente pas la battre, il maltraite également ses propres enfants qu'il traite « d'enfants d'Ogresse » :

Pendant qu'il frappait ses enfants, en le traitant d'enfants d'ogresse, la mère pleurait en criant :
« Ô mère-grand, ô mère-grand !
Cet homme est un vaurien !
Il ignore jusqu'au droit d'asile !
Il nous dévore telle une hyène.
De grâce, viens à notre secours.
Il martyrise même ses enfants !³

L'Ogresse entend les plaintes de la pauvre femme, quitte son domaine et vient à son secours : « *L'Ogresse entendit la mère [...] D'un coup, Tseryel défonça la porte qui partit en éclats ! Elle fonça sur le méchant mari ! Elle le prit par les cheveux ! Elle lui tordit le coup ! Elle le mit dans son outre et l'emporta !* »⁴

Nous pouvons donc conclure, à la lumière des passages ci-dessus, que le personnage de l'Ogresse demeure très souvent dans son propre périmètre ; son

¹ Youcef Allioui, *Contes du cycle de l'Ogre*, op.cit., . p. 25.

² Ibidem.

³ Ibid., p. 26

⁴ Idem., p.32

espace interne. Un espace que nous avons baptisé « Ogresque » de par sa nature lugubre, obscure, et son éloignement par rapport aux espaces humains.

Nous avons vu dans ce premier point de notre troisième chapitre que c'est très souvent le héros humain qui se rend chez l'Ogresse, transgresse son espace personnel et s'en prend à elle en lui volant ses biens ou en kidnappant sa fille. Néanmoins, il est des récits où c'est l'Ogresse qui se déplace dans l'espace externe ; un espace que nous avons appelé « espace humain » puisque il est fréquenté par les Hommes. Il s'agit, comme nous avons vu, d'un espace hostile à l'Ogresse et aux créatures de son espèce, car les conte où l'Ogresse s'aventure dans l'espace humain sont souvent associés à une aversion de la part des humains envers l'ogresse : « *Malheur ! Notre cousin nous a ramené une ogresse. C'est elle qui a anéanti notre troupeau.* »¹

Nous avons également découvert que l'Ogresse quitte son espace interne pour aller dans l'espace externe essentiellement pour aider les personnages, notamment les femmes, en difficulté. Ainsi, l'ogresse brave les mille et un dangers et périls qui la guettent dans cet espace humain pour apporter son aide à *celles* qui ont en besoin.

Aussi, nous avons noté que l'espace externe représente en réalité le contraire du mode de vie entrepris par le personnage de l'Ogresse. En effet, si l'espace humain est très souvent décrit comme « paisible » et « inoffensif » tel que le montre la plupart des situations initiales de nos contes et où la femme est liée à la beauté, aux tâches ménagères, au mariage et à l'enfantement, le mode de vie de l'Ogresse est à l'opposé de cette description dans le sens où l'espace ogresque est lié à un environnement à la fois obscur, agressif, voire fatal.

Dans ce sillage, nous avons constaté que face à cette discordance entre les deux espaces humain et ogresque, l'Ogresse, une fois sur l'espace externe, recourt très souvent à la métamorphose. Il s'agit en fait d'une pratique à laquelle recourt l'Ogresse lorsqu'elle se retrouve sur l'espace humain. Ladite pratique

¹ Nora Aceval, op.cit.p.66

permet au monstre des contes algériens de lui donner un aspect *humain* qui n'attire pas les regards *horribles* des personnages humains.

Dans le conte *Sebaâ sebaya fi gasbaya* (CDTA., p.149), une ogresse se déguise en vieille femme pour se faire accepter par des filles demeurant seules dans une tour. L'objectif étant de pouvoir les dévorer toutes sans qu'elles soient secourues.

Un jour, quelqu'un frappa à la porte : c'était une vieille femme toute de vert vêtue. Elle demandait l'hospitalité : Ouvrez-moi votre porte, je ne suis qu'une vieille hadja qui recherche votre compagnie ! [...] La nuit, alors que tout le monde dormait, la hadja se transforma en une horrible ogresse qui revient terroriser les sept filles de la tour [...] L'Ogresse repartit au pas de course pour aller se cacher dans son antre, attendant le jour se lève pour reprendre les apparences d'une vieille hadja apeurée.¹

Ainsi, la métamorphose est un artifice auquel fait appel l'ogresse pour se fondre dans la masse, se cacher, se faire accepter, et assouvir sa faim : « *Sept filles dans une tour, la nuit tombera et je les mangerai.* »²

Notons aussi que notre personnage ne recourt à la métamorphose que sur l'espace externe. Autrement dit, à l'intérieur de son espace ogresque, le personnage de l'ogresse n'a pas besoin de se transformer. Il s'agit, là, d'un constat nous incitant à nous interroger sur la représentativité des lieux et des espaces que fréquente le personnage de l'Ogresse. C'est pourquoi, nous pensons qu'une investigation sur ce que symbolisent les espaces familiers à l'Ogresse nous aiderait à mieux comprendre les motivations de ce personnage.

I- 3- Symbolique des espaces fréquentés par l'Ogresse

L'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages, soit à leur lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe...lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrain ou aériens, autant d'oppositions servant de

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 149, 150, 152

² Ibid., p.150

vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur.¹

L'espace est l'un des constituants essentiels du récit. Depuis les travaux de Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, puis par la suite, Greimas, Henry Miterrand, et plus récemment Roland Bourneuf ou encore Philippe Hamon, l'espace ne cesse de faire l'objet des recherches théoriques. Il est un élément important contribuant à la construction du récit mais aussi celle du personnage.

Comment l'espace peut-il nous renseigner davantage sur *l'être* et le *faire* du personnage de l'Ogresse ?

En fait nous pensons que l'espace possède en son sein une multitude de valeurs symboliques liées au personnage. En d'autres termes, le personnage littéraire ne peut vivre qu'en corrélation avec un ou des espaces chargés de significations qu'il faut dégager. Par conséquent, l'espace, grâce à sa richesse d'images symboliques et sémantiques et qui, mis en relation avec le personnage, nous apprend davantage sur ce dernier et sur ses motivations.

Pour ce faire, nous nous donnons pour tâche, à ce stade de notre travail, d'étudier la symbolique des divers espaces en corrélation avec l'Ogresse. Les espaces internes et externes. Nous commençons d'abord par la maison et ses constituants ; l'espace intime de l'Ogresse.

Signalons de prime abord que les espaces internes que nous avons appelés espace *ogresques* dégagent des significations foncièrement différentes de celles des espaces externes que nous avons qualifiés d'espaces *humains*. C'est pourquoi, nous avons sciemment choisi d'étudier chacun des espaces à part.

I- 3-a) Symbolique des espaces internes, la maison : cavernes, grottes et palais : lieux à la fois intimes et négatifs

La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des

¹ Gaston Bachelard, *Le récit poétique*, édition Quadrige, 1983. In : Amina Hayat Raïssi, *La fragmentation dans l'écriture dibiennne*, thèse de doctorat, Université de Médéa, année universitaire 2016-2017, p.208

*illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison.*¹

La maison est le premier univers de l'Homme. Qu'elle soit un palais somptueux ou une pauvre hutte, spacieuse ou étroite, en argile, en chaume ou en pierre, la maison est le monde qui accueille l'Homme, qui regroupe sa famille, ses secrets. Gaston Bachelard nous dit dans *La poétique de l'espace* que « la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. »² Elle est donc pour tout être humain le refuge protégeant ses biens et abritant ses souvenirs les plus intimes.

D'ailleurs le Philosophe et homme de lettres affirme que la maison « est l'une des grandes puissances d'intégration pour les pensées et les souvenirs »³. Dans ce sillage, la perception bachlardienne de la maison consiste à associer ce territoire spatial aux souvenirs, aux pensées et à l'intimité. Par conséquent, Le phénoménologue conçoit la maison et ses composantes dans sa dimension psychologique. Cela nous mène à constater que la maison est un lieu, une notion dirions-nous, complexe dans le sens où plusieurs facteurs entrent dans la composition de cet espace. Dans cette perspective, Gaston Bachelard nous apprend que la maison, qui soit dit en passant est perçue comme un espace intérieur, est un lieu complexe de par la multitude d'images dispersées dans le temps. Par images dispersées, nous pensons que le phénoménologue entend les souvenirs que l'on conserve de la maison et de toutes ses composantes. Des réminiscences qui se greffent en fait autour de la maison, la nôtre et celles où nous « avons rêvé d'habiter. »⁴

Ainsi, l'on peut confirmer que la maison est un espace d'une grande importance. Elle regroupe de multiples fonctions nécessaires à tout individu ;

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^{ème} édition, 1961. P. 34

² Ibid., p. 24

³ Ibid., p. 26

⁴ Ibid. p. 23

Elle est l'abri de chaque être humain, un lieu fermé et clos qui procure la sécurité et la tranquillité à ses habitants. Elle constitue pour l'homme le «*ventre protecteur*»¹ et la «*sécurité primordiale*»² comme l'affirme Kaufmann. Elle est donc le lieu où on se sent sécurisé et protégé

Cependant, si la maison, d'après Gaston Bachelard, est également le lieu de la rêverie dans la mesure où elle permet à l'être de rêver et de voyager avec son esprit : «*« La maison abrite la rêverie, elle protège le rêveur et nous permet de rêver en paix.»*»³ Ce n'est pas tout à fait le cas pour la maison de l'Ogresse dans les contes algériens.

En effet, nous avons noté dans les trois recueils constituant notre corpus que l'association «*Ogresse et maison*» ne donne pas du tout lieu à la rêverie, ni à la paix. En premier lieu, il est connu que l'Ogresse passe la plus grande partie de son temps en dehors de sa maison à chasser : «*L'Ogresse tournait autour de la maison et surveillait la jeune femme [...] se levait tôt pour aller chasser et rentrait le soir avec le gibier.*»⁴ Une fois dans sa maison, elle s'abandonne au sommeil : «*Après le repas, ils se couchèrent.*»⁵ Or, si pour l'homme, selon Gaston Bachelard, la maison garantit un sommeil serein, nous avons noté que le sommeil de l'Ogresse dans sa maison est bruyant car il est associé à moult cris d'animaux

[...] Dis-moi quand dors tu vraiment [...] Lorsque tu entendas dans mon ventre, le cri de tous les animaux que j'ai mangés, c'est que je dors profondément [...] Le rusé attendit jusqu'au moment où il entendit braire son âne. Meugler une vache, bêler un mouton, caqueter des poules [...]

Certes, cela serait, à notre sens, le signe d'un sommeil profond, néanmoins, cette description d'un monstre sommeillant dont les ronflements sont entrecoupés d'hurllements d'animaux ne peut se qualifier de paisible.

¹ *La symbolique du foyer*, in univ-lyon2.fr /en ligne/ consulté le 21/07/2015 à 15 :33. Référence citée par Amina Hayat Raïssi, thèse de doctorat es sciences, université de Médéa, Année universitaire 2016-2017

² Ibid.

³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., pp. 34, 35

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 159.

⁵ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 578.

⁶ Ibid., pp. 578-579.

De plus, même s'il s'agit, comme nous avons vu d'un sommeil « terrifiant » dont jouit l'ogresse dans sa maison qui, rappelons-le, est très souvent située aux confins de la forêt, au-delà des mers et des montagnes, là où elle ne risque pas de croiser son ennemi l'homme, il n'en demeure pas moins que cette demeure lugubre, tel que stipulé par Gaston Bachelard est son abri, son gîte où, après un dur moment de labeur, elle se repose. « *Loundja fit mine de dormir. En réalité, elle épiait le moment où elle entendrait crier toutes les bêtes que sa mère [l'Ogresse] avait avalées [...] pour délivrer le jeune homme* »¹.

Or, c'est son rival l'Homme, souvent le héros du conte, qui s'introduit dans sa maison et bouleverse ce semblant de « quiétude » : « *Je sens l'odeur de la chair humaine ! Un étranger est entré dans mon antre ! un étranger a violé mon territoire.*»² Ce qui signifie que l'intrusion du héros ou de l'héroïne dans la demeure de l'Ogresse est perçue par cette dernière comme une véritable violation de son espace personnel. Cette violation entraîne les deux personnages à devoir s'affronter. Dans ce cas précis, il s'agit, pour l'Ogresse, de se défendre et de défendre son foyer ; l'espace qui lui sert de maison. Pour l'intrus, il est question de s'emparer des biens de l'Ogresse, de ses richesses, et parfois de sa demeure qui, après l'élimination de l'Ogresse, devient celle du héros :

[...] Une fosse profonde apparut. Il y descendit et comprit brusquement qu'il était dans la maison des Sept Ogres [...] Il acheva les Sept Ogres. Et il jeta leurs corps dans la fosse [...] Le lendemain, dès le lever du jour, Mehend explora la maison et la trouva regorgeant de richesses [...] Toutes ces richesses nous appartiennent [...]»³

Il va sans dire que le dépouillement de l'Ogresse de ses biens passe d'abord par l'anéantissement de l'Ogresse dans sa propre maison :

L'ogresse se consuma et devint un tas de cendres. La petite fille souleva la dalle et déterra des sacs d'or, le trésor de l'ogresse aveugle [...] La jeune fille leur fit visiter la maison de l'ogresse. C'était un lieu tout à fait à leurs convenances.⁴

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 22

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 485

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 118.

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 364.

Cela voudrait dire que cette maison, censée abriter notre personnage et le protéger des risques venant de l'extérieur ne représente guère un obstacle sur le chemin du héros. Ce dernier parvient toujours à se faufiler à l'intérieur de l'ancre de l'Ogresse sans le moindre effort. Il n'est pas à douter que c'est la position géographique de la maison de l'Ogresse qui, tel que stipulé plus haut, est souvent liée à un espace fantasmatique¹ qui fait que la maison de l'Ogresse ne soit pas assez sécurisée dans la mesure où il n'a jamais été fait mention dans nos recueils de portes verrouillées ni de fenêtres fermées. Cela signifie que c'est l'éloignement de la maison de l'Ogresse ainsi son aspect obscur qui sont censés tenir à distance les ennemis de cette dernière.

D'ailleurs Gaston Bachelard nous rappelle dans *La poétique de l'espace* que la nature sombre de certaines demeures génère une espèce de frayeur à ses visiteurs qui les repousse et les dissuade d'y pénétrer : « *Mais l'être qui veut la demeure souterraine sait dominer les communes frayeurs [...] Pas besoin de barrière, de porte fermée : on aura peur d'entrer...* »² Pourtant, le héros dans les contes de notre corpus parvient à atteindre la maison de l'Ogresse³, et à l'éliminer.

Les éléments susmentionnés nous montrent en fait que si la maison représente, pour tout être humain, un abri protégeant des dangers extérieurs, cela n'est point le cas de la maison de l'Ogresse. Celle-ci, selon l'imaginaire populaire algérien, ne symbolise guère un espace de paix mais plutôt un espace belliqueux. En fait, divers sont les contes qui nous disent, en filigrane, que c'est à l'intérieur de sa maison que l'Ogresse se fait attaquer :

[...] L'ogresse aveugle confia alors à sa sœur : Tous les jours j'entends marcher à côté de moi. Je crois qu'il y a quelqu'un qui me vole mon blé [...] Quand la jeune fille revint se servir en farine l'Ogresse la coinça [...] La jeune fille la poussa de toutes

¹ Les espaces de la demeure de l'Ogresse sont souvent associés à des lieux foncièrement surnaturels à l'image de : au-delà des sept mers, des sept cieux, des montagnes ...

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., pp. 126-127

³ C'est souvent en suivant les recommandations d'un devin, cheikh ou *moudabbar* (les dénominations varient selon la provenance du recueil) qu'il y arrive.

ses forces dans le feu. L'ogresse au milieu des flammes [...] L'ogresse se consuma et devint un tas de cendre.¹

Au surplus, certaines demeures où s'abrite l'Ogresse comme la caverne représentent des espaces mythologiques, primordiaux dirions-nous, qui renvoient aux habitations primitives de l'Homme :

Dans de nombreuses mythologies, la caverne est apparentée à une porte obscure, donnant accès aux mondes inférieurs ou infernaux. [...] la caverne évoque historiquement la dimension primitive et instinctive du développement [...] Elle est, à ce titre, un espace chargé de magie, où l'homme vient prier, méditer ou guérir.²

Ces lieux de drames constituant pour l'Ogresse une habitation sont pour le héros une épreuve qu'il doit mener à terme ; « *Une pratique initiatique* »³ nous dit Corinne Morel. L'entreprise de pénétrer dans la caverne de l'Ogresse, pour le héros, est périlleuse. Ce dernier peut y laisser sa vie, ou, à contrario, en ressortir vainqueur, plus fort et plus éclairé. Nous corroborons nos dires par un passage que nous extrayons du conte *La perdrix qui parle* :

[...] Le jeune homme profita de l'inattention du monstre pour enflammer le bâton [...] Et brusquement, de sa cage, il le lança en direction de l'ogresse. Atteinte à la tête, celle-ci mourut sur le coup. [...] Son gout pour l'aventure qui, pour la première fois, faisait battre son cœur d'une émotion toute nouvelle, jamais ressentie jusqu'ici.⁴

Ainsi, nous pouvons affirmer que la demeure de l'Ogresse, qu'elle soit maison, palais ou caverne, est selon l'imaginaire populaire algérien l'espace d'affrontement, de combat et de désillusion pour l'Ogresse. En même temps, ces espaces sont également le terrain de l'initiation, puis du triomphe du héros.

Cependant, si Gaston Bachelard convient que la maison est un espace intime, la réaction *agressive* de l'Ogresse face aux intrus en ripostant par la dévoration deviendra tout à fait légitime : « *Lorsque ils décidèrent d'aller mettre les paniers bien pleins sur le dos d'âne, ils eurent la surprise de trouver*

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 363-364.

² Corinne Morel, op.cit., p.189

³ Ibidem.

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 334-335

l'ogresse qui venait de manger la pauvre bête : Que faites-vous sur mes terres, rugit l'ogresse ? »¹

En effet, les contes que nous avons analysés mettent en scène des ogresses et des ogres qui, dans leurs propres abris, maisons, grottes ou palais sont constamment menacés. La menace émane du héros ou de l'héroïne du conte qui s'introduit dans l'espace intérieur de l'Ogresse², tantôt par mégarde comme dans le conte *Aïcha bent el-Ghoul* :

La jeune fille se remettait à courir [...] La jeune fille vit alors une lumière qui clignotait au loin et qui la guida dans sa course effrénée. Quand elle arriva dans l'immense château, elle en poussa la lourde porte et entra. Le château était silencieux et paraissait inhabité. [...] Soudain, un bruit de tonnerre fit vibrer les murs. La jeune fille alla se cacher sous un chaudron. L'Ogre entra et inspecta les lieux en reniflant bruyamment.³

Dans d'autres contes, le héros s'introduit dans l'espace intime de l'Ogresse dans le seul objectif de lui faire du tort. Nous mentionnons à titre d'illustration :

Tu pourras parcourir tout mon royaume, aller partout où il te plaira, sauf du côté de la forêt, car tous ceux qui ont suivi cette direction ne sont pas revenus. [...] Le jeune homme se leva dès l'aube [...] il s'éloigna dans la direction qu'il n'aurait jamais dû prendre. Il atteignit la forêt [...] Il la franchit et c'est alors que lui apparait un jardin ! En vérité le plus prodigieux qui se puisse voir car tous les fruits du paradis s'y trouvaient et toutes les fleurs et tous les oiseaux [...] Il avançait avec lenteur, sur son cheval d'éclairs et de vent [...] Tseriel, l'ogresse, l'épiait mais il ne la voyait pas. [...] Elle lui dit : Bienvenu sois-tu, sois le bienvenu [...] Elle le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lévrier.⁴

Face à cette violation de son espace intime ; de sa maison, l'Ogresse répond très souvent par son pouvoir le plus illustre : *la dévoration*. Ce pouvoir qui fait de l'Ogresse une ogresse lui permet de défendre son habitat et d'infliger une sanction des plus sévères aux personnages se trouvant à l'intérieur de sa maison

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 577

² Par espace intérieur, nous entendons la maison de l'Ogresse mais aussi son palais et sa grotte puisque elle apparaît dans de nombreux contes habitant un palais comme dans le conte *Aïcha bent el ghoul* (CDTA., p. 155) ou demeurant dans une grotte comme le cas le conte *L'ogresse et les trois ânes* (CDTA., p. 507) : Nous signalons que nous avons analysé ce que symbolise la maison sur les actions de l'Ogresse sans nous attardant sur sa nature et sa description.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 155.

⁴ Taos Amrouche, op.cit., pp. 89-90.

sans qu'elle y consente. Ainsi, la dévoration qui, généralement, a lieu à l'intérieur de la maison de l'Ogresse n'est qu'une forme de défense contre les envahisseurs, ceux qui troublent sa paix et importunent sa solitude. D'ailleurs, Gaston Bachelard qualifie la maison d' « *espace de nos solitudes.* »¹

D'autre part, si nous avons associé la dévoration dans l'espace interne de l'Ogresse à une espèce de mécanisme de défense, nous ne pouvons toutefois ignorer que ces espaces internes où l'acte de dévoration se produit sont des espaces clos. En effet, nous avons pu constater dans nos recueils que l'imaginaire populaire algérien place l'Ogresse dans des espaces majoritairement fermés ; grottes, cavernes et lieux souterrains. Il est question d'espaces dont la description est censée terrifier le lecteur/auditeur : « *L'ogresse arriva chez elle, dans un pays souterrain et obscur, où l'on entendait que des cris sinistres.* »² Il s'agit d'espaces d'horreur et de peur, des lieux macabres, sombres qui, selon notre lecture, engendrerait une sorte d'angoisse incitant l'Ogresse à être violente, agressive, voire destructrice.

En réalité, les espaces clos désignent pour l'Ogresse des mouiroirs. En d'autres mots, la maison, la grotte et les espaces souterrains sont les espaces où l'Ogresse se meurt. Nous corroborons nos dire par un extrait du conte *Mhemed el hachaïchi dans le puits* (CDTA., p. 483) où l'ogre se fait attaquer sur son espace clos (un lieu souterrain) et finit par être éliminé :

Au fond du puits, Mhemed découvrit une porte secrète qui lui livra un espace fabuleux fait de richesses innombrables [...] Je suis à la recherche de l'ogre, voulez-vous m'aider à le retrouver ? Il est dans ses appartements, mais prends garde [...] Mhemed fut introduit [...] L'ogre s'aperçu que Mhemed avait été instruit de sa tactique de combat [...] D'un coup de sabre, Mhemed el Hachaïchi fendit la tête de l'ogre.

Ces lieux internes sont le symbole de la souffrance et de la peine pour notre personnage. C'est pourquoi, la dévoration constitue une forme de déchainement contre toute forme d'intrusion dans ces espaces clos.

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 28

² Zoubeida Mameria, op.cit., p.331

Si tel est le constat des espaces clos pour le personnage de l'Ogresse, qu'en est-il des espaces ouverts ? Que représentent les espaces ouverts pour l'Ogresse ?

I- 3-b) Symbolique des espaces externes, la forêt et le jardin : sources de légendes et de solitude

Parler des espaces ouverts par rapport au personnage de l'Ogresse, c'est parler de la forêt et de son jardin magique. Le jardin symbolise avant tout le *Paradis*. Il évoque dans de nombreuses cultures et civilisations l'opulence et la richesse : « *Le jardin est universellement le symbole du paradis, du lieu merveilleux, enchanteur et magique, qui distribue avec abondance les nourritures terrestres (fruits, légumes) et spirituelles (arbres, fleurs).* »¹

En effet, dans les contes de notre corpus, le jardin apparaît comme espace abritant en son sein mille et une richesses. Il est également intrinsèquement lié au merveilleux dans la mesure où ce qui s'y trouve dépasse l'entendement. D'ailleurs, puisque il est question de merveilleux, le jardin est un espace inhérent au personnage de l'Ogresse :

Ils se trouvèrent au milieu d'un champ. Un champ ! ... Jamais, non, jamais ils n'avaient vu pareille richesse octroyée par Dieu ! [...] c'étaient de belles fèves maltaises : chaque gousse était aussi longue qu'un avant-bras [...] Or ce champ miraculeux était celui de l'Ogresse Tseriel.²

En fait, divers contes de notre corpus rapportent que la première rencontre entre le héros et l'Ogresse a lieu justement dans le jardin de cette dernière. Le héros à la recherche d'un objet magique ou d'un fruit merveilleux, pénètre dans le jardin miraculeux de l'Ogresse.

[...] Le jeune homme se leva dès l'aube Il atteignit la forêt [...] Il la franchit et c'est alors que lui apparaît un jardin ! En vérité le plus prodigieux qui se puisse voir car tous les fruits du paradis s'y trouvaient et toutes les fleurs et tous les oiseaux [...] C'est [...] le jardin de Tseriel³

¹ Corinne Morel, op.cit., p. 501

² Taos Amrouche, op.cit., p. 101.

³ Ibid., pp. 89-92.

La réaction de l'Ogresse face à l'intrusion d'un étranger dans son jardin miraculeux sera bien entendu violente. Elle tentera, en effet, de le dévorer. L'entreprise de l'Ogresse s'avère parfois réussie comme dans *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85) : « *Tseriel, l'ogresse, [...] le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lévrier.* »¹

De la même façon qu'elle protège ardemment sa maison, l'Ogresse veille jalousement sur son jardin et les biens qui y sont enfouis. La punition que notre personnage inflige à tout intrus étant la dévoration.

Donc, pareillement au récit mythique d'Adam qui, selon les textes sacrés se fait sanctionner en se faisant déchoir du Paradis du fait qu'il ait désobéi à un ordre divin qui lui interdit de manger un fruit, le héros contique se fait châtier car il s'introduit dans le jardin magique de Tseriel et mange ses fruits et ses légumes miraculeux :

Les femmes attachèrent leur âne à un arbre et commencèrent la cueillette. Elles ne pouvaient pas soupçonner qu'elles étaient dans un champ de l'ogresse [...] L'ogresse qui guettait et rôdait alentour avait déjà dévoré l'âne [...] L'ogresse décida de les dévorer toutes les deux.²

Ou encore :

Oh ! Miracle ! crièrent les frères. Voici des fèves et des petit pois à cueillir ! [...] Ils attachèrent leur âne et se mirent à remplir les paniers sans se douter qu'ils étaient sur le champ d'une terrible ogresse [...] Elle grommela entre ses dents : Ah ! Ah ! Je vous tiens, voleurs ! [...] Les garçons eurent la surprise de trouver l'ogresse qui venait de manger la pauvre bête : Que faites vous sur mes terres, rugit l'Ogresse ?³

Ainsi, dans les contes algériens, le pêcheur ne tombe pas uniquement en disgrâce et se fait déchoir du *Jardin paradisiaque*, dans le sens où la sanction se manifeste sous forme d'une terrible ogresse vengeresse. Celle-ci se vengerait car le héros humain dérange la solitude paisible dans laquelle elle vit.

¹ Ibidem.

² Nora Aceval, op.cit., pp. 72-73.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 577.

Le jardin représente donc pour l'Ogresse un espace particulier de par son épaisseur symbolique dans le sens où il est à la fois un lieu d'isolement et de solitude¹. Il est aussi, tel que stipulé plus haut, l'espace de l'écart et de l'interdit, du châtement et de la sanction. Le jardin de l'Ogresse, de par son éloignement des espaces ordinaires et son invraisemblance rompt avec les espaces humains et élève l'Ogresse au rang des figures mythologiques demeurant au-delà du monde des humains.

Par ailleurs, le jardin n'est pas le seul lieu légendaire fréquenté par le personnage de l'Ogresse. En fait, l'Ogresse est souvent associée à la forêt. Cet espace qui, selon la perception bachelardienne se présente comme un espace primitif. Un espace qui n'aurait pas de limites et qui s'étendrait jusqu'à l'infini :

À quoi correspond *l'immensité de la Forêt*. Cette « immensité » naît d'un corps d'impressions [...] Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite.²

En effet, la forêt, comme espace intrinsèquement lié au personnage de l'Ogresse, est l'un des décors spatiaux les plus présents dans les contes de notre corpus. Il s'agit d'un lieu, à priori, ouvert qui représente un état de nature vierge, et qui, selon toute vraisemblance, est le lieu où se déroule la plupart des événements auxquels le personnage de l'Ogresse prend part.

Dans ce contexte, nous avons noté dans de nombreux contes que le terme forêt est très souvent suivi du complément du nom : *de l'Ogresse* ou *des ogres*. Nous illustrons nos dires pas un passage que nous avons extrait du conte *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p.157) : « [...] Il marchait, interrogeait autour de lui et finit par arriver dans la forêt des ogres. »³ Un passage qui, à nos yeux, montre que la forêt est un domaine appartenant aux ogres et que les êtres humains ne seraient pas autorisés à s'y aventurer. Cette remarque nous mène à

¹ Il est à signaler qu'il n'a jamais été fait mention dans notre corpus d'une ogresse accompagnée dans le jardin. Par opposition à la maison où certains récits regroupent l'Ogresse à sa fille comme dans : *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21) ou encore, *Aïcha et l'Ogresse Ghilana* (CDTA., p. 185)

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 170

³ Nora Aceval, op.cit., p. 159

dire que la forêt, pour les actants principaux, les héros et autres personnages humains, représente en réalité un lieu d'aventures et de faits merveilleux. Un espace lointain et ambigu qui favorise les imprévus et où les maléfices ont lieu. En somme, un espace fantastique peuplé et gouverné par les ogres. Dans *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p.157) le héros qui s'aventure dans la forêt des ogres afin de sauver sa sœur, trouve moult difficultés à en sortir vu les entraves et enchantements mis sur le chemin de tout intrus. Observons le passage suivant :

Tu vas te retrouver devant deux chemins, prends le chemin noir et non le blanc ! Tu vas te retrouver devant deux arbres, mange les fruits du noir et non du blanc ! Tu vas être accostée par deux oiseaux, crie le mot « pêché » et non le mot « vertu » ! C'est ainsi que tu pourras surmonter les obstacles qui t'attendent.¹

Le passage ci-avant nous révèle que si pour le héros humain, l'intrus, la forêt est un espace de peur et de maléfice, pour l'Ogresse, c'est plutôt son espace naturel. « *Les ogres [...] sont si grands qu'ils ne peuvent vivre que dans les montagnes au fond des forêts.* »² Un passage qui nous dit implicitement que les ogres, dans l'imaginaire populaire algérien, ont pu dompter cet espace hostile qu'est la forêt.

D'autre part, à la différence de l'espace interne, à l'instar de la maison qui, pour l'Ogresse, avant l'apparition du héros humain, représente un espace de repos, de sommeil et d'inactivité : « [...] *Il découvrit une maisonnette entourée d'une haie d'épines [...] A peine Loundja venait-elle de mettre à l'abri le jeune homme qu'elle entendit venir sa mère. Tseriel l'ogresse [...] Elle ne tarda pas à s'endormir [...].* »³ La forêt, elle, est plutôt un espace de mobilité et d'animation. En d'autres termes, eu égard au fait que la forêt est le terrain de chasse de l'Ogresse, celle-ci passe son temps à chasser et à dévorer « *Il marcha tout un jour et toue une nuit avant d'entrer dans une forêt [...] ma mère [l'ogresse] est*

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 160

² Zoubeida Mameria, T.2, op.cit. p. 507.

³ Taos Amrouche, op.cit., pp. 21-22.

*allée à la chasse ; elle ne reviendra qu'au coucher du soleil.»*¹ La forêt est donc pour elle un espace d'agitation et d'activité.

Néanmoins, la chasse n'est pas la seule activité que l'Ogresse pratique dans la forêt. En effet, cette dernière est également un terrain d'affrontement entre l'Ogresse et le héros. Dans le conte *Le voyage de Mehend* (CDTA., p. 451), la forêt constitue l'espace où le héros du conte, s'aventurant sur l'espace ogresque fait la rencontre de l'Ogresse et finit par l'affronter. Un affrontement qui finit par l'achèvement du héros :

Un jour, il voulu pousser plus loin la chasse au gros gibier. Il s'égara et s'enfonça dans la forêt profonde. Là il découvrit un autre monde de toute beauté. Les rivières aux eaux abondantes, des jardins luxueux ... Là aussi, l'attendait la terrible ogresse que tout le monde redoutait [...] L'horrible ogresse l'avala.²

Bien que la forêt soit, dans l'imaginaire contique algérien, un espace réservé aux créatures sauvages et surnaturelles, le héros s'y aventure en quête d'un objet³ ou pour l'affirmation de soi⁴. Dans ce sillage, il importe de signaler que si pour le héros, la forêt des ogres est une épreuve qu'il doit accomplir, pour l'Ogresse, il s'agit d'un espace, certes ouvert, mais un espace à protéger et dont il faut préserver les biens.

Espace de chasse, d'affrontement voire de choc, la forêt est, selon notre perception, à l'image de sa logeuse « l'Ogresse » ; rude, sombre, immense et difficile à atteindre. L'extrait suivant témoigne de ce que nous avançons :

Tu prendras cette route qui te conduira chez Ghila, l'ogresse [...] Tu vas d'abord rencontrer deux montagnes qui se cognent : tu attendras le moment où elles s'écartent pour passer. Tu trouveras ensuite, deux énormes béliers aux nez busqués et aux cornes d'acier ; dès qu'ils te verront ils se mettront à se battre pour te barrer la route. Tu profiteras de leur élan pour passer. Lorsque tu seras devant le lac de brumes, verses-y le contenu de cette fiole. Une barque t'aidera à traverser mais garde-toi

¹ Ibidem.

² Zoubeida Mameria, op.cit. p. 457.

³ Des perles vertes comme dans le conte *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67)

⁴ A l'instar du conte *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85) où le héros quitte le cocon familial pour prouver sa bravoure et trouver un sens à son existence. (T.A., p. 73)

d'écouter les suppliques du batelier qui n'arrêtera pas de se lamenter pour te détourner de ton but.¹

Dire que la forêt est à l'image de l'Ogresse revient à dire que cette dernière s'approprie cet espace qu'est la forêt. Un espace qui, dans les contes de notre corpus, est le rempart la protégeant. La forêt est aussi le lieu de survie de l'Ogresse car en dépit du fait qu'elle l'abrite, elle la nourrit en lui prodiguant de quoi se sustenter. De ce fait, nous pouvons dire que la forêt est un espace avec lequel l'Ogresse vit en parfaite communion.

De plus, considérée souvent comme un espace mystérieux de par son éloignement, la forêt, dans de nombreuses cultures et civilisations est le signe de l'inconnu :

Puissamment valorisée dans l'usage symbolique, la forêt, à travers l'alternance des chemins encombrés et ténébreux et des clairières dégagées et lumineuses, figure la scène de la vie. Lieu de tous les contrastes, elle personnifie ainsi parfaitement les méandres de l'existence, comme ses récompenses, la difficulté de la tâche, sa beauté et son intérêt. C'est pourquoi l'intrigue des contes et des légendes commence ou se déroule dans une forêt, indiquant toute la complexité de la condition du héros ou de l'héroïne, à l'instar de la condition humaine. La forêt est ainsi le lieu de la confrontation [...] La forêt symbolise par excellence la vie. Elle manifeste la nature dans son extraordinaire richesse, mais aussi dans sa terrible hostilité. Elle instrumentalise tous les règnes : minéral, végétal et animal. Il n'y a qu'à l'homme qu'elle ne réserve pas une place de choix. L'homme doit la conquérir.²

Lieu d'aventures et de peur pour le héros humain, pour l'Ogresse, elle est un espace de sécurité. Ainsi, cet espace qui sépare le monde des humains de celui des ogres est en fait le refuge de ces derniers. Dans ce sens, nous avons noté un renversement des valeurs chez l'Ogresse dans la mesure où les espaces clos à l'instar de la maison qui sont des espaces hostiles, alors que les espaces ouverts telle que la forêt sont des espaces de quiétude et de sécurité.

Nous pensons, d'autre part, que cet espace qu'est la forêt et qui selon la conception bachelardienne est un espace « *d'immensité* »³ souligne l'existence

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 69-70.

² Corinne Morel, op.cit., pp. 411- 412

³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 170.

libre et débridée que mène notre personnage. Ce dernier se déplace entre les lieux clos ; la maison, la grotte ou la caverne ainsi que les lieux ouverts telle la forêt, et ce, en toute liberté et sans une entrave quelconque : « *La terrible créature marcha longtemps, elle marcha de jour et de nuit [...] L'ogresse arriva enfin chez elle, dans un pays obscur où l'entendait que les cris sinistres.* »¹ Un passage qui démontre que l'Ogresse se déplace dans son domaine, c'est-à-dire la forêt, en toute liberté et ce, de jour comme de nuit.

Ainsi donc, nous pouvons confirmer que la forêt représente pour le personnage de l'Ogresse aussi bien un espace de solitude et d'exil qu'un lieu d'apaisement, de quiétude mais surtout, un espace qui lui appartienne et où l'Ogresse jouit d'une liberté absolue. Une liberté qui, chez les femmes dans les pratiques sociales en Algérie se voit confisquée. Dans cette perspective, il est à se demander si le personnage de l'Ogresse ne serait pas une représentation fantasmatique de l'existence que pourrait mener les femmes dans une vie fictive.

En guise de conclusion à ce point de notre travail, nous daignerions dire que l'analyse de l'espace dont dépend l'Ogresse nous a permis de constater que cette dernière est un personnage qui vit en permanente réclusion. Bannie de l'espace humain eu égard à son aspect différent, nous dirions que notre personnage s'exile sur des espaces lointains dans le sens où les valeurs que l'imaginaire populaire algérien accorde audit personnage font que l'Ogresse ne se conforme pas aux pratiques sociales auxquelles s'adonne la société traditionnelle algérienne.

Aussi, nous avons constaté que le personnage de l'Ogresse est associé à un espace interne que nous avons désigné par *espace ogresque* à l'instar de la maison, la grotte et la caverne qui, avons-nous constaté, sont des espaces de drames puisque c'est justement à l'intérieur de ces lieux *clos* que notre personnage se fait attaquer par le héros. Face à la violation de son espace personnel, l'Ogresse répond très souvent par la dévoration. La forêt, elle, de par

¹ Zoubeida Mameria, p. 331

son étendue et son inaccessibilité est à l'image de la conception que le conte algérien octroie à l'Ogresse ; démesurée, extravagante et insaisissable.

Quant aux espaces externes que nous avons baptisés *espaces humains*, nos textes nous ont démontré qu'il s'agit de lieux hostiles. Ces espaces représentent l'envers de *l'être* et le *faire* liés à l'Ogresse. Elle, qui est anticonformiste et indépendante, s'y introduit étrangement dans la plupart des cas pour apporter son soutien aux nécessiteux. Par nécessiteux, il est à entendre les femmes persécutées pour lesquelles l'Ogresse est une créature salvatrice.

Enfin, nous avons conclu que les déplacements du personnage de l'Ogresse dans les différents récits de notre corpus se font en toute liberté. Des déplacements entre les espaces clos et ouverts, entre les espaces ogresques ; surnaturels, *invraisemblables* et les espaces humains, *vraisemblables* où l'Ogresse se métamorphose en une femme humaine.

A ce stade de notre recherche, après avoir analysé les espaces dont dépend le personnage de l'Ogresse, nous nous demandons si le temps influe également sur l'être et les actions de l'Ogresse. Il s'agira donc dans ce qui suit de l'Ogresse par rapport au temps.

II- L'emprise du temps sur l'acte ogresque

[...] la valorisation poétique de la nuit est-elle presque toujours sentie comme une réaction, comme une contre-valorisation. Aimée ou redoutée, exaltée ou exorcisée, la nuit est ce dont on parle: mais on dirait que cette parole ne peut se passer du jour. On pourrait parler du jour sans penser à la nuit, on ne peut parler de la nuit sans penser au jour.¹

A l'instar de l'espace, le temps est l'un des constituants invariables du texte littéraire. C'est pourquoi, les études narratologiques accordent une attention particulière à la temporalité dans l'analyse littéraire. Dans ce sens, étant un

¹ Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 106

élément incontournable, le temps constitue l'objet d'étude de prédilection pour de nombreux spécialistes de la critique littéraire à l'image de Gérard Genette dans *Figure II*¹ et *Figure III*² et Paul Ricœur dans *Temps et récit*³.

En effet, l'on sait que tout récit s'inscrit nécessairement dans un temps et ce, indépendamment de la nature du récit⁴. Cela signifie que le genre contique, bien qu'il soit inscrit dans un cadre spatio-temporel indéterminé, il est néanmoins organisé par le temps. En fait, nous avons parlé de cadre temporel indéterminé car le conte n'évoque pas le temps externe correspondant à l'écriture du récit ni le temps historique relatif à une époque précise. De ce fait, le conte est inscrit dans un cadre temporel interne qui structure le déroulement des péripéties. C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons dans ce point de notre recherche à des dichotomies temporelles autour desquelles gravitent les actions émises par le personnage de l'Ogresse.

Par conséquent, nous examinerons les comportements et gestes de notre personnage à la lumière de l'opposition temporelle : *jour / nuit*. Pour ce faire, nous prendrons comme point d'appui les travaux de Gérard Genette, notamment sa dichotomie *jour / nuit* dans *Figure II* ainsi que ceux d'Alain Montandon dans son ouvrage de référence *Les yeux de la nuit*.

En effet, Gérard Genette s'est essentiellement intéressé dans *Figure II* à l'étude de l'espace littéraire. Or il a consacré un chapitre important dans l'ouvrage précité à la poétique du binôme *jour / nuit*. En fait, le théoricien français analyse un certain nombre de textes littéraires en se référant aux valeurs symboliques que possèdent les notions du *jour* et de la *nuit* chez certains écrivains. Autrement dit, Gérard Genette décèle moult significations et valeurs symboliques derrière l'usage du couple *jour / nuit* chez des auteurs, poètes et dramaturges comme Théophile Gautier, Gérard de Nerval et Mallarmé.

¹ Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

² Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

⁴ La temporalité et une notion constitutive de tous les genres ; romanesque, poétique, contique ...

De son côté, Alain Montandon s'intéresse de près dans son ouvrage *Les yeux de la nuit, essai sur le romantisme allemand* à la notion de la nuit chez les écrivains allemands. En effet, l'objectif d'Alain Montandon étant de saisir comment la notion de la nuit se transforme en poétique de la nuit chez les romantiques allemands. Il s'agit, tel que postulé par Sylvain Ledda d' « *une étude de la théâtralité de la nuit.* »¹ C'est donc en nous inspirant de cette dichotomie que nous avons projeté d'analyser le personnage de l'Ogresse sous l'angle du jour et celui de la nuit.

Il conviendrait d'abord de signaler que l'objectif de ce chapitre de notre travail n'est nullement de savoir si le personnage de l'Ogresse est une créature nocturne ou diurne, mais plutôt de voir comment apparaît notre personnage sous la lumière du jour et sous l'obscurité de la nuit. A cette fin, nous pensons qu'un schéma illustratif mettant en scène les temps où se manifeste notre personnage nous aiderait à mieux cerner notre personnage.

Moments où apparaît l'Ogresse						
Contes analysés	ADCL		CDTA		GM	
1	Cycle	Activité	Cycle	Activité	Cycle	Activité
	Jour	Néant	Nuit	Dévoration	Jour	Chasser
	Nuit	Dévoration			Nuit	Manger / dormir
2	Non mentionné		Jour	Vieille femme	Non mentionné	
			Nuit	Dévoration		

¹ Sylvain Ledda, « Alain Montandon, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand* », *Etudes françaises* [Online], 170 (LVII | II) | 2013, online depuis 30 novembre 2015. Lien consulté le 23 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3117>

3	Jour	Femme	Nuit	Dévoration	Jour	Néant
	Nuit	Dévoration				
4	Jour	Femme ordinaire	Jour	Femme ordinaire	Jour	Chasse
	Nuit	Dévoration	Nuit	Dévoration	Nuit	Dévoration
5	Nuit	Sommeil	Nuit	Dévoration	Non mentionné	
6	Jour	Homme Ordinaire	Jour	Néant	Jour	Mouture de blé
	Nuit	Ogre	Nuit	Chasse	Nuit	Dévoration
7	Jour	Chasse	Jour	Activités humaines	Jour	Prier
	Nuit	Dévoration	Nuit	Non mentionné	Nuit	Non mentionné

Figure 2

En effet, il s'avère que le personnage de l'Ogresse apparaît dans nos recueils de contes aussi bien pendant la nuit que le jour. Autrement dit, il est des contes où la rencontre entre le héros et l'Ogresse se fait le soir, pendant la nuit mais aussi lorsqu'il fait jour. Aussi, il est à noter que l'Ogresse se manifeste dans certains contes uniquement le jour ou la nuit. Dans d'autres récits, l'Ogresse apparaît dans une intrigue dont les péripéties se déroulent pendant la nuit et le jour.

D'autre part, le schéma illustratif montre que les actions faites par le personnage de l'Ogresse pendant le soir diffèrent foncièrement de celles accomplies le jour. De ce fait, il n'est pas à douter que l'imaginaire populaire algérien par le biais des contes, assigne à notre personnage des rôles divergents, voire contradictoires. Cela signifie que le genre d'actions qu'accomplit l'Ogresse et le comportement qu'elle adopte s'effectue en fonction du temps. C'est justement ce dont il s'agira dans ce qui suit.

II- 1- Le jour : l'Ogresse sous la lumière :

Tantôt une femme humaine ; belle, qui s'adonne à des activités ordinaires auxquelles les femmes traditionnelles sont censées se consacrer. Tantôt une véritable ogresse vaquant à ses occupations de chasse. Mais très souvent un monstre inactif qui ne sort pas de sa tanière que la nuit tombée. Telle est l'image de l'Ogresse diurne que nous révèlent les récits que nous avons analysés.

De prime abord, la première remarque que l'on peut soulever chez le personnage de l'Ogresse concerne son aspect humain sous lequel il se manifeste lorsqu'il fait jour.

En effet, de nombreux contes de notre corpus, ceux de *l'Algérie des contes et légendes* ainsi que *Contes du terroir Algérien* en particulier, mettent en scène des ogresses qui apparaissent sous la lumière du jour sous les traits d'un être humain. Dans le conte *S'Mim E'nda, le petit écouteur de rosée* (ACL, p.41), un couple de pauvres paysans rencontre une fermière qui leur offre un gîte et du travail. Mais ladite fermière qui, selon le récit en question est une femme d'une grande beauté, est en réalité une ogresse qui n'attendait que le moment adéquat (la nuit) afin de dévorer le couple :

L'homme prit la route à la recherche d'un travail. Il arriva devant une ferme appartenant à une femme riche et d'une grande beauté [...] L'homme travaillait dans les champs dès le matin et ne rentrait que tard le soir [...] Pendant ce temps, la femme s'occupait des tâches ménagères et du bébé. Il lui arrivait d'apercevoir la fermière parée de jolies robes. Elle la trouvait belle [...] Or la femme était en réalité une redoutable

ogresse [...] Elle patientait en attendant le moment propice pour manger toute la famille en même temps.¹

L'apparition de l'Ogresse en femme dans le recueil de Nora Aceval est également présente dans *L'homme qui épousa une ogresse* (ACL., p.65) où un homme s'est épris d'une femme fort belle mais dont il ne connaît pas les origines. Ladite épouse paraît au grand jour sous les traits d'une femme séduisante dont les agissements sont ceux d'une femme ordinaire. C'est à la nuit tombée qu'elle reprend son aspect ordinaire : celui d'une Ogresse dévoreuse

Il y a fort longtemps, un homme s'est éprit éperdument d'une femme que personne ne connaissait [...] Il faut dire qu'elle était d'une grande beauté et que le pauvre homme ne pouvait pas deviner qu'il s'agissait d'une redoutable ogresse [...] Elle se comportait, dans la journée, en toute chose, comme une humaine. Mais la nuit, elle se conduisait comme une ogresse.²

Dans cette perspective, nous avons noté qu'à l'instar du personnage populaire du loup-garou dans la littérature populaire européenne et Nord-américaine, le même archétype de transformation diurne en être humain peut s'apercevoir.

En effet, de même que les contes de la région de Tiaret, de nombreux contes de *Contes du terroir Algérien* font montre d'ogres et ogresse paraissant au grand jour sous l'apparence d'êtres humains. Nous mentionnons à titre d'illustration le conte *Sebaâ sebaya fi gasbaya, Sept filles dans une tour* (CDTA., p.147) où il est question d'une Ogresse qui se déguise derrière le visage d'une vieille femme comme l'atteste le passage ci-après : « *L'Ogresse repartit au pas de course pour aller se cacher dans son antre, attendant que le jour se lève pour reprendre ses apparences de vieille hadja apeurée.* »³ Le passage ci-avant nous dit en filigrane que le lever du jour est une condition *sine qua non* pour que l'Ogresse puisse avoir l'aspect humain. Un aspect ordinaire qui lui permet de passer inaperçue parmi les humains. En d'autres termes, ce sont les lumières du jour qui revêtissent l'Ogresse d'une apparence humaine ... vraisemblable.

¹ Nora Acevail, op.cit., pp. 41-42

² Ibid., p. 65

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 152

D'autre part, outre l'aspect humain lié au personnage de l'Ogresse lorsque la rencontre avec le héros se fait au grand jour, nous avons noté que notre personnage, sous l'apparence humaine, s'acquitte de toutes les tâches qu'une femme ordinaire est censée accomplir dans la société traditionnelle. Ainsi, dans *L'homme qui épousa une ogresse* (ADCL., p.65) il s'agit d'une ogresse qui se comporte, au grand jour, comme une femme ordinaire :

[...] un homme s'est éprit éperdument d'une femme que personne ne connaissait [...] Il faut dire qu'elle était d'une grande beauté et que le pauvre homme ne pouvait pas deviner qu'il s'agissait d'une redoutable ogresse [...] Comment pouvait-il imaginer une chose pareille ? Non seulement elle était belle mais elle accomplissait tout ce que pouvait réaliser n'importe quelle autre femme. Elle pétrissait le pain, roulait le couscous, cardait la laine, trayait les brebis ... Elle savait tout faire.¹

Un passage qui corrobore nos dires et qui révèle que l'Ogresse sous l'apparence d'une femme à la physionomie *réelle* indique la dimension humaine, vraisemblable nous dirions dudit personnage. Cette interprétation émane du fait que l'Ogresse acquiert une apparence la rapprochant du vraisemblable. Ce qui, à notre sens, marque l'esprit de l'auditoire enfantin et lui dit implicitement qu'il est question d'un personnage dont le statut oscille entre le *surnaturel* et le *vraisemblable*.

Par ailleurs, si nous n'avons pas encore évoqué des passages illustratifs du recueil de contes kabyles *Le grain magique*, c'est parce que le personnage de l'Ogresse n'est point associé, dans ledit recueil de contes, à la métamorphose en femme humaine pendant le jour.

En effet, nous avons noté dans *Le grain magique* que l'Ogresse se manifeste au grand jour sous sa véritable apparence : « *A l'heure chaude, l'ogresse passa. Il faisait un soleil à tuer les ânes : Tseriel, l'ogresse allait boire au ruisseau [...] Tseriel était aveugle mais géante, sa chevelure, comme une broussaille, se dressait vers le ciel [...].* »² Cependant, il est à signaler que le comportement diurne du personnage de l'Ogresse dans *le Grain magique*,

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 67.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 203.

pareillement à nos deux autres recueils de contes, ne correspond guère aux activités nocturnes auxquelles l'Ogresse s'adonne.

En premier lieu, nous avons noté dans de nombreux contes kabyles que l'Ogresse est souvent liée à des activités masculines comme la chasse. En effet, dans *Loundja fille de Tseriel* (GM., p.21) le héros qui s'aventure dans le domaine de l'Ogresse dans l'espoir de séduire la belle Loundja, apprend que la mère de cette dernière passe le plus clair de sa journée à chasser avant de rentrer, le soir, dévorer ses proies puis s'abandonner au sommeil : « *Moi, je suis la fille de Tseriel. La fille de l'Ogresse. Ma mère est allée à la chasse ; elle ne reviendra qu'au coucher du soleil.* »¹ Aussi, le même cycle se voit dessiner dans *le Subtil et l'Innocent* (GM., p.99) où l'Ogresse est associée lorsqu'il fait jour à la chasse. « *Elle [l'ogresse] revint de la chasse* »²

Il est donc de constatation que la construction du personnage de l'Ogresse dans les contes du *grain magique* diffère légèrement de celle de l'Ogresse des contes de l'Est (*Contes du terroir Algérien*) et du Sud-ouest (*L'Algérie des contes et légendes*) dans le sens où l'Ogresse dans *le grain magique* assume sa véritable nature. En d'autres termes, l'Ogresse dans les contes kabyles assume sa monstruosité et son aspect extravagant puisqu'elle ne se transforme point³. Donc, elle ne ressent pas le besoin de se faire passer pour une humaine. Cela nous incite à stipuler que l'imaginaire populaire de cette région du pays conçoit son personnage de manière à ce qu'il assume entièrement son autonomie. Une autonomie que l'Ogresse revendique de par les activités, particulièrement masculines, auxquelles elle s'adonne au grand jour.

Dans ce sillage, nous pensons que cette légère divergence dans la conception du personnage de l'Ogresse dans les trois régions est, peut-être, due aux pratiques et coutumes qui régissent les trois sociétés et par rapport

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 22

² Ibid., p.101

³ Nous signalons tout fois qu'une variante de contes kabyles où l'Ogresse est suette au processus de métamorphose serait, éventuellement, possible. Néanmoins, dans les récits composant notre corpus d'études, l'Ogresse n'est pas enclin à la transformation.

auxquelles, les communautés berbères du centre du pays pourraient être moins patriarcales.

Cependant, ce qui a été postulé plus haut n'empêche pas du tout le personnage de l'Ogresse dans les récits du *grain magique* d'accomplir des tâches traditionnellement féminines comme la mouture de blé.

En effet, l'on rencontre des récits où l'Ogresse est associé à la mouture de grain. Nous trouvons qu'il est naturel de lier l'un des personnages populaires les plus récurrents dans les contes algériens à une activité des plus répandues dans la société traditionnelle algérienne. Dans le conte *Les sept Ogres* (GM., p. 107), sur le conseil d'un vieux sage, le héros doit téter le sein de l'Ogresse et boire de son lait pour ne pas se faire dévorer.¹ Pour ce faire, le héros en question doit surprendre l'Ogresse en train de moudre du blé « *Mehend s'éloigna. Il marcha longtemps avant de découvrir le jardin de Tseriel. C'était l'heure chaude ; l'Ogresse, nue jusqu'à la ceinture, les yeux clos, ses seins rejetés sur l'épaule, était en train de moudre du blé.* »² Il s'agit là d'un passage indiquant une activité fort humaine que pratique l'Ogresse et révélant par la même occasion le côté *humain* de la monstrueuse créature. Ledit passage montre également que le personnage de l'Ogresse est créé de manière à ce qu'il puisse faire aussi bien les tâches masculines que féminines. C'est la raison pour laquelle, nous pourrions avancer le postulat selon lequel le personnage de l'Ogresse serait à envisager comme une utopie, un fantasme dirions-nous, d'une créature accomplissant les plus rudes des tâches.

Pour clore ce point de notre travail où il a été question de la manifestation diurne de l'Ogresse, nous avons noté qu'il est des récits où notre personnage n'est pas associé à une quelconque besogne (masculine ou féminine) ni à une quelconque métamorphose en être humain. Dans ces récits, le jour est, pour l'ogresse, synonyme d'inactivité.

¹ Il est à signaler que nous aborderons le motif du lait de l'Ogresse dans le 2^{ème} chapitre de la seconde partie de notre travail de recherche.

² Taos Amrouche, op.cit., p.120.

En effet, plusieurs contes des recueils de notre corpus, notamment *l'Algérie des contes et légendes* et *Contes du terroir Algérien* relatent des ogres et des ogresses dont la seule activité diurne consiste à demeurer invisibles lorsqu'il fait jour. Ainsi, dans *Fibule d'argent* (ADCL., p.17) Une jeune fille s'aventure dans la forêt à la recherche de feu. Apercevant de loin une flamme qui brillait au milieu de la lumière du jour, elle se retrouve par mégarde dans la grotte d'un ogre et lui demande une braise. Celui-ci y consent mais lorsque la jeune fille sort de son antre, l'Ogre la blesse pour qu'il puisse suivre ses traces quand il est en mesure de sortir de son antre ; c'est-à-dire le soir.

Oh mon Dieu ! Que vais-je devenir Sans feu ! [...] Inquiète, elle sortit et scruta l'horizon [...] Elle aperçut une lumière qui venait du feu de l'Ogre [...] Elle entra et le trouva près du feu dans un drôle d'accoutrement. D'une voix tremblante, elle demanda quelques braises et l'ogre les lui donna. Elle le remercia et se précipita pour repartir. Mais, il la blessa au mollet avec le tisonnier rougi par le feu. En se sauvant, elle laissa des traces de sang.¹

Le passage ci-dessus nous dit implicitement que le conte algérien conçoit le personnage de l'Ogresse de manière à ce qu'on puisse faire le parallèle avec les créatures mythologiques qui redoutent la lumière du jour mais qui prennent l'obscurité pour l'arène de leur violence.

Pour expliciter davantage l'appréhension de l'Ogresse de la lumière du jour, citons un passage du conte *L'Ogresse et les trois ânes* (CDTA., p.507) :

Il était une fois, il y a de cela très, très, longtemps, trois frères ânes qui s'en allaient par la grande forêt pour se rendre dans une autre contrée. C'était le seul chemin qui s'offrait à eux. Ils marchèrent, marchèrent, marchèrent jusqu'à ce qu'au moment où ils arrivèrent au cœur de la forêt, là où une terrible ogresse habitait. Cette ogresse se cachait le jour au fond de sa caverne et sortait le soir.²

L'extrait ci-dessus nous confirme l'hypothèse selon laquelle le personnage de l'Ogresse manifeste vis-à-vis de la lumière du jour une sorte d'appréhension

¹ Nora Aceval, op.cit., pp. 20-21.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 507

qui, à notre sens, est due à son aspect extérieur décrit dans la plupart des contes comme étant *repoussant*.

Cependant, si tout ce que nous avons vu dans ce qui précède nous montre que l'Ogresse agit sous les lumières du jour comme un être humain ordinaire, qu'en est-il de la nuit ? Comment le conte algérien conçoit-il l'Ogresse lorsque le voile de la nuit tombe ?

II- 2- La nuit : l'Ogresse sous l'obscurité

*[...]Toujours, la nuit s'est donnée comme le lieu de l'inquiétude, de l'aveuglement, de la confusion ou des illusions [...] la peur du noir trouble la pensée qui s'y noie, [...] toujours mouvante et menaçante. C'est la nuit que le sommeil engendre des rêves ou des cauchemars, des monstres ou des illuminations [...]*¹

La nuit est peuplée de créatures surnaturelles. Des êtres nocturnes ambigus se voient envahir les récits populaires de tous bords ; loup garous dans les contes occidentaux, dragons dans ceux du continent jaune, *Jinns* et autres animaux sauvages dans l'imaginaire contique oriental et africain. Dans les contes du Maghreb, notamment ceux d'Algérie, Ce sont les ogresses et les ogres qui s'emparent du royaume de la nuit. « [...] *La nuit constitue un cadre propice à la naissance d'êtres fantastiques [...] qui vont profondément troubler ceux qui les rencontrent et bouleversant les modes de perception [...]* »²

En effet, les ogresses et les ogres apparaissent comme des personnages bouleversant l'ordre du récit ; menaçant la survie du héros, semant la peur et la terreur sur leur chemin, Ogres et Ogresses sont les rois de la nuit dans le conte algérien. C'est pourquoi, de la même manière que les espaces clos exercent un

¹ Corine Bayle, *Pourquoi la nuit ?*. Article dans le cadre de l'atelier du XIX siècle organisé à l'Université Lumière de Lyon intitulé : « La nuit dans la littérature européenne du XIX siècle. », 20 mars 2013. Url : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/CorinneBayle.pdf (lien consulté le 08/12/2018)

² Jocelyn Vest, *Est-ce moi qui rêve, ou est-ce cette nuit fantastique qui rêve de moi ? L'ambiguïté de la nuit chez Charles Nodier et Joseph von Eichendorff*. Article dans le cadre de l'atelier du XIX siècle organisé à l'Université Lumière de Lyon intitulé : « La nuit dans la littérature européenne du XIX siècle. », 20 mars 2013. Url : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/JocelynVest.pdf ((lien consulté le (09/12/2018)

effet de nature à modifier le comportement de notre personnage, la nuit, elle, influe également sur les agissements de l'Ogresse : « *La nuit apporte son lot de frayeur et d'effroi [...] C'est l'état dans lequel est occupé l'esprit par des images sombres et la représentation de maux et de dangers possibles.* »¹

En effet, nos trois recueils de contes mettent en scène des ogresses et ogres qui, se manifestant le soir, sont d'une violence et d'une agressivité inouïes. En fait, si dans la journée, tel que postulé précédemment, l'Ogresse agit comme une humaine et accomplit des tâches ordinaires, c'est à la tombée de la nuit que le revers violent de l'Ogresse se manifeste : « *La nuit est le moment le plus dangereux du jour. C'est l'heure du crime.* »² Dès lors, sa nature bestiale, extravagante, mythologique, en somme « ogresque » prend le dessus. Dans cette perspective, Gérard Genette qualifie dans *Figure II* le jour de « normal » dans le sens où le jour ne se remarque pas tandis que la nuit, pour le théoricien Français représente en réalité « l'anormal » et « l'ambigu » dans la mesure où elle s'oppose à la clarté du jour. Ce dernier se caractérisant par son intelligibilité tandis que la nuit renvoie notamment au mystère, à l'obscur.

[...] l'opposition entre *jour* et *nuit* est une de ces oppositions que les phonologues appellent *privatives*, entre un terme marqué et un terme non marqué. Le terme non marqué, celui qui ne fait qu'un avec le paradigme, c'est le jour; le terme marqué, celui que l'on marque et que l'on remarque, c'est la nuit. Le jour est ainsi désigné comme le terme *normal*, le versant non spécifié de l'archi-jour, celui qui n'a pas à être spécifié parce qu'il va de soi, parce qu'il est *l'essentiel*; la nuit au contraire représente l'accident, l'écart, l'altération.³

En effet, si Gérard Genette associe les termes accident, écart et altération à la nuit, il en va de même pour le personnage de l'Ogresse qui, la nuit, dans la plupart des nos récits, se distingue d'autres personnages contiques de par son apparence extravagante⁴, mais surtout de par la violence et l'agressivité dont elle fait preuve.

¹ Alain Montandon, *Les yeux de la nuit*, op.cit., p. 17.

² Ibidem.

³ Gérard Genette, *Figure II*, op.cit., p. 104

⁴ Il convient de signaler que l'Ogresse apparaît, la nuit, sous sa forme, à priori, traditionnelle. C'est-à-dire une créature montreuse et dont la taille est démesurée.

Il y a lieu de signaler que l'apparition nocturne de l'Ogresse est très souvent liée à un cadre narratif fondamentalement merveilleux. Un merveilleux qui ne se manifeste pas lorsqu'il est question de péripéties ayant lieu sous la lumière du jour. Par environnement merveilleux, nous entendons des faits surnaturels associés à l'Ogresse *nocturne*. Nous mentionnons à titre d'illustration : « [...] Dès qu'elle eut fini de manger, Tseriel déclara : Je m'en vais, ce soir, enduire de henné tous mes plats de bois et toutes mes écuelles. Et elle les appela par leur nom. Ils vinrent tous, les uns après les autres ».¹

Le motif des plats et des choses qui, bien qu'inanimés, mais finissent par répondre aux appels et exécuter les ordres des Ogresses et des ogres est un motif récurrent puisque on le retrouve étrangement dans moult récits de notre corpus, à l'instar du conte *Aicha bent el ghoul* (CDTA., p.155)

[...]Soudain, un bruit de tonnerre fit vibrer les murs. La jeune fille alla se cacher sous un chaudron. L'ogre entra et inspecta les lieux en reniflant bruyamment : - L'odeur d'un être humain dans mon château ! Entourez-moi, objets de ma maison ! Aussitôt tous les meubles et ustensiles se déplacèrent pour entourer l'ogre.²

D'autre part, outre le cadre surnaturel lié à l'Ogresse *nocturne*, nous nous sommes aperçu que la violence intimement liée à l'Ogresse se manifeste très souvent la nuit. Ladite violence que manifeste l'Ogresse la nuit est orientée envers le héros. Ce dernier, en s'aventurant dans l'espace interne de l'Ogresse, s'attire la colère de celle-ci. Une colère qui se manifeste dans les contes de notre corpus sous forme de dévoration : « *Qui frappe à la porte des ogres ! Hurla l'ogresse de sa grosse voix [...] Qui t'a autorisé à passer par mon chemin ? [...] Tu n'iras nulle part ! Je vais faire de toi mon repas ! Cria l'ogresse.* »³

La dévoration qui survient la nuit, paraît comme un geste défensif que commet l'Ogresse face à l'intrusion du héros dans son territoire personnel. Sa forêt, son jardin, ou encore sa grotte. Cela signifie que l'acte de dévoration ne

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 22

² Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 155-156

³ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 508-509

renvoie point au besoin de se sustenter mais à une riposte de l'Ogresse face à la provocation du héros.

[...] Un jour, il voulut pousser plus loin la chasse au gros gibier. Il s'égara et s'enfonça dans la forêt profonde. Là, il découvrit un autre monde de toute beauté. Les rivières aux eaux abondantes, des jardins luxueux ... Là aussi l'attendait la terrible ogresse que tout le monde redoutait [...] C'est toi Mehend ? J'attendais le moment de te rencontrer. Mehend n'eut pas le temps de lui répondre car l'horrible ogresse l'avalait et avec lui son cheval d'éclair et de vent et même son lévrier.¹

Ainsi, le conte algérien associe la nuit de l'Ogresse à la dévoration. Celle du héros qui ose s'introduire dans son domaine. Nous pensons toutefois que la dévoration n'est pas uniquement un acte de défense face à la menace humaine mais également et surtout une sorte de vengeance en réponse au mode de vie qu'on fait subir à l'Ogresse lorsqu'elle est sous l'apparence d'une humaine. En d'autres termes, endurant les mœurs et pratiques sociales auxquelles sont soumises les femmes des sociétés traditionnelles de jour, l'Ogresse réagit la nuit, quand elle retrouve son aspect ordinaire et tente par tous les moyens de châtier ses bourreaux. Ces derniers incarnent dans de nombreux contes de notre corpus, notamment ceux de *L'Algérie des contes et légendes l'époux*, à l'instar du conte *L'homme qui épousa une Ogresse* (ACL., p.65).

Dans *le Grain magique* ainsi que *Contes du terroir Algérien*, la colère et la vengeance de l'Ogresse sont tournées vers l'intrus, celui qui transgresse son espace interne et projette de piller ses biens et richesses :

La plus jeune commença à creuser dans la paroi du puits [...] Elle découvrit une ogresse aveugle en train de moudre son blé [...] Elle prit un peu de farine pour faire du pain [...] L'Ogresse confia : Tous les jours j'entends marcher à côté de moi, je crois qu'il y a quelqu'un qui me vole mon blé. La sœur remit alors à l'Ogresse aveugle un bâton pour attraper le voleur [...]²

Ou encore :

Celui qui rêvait d'une femme au teint blanc comme neige et vermeil comme sang suivit la direction qui lui était indiquée. [...] Il marcha, marcha tout un jour et toute une nuit avant

¹ Taos Amrouche, op.cit., pp. 89-90.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 361

d'entrer dans une forêt [...] Une jeune fille se montra [...] Moi, je suis la fille de Tseriel. La fille de l'Ogresse. Ma mère est allée à la chasse ; elle ne reviendra qu'au coucher du soleil [...] Elle entra en se courbant. Dès le seuil, elle aspira fortement l'air et elle dit : - Je sens une odeur qui n'est pas la nôtre. Je sens l'odeur de l'homme ! [...] Loundja épiait le moment où elle entendait crier toutes les bêtes que sa mère avait avalées [...] Elle profita pour délivrer le jeune homme [...] – Vite, elle dort

Les passages ci-dessus nous révèlent en réalité que l'Ogresse agit, le soir, lorsqu'il fait nuit, de manière foncièrement différente par rapport au comportement que ledit personnage adopte lors de ses activités diurnes. En fait, si, d'une part, la conduite que le conte algérien fait suivre au personnage de l'Ogresse pourrait-être qualifiée de « normale » dans le sens où l'Ogresse est souvent associée à une apparence humaine, à la beauté, à la bienveillance, en somme, l'Ogresse diurne est un personnage vraisemblable. D'autre part, nous avons vu que la nuit est, pour l'Ogresse, synonyme de sentiments malveillants, de colère, de vengeance et de dévoration. Des sentiments et des agissements enveloppés dans une atmosphère surnaturelle.

Donc, tantôt diurne et humaine, tantôt nocturne et surnaturelle, l'Ogresse oscille, comme l'a indiqué l'analyse de notre corpus, entre deux revers ; le vraisemblable et l'imaginaire. Ce sont des dichotomies telles que *jour / nuit*, *lumière / obscurité*, *activité / inactivité* qui nous ont montré que le personnage de l'Ogresse n'est pas entièrement surnaturelle dans la mesure où ses apparitions diurnes en être humain ainsi que l'accomplissement de tâches propres aux humains confirment d'une part notre hypothèse selon laquelle notre Ogresse – à priori, un personnage entièrement surnaturel – a, en effet, un côté vraisemblable. Cela prouve d'autre part le double statut « humain / surnaturel » et « vraisemblable / imaginaire » que lui confère l'imaginaire populaire algérien.

Ainsi, au terme de ce chapitre de notre travail, un chapitre que nous avons intitulé « *manifestations spatiotemporelles de l'Ogresse* », nous pouvons affirmer que l'examen de l'espace et du temps dont dépend le personnage de l'Ogresse nous a permis de constater que ce dernier recèle un visage multiforme oscillant

entre des pôles diamétralement opposés. Les principaux indices de ce dédoublement résident d'abord en son apparence physique qui change en fonction du cadre spatio-temporel. D'ailleurs, nous avons vu que les espaces externes et les lumières du jour incitent l'Ogresse à se déguiser, à prendre une forme humaine et à agir comme telle. Par contre, les espaces internes, espaces que nous avons baptisés « *espaces ogresques* » de par leur nature déshumanisée ainsi que l'obscurité de la nuit font en sorte que notre personnage apparaisse sous la forme d'un monstre aux traits surnaturels.

Au surplus, la dualité caractérisant l'Ogresse s'aperçoit également dans les comportements dont elle fait preuve. Bienveillants, charitables, humains, tels sont les comportements de l'Ogresse diurne et évoluant dans les espaces externes. Dans les espaces internes, la rencontre de l'Ogresse avec le héros s'effectue souvent de nuit. Par conséquent, son comportement s'inverse. Il devient malveillant et bestial. Cela dit, la malveillance et la monstruosité dont fait preuve l'Ogresse se manifestent surtout à travers la dévoration de l'actant principal. Celle-ci étant une riposte de l'Ogresse face à la violation de son périmètre, de son espace personnel.

Dans ce contexte, nous avons également constaté, à la lumière des espaces externes et internes, de la nuit et du jour, que le personnage de l'Ogresse se situe entre le bestial et l'humain, entre le surnaturel et le vraisemblable.

Ainsi donc, l'espace et le temps nous ont démontré le caractère lunatique du personnage de l'Ogresse. Un caractère qui, vraisemblablement, incarne la dualité de l'esprit humain. Un esprit déchiré entre les valeurs positives et négatives entre le sens humain et l'instinct animal.

Deuxième partie

L'Être, le Faire et le Paraître de
l'Ogresse

*Qu'est-ce qu'un personnage sinon la
détermination de l'action ? Qu'est-ce*

Le temps et l'espace nous ont aidé dans la première partie de notre travail à mieux cerner notre objet d'étude. Néanmoins, ces deux éléments narratologiques des plus importants ne peuvent valoir sans le personnage. Ce dernier est le vecteur autour duquel tournent les péripéties dans la mesure où c'est « *le support de l'action et de l'analyse psychologique, point modal du récit.* »² De ce fait, c'est bien par le biais du personnage que le lecteur pénètre dans le récit pour l'accompagner dans ses voyages, vivre ses expériences et ressentir ses émotions. C'est d'ailleurs ce que nous disent Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : « *Dans tout texte représentatif, le lecteur « croit » que le personnage est une personne.* »³

Dans cette perspective, le terme « personnage » est souvent confondu avec celui de « personne » ; tous deux sont issus du mot latin *persona* qui signifiait « *masque de théâtre* ».⁴ Or, le personnage est passé du monde scénique à celui des lettres pour désigner un être, à priori, fictif, or, toujours est-il qu'il est envisagé comme une personne vivante. Cela fait en sorte de créer l'illusion du réel, puisque en dépit du fait que le personnage est ancré dans un cadre spatio-temporel correspondant au monde réel, ce même personnage est pourvu d'un nom, d'une dénomination, d'une apparence physique et d'une psychologie.

Force est de constater que le personnage littéraire est une notion qui va au-delà d'une simple fonction jouée par un protagoniste dans un récit. Il est, pour le lecteur, un être complexe suscitant à la fois aversion, attachement et identification. « *Plus tard, le personnage, qui jusque-là n'était « qu'un nom, l'agent d'une action, a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une « personne », un « être » pleinement constitué.* »⁵, affirme Barthes.

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 78.

² Nadine Tournel, Jaques Vassevière, *Littérature : textes théoriques et critiques*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008. P. 165.

³ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 288.

⁴ Nouveau Dictionnaire Etymologique et historique, « personnage », Paris, Librairie Larousse, 1964. P. 555

⁵ Roland Barthes, « introduction à l'analyse structurale des récits », in *communication*, N° 8, 1966, p. 16

En effet, diverses sont les études qui se sont intéressées au personnage littéraire, ce dernier est devenu l'un des éléments narratologiques les plus étudiés. C'est d'ailleurs ce que nous dit Vincent Jouve : « *Le personnage est aujourd'hui encore l'une des notions les plus problématiques de l'analyse littéraire. Le concept, il suscite toujours l'intérêt des chercheurs.* »¹

Vladimir Propp, Algirdas Greimas, Claude Bremond pour ne citer que ceux-là, ont tous étudié le personnage sous divers angles. Pourtant nous avons choisi de nous appuyer sur les modèles ; sémiologique de Philippe Hamon et sémio-pragmatique de Vincent Jouve car les approches de ces derniers sont, d'une part complémentaires et d'autre part, elles sont conçues de façon à envisager le personnage en s'intéressant aussi bien à ce qu'il est, à ce qu'il fait qu'à l'image qu'il projette chez le lecteur.

S'inspirant du modèle saussurien du signe linguistique, Philippe Hamon affirme qu'à défaut d'analyser le personnage comme une personne humaine, il suggère de le considérer comme un signe composé de signifiants et de signifiés. Dans ce sens, Philippe Hamon stipule : « *Considérer a priori le personnage comme signe [...] au lieu de l'accepter comme donné par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne humaine.»* »² Ainsi, le signifié du personnage serait l'image mentale que le lecteur, ou l'auditeur, se fait de lui au fur et à mesure de sa lecture, et ce, grâce à la somme des signifiants appartenant au personnage en question : son nom, ses dénominations, son sexe et ses qualités physiques et mentales. En fait, l'approche sémiologique de Philippe Hamon reconsidère le statut du personnage en portant une attention particulière aux actions qui lui sont associées ; c'est-à-dire à son « Faire » mais l'intérêt doit également être porté à l'« Être » du personnage ; à son apparence, sa psychologie et à son histoire, entre autres éléments composant l'entité identitaire

Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

¹ Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage ». In *Littérature*, N°85, Forme, difforme, informe. 1992, pp. 103-111.

² Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage, Poétique du récit*, cité par Vincent Jouve in : *Poétique du roman 2e édition*, Paris, Armand colin, 2007, pp. 87-88.

du personnage littéraire. Le théoricien français définit le personnage en ces termes :

En tant que concept sémiologique, le personnage peut se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou « la valeur » des personnages) ; il sera donc défini par un faisceau de relations, de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et¹

Philippe Hamon stipule, dans le passage ci-dessus, que le personnage, à l'instar du signe linguistique, est une représentation mentale dont le lecteur construit la signification à partir de signifiants ; des éléments dispersés un peu partout dans le texte. Le portrait définitif ne se dévoile entièrement qu'à la fin du texte.

De son côté, Vincent Jouve, dans son ouvrage de référence : *L'effet-personnage dans le roman*, reprend les travaux de Philippe Hamon et modifie son modèle sémiologique en complétant *l'Etre* et le *Faire* du personnage par le *Paraître*. Ce dernier est une notion qui, selon l'approche sémio-pragmatique de Vincent Jouve, renvoie à l'image que génère le personnage chez le lecteur.

En effet, nous pensons qu'il serait intéressant de se pencher sur l'analyse du personnage de l'Ogresse sous un angle sémio-pragmatique. Une approche moderne qui propose une nouvelle interprétation du personnage en prenant en compte un constituant jusqu'ici négligé, en l'occurrence le lecteur. En fait, l'image que ce dernier retient du personnage et les sentiments qu'il lui inspire semblent être profondément influencés par le jeu de la narration². Cela signifie que c'est le texte contigu qui influence le lecteur quant à l'image qu'il se fait du personnage. L'objectif étant de cerner la somme des significations que suscite l'Ogresse chez le lecteur.

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1977. pp. 124-125

² Djaouida Chadli, *Le héros référentiel dans Les jardins de lumières, Samarcande et Léon l'Africain d'Amin Maâlouf*, Thèse de doctorat, Université de Médéa, année universitaire 2013-2014, p. 178.

Néanmoins, avant d'évoquer la symbolique de l'Ogresse pour le lecteur, nous tenterons avant cela d'aborder l'effet-personnage de l'Ogresse sur les autres personnages. Les personnages types qui, dans l'imaginaire populaire algérien sont souvent mis sur le chemin de l'Ogresse et entretiennent avec cette dernière des liens équivoques. Notre fin sera de visualiser la manière dont l'Ogresse est perçue par les autres actants de l'univers contique algérien. Pour ce faire, nous analyserons les différents rapports associant l'Ogresse à d'autres actants et ce, en nous basant essentiellement sur des outils de la sémiotique greimassienne tels que *le carré sémiotique*, *l'analyse narrative* et *le programme narratif*.

Il sera d'abord question dans cette partie de notre travail du statut sémiologique du personnage de l'Ogresse. Ce dernier sera analysé en nous référant à la grille¹ d'analyse proposée par Philippe Hamon. Ladite grille se subdivise en trois axes : *l'Être*, le *Faire* et l'Importance hiérarchique.

Nous avons donc choisi de nous référer au modèle sémiologique de Philippe Hamon car il nous permettra d'appréhender le fonctionnement du personnage de l'Ogresse, et ce, en dressant d'abord, dans le premier chapitre, ses différents portraits physique, psychologique, vestimentaire et biographique. Dans le second chapitre constituant la deuxième partie de notre travail, nous nous intéresserons, par le biais des rôles thématiques et actantiels, au *Faire* de l'Ogresse ; c'est-à-dire aux actions associées à notre personnage. Cela dit, il convient de signaler que cette partie de notre thèse nous aidera à saisir le statut qu'occupe le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien à travers l'importance hiérarchique.

Dans le troisième et dernier chapitre de notre thèse, nous focaliserons toute notre attention sur l'effet-personnage de l'Ogresse. En effet, Dans une perspective sémio-pragmatique, notre analyse du personnage ne va pas se limiter à l'étude de son *être* et de son *faire* mais elle va s'étendre à son *paraître* qui nous

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1977.

permettra de visualiser l'image que projette l'Ogresse, d'abord, chez les autres personnages, puis chez le lecteur.

Chapitre I

L'Ogresse comme signe :

analyse de son *Être*

Selon Philippe Hamon et le modèle sémiologique, « l'Être » du personnage renferme d'abord son étiquette : celle-ci comprend aussi bien le nom du personnage que les désignations qui lui sont attribuées par l'auteur. En d'autres termes, notre tâche consistera d'abord à analyser l'onomastique de l'Ogresse. D'autre part, le portrait du personnage est formé du corps, l'habit, la psychologie et la biographie. Les divers portraits suscités nous permettront d'avoir une vision claire et globale de notre objet d'étude.

I- L'étiquette du personnage de l'Ogresse

L'étiquette s'intéresse à la manière dont le personnage analysé est désigné dans le texte. Cela signifie que l'étiquette du personnage, selon l'approche sémiologique de Philippe Hamon, indique le nom, le prénom ainsi que les dénominations du personnage. Ces éléments sont considérés comme « *marques stables* »², à la différence des actions émises par le personnage qui elles, sont considérées comme « *des marques instables* ».³

En premier lieu, nous porterons notre attention à l'onomastique de l'Ogresse. C'est-à-dire aux noms que chaque recueil de notre corpus, assignent audit personnage.

Rappelons que c'est dans une perspective comparative que nous comptons examiner l'onomastique de l'Ogresse dans la mesure où nos trois recueils n'assignent pas le même nom à notre personnage. Cela est dû au fait que les recueils composant notre corpus proviennent de régions, de cultures et de langues foncièrement distinctes. C'est pourquoi, le personnage de l'Ogresse porte un nom qui, d'un recueil à un autre, diffère.

¹ Yves Reutier, *Introduction à l'analyse du roman*, 2ème édition, Paris, Dunod, 1996. P. 50

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Edition Droz, Coll. Titre Courant, n° 12, 1998, p.107

³ Ibidem.

Ensuite, nous nous intéresserons aux différentes dénominations octroyées à l'Ogresse. Lesdites dénominations nous renseigneraient sur la manière dont l'imaginaire populaire algérien conçoit l'Ogresse.

I-1- Noms et significations

Un nom propre, dans un texte romanesque, est non seulement un lieu sémantique très riche, foyer de dispersion ou de regroupement du "sens" d'un personnage, mais peut être également un objet doté d'un statut sémantique défini, jouant un rôle défini dans l'intrigue.¹

Se présentant comme premiers agents de l'effet du réel dans le texte littéraire : « *Le nom propre comme tous les éléments du livre, remplit un double usage : sur l'une de ses faces, il signifie la fiction, sur l'autre, il signifie la vérité de la fiction.* »² Dans cette perspective, Vincent Jouve rajoute que « *L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel.* »³

Le nom et le prénom définissent le personnage. Nous entendons par cela que ces attributs permettent d'une part de distinguer les personnages littéraires les uns des autres. D'autre part, ils permettent : « *Les noms propres ont exactement la même fonction dans la vie sociale : ils sont l'expression verbale de l'identité particulière de chaque personne individuelle.* »⁴

Dans tous les cas, les chercheurs, spécialistes en sémiologie, en psychanalyse entre autre disciplines font généralement appel à l'onomastique pour pouvoir analyser le nom.

¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 135.

² Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye-Paris, 1973, p.135. Cité par Bernard Mangné, « Précollages 1981-1988 », Les cahiers de littérature, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1998, p. 165

³ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., p.58

⁴ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et société*, Paris, Seuil, 1982, p.11-46. p. 24.

En effet, l'onomastique, du grec « *onoma* » qui signifie nom, est une branche de la lexicologie qui étudie l'origine des noms propres¹. Il s'agit en d'autres termes, d'une science qui a pour but d'étudier l'étymologie des noms propres. L'onomastique a donc pour fonction principale de renseigner le lecteur sur le personnage. C'est ce que nous dit Vincent Jouve : « *Lorsque le nom propre existe, on pourra s'interroger sur sa motivation.* »²

En ce qui concerne le nom que l'imaginaire populaire algérien assigne au personnage de l'Ogresse, nous avons noté que nos contes évoquent des noms qui diffèrent d'un recueil à l'autre. Le tableau ci-dessous illustre clairement les différents noms que nos trois recueils octroient à l'Ogresse.

Recueils Contes	ACL	CDTA	GM
1	L'ogre	Ghila	Tseriel
2	Alia Bent Mansour	L'ogresse	Tseriel
3	L'ogresse	Ghilana	Tseriel
4	L'ogresse	L'ogresse	Tseriel
5	L'ogresse	L'ogresse	L'ogre
6	L'ogre	La ghoul	Tseriel
7	L'ogresse	L'ogresse	Tseriel

Figure 3

En marge de ce schéma illustratif, il est notable que le nom assigné au personnage de l'Ogresse diffère d'un recueil à l'autre. L'appellation distincte

¹Encyclopédie Larousse, *Onomastique*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/onomastique/74904> (Consulté le 01/01/2019)

² Vincent Jouve, *La poésie du roman*, op.cit., p.59

s'explique d'abord, tel que postulé plus haut, par le fait que nos recueils émanent de régions dont la langue, les traditions et la culture sont différentes. Néanmoins, les cultures différentes dans lesquelles sont nés les recueils de notre corpus ne constituent point la seule explication quant à l'appellation divergente du personnage de l'Ogresse. En fait, la figure 3 nous révèle que certains contes, ceux de *l'Algérie des contes et légende* notamment, se contentant uniquement de l'appellation « l'ogresse », ils n'assignent pas du tout de nom à l'Ogresse. Tandis que d'autres récits, ceux issus des deux autres recueils de contes caractérisent l'Ogresse par un nom spécifique.

I- 1- a) « L'ogresse » et « Alia Bent Mansour dans *L'Algérie des contes et légendes*.

Dans *l'Algérie des contes et légendes*, nous avons noté dans la plupart des récits où le personnage de l'Ogresse prend part que cette dernière ne bénéficie pas d'un nom qui lui est propre. Hormis *Haroun Rachid le Sultan* (ACL., p. 29) où l'Ogresse jouit d'un nom qui lui est propre, les six autres contes restants n'associent guère de nom propre à l'Ogresse. Cette dernière y est désignée par une dénomination ; celle de « ogresse ».

Ainsi, les textes de Nora Aceval n'accordent au personnage de l'Ogresse aucune désignation nominative qui lui est propre. La privation de l'Ogresse d'un nom propre est, selon notre perception, due à deux facteurs :

En premier lieu, il est clair que le recours au mot « ogresse » a pour objectif de désigner une espèce ; celle des ogres, par opposition à l'espèce humaine. Donc l'usage du terme « ogresse » sans l'associer à un nom a pour fin de rappeler au lecteur que l'espèce du personnage en question est foncièrement différente de celles des Hommes. En second lieu, nous pensons que l'Ogresse chez Nora Aceval n'est pas liée à un nom propre car c'est la fonction d'« *agresseur* » que ledit personnage remplit au sein de la trame qui prime. La mention de « ogresse » indique au lecteur l'entrée en jeu d'un actant qui va bouleverser le déroulement paisible des événements du récit. C'est d'ailleurs ce que nous apprend Vladimir

Propp : « *Chaque type de personnage possède sa manière d'entrer en scène, à chaque type correspond des procédés particuliers que les personnages utilisent pour entrer dans l'intrigue [...] L'agresseur (le méchant) [...] apparaît soudain.* »¹ le passage ci-dessous témoigne de ce que nous avançons :

L'ogresse qui guettait et rôdait alentour avait déjà dévoré l'âne
[...] L'ogresse qui était arrivé en marchant doucement, à petits
pas, se présenta devant elles [...]²

Ainsi, le terme « ogresse », dans *L'Algérie des contes et légendes*, renvoie très souvent à la fonction que ce dernier occupe dans le récit.

Par ailleurs, ces contes où l'Ogresse est sciemment innommée ne nous empêchent pas d'analyser le seul conte où l'Ogresse se présente nommée. Dans ce sillage, nous avons noté que Nora Aceval, dans le conte intitulé *Haroun Rachid Le Sultan*³ (ACL., p. 29) nomme le personnage de l'Ogresse *Alia Bent Mansour*. En fait, c'est le seul récit de tout le recueil de contes *L'Algérie des contes et légendes* où le personnage de l'Ogresse paraît doté d'un nom propre ; celui de *Alia Bent Mansour* :

Puisque vous êtes si vaillants, allez me chercher des pommes du
jardin de « Alia Bent Mansour » qui habite au-delà des sept
mers [...] Il paraît que Alia Bent Mansour est une ogresse
redoutable et personne n'a réussi à revenir avec les pommes.⁴

En effet, l'imaginaire populaire de la région du Sud-ouest algérien, par le biais de Nora Aceval use du nom de *Alia Bent Mansour* pour désigner le personnage de l'Ogresse. Un prénom courant dans la culture algérienne et maghrébine qui, à notre sens, est en adéquation avec la description physique de l'Ogresse puisque cette dernière est nantie dans la plupart des contes d'une taille démesurée. Dans ce contexte, nous trouvons que le nom du personnage dans ce récit renvoie à la taille démesurée de l'Ogresse dans la mesure où le prénom de *Alia*, en langue arabe renvoie à « hauteur », « grandeur » et « suprématie ». En fait *Alia* est la traduction littérale de « la haute » qui, au sens figuré, renvoie à la

¹ Vladimir Propp, op.cit., p. 102

² Nora Aceval, op.cit., p. 72

³ Il s'agit du seul conte où le personnage de l'Ogresse paraît doté d'un nom propre.

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 35

noblesse et à la suffisance « *élevé en grandeur* »¹ Mais au sens propre, ledit mot est associé aux dimensions grandes, élevées « *Qui est très grand* »²

C'est pourquoi, le choix du prénom Alia et le fait de l'associer au personnage de l'Ogresse n'est point fortuit car ledit prénom correspond à l'aspect physique qui nous est fourni dans les différents récits. Au surplus, le prénom de *Alia* indique au lecteur que le personnage en question, avant même son entrée en scène, se distingue surtout par sa taille démesurée. De ce fait, le lecteur s'attendrait à ce que la rencontre entre Alia et le héros soit problématique du fait que les proportions surnaturelles annoncées d'ores et déjà à travers le prénom de Alia mettraient le héros en danger.

Cela étant dit, nous estimons que l'absence de nom dans la plupart des récits de *L'Algérie des contes et légendes* nous dit d'une certaine manière qu'il est question d'un personnage qui, dans l'imaginaire populaire de la région de Tiaret est moins important que dans les deux autres régions du pays : la Kabylie et l'Est de l'Algérie. Ces deux régions qui, à travers les contes de Taos Amrouche et ceux de Zoubeida Mameria mettent en scène des ogresses et des ogres dotés de noms qui leur sont propres.

I- 1- b) « El-Ghoula », « Zarbouta » et « El-Haouas » dans *Contes du terroir Algérien*.

En effet, *Contes du terroir algérien* expose au lecteur des ogresses et des ogres dotés de noms et de prénoms. Ces derniers, d'un épisode à un autre, d'un récit à l'autre, souvent se maintiennent comme « El-Ghoula » et ses dérivés comme « Ghila » ou « Ghilana », parfois ces noms attribués à l'Ogresse changent.

En fait, nous avons noté dans les récits de Mameria que l'Ogresse est très souvent désignée par le nom *El-Ghoula*. Ce dernier figure, à titre d'illustration,

¹ Dictionnaire de français Larousse [en ligne], « haut », adresse url : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haut/39207?q=haut#39130>, consulté le 12/01/2019.

² Ibidem.

dans les contes *Ncif Klil ou Zeki* : « *Ncif imagina un autre stratagème qui devait le débarrasser de la Ghoula [...]* »¹ et *l'Ogresse et les trois ânes* : « *S'il te plaît ouma el ghoula, épargne moi.* »² Entre autres récits de *Contes du terroir Algérien*.

Il va sans dire que le terme « Ghoula » par lequel est désigné notre personnage dans les passages illustratifs ci-dessus est la traduction littérale de « غولة » ; terme qui vient de la langue arabe signifiant : Achever, pulvériser quelqu'un et le prendre à revers, le surprendre : « *غاله الشيء غولاً واغتاله: أهلكه وأخذه* »³. D'ailleurs, Najima Rhozali, universitaire et spécialiste en littérature populaire au Maroc, et qui s'est, justement, intéressée à l'origine étymologique du mot « ogre » stipule, en se référant à de nombreux dictionnaires de langue arabe classique que le « *Ghoul peut désigner une horrible bête à crocs ; tout ce qui se métamorphose parmi les hommes.* »⁴ Plus loin, elle rajoute : « *[...] Il peut désigner également tout ce qui emporte la raison comme le dit Ibn Assoukayt : Tout ce qui anéantit l'Homme est Ghoul ... La colère est le ghoul de la raison ... Il n'y a pas plus Ghoul que la colère.* »⁵

Il est donc clair que les appellations « Ghoula » pour l'ogresse et « Ghoul » pour l'ogre et qui, rappelons-le, existent dans l'arabe dialectal algérien, vont de pair avec l'image de l'Ogresse que *Contes du terroir Algérien* nous exposent.

En premier lieu, nous estimons que cette colère qui est étymologiquement à l'origine du mot « Ghoul » est aussi un trait intrinsèquement lié à l'être de notre personnage. En fait, nous avons noté que le personnage de l'Ogresse se met en colère au moment de la rencontre avec le héros « humain ». Nous illustrons nos dires par le passage suivant : « *Peut-on discuter la demande d'une ogresse [...] ? Non, bien sûr ! Tout le monde sait aussi que les colères d'une ogresse sont*

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.1, p. 465

² Ibid., T.2, p. 509

³ ابن منظور، لسان العرب، "غول"، دار صادر - بيروت، مج 11، ص: 507

⁴ Najima Thay Tha Rhozali, L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 38

⁵ Ibidem.

terribles. La mère savait donc qu'il ne fallait surtout pas la fâcher car de sa petite famille, elle n'en ferait qu'une bouchée. »¹

Ensuite, nous avons noté que la plupart des dictionnaires accordent une importance particulière à la métamorphose quant à la signification du mot « Ghoul » (غول) ; C'est ce que nous dit Ibn Mandhour² : « *La métamorphose de l'ogre : c'est-à-dire se manifester sous différents aspects, l'objectif étant de berner puis achever son ennemi.* »³ De ce fait, le terme « Ghoul » est étymologiquement lié à la métamorphose. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Najima Rhozali qui stipule que la plupart des dictionnaires attribuent une importance particulière à la métamorphose quant aux caractéristiques de ces créatures fantastiques que sont les ogres et les ogresses : « *Ils s'accordent tous sur sa capacité de métamorphose.* »⁴

Ainsi, l'onomastique nous permet d'affirmer que le pouvoir de métamorphose n'est point conféré au personnage de l'Ogresse fortuitement dans la mesure où le nom propre « Ghoula » émanant du verbe « التغول » signifie en arabe classique se métamorphoser.

Nous pensons que Zoubeida Mameria a opté pour le maintien du nom « Ghoula », au lieu de le traduire en « ogresse » dans son texte car ledit mot renvoie d'abord à la métamorphose. Celle-ci étant l'une des caractéristiques les plus importantes associées à l'Ogresse dans *Contes du terroir Algérien*.

Outre le choix de nom de « El-Ghoula », il est également à noter que notre personnage est, dans certains contes, désigné par des noms dérivés du nom « Ghoula ». Ce dernier étant le radical duquel certains noms émanent. Des noms comme « Ghilana » dans le récit : *Aicha et l'Ogresse Ghilana* et « Ghila » dans *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p.67). D'ailleurs dans ce dernier conte, l'on découvre que l'usage du lait maternel de l'Ogresse Ghila fait en sorte de

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.1, p. 330

² ابن منظور، لسان العرب، "غول"، دار صادر - بيروت، مج 11، ص 508:

« التغول : يقال تغولت الغول [...] أي تلونت في صور شتى، [...] تغولهم أي تضللهم عن الطريق وتهلكهم »³

⁴ Najima Thay Tha Rhozali, *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc*, op.cit., p. 39

transformer miraculeusement un lac en vapeur : «[...] *Il versa le lait de l'ogresse dans le lac et instantanément, l'enveloppe vaporeuse se dissipa.* »¹

Cela confirme que le choix du nom Ghilana, qui rappelons le, est un mot dérivé de « Ghoula » : n'est point dû au hasard puisque l'acte phare associé à l'Ogresse dans ce conte ; la métamorphose, correspond au sens étymologique du nom propre qui lui est attribué.

Par ailleurs, il est vrai que la plupart des auteurs et écrivains usent du lexique de leurs langues d'origines comme un marqueur d'identité. Néanmoins, dans le cas de Zoubeida Mameria, il n'est point question de revendication identitaire.

En effet, nous pensons que la deuxième raison incitant l'auteure de *Contes du terroir Algérien* à maintenir le nom de « Ghoula » est d'ordre esthétique. En fait, nous trouvons que sur le plan phonétique le mot « Ghoula » est plus marquant, plus retentissant, plus spectaculaire que « ogresse ».

D'autre part, « El Ghoula » n'est, bien entendu, pas le seul nom propre qu'assigne Zoubeida Mameria au personnage de l'Ogresse. En effet, l'on rencontre dans de rares récits de *Contes du terroir Algérien* des noms propres associés à l'Ogresse, et parfois à l'Ogre et qui pour la plupart, viennent du pourtour patronymique algérien. Nous faisons, dans ce contexte, allusion à « El Haouas » Un prénom lié à l'Ogre et dont on a noté la présence dans le conte intitulé : *Ouras Babak el Haouas* (CDTA., T.1, p. 159). Il s'agit d'un conte où l'héroïne fuit la colère d'une ogresse et se retrouve, par mégarde, dans l'antre d'un ogre se prénommant *El-Haouas*. Celui-ci adopte ledit protagoniste principal et en fait sa propre fille.

Le nom ou prénom d'*El-Haouas* est une appellation assez fréquente dans l'Est algérien. El-Haouas, tel que son sens en arabe dialectal algérien indiquerait de « *يحيوس* » : celui qui cherche, celui qui s'efforce de trouver. Ledit

¹ Ibid, p.70.

prénom possède un second sens signifiant celui qui voyage, qui parcourt les espaces.

Les différents sens que possède le nom d'El-Haouas correspondent d'abord à la tendance de notre personnage à se déplacer entre les espaces ogresques et les espaces humains, entre les lieux clos et ceux ouverts. Cet aspect nomade se perçoit dans le conte *Ben'akarek* (CDTA., p. 547) où l'ogre se déplace de contrée en contrée : « *Un jour, le crieur du village annonce sur la place publique, quelque chose qui terrorise les habitants [...] Bonnes gens ! L'ogre des quatre chemins se dirige sur notre village. Il faut quitter les lieux.* »¹ Le complément du nom « des quatre chemins » associé à l'ogre nous indique que ce dernier ne cesse de circuler dans toutes les directions. Cela nous mène à constater que notre personnage est en perpétuelle quête de quelque chose. Ce qui nous renvoie au second sens d'El-Haouas ; « le quêteur ».

Dans cette optique, le prénom d'El-Haouas peut être mis en relation avec un autre nom propre attribué par Zoubeida Mameria au personnage de l'Ogresse ; celui de « Zarbouta » dans le conte intitulé *Zarbouta l'ogresse* (CDTA., p. 359).

En effet, « Zarbouta » est un mot qui vient de « zarbout » et qui, dans le langage dialectal algérien, est la traduction de : toupie ; petit objet muni d'une pointe sur laquelle il se maintient en tournant sur soi-même.² En fait c'est le geste de tourner sur soi-même qui rapproche la toupie de l'Ogresse : « *On raconte qu'un douar fut longtemps terrorisé par une ogresse qu'on appela Zarbouta tant elle était leste dans ses déplacements [...] Elle filait comme le vent [...] Jamais personne n'avait pu l'attraper.* »³ Le passage ci-avant nous dit implicitement que le personnage de l'Ogresse est en constant mouvement entre différents espaces, différents lieux, ceux des humains notamment : « *un douar fut longtemps*

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p.548 (T.2)

² Dictionnaire électronique Le Robert, édition 2014.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 359

terrorisé par un ogresse. »¹ Cela nous incite à penser que notre personnage est en quête de quelque chose.

Ainsi, au vu de cette dernière réflexion, nous nous permettons de reconsidérer la symbolique que dégage le nom d'El-Haouas. En fait, il nous semble que cette appellation nous pousse à nous interroger sur ce que convoite un personnage doté de pouvoirs surhumains et muni de richesses et de biens illimités. Dans *Ben' akarek* (CDTA., p. 547) cité plus haut, l'on découvre que le personnage de « l'ogre des quatre chemins » s'attaque à des villages et y provoque l'émoi. Or c'est bien le héros du récit Ben' Akarek qui, prenant conscience que l'ogre des quatre chemins mène une rude existence : « *La vie d'un ogre n'est pas facile, se dit alors Ben' akarek.* »² Celui-ci arrive toutefois à côtoyer l'ogre : « *Ben' akarek apprend à l'ogre à manger proprement, à se laver les mains et la bouche [...] Ben' akarek et l'ogre travaillent ensemble : ils nettoient le village de tous les déchets, ils travaillent les champs et soignent les fleurs des jardins* »³ Donc, le héros de ce conte et parvient à changer le caractère brutal de l'ogre : « *[...] L'ogre des quatre chemins moins sauvage et appréciait la vie normale.* »⁴ Ainsi, il est clair que notre personnage est à la recherche de l'acceptation de l'autre, celle de l'humain. Une constatation que nous pouvons corroborer par le passage suivant :

Les villageois qui ont assez de se cacher, décident de rentrer chez eux. Ils retrouvent un village propre et agréable. Quand Ben' akarek leur raconte son histoire avec l'ogre des quatre chemins, ils rient aux éclats et comprennent qu'un ogre, c'est tout simplement un homme qui n'a pas eu beaucoup de chance dans sa vie, qui n'a jamais eu une maison pour l'abriter ni une famille pour l'éduquer.⁵

Force est de constater que le nom d'*El-Haouas* dévoile un personnage qui voyage et se déplace entre divers espaces en quête d'acceptation, de

¹ Ibid.

² Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, p. 549

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p. 50

⁵ Ibidem.

reconnaissance, de respect et d'amour de la part de l'autre, de son opposé, de l'humain.

Pour ce qui est de notre troisième recueil de contes, *Le grain magique*, il est notable que l'ogresse ne bénéficie pas d'autant de noms et de prénoms par rapport à *Contes du terroir Algérien* et ce, puisqu'un seul nom lui est associé dans tous les récits de Taos Amrouche ; celui de « Tseriel ».

I- 1- c) « Tseriel » dans *Le grain magique*.

Les noms propres sont les plus significatifs de tous les mots, étant les plus individuels¹

« Tseriel » se présente comme le seul et unique nom assigné au personnage de l'Ogresse dans *Le grain magique*.

Bien que les écrivains s'évertuent souvent à trouver les noms les plus révélateurs à leurs personnages et qui leur donnent de l'épaisseur, il est important de signaler que l'appellation « Tseriel » provient à l'origine de l'imaginaire populaire algérien, celui émanant de la région de Kabylie notamment. Par conséquent, « Tseriel » n'est pas le fruit de la créativité de l'auteure mais un élément puisé dans les textes oraux de la littérature populaire kabyle en Algérie. Or, cela n'est point un prétexte pour faire fi d'analyser l'onomastique de « Tseriel », dans la mesure où les motivations du choix de ce nom pourraient éventuellement nous permettre de mieux comprendre notre personnage.

En effet, Taos Amrouche, dans *Le grain magique*, met en scène une ogresse portant le nom de Tseriel et ce, dans tous les contes dudit recueil. Autrement dit, dans les six contes où apparaît l'Ogresse, c'est le nom de Tseriel qui figure associé au personnage de l'Ogresse.

¹ Breal M. (1924). *Essai de sémantique — science des significations*, Paris : Hachette [1897]. Cité par Jean-Louis Vaxelaire, « Étymologie, signification et sens des noms propres » in *Texto*, vol.XV, n°3, juillet 2010. Url : http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2649/vaxelaire_etymologie.pdf (Consulté le 20/01/2019).

En réalité, Taos Amrouche nous apprend dès le premier conte où se manifeste l'Ogresse le nom qui lui est attribué. En fait, c'est dans *Loundja Fille de Tseriel* (GM., p.21) que l'on découvre, à travers la manière dont Loundja décline son identité au protagoniste central, que l'Ogresse est connue sous le nom de « Tseriel » : « *Moi, je suis la fille de Tseriel. La fille de l'ogresse.* »¹ Ce qui retient notre attention dans cette brève présentation, c'est que Loundja ne se présente pas à son hôte comme étant « Loundja » mais se présente plutôt comme la fille de l'Ogresse Tseriel. Une réplique révélant que le nom de « Tseriel » est censé faire fuir le protagoniste.

La même constatation est faite dans le conte *Les sept ogres* (GM., p. 117) où un vieux sage tente vainement d'éloigner le héros de l'histoire de s'aventurer dans une contrée dangereuse en lui affirmant que l'espace dans lequel se trouve l'objet de sa quête appartient en fait à Tseriel. En prononçant ce dernier mot, le vieux sage a pour fin de provoquer l'angoisse chez le héros : « *Dans le jardin de Tseriel [...] Va, et que Dieu vienne en aide à celui qui, pour une femme, a perdu la raison.* »² Nous constatons donc que le nom de Tseriel est, dans *le grain magique*, synonyme de danger dans le sens où il s'agit d'un nom censé provoquer l'appréhension chez le héros.

Il est aussi à signaler que dans certains contes à l'instar de *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49) et *Les sept ogres* (GM., p. 117), l'auteure se contente de Tseriel pour nommer l'Ogresse, sans rajouter le mot « ogresse » qui lui sert de désignation. « *Soudain, la porte qui était restée ouverte fut poussée et la veuve vit une silhouette géante, formidable pénétrer [...] C'était Tseriel. Elle se dirigea vers le métier à tisser et y entra.* »³ Nous pensons que l'absence d'indication montrant que Tseriel est l'Ogresse est due au fait que le lecteur est déjà mis au courant, dans le premier conte du recueil, celui intitulé *Loundja fille de Tseriel* (GM., 21), que Tseriel est le nom de l'Ogresse.

¹ Taos Amrouche, op.cit., p.22.

² Ibid., p.120.

³ Ibid., p.50.

Par ailleurs, au-delà du fait que Tseriel est un mot inspirant peur et appréhension car il est associé à l'Ogresse, d'où vient le nom de « Tseriel » ? Que signifie-t-il ? A-t-il une teneur symbolique pour qu'on l'attribue l'Ogresse ? « On peut demander à la linguistique des indications sur la valeur sémantique des noms de ces êtres fabuleux et anthropophages qui, à l'instar de nos ogres et de nos ogresses, tiennent une place éminente dans les contes merveilleux. »¹

Il importe d'abord de signaler qu'outre le nom de Tseriel que nous avons trouvé dans notre corpus d'études, nous nous sommes aperçu que d'autres noms très proches de Tseriel sont assignés au personnage de l'Ogresse dans d'autres recueils de contes issus de la région de Kabylie. Des noms comme *Teryal* ou *Teriel* dans le recueil d'Auguste Mouliéras *Légendes et contes de la Grande Kabylie*². Aussi, Dans *L'Ogresse dans la littérature orale berbère*, Nabil Fares cite le nom de « *Tagrod* ». ³ Tandis qu'Emile Laoust, dans un article qu'il a intitulé « Des noms berbères de l'ogre et de l'ogresse » nous parle également du nom *Tergu* dans la littérature orale berbère au Maroc :

On prétend que ce monstre, sorte de génie du mal ou des puissances infernales, était jadis une femme [...] La croyance en cet être surnaturel et générale au Maroc. [...] elle existe en Algérie, en grande Kabylie [...] se dissimule sous le nom de *tergu* (...) qui hante, la nuit, les cimetières.⁴

Pour ce qui est de l'origine de Tseriel, Jean-Marie Dallet affirme dans son dictionnaire Kabyle-Français que le mot « Tseryel », ou « Taryal » selon la région, vient de la racine berbère *Tryl* : « *Tseryel* : Ogresse. C'est l'ogresse kabyle ; Elle s'attaque à l'homme ; elle est « l'anti-femme », « la femme demeurée sauvage » et qui représente l'anti-fécondité ». Elle est anthropophage. »⁵

¹ Emile Laoust, « Des noms berbères de l'ogre et de l'ogresse », *Hesperis*, N° 34, Paris, Librairie Larose, 1947, p. 253

² Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1894

³ Nabil Fares, *L'Ogresse dans la littérature orale berbère*, Paris, Karthala, 1994, p. 7.

⁴ Émile Laoust, op.cit., pp. 260-261

⁵ Jean-Marie Dallet, « Dictionnaire kabyle-français, parler des At Mangellat, Algérie », Paris, SELAF, 1982, p. 829

De son côté, Camille Lacoste Dujardin confirme l'hypothèse selon laquelle *Tseriel* provient du terme *Tryl*, rajoute que

Le terme Teryel est spécifique à ce personnage féminin, sans masculin connu, d'une racine berbère TRYL mais dont l'étymologie demeure énigmatique et semble bien d'un usage propre au berbère de Kabylie. Ce n'est pas une sorcière, comme il en existe ailleurs dans l'imaginaire culturel méditerranéen (...) Tseryel n'est pas non plus quelque méchante fée, mais bel et bien, en Kabylie, Une femme ogresse, indépendante et sans homme.¹

En effet, selon les dictionnaires et les encyclopédies que nous avons consultés, le terme « tryl » « *provient du verbe ergel* »² signifiant « fermer, enfermer, obstruer, verrouiller,... ». Cela dit, « *tergel* » est la conjugaison du verbe *ergel* à la troisième personne du singulier féminin, et que nous traduisons par « elle ferme, elle enferme, elle verrouille, elle barre, elle obstrue ... ». Dans ce contexte, selon notre interprétation, nous pensons que, d'une part, cela est lié au caractère solitaire de l'Ogresse, qui s'enferme dans les montagnes et dans les bois esseulée en dehors de la société des Hommes, en leur barricadant le chemin menant chez elle. C'est le cas du conte *Loundja, fille de Tseriel* où le héros se retrouve sur le chemin menant à la demeure de l'Ogresse, entravé par une haie d'épines : « *Il marcha, marcha tout un jour et toute une nuit avant d'entrer dans une forêt [...] Il découvrit une maisonnette, entourée d'une haie d'épines.* »³

De l'autre côté, cette notion d'enfermement liée, lexicalement, au terme *Tseriel*, est, selon notre perception, due au fait que l'Ogresse séquestre ses proies et les jeunes enfants qu'elle capture dans des pièces verrouillées, en les nourrissant dans le but de les engraisser avant qu'elle les dévore :

A peine arrivée dans sa maison, Tseryel tâta Velâjoudh et le trouva maigre. Afin qu'il engraissât, elle l'enferma dans une dépense regorgeant de miel, de beurre, de figes sèches, de dattes et de noix : - Mange tout ce que tu voudras, lui recommanda-t-elle. Et elle tira sur lui la porte.⁴

¹ Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, op.cit., p. 55

² G. Huyghe, « Dictionnaire français-Kabyle, deuxième édition, Paris, Imprimerie Nationale, 1901, p. 104

³ Ibid., p. 21.

⁴ Ibid., pp. 204-205.

Aussi, cet enfermement se perçoit pour l'Ogresse dans l'action d'avaler son rival l'homme et l'enfermer en son sein, à l'intérieur de son ventre. Nous pensons particulièrement aux *chevaux d'éclairs et de vents* (GM., p. 85) où le héros, en dépit des mises en garde de son roi, s'aventure dans le jardin de l'Ogresse et finit par se faire dévorer : « *Tseriel, l'ogresse l'épiait [...] Elle le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lévrier.* »¹

Le conte précité révèle que la dévoration, dans ce contexte, renvoie implicitement à séquestration et non à la mise à mort puisque la victime avalée reste en vie. C'est d'ailleurs un autre protagoniste, le frère du héros en l'occurrence, qui parvient à faire ressortir ce dernier de la prison « ogresque » dans laquelle l'Ogresse l'a enfermé : « *C'est là que se trouve le jardin de Tseriel [...] Si Mehend s'y est aventuré, elle l'aura avalé. Mais, si tu parviens à la surprendre et à lui fendre la tête, tu sauveras ton frère car tu n'auras qu'à ouvrir avec douceur le ventre de l'ogresse et à l'en retirer [...]* »² Ahmed, le frère du héros, suit avec soin les recommandations du vieux sage : « *Plus prompt qu'elle, il la frappa de son sabre à la tête. Elle chavira et s'éroula [...] Il descendit de son cheval, prit un fin poignard et fendit doucement [...] le ventre de Tseriel. Il retira d'abord le lévrier [...] puis son frère et enfin le cheval.* »³

Ainsi, il n'est pas à douter que cette notion d'enfermement qui, rappelons-le, est étymologiquement liée au nom de Tseriel, va de pair avec le comportement de l'Ogresse vis-à-vis de ses ennemis. Ce qui nous apprend que le choix de ce prénom n'est nullement le fruit du hasard, ni une simple combinaison de syllabes.

Dans ce sillage, nous ne pouvons omettre de mentionner que Tseriel, comme bon nombre de noms propres de la littérature de la tradition orale kabyle, n'est pas emprunté à la réalité. Il appartient à un registre propre à ce type de productions. Ainsi, « Mekidech », « Velâjoudh » ou encore « Loundja » ne sont

¹ Ibid., p. 90.

² Ibid., p. 92.

³ Ibidem.

employés que pour connoter une qualité physique ou morale. Le nom de Loundja est associé à titre d'exemple à la beauté, quant aux deux premiers personnages, ils renvoient à l'espièglerie et la ruse. Donc, Tseriel ou Teryel, ce nom qui renferme à la fois le comportement et la destinée du personnage, est donc synonyme de force, dévoration, frayeur mais aussi d'enfermement puisque son nom est doté d'une puissance d'évocation qui peut traduire à la fois cette image de femme laide aux cheveux touffus, vivant primitivement, libre, sauvage, dangereuse, maîtresse de son sort et entièrement insoumise à l'homme.

Signalons enfin, avant d'aborder les dénominations de l'Ogresse, qu'en l'absence d'un nom propre associé à l'Ogre¹ dans *le grain magique*, ni, d'ailleurs, dans *l'Algérie des contes et légendes*, il n'est point possible de s'intéresser aux motivations dissimulées derrière son nom. Ce qui, manifestement, démontre que l'Ogre, dans la tradition orale algérienne est moins important que l'Ogresse.

I- 2- Les dénominations

*Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage, c'est aussi et d'abord épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit.*²

Philippe Hamon, Affirme que : « *L'être du personnage peut aussi être analysé à travers les dénominations dont il est l'objet.* »³

En effet, les différentes dénominations du personnage sont porteuses d'un nombre important de renseignements quant au caractère mental, à l'état d'âme et à l'aspect physique du personnage en question. C'est d'ailleurs ce que nous disent Caroline Masseron et Catherine Schnedcker qui affirment à juste titre que la désignation du personnage est :

¹ Hormis le nom El-Haoues que nous avons décelé dans Contes du Terroir algérien, nous n'avons repéré aucun nom propre au personnage de l'Ogre.

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Edition Droz, Coll. Titre Courant, n° 12, 2011, 2^{ème} édition corrigée [1983], p.107.

³ Vincent Jouve, op.cit., p.57

[...] l'opération par laquelle un fragment d'énoncé, qui n'est plus nécessairement le nom propre, renvoie de manière plus ou moins stricte au personnage. Dans " La Banban L'Assommoir ", par exemple, des expressions aussi diverses que "La blanchisseuse", " La femme de Coupeau " ou " Elles « sont des substituts possibles de " Gervaise".¹

Le personnage littéraire ne se définit pas uniquement par le nom et le prénom que l'auteur ou, dans le cas de notre corpus, l'imaginaire populaire, lui assigne. Les différentes dénominations par lesquelles le personnage est désigné sont aussi significatives que les noms propres qui lui sont octroyés. De ce fait, l'analyse de ces désignations nous permettra de saisir davantage les attributs du personnage de l'Ogresse.

Pour ce faire, nous estimons qu'un schéma illustratif rassemblant les dénominations les plus significatives de notre corpus rendraient mieux compte des ressemblances et dissemblances entre nos trois recueils de contes.

Recueils Contes	ACL	CDTA	GM
1	Seigneur l'ogre	La terrible ogresse	/
2	Une ogresse redoutable	Horrible	/
3	Redoutable ogresse	terrible reine des ogres	/
4	Redoutable ogresse	Le monstre	Maman-Grand-mère
5	Jeda Grand-mère	Monstrueuse créature	/
6	/	La terrible ogresse	Maman-Grand-mère
7	/	Ouma lghoula	/

Figure 4

¹ Masseron Caroline, Schnedecker Catherine. « Le mode de désignation des personnages », In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°60, 1988. Le personnage. pp. 98-123, p. 98.
 Url : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1988_num_60_1_1499 (lien consulté le 31/01/2019)

La figure 4 révèle, d'abord, que les dénominations désignant le personnage de l'Ogresse sont visiblement semblables dans nos trois recueils de contes. L'on constate d'abord que, si les noms et prénoms propres assignés à l'Ogresse diffèrent d'un recueil à l'autre, Nora Aceval, Zoubeida Mameria, et Taos Amrouche désignent le personnage de l'Ogresse par une dénomination commune ; Celle de « Grand-mère ».

En effet, la dénomination renvoyant à la « grand-mère » figure dans trois recueils de contes. Nora Aceval use de cette dénomination pour désigner l'Ogresse dans le conte *L'ogresse et le champ de fèves* (ACL., p. 71) : « *Ya Jedda ! Ô Grand-mère ! Dis-moi ! Quand tu dors profondément que se passe-t-il ?* »¹

La même désignation figure dans *le Grain magique*. Dans ce dernier, Taos Amrouche rapporte des dialogues et des discussions entre les héros contiques et l'Ogresse où celle-ci est appelée « Maman Grand-mère ». Nous mentionnons à titre d'exemple un bref passage du conte *Le subtil et l'innocent* (GM., p. 99) où deux enfants se sont aventurés dans la demeure de l'Ogresse : « *maman grand-mère, donne moi ce qui te plaira. Si même c'était du couscous de cendres, je le mangerais.* »²

Dans le même contexte, dans *Contes du terroir Algérien*, il est des récits où l'Ogresse est désignée, outre le nom et le prénom, par la dénomination « Ouma » qui dans l'Algérien dialectal signifie mère : « *S'il te plait ouma el ghoula, ne me mange pas ! Laisse-moi partir ! [...] Va-t-en, alors, avant que je ne change d'avis.* »³ Il s'agit, vraisemblablement, d'une désignation similaire à celles figurant dans nos deux autres recueils.

En réalité, les désignations *Jedda*, *grand-mère* ou *ouma*, révèlent d'abord le lien affectif qu'entretient l'Ogresse avec les autres personnages et ce, en dépit du fait que ces derniers soient très souvent ses ennemis. Par lien affectif, nous

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 75.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 101.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 508.

entendons le ton respectueux sur lequel le héros sollicite l'Ogresse : « *Maman-grand'mère [...] on m'a appris que tu avais dans ton jardin des pommes enchantées.* »¹ A ce signe de respect, l'Ogresse répond par exaucer les désirs du héros : « *L'Ogresse mena le jeune homme vers un bel arbre constellé de fruits.* »² L'on note, donc, que ce ton respectueux dont use le héros s'opère par peur de la réaction de l'Ogresse.

D'autre part, il n'est pas à douter que la peur et le respect ne sont pas les seuls motifs de l'usage des désignations susmentionnées par le héros. En fait, ce dernier, use de *Jedda*, *Ouma* ou encore *Maman-grand'mère* dans l'objectif d'amadouer l'Ogresse pour ensuite la berner. C'est le cas de l'Ogresse du conte *Ejayeh oua chater* (CDTA., p. 573) qui finit par se laisser berner par le ton déférent des actants principaux du récit : « *L'ogresse ainsi flatté, décida : Il se fait tard, vous mangerez et dormirez chez moi ce soir.* »³

Par ailleurs, outre les désignations de *Jedda*, *grand-mère* ou *ouma* que nous avons analysées ci-haut, nous avons noté que *L'Algérie des contes et légendes* et *Contes du terroir Algérien* associent très souvent au mot ogresse des attributs tels que : *redoutable*, *terrible* ou encore *horrible*.

En effet, de nombreuses dénominations désignant le personnage l'Ogresse semblent porter sur son caractère violent. De ce fait, Nora Aceval désigne généralement le personnage de l'Ogresse par le terme *redoutable*. Une désignation qui, selon notre perception, indique sciemment au lecteur que la créature à laquelle le héros a affaire est dangereuse. D'ailleurs, nous signalons que tous les contes où l'Ogresse est qualifiée de *redoutable* connaissent un affrontement tragique entre cette dernière et le héros :

La fermière était en réalité une *redoutable* ogresse [...] Elle s'approcha langoureusement du xammas [...] L'homme effrayé, réalisa enfin à qui il avait affaire [...] l'ogresse lui dévora les

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 120.

² Ibid., p. 121.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 578

oreilles [...] Elle lui dévora les mains [...] Bout après bout,
l'ogresse dévora le pauvre xammas.¹

De son côté, Zoubeida Mameria a recours dans son recueil à des dénominations qui renvoient tantôt à la nature violente de l'Ogresse en la qualifiant de *terrible* dans les contes *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67) et *L'Ogresse et les trois ânes* (CDTA., p. 507, T.2). Tantôt, les désignations dont usent Zoubeida Mameria renvoient à l'aspect extérieur de l'Ogresse. En fait, c'est par le biais d'adjectifs tels qu'*horrible* et *monstrueux* que l'auteure de *Contes du terroir Algérien* désigne l'Ogresse. Nous mentionnons quelques brefs passages à titre d'illustration pour étayer nos dires : « *La nuit, alors que tout le monde dormait, la hadja se transforma en une horrible ogresse qui vient terroriser les sept filles.* »², « *Le jeune homme savait aussi éviter les colères de la monstrueuse créature.* »³

Ainsi, à travers les différentes désignations dont nous avons analysé la portée symbolique, Zoubeida Mameria avertit son lecteur que le personnage auquel le héros à affaire est doté d'un aspect extérieur repoussant et caractérisé par un comportement impitoyable. Et ce, avant même la rencontre puis l'affrontement entre l'Ogresse et son ennemi l'Homme.

Les deux auteures usent d'adjectifs qui, d'une part font office de désignation pour l'Ogresse, mais vont également de pair avec l'être de l'Ogresse. En d'autres, mots, les dénominations employées dans CDTA et ACL renvoient, de manière patente à l'aspect physique de l'Ogresse ainsi qu'au comportement qu'elle adoptera dans le conte.

Il convient par ailleurs de signaler que la figure 4 révèle la présence d'une dénomination que nous trouvons commune entre *L'Algérie des contes et légendes* et *Contes du terroir Algérien* et qui ne figure point dans le recueil de Taos Amrouche *Le grain magique*. En effet, nous avons noté chez Nora Aceval dans le conte intitulé : *Fibule d'Argent* (ACL., p. 17) l'emploi de la désignation

¹ Nora Aceval, op.cit., pp. 41-42-43

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 150

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 332

« *Seigneur* » associé dans ce récit au personnage de l'Ogre : « *Lorsque tu es venue chercher le feu, que faisais ton seigneur l'ogre ?* »¹ De son côté, Zoubeida Mameria use de la dénomination reine pour qualifier l'Ogresse dans le conte Aïcha et l'ogresse Ghilana (CDTA., p. 185) : « *Elle vit au loin, un château : C'était celui de Ghilana [...] la reine des ogres.* »²

Nous pensons qu'à instar de toutes les autres dénominations qui nous ont renseigné sur l'être et le faire de l'Ogresse, les désignations : *Seigneur* et *Reine* dévoilent la dimension mythologique de ces personnages dans la mesure où il s'agit de titres renvoyant au revers déifié du personnage de l'Ogresse. Il est donc à constater que les désignations *seigneur* et *reine* ne sont point un choix fortuit puisqu'ils renvoient à une composante importante de notre personnage. Une composante liée à son histoire, à ses origines mythologiques.

Notre dernière observation quant aux dénominations faisant office des noms propres du personnage de l'Ogresse concerne l'absence claire de désignations chez Taos Amrouche dans *Le grain magique*.

En effet, hormis « maman-grand'mère » dont nous avons explicité la portée symbolique précédemment, il est notable que Taos Amrouche fait allusion à Tseriel en la désignant uniquement par son le nom propre qui lui est assigné ; c'est-à-dire Tseriel. Nous pensons que cela est dû au fait que le nom du personnage « Tseriel » est doré et déjà expressif. Dans ce contexte, nous avons noté que le mot Tseriel est souvent associé à un champ lexical évoquant la terreur et la panique. Nous mentionnons en guise d'exemple :

Elle [l'Ogresse] se dirigea vers le métier à tisser et y entra. Elle s'assit près de la veuve et lui dit : « Pousse-toi, je vais t'aider. » Et elle se mit à tisser. Elle tissait, tissait comme un démon tandis que la veuve tremblait et pensait : « Ma mère ! Ma mère ! Elle va nous avaler, mes enfants et moi. »³

A ce propos, l'anthropologue Camille Lacoste-Dujardin rappelle que le nom de Tseriel est extrêmement évocateur : « *Teryel est très présente dans la*

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 22

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 185

³ Taos Amrouche, op.cit., p 79

culture kabyle [...] Son nom seul fait frémir l'auditoire enfantin par sa puissance d'évocation. »¹ Ainsi, nous pouvons dire que Tseriel, dans *Le Grain magique* n'a pas besoin d'autres termes, d'autres désignations qui, à notre avis, ne seront pas plus significatifs que son nom d'origine que la tradition orale lui a octroyé.

Enfin, l'analyse des différentes dénominations associées au personnage de l'Ogresse dans notre corpus d'étude nous a permis de constater la position partagée de nos trois auteures vis-à-vis de l'Ogresse, dans le sens où les désignations qui lui sont conférées varient entre l'aversion et l'affection. En fait, les appellations : *terrible bête*, *l'horrible créature* et *le monstre*, entre autres dénominations dévoilent l'aversion que ressentent conteuses et lecteurs envers l'Ogresse dans certaines situations contiques. Tandis que d'autres contes, à travers des désignations telles que : *Ouma*, *Jadda*, *maman* ou encore *maman-grand'mère*, témoignent de l'affection qu'éprouvent les auteures de nos contes pour l'Ogresse. Cela nous mène à affirmer que notre personnage se caractérise par une espèce d'ambivalence qui fait qu'il oscille entre moult statuts.

L'onomastique nous a également permis de constater que les étiquettes conférées au personnage de l'Ogresse dans chacun de nos recueils résument parfaitement son être, le comportement qu'il adopte et les actions qu'il accomplit.

L'Etre du personnage se manifeste d'abord à travers un *Nom*, et une ou des *Désignations*. Il se concrétise et devient effectif à travers les différents portraits du personnage

II- Le portrait du personnage de l'Ogresse.

*Le nom propre n'est pas le seul élément du personnage à polariser l'attention du lecteur [...] le portrait, qui est expansion, qui se présente sous la forme d'une description joue également un rôle important dans la construction de l'effet personnage.*²

¹ Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, op.cit., p. 55.

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., pp. 150-151.

Après le nom et les dénominations, le portrait constitue l'une des caractérisations dont dispose l'auteur afin de donner à son personnage plus d'épaisseur. Philippe Hamon nous apprend dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage* que :

Plusieurs autres procédés similaires (stylistiques) peuvent venir accentuer [...] la détermination des personnages. Ce sont : [...] Les descriptions du physique, du vêtement, la phraséologie, l'exposé des motivations psychologiques, etc.¹

En effet, Le portrait du personnage se forme à travers les détails le décrivant. Ces détails descriptifs et caractéristiques que lui confère l'auteur sont repérables tout au long du texte. Autrement dit, le portrait du personnage se dresse au fur et mesure de la lecture. Par conséquent, le portrait n'est entier que lorsque l'auteur met le point final du récit. Philippe Hamon nous rappelle que :

Un portrait de personnage est un faisceau, un précipité d'éléments (de traits) différentiels [...] sous forme d'une description. N'importe quelle information, n'importe quel trait sémantique peut donc y être convoqué: âge, couleur des cheveux, habillement, sexe, comportement, culture, embonpoint, antécédents, taille, etc.²

Le portrait du personnage est, selon l'approche de Philippe Hamon, constitué d'un ensemble d'unités significatives qui engendrent l'effet-personnage. L'ensemble d'unités en question se scinde en quatre éléments différents : Les portraits corporel, vestimentaire, psychologique et biographique.

L'on constate de ce qui précède qu'en nommant le personnage, en lui donnant une caractérisation physique et vestimentaire et en lui octroyant une consistance mentale, le littéraire vise à donner au personnage une identité et à le rendre aussi crédible qu'une personne réelle. Le portrait révèle au lecteur les tréfonds du personnage, ce qu'il dit tout haut et ce qu'il pense tout bas, son présent, son passé et son futur.

Cependant, étant donné que nous nous intéressons à un personnage de contes populaires, nous sommes conscient qu'il n'est pas aisé de repérer les

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit., p. 109.

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 185.

éléments constitutifs de son portrait, car le portrait physique et mental de notre personnage n'est pas figé. Autrement dit, d'un recueil à l'autre, d'un conte à l'autre, le portrait de notre personnage prend diverses formes, il change et évolue. Ce changement est, selon nous, dû à l'origine du conte qui appartient à la tradition orale. Une tradition qui le rend modifiable à cause des différents conteurs et conteuses qui se sont chargés de le narrer au fil des temps.

II- 1- Le portrait corporel de l'Ogresse

Le portrait corporel que l'auteur dresse du personnage est une composante dont la signification est d'une importance primordiale dans l'analyse du personnage. Philippe Hamon nous dit que le portrait physique est un : « *instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évolution.* », ¹ ce qui veut dire que pour étudier un personnage, il est nécessaire de repérer les éléments et les indices qui dépeignent son aspect physique décrit dans l'histoire. Dans le cas de notre objet d'étude, notre tâche consiste à discerner tous les détails descriptifs associés au portrait physique de l'Ogresse et éparpillés entre les récits de notre corpus. L'objectif étant d'avoir une vue d'ensemble sur la manière dont le personnage de l'Ogresse est perçu d'un recueil à l'autre, d'un imaginaire populaire à l'autre.

En fait, l'importance du portrait physique tient du fait qu'il renseigne le lecteur sur le caractère mental du personnage analysé. C'est, à titre d'exemple, le cas du personnage de la vieille sorcière dans les contes européens des frères Grimm où ledit personnage est aussi bien laid et désagréable que malveillant et cruel. Le physique peut également être une façon, pour l'écrivain, de le démarquer d'autres personnages comme le personnage de Quasimodo ; le célèbre bossu de *Notre dame de Paris*.² Dans cette optique, nous avons noté dans les trois recueils formant notre corpus qu'il y a une relation étroite entre les traits corporels des personnages et leurs caractères psychologiques. C'est le cas du

¹ Vincent Jouve, op.cit., p.58

² Nous empruntons ce dernier exemple de Djaouida Chadli, *Le héros référentiel dans Les jardins de lumières, Samarcande et Léon l'Africain d'Amin Maâlouf*, Thèse de doctorat, Université de Médéa, année universitaire 2013-2014. P. 128.

personnage de l'Ogresse dont l'aspect repoussant indique préalablement au lecteur son caractère malveillant.

En effet, qualifié dans la plupart des contes de notre corpus de *monstre*, il est manifeste que le premier trait distinctif du personnage de l'Ogresse dans les contes algériens est sa physionomie aux traits faciaux repoussants. C'est d'ailleurs l'image d'une créature d'une laideur repoussante que nous présente Zoubeida Mameria dans le conte *L'aide de l'ogresse* (CDTA., p. 329) : « *Un soir, tandis que la mère tissait, brusquement, la fragile porte de sa chaumière s'ouvrit et apparut une énorme silhouette, si hideuse que la veuve en trembla de frayeur : C'était une ogresse.* »¹

Parallèlement, dans le *Grain magique*, nous avons remarqué que le nom de Tseriel est très souvent associé à une description péjorative, et ce, aussi bien dans les quatre contes où elle apparaît comme un personnage maléfique que dans les deux autres contes où elle est bienveillante². Ainsi, les termes *bête*, *créature monstrueuse* ou encore *démon*³ se retrouvent intrinsèquement liés au portrait que nous dresse Taos Amrouche de l'Ogresse.

Cependant, il importe de signaler que certaines parties du corps du personnage littéraire peuvent être l'objet d'une description plus détaillée. En d'autres termes, l'auteur choisit sciemment d'attirer l'attention du lecteur sur des parties particulières par rapport à l'ensemble du corps. Tel est le cas, dans les contes de notre corpus, des cheveux, des dents et parfois des ongles de l'Ogresse qui restent les éléments du corps sur lesquelles il y a plus d'attention.

En effet, en plus des traits faciaux *bestiaux* qu'associe Taos Amrouche à l'Ogresse dans le *Grain magique*, à cela, viennent s'ajouter d'autres caractéristiques attribuées habituellement aux créatures fantastiques des mythologies, tels que les cheveux qualifiés *d'hirsutes* et les dents *longues* de

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 329

² Dans les contes intitulés : *Loundja, fille de Tseryel / Le subtil et l'innocent / les sept ogres / Histoire de Velajoudj et de l'ogresse Tseryel* le personnage de Tseryel est destructeur, tandis que dans : *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille / Les chevaux d'éclairs et de vent* elle est plutôt bénéfique.

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 50

l'Ogresse. Le passage ci-dessous en témoigne : « *Tseriel était [...] géante ; sa chevelure comme une broussaille, se dressait vers le ciel* »¹

Zoubeida Mameria confirme la description donnée par Taos Amrouche en nous dressant dans le conte intitulé *L'ogresse et les trois ânes* (CDTA., T.2, p. 507) dans ce qui semble être le préambule du conte, le portrait descriptif de ces créatures que sont les ogres : « *Toute le monde sait que les ogres et ogresses sont [...] très vilains avec de grosses dents et de longs cheveux.* »²

D'autre part, nous avons noté que les cheveux hirsutes et les longues dents ne sont pas les seuls traits saillants liés à notre personnage. En réalité, il est des contes où l'Ogresse se manifeste borgne ou aveugle.

En effet, dans le conte intitulé *Histoire de Velâjoudh et de l'ogresse Tseriel*, Taos Amrouche nous rapporte un récit où l'Ogresse est aveugle : « *Tseriel était aveugle mais géante.* »³ De son côté, Zoubeida Mameria, condamne son ogresse dans le conte *L'ogresse aveugle* (CDTA., p. 361) à la cécité. « *L'ogresse aveugle confia alors à sa sœur : - Tous les jours, j'entends marcher à côté de moi, je crois qu'il y a quelqu'un qui me vole mon blé.* »⁴

Concernant la cécité de l'Ogresse, nous avons cherché dans d'autres recueils de contes qui ne font pas partie de notre corpus et nous avons découvert que ce trait corporel est bel et bien présent dans de nombreux récits à l'instar des contes du recueil de Youcef Alliouï *Contes du cycle de l'ogre*⁵ où nous lisons dans l'un de ses récits : « *Myope, l'ogresse ne voyait pas bien.* »⁶ D'ailleurs, l'ethnologue française Camille Lacoste-Dujardin a présenté l'Ogresse en ces termes : « *Elle est souvent dotée d'une mauvaise vue, quoique son regard pâle* »⁷

¹Ibid., p 203

²Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, p. 507.

³Ibid., p 203.

⁴Zoubeida Mameria, op.cit., p. 363.

⁵Youcef Alliouï, *Contes du cycle de l'ogre*, op.cit.

⁶Ibid., p. 44.

⁷Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes berbères*, op.cit., p 56

Ces dernières descriptions nous renvoient au personnage légendaire de la mythologie grecque « Le Cyclope »¹. D'ailleurs les contes où le personnage de l'Ogresse apparaît avec un handicap visuel, en particulier *de Velâjoudh et de l'ogresse Tseriel* (GM., p. 203) ressemblent étrangement au récit mythologique d'Ulysse et ses compagnons qui, à l'instar du héros contique Velâjoudh, grâce à la ruse ont su vaincre le Cyclope et sont parvenus à s'échapper de son emprise. Nous y faisons allusion car cette ressemblance indique l'unicité de l'esprit humain dans son imagination comme dans sa création.

Dans ce sillage, nous nous sommes interrogé sur l'image que les anthropologues et ethnologues, notamment les étrangers, ont construit autour de ce personnage moyennant les récits populaires qu'ils recueillent. Nous nous sommes aperçu que cette image d'une ogresse au physique repoussant, aux cheveux hirsutes et aux ongles acérés est une représentation figurant dans tous les recueils de contes et de légendes populaires. D'ailleurs, dans son ouvrage sur la littérature orale des berbères, Henri Basset a mis la lumière sur ce personnage imaginaire : « *Elle est représentée sous les traits d'une vieille femme d'une laideur repoussante, avec de longs cheveux, de grandes dents, elle est souvent aveugle ou borgne* »²

Effectivement, après maintes lectures de notre corpus, nous pouvons affirmer que les traits mentionnés par Henri Basset sont presque tous présents chez El-Ghoula ou Tseriel telle que Zoubeida Mameria et Taos Amrouche l'ont décrite.

Par ailleurs, ce qu'Henri Basset a, éventuellement, omis de mentionner, c'est la poitrine de l'Ogresse. En effet, l'un des traits saillants que l'imaginaire populaire algérien associe au portrait corporel du personnage de l'Ogresse est étrangement la poitrine. Cette partie du corps de l'Ogresse est évoquée par

¹Il est à signaler que les liens analogiques entre l'Ogresse des contes algériens et les figures mythologiques du pourtour méditerranéen ont été évoqués dans le 2^{ème} chapitre de 1^{ère} partie de notre travail de recherche. C'est la raison pour laquelle, nous nous contentons seulement de faire allusion à ce lien.

² Henri Basset, op.cit., p 128

Camille Lacoste-Dujardin en ces termes : « *Sa poitrine porte deux énormes et longs seins, rejetés et croisés sur son dos.* »¹

Nous avons constaté que cette description est associée à notre personnage dans plus d'un conte du *Grain magique* et *Contes du terroir algérien*. Nous mentionnons en guise d'exemple : « *Afin que l'ogresse ne t'avale pas, il te faudra la surprendre en train de moudre du grain ; elle aura les seins rejetés sur l'épaule. Toi, élance-toi sur elle, empare-toi d'un de ses seins et tête-le comme ferait un nouveau né* ». ²Un passage qui révèle que l'Ogresse est effectivement pourvue dans l'imaginaire collectif algérien de deux énormes seins. En réalité, la présence de passages décrivant la poitrine de l'Ogresse n'est point sans finalité.

En effet, les seins de l'Ogresse constituent une issue pour le héros dans le sens où celui-ci s'en sert en les tétant pour devenir le fils adoptif de l'Ogresse :

Le jeune homme qui se rappela la recommandation de sa mère, saisit le sein de l'ogresse et but de son lait. Il fut ainsi épargné de la terrible créature [...] – Je ne sais qui t'a appris cela, mais par ce geste tu es devenu mon fils adoptif. ³

Ainsi donc, les seins dont l'Ogresse est caractérisée sont l'ultime chance pour le personnage principal d'éviter de se faire dévorer par l'Ogresse.

Quant à la symbolique de l'allaitement, il s'agit d'un motif présent dans de nombreux contes de la tradition populaire algérienne et auquel nous nous intéresserons dans la psychologie de l'Ogresse ainsi que ses rôles thématiques.

D'autre part, il nous incombe de signaler que si nous nous sommes attardés sur *Contes du terroir Algérien* et *Le grain magique*, c'est parce que nous avons noté qu'à la différence de Taos Amrouche et Zoubeida Mameria dont les récits fournissent des descriptions amplement détaillées sur l'aspect corporel de l'Ogresse, Nora Aceval, elle, se contente de donner de vagues indications sur le physique de l'Ogresse. Des indications qui, certes sont maigres, mais qui concordent en réalité avec l'image véhiculée par Amrouche et Mameria de

¹ Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, op.cit., p. 56.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 79

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 332.

l'Ogresse comme les cheveux longs et les ongles acérés : « [l'ogresse] les chercha en vain et se mit à crier de rage en s'arrachant les cheveux et en se lardant le visage de ses ongles acérés. »¹ Des détails qui révèlent l'aspect repoussant du personnage de l'Ogresse.

Un passage qui vient s'ajouter à tant d'autres où le personnage de l'Ogresse est lié à un portrait physique désagréable. Un aspect corporel qui, à notre sens, renvoie au comportement de l'Ogresse qui, dans la plupart des récits de notre corpus, est de nature malveillante.

Dans cette optique, il y a lieu de préciser que certains contes où l'Ogresse n'est pas associée à un portrait physique repoussant, agit en faveur du héros. Nous mentionnons à titre illustratif le conte *Aïcha bent el ghoul* (CDTA., p.155) et sa suite *Ouras babak el Haouas* (CDTA., p.159) où le personnage central de Aïcha fut poursuivie par une Ogresse malveillante qualifiée d' : « horrible ogresse. »² Ledit personnage central se retrouve, par mégarde dans la demeure de l'Ogre. Ce dernier, ne disposant d'aucune description corporelle, accueille Aïcha, la protège et l'adopte : « La jeune fille quitta sa cachette et l'ogre lui demanda de lui raconter sa mésaventure. Depuis ce jour, il l'adopta. Elle devint Aïcha bent el ghoul et mena une vie de princesse, douce et tranquille. »³ Cela certifie notre hypothèse selon laquelle l'aspect physique du personnage de l'Ogresse est intimement lié à son comportement. C'est-à-dire que son aspect repoussant se reflète sur ses actions qui, tel qu'explicité plus haut, s'avèrent malveillantes.

D'autre part, pour ce qui est du dernier trait distinctif du portrait corporel du personnage de l'Ogresse, nous avons remarqué que ce dernier est lié à la démesure.

En effet, il y a lieu de préciser que la plupart des contes de notre corpus mettent particulièrement l'accent sur la taille démesurée de l'Ogresse. D'ailleurs, Camille Lacoste Dujardin qualifie les ogres et ogresses dans la culture berbère

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 75

² Taos Amrouche, op.cit., p. 150.

³ Idem., p 156.

d'Algérie de « géants »¹. Un trait que nous retrouvons dans de nombreux récits de notre corpus.

Dans *Contes du terroir Algérien*, Zoubeida Mameria associe souvent notre personnage au champ lexical de la démesure : « *Soudain, la porte s'ouvrit pour laisser entrer une forme géante [...] C'était la terrible ogresse.* »², « *La porte s'ouvrit et apparut une énorme silhouette [...] C'était l'ogresse.* »³, « *Les ogres et les ogresses sont des êtres énormes* »⁴ Ces extraits nous dévoilent l'aspect gigantesque que qu'incorpore Zoubeida Mameria au portrait physique de l'Ogresse. Un aspect où conteuses et conteurs traditionnels donnent libre cours à leur imagination en assimilant l'Ogresse à un être fondamentalement chimérique.

De son côté, Taos Amrouche assimile hyperboliquement le personnage de l'Ogresse dans son *Grain magique* à une créature dont la mensuration avoisine le ciel ; Observons ces passages : « *Tseriel, l'ogresse, marchait pesamment : Tseriel touchait à la fois à la terre et au ciel. Sa tête était un vrai buisson d'épines. Elle entra en se courbant.* »⁵ Ou encore « *La veuve vit une silhouette géante, Formidable pénétrer. Les pieds foulaient le sol de terre battue ; la tête touchait le toit de chaume.* »⁶ Des passages qui révèlent que l'Ogresse est considérée dans les contes kabyles comme une créature fantastique dont le portrait corporel la distingue de l'espèce humaine.

Dans ce contexte, Taos Amrouche pourvoit l'Ogresse, dans certains contes, d'un odorat très développé qui, selon notre perception, la rapproche de l'animal⁷ et confirme notre postulat selon lequel l'Ogresse s'assimile à une créature surhumaine: « *Dès le seuil, elle aspira fortement et elle dit : Je sens une odeur*

¹ Camille Lacoste-Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère de Kabylie*, op.cit., 2005

² Zoubeida Mameria, op.cit.,326

³ Ibid.,329

⁴ Ibid., T.2, p. 507

⁵ Taos Amrouche, op.cit. p. 79

⁶ Ibid., p. 50.

⁷ Dans le conte *Zarbouta*, Zoubeida Mameria nous dresse le portrait d'une ogresse dont les aptitudes et le comportement sont ceux d'un véritable animal prédateur : « *Une ogresse [...] qui était leste dans ses déplacements et prompte dans ses interventions. Elle filait comme le vent, sautait comme une antilope et chassait comme un fauve.* » (CDTA., p. 359)

qui n'est pas la notre, l'odeur de l'homme »¹ Un passage qui montre clairement qu'elle n'est pas considérée comme un être humain. D'ailleurs, nous retrouvons des passages de la même nature dans *Contes du terroir Algérien* ainsi que *l'Algérie des contes et légendes*. Les passages suivants témoignent de nos dires : « *L'ogre entra et inspecta les lieux en reniflant bruyamment : L'odeur d'un être humain dans mon château !* »² Et « *L'odeur de l'étranger dans la maison.* »³ Ces passages démontrent, manifestement, que cette formule est en réalité un motif récurrent dans nos trois recueils de contes. Et donc, dans l'imaginaire populaire algérien.

Les extraits ci-dessus nous révèlent également, par le biais du ton dont la réplique est énoncée que les ogres et ogresses éprouvent une certaine répulsion envers l'Homme.

En somme, le personnage de l'Ogresse nous est présenté dans nos trois recueils mais particulièrement dans *Contes du terroir Algérien* et *Le grain magique* comme une énorme créature d'une extrême laideur et dont la démesure le sépare de l'espèce des Hommes. Autrement dit, le portrait corporel de l'Ogresse fait manifestement d'elle un être surnaturel.

II- 2- Le portrait vestimentaire de l'Ogresse

Le mode vestimentaire joue un rôle des plus influents dans l'analyse du personnage selon le modèle sémiologique de Philippe Hamon car « *Le portrait vestimentaire (la référence à l'habit) renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage mais sur sa relation au paraître.* »⁴

Le portrait vestimentaire peut, selon le modèle sémiologique de Philippe Hamon, renseigner le lecteur sur le rapport qui existerait entre le personnage, son paraître et son fond. En effet, en analysant les contes où l'Ogresse apparaît dans

¹ Taos Amrouche, op.cit., p 22

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 155.

³ Nora Aceval, op.cit., p. 159

⁴ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., p.58

nos trois recueils de contes, nous avons noté que les références à son portrait vestimentaire ne sont point abondantes.

En réalité, la première indication portant sur l'habit de l'Ogresse nous est fournie par Zoubeida Mameria dans le conte *L'ogresse et ses voisins* (CDTA., p. 349) Néanmoins, la description de la manière dont l'Ogresse est vêtue nous est donnée de manière extrêmement succincte : « *Elle [l'Ogresse] attendit longtemps mais la voisine ne revint pas [...] Il [le mari] lui répondit : - La jalousie l'a aveuglé ! Elle a préféré partir que de te voir chaque jour, parée de soie et de bijoux.* »¹ Il est clair que c'est l'apparition de l'Ogresse en femme humaine² qui a incité l'auteur à nous la présenter portant des vêtements qualifiés de *beaux*. En d'autres termes, les habits que porte l'Ogresse dans ce conte ne sont qu'un prétexte pour cette dernière. Un prétexte pour duper son rival l'homme et gagner sa confiance. Pour Zoubeida Mameria, la brève description du vêtement de l'Ogresse aurait vraisemblablement pour objectif de rendre crédible la métamorphose de l'Ogresse en femme humaine pour le lecteur.

Ainsi, hormis les quelques allusions à l'habit de l'Ogresse dans *l'Algérie des contes et légendes*, nous avons noté qu'aucune allusion n'a été faite à son habit ; cela est, peut-être, dû au fait que la seule mention de son nom *Tseriel* ou *El-Ghoula* ainsi que la description de son corps sont suffisamment significatifs.

Pour le personnage mi-mythologique, mi-populaire, catégorie à laquelle appartient l'Ogresse, le peu de détails sur son portrait vestimentaire peut, éventuellement, être justifié par le fait qu'il s'agit de figures imaginaires dont l'apparence extérieure n'est pas du tout fixe. C'est pourquoi, toute l'attention de nos trois auteurs était plutôt portée sur le portrait corporel de l'Ogresse. Portrait qui, nous l'avons vu, est d'une extravagance surprenante.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 352-353.

² Il est, là, question de métamorphose puisque dans ce conte, l'Ogresse reprendra son apparence ordinaire, celle de Ogresse, lorsqu'elle se retrouve en dehors du village des hommes.

Ceci étant dit, nous estimons que l'absence de portrait vestimentaire précis de notre personnage est une manière d'inciter le lecteur à recourir à son imagination pour reconstituer l'apparence extérieure de l'Ogresse. Apparence flouée par son portrait vestimentaire imprécis. D'ailleurs, Michel Erman nous rappelle dans son *Poétique du personnage du roman*¹ que la création du personnage littéraire revient, pour l'écrivain, à le munir d'un portrait moral, physique et vestimentaire mais en l'absence d'une description exhaustive, le lecteur fait appel à son imagination pour reconstituer ce portrait.

Cependant, nous avons été surpris de constater que certains contes du *Grain magique* mettent en scène une Ogresse dont le buste est dévêtu. C'est le cas du conte intitulé *Histoire des sept ogres* (GM., p. 117) : « [...] C'était l'heure chaude ; l'ogresse nue jusqu'à la ceinture, les yeux clos, ses seins rejetés sur l'épaule, elle était en train de moudre du blé. »²

Nous pensons, d'une part, que le détail de l'absence de vêtement couvrant la partie supérieure du corps de l'Ogresse est délibérément inséré dans les péripéties afin de crédibiliser la scène du héros qui surprend l'Ogresse, saisit son sein et boit son lait pour qu'il ne soit pas dévoré : « *Le jeune homme bondit et referma la bouche sur l'un de ses seins. Elle s'écria : Malheureux ! Si tu n'avais pas bu de mon lait, je t'eusse avalé et j'eusse avalé avec toi jusqu'à la terre que tu as foulée !* »³

D'autre part, nous estimons que *la poitrine dévêtue* de l'Ogresse va au-delà du simple choix narratif qui a servi à rendre crédibles les faits. En fait, en dévoilant sciemment son buste – ce qui, dans toutes les cultures, va à l'encontre des conventions sociales – l'Ogresse se montre anticonformiste. En d'autres mots, le portrait vestimentaire de l'Ogresse dans *Histoire des sept ogres* analysé ci-haut nous révèle une Ogresse qui affiche son mépris à l'égard des normes convenues entre les Hommes.

¹ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Editions Ellipses, Coll. Thèmes et Etudes, 2006.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 120

³ Ibidem.

Ainsi, il nous paraît que *la poitrine nue* de l'Ogresse est une manière de s'affirmer et d'assumer sa différence. Une manière de se rebeller contre les codes vestimentaires et donc sociaux des Hommes. La mise à nu d'une partie du corps, censée à priori être perpétuellement cachée, est une manière d'afficher pleinement sa différence et son indifférence par rapport au regard inquisiteur de l'Homme. *Les seins nus* de l'Ogresse sont donc le symbole de sa révolte contre toute forme de conformisme.

Nous pouvons enfin dire que les portrait vestimentaire mais aussi corporel nous ont permis de constater que l'imaginaire populaire algérien place l'Ogresse dans un univers parallèle. Un univers où *l'ogresque*, moyennant les descriptions de ses traits faciaux, corporels et vestimentaires, ne semble point converger vers l'humain.

Néanmoins, si l'extérieur de l'Ogresse nous a montré un personnage fictif, entièrement déshumanisé, qu'en est-il alors de son intérieur ? Que nous révélera son portrait psychologique ?

II- 3- Le portrait psychologique de l'Ogresse

*[...] ce concept de personnage [...] est le lieu [...] de l'anthropomorphisation du narratif en tant que tel, il est le lieu d'un « effet moral », d'un « effet de personne », d'un « effet psychologique » [...]*¹

L'étude du profil psychologique du personnage présente un intérêt majeur. C'est Vincent Jouve qui nous dit à propos du portrait psychologique du personnage : « *l'intérêt du portrait psychologique est de créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur : il suscitera, selon le cas, admiration, pitié ou mépris.* »² En réalité, c'est par le biais du portrait moral que le lecteur connaîtrait mieux le personnage auquel il a affaire.

¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 9.

² Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., p.91

En effet, il nous semble que le premier trait de caractère moral attribué au personnage de l'Ogresse dans nos trois recueils est la bêtise dudit personnage. En fait, les trois conteuses s'accordent sur le fait que l'Ogresse dans l'imaginaire populaire algérien se caractérise d'abord par sa sottise et son esprit simple. C'est d'ailleurs autour de ce dernier caractère que Mameria construit le déroulement des événements du conte *L'Ogresse et les trois ânes* (CDTA., T.2, p. 507), et ce, en prévenant le lecteur, dès les premières lignes du récit, qu'il aura affaire à un personnage dont la sottise causera sa ruine : « *Tout le monde sait que les ogres n'ont pas beaucoup d'intelligence : Ils comptent sur leur force physique.* »¹

Dans d'autres récits, le manque d'intelligence de l'Ogresse se manifeste à travers des situations où l'Ogresse se fait facilement berner par l'actant principal du récit. Dans *Histoire de Velajoudh et de l'Ogresse Tseriel* (GM., p. 210), un conte très répandu dans la littérature populaire kabyle et qui a été repris et réécrit par de nombreux écrivains à l'instar de Youcef Allioui dans *Belajoute et Tseryel l'ogresse*², notre personnage fait les frais des farces d'un personnage se caractérisant par sa petite taille mais aussi et surtout par sa malice.

[...] Un garçon chétif et malingre, osseux comme du bois mort. Mais il était très malin. Il s'appelait Belajoute. Il passait son temps à faire des fourberies [...] Toi, Bélajoute, mon fils, tu es capable de tenir tête même à Tseryel, l'ogresse ! [...] »³

La bêtise de l'Ogresse peut, dans certains récits, être confondue à une espèce de naïveté. Une naïveté qui permet aux actants centraux de lui jouer de mauvais tours. Dans *Ejayeh oua chater* (CDTA., p. 573), un personnage rusé parvient à duper l'Ogresse en flattant son égo : « *L'ogresse ainsi flatté, décida : Il se fait tard, vous mangerez et dormirez chez moi ce soir.* »⁴ La même observation peut être soulevée dans *Mhemed el hchaïchi dans le puits* (CDTA., p. 483), où le héros du récit réussit à berner le puissant ogre en l'amadouant :

Je sens l'odeur de la chair humaine ! Un étranger est entré dans mon antre ! Un étranger a violé mon territoire. Qu'il se présente

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 507

² Youcef Allioui, Contes du cycle de l'ogre, op.cit., p. 39.

³ Ibid., pp. 39-40.

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 578

à moi et je lui ferai l'hospitalité de rigueur durant trois jours. Mhemed négocia aussitôt avec l'ogre.- Je veux une hospitalité de sept jours : N'es-tu pas riche et puissant pour prendre en charge un pauvre voyageur ! [...] Les ogres sont aussi forts que naïfs : Tout le monde le sait. Flatté dans son orgueil, et dans toute sa puissance, l'ogre l'accepta.¹

Outre la sottise, nous avons noté que le comportement de l'Ogresse dans de nombreuses situations se caractérise par une ténacité frappante. Cela se voit particulièrement dans la détermination dont notre personnage fait preuve pour arriver à sa fin. Cette dernière étant principalement la capture puis la destruction du héros. Dans ce sens, le conte *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21) où l'Ogresse fait tout ce qui est en son pouvoir pour récupérer sa fille en est la parfaite illustration de ce que nous avançons :

[l'Ogresse] partit à sa recherche. A la haie d'épine elle dit d'une voix furieuse : Haie d'ordures, laisse-moi passer ! Les épines se firent plus aigues, grandirent démesurément. Tseriel passa néanmoins, mais ses pieds furent déchirés et ses habits mis en lambeaux. Elle se mit à courir, à courir comme une démente.²

La même scène peut être repérée dans *L'Algérie des contes et légendes* où une ogresse ayant découvert la mort de sa fille provoquée par son mari, poursuit ce dernier jour et nuit, jusqu'à la fin de ses jours :

De toute façon, quoi qu'il arrive, je te dévirerai, toi qui as fui et qui as tué ma fille [...] Certains racontent qu'il n'allait plus jamais retrouver la paix car l'ogresse le poursuivrait jusqu'à la fin de ses jours et qu'il serait toujours obligé de lever le camp pour fuir.³

Par ailleurs, parler de l'obstination de l'Ogresse liée à son désir de mettre la main sur son rival l'homme, nous mène inéluctablement à parler de l'esprit de vengeance qui anime la plupart des entreprises de l'Ogresse et ce, notamment dans *Contes du terroir Algérien* et ceux du *grain magique*.

En effet, nous avons remarqué dans certains contes du *Grain magique* et *Contes du terroir Algérien* que notre personnage agit comme opposant et fait obstacle au héros et ce, en tentant par tous les moyens de l'anéantir par le biais de

¹ Ibid., p. 458

² Taos Amrouche, op.cit., p. 23.

³ Nora Aceval, op.cit., pp. 67-68.

la dévoration. Celle-ci s'opère comme une réaction de l'Ogresse face à la menace dont elle, sa fille ou ses biens font l'objet. Dans ce sens, les contes tels que *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21), *Histoire de Velâjoudh et l'ogresse Tseriel* (GH., p.203), *L'or des ogres* (CDTA., p. 561) ou encore *El jayah oua Chater* (CDTA., p. 573) entre autres contes, ont en commun la mise en scène de héros qui s'en sont pris à l'Ogresse et ont, par la suite, attiré la vengeance de l'Ogresse sur eux ou sur leurs proches. D'ailleurs le personnage central du conte *L'or des ogres* (CDTA., p. 561), en pillant les trésors des ogres, occasionne leur vengeance qui s'abat en fin de compte sur son frère cadet :

Les ogres entrèrent [...] Ils se mirent à renifler et à gronder sourdement – L'odeur de l'humain dans notre Ksar ! Ils cherchèrent partout mais en vain ! Ils chauffèrent alors les tisonniers [...] Ils finirent par toucher le malheureux qui hurla. Les ogres se jetèrent sur lui et le dévorèrent.¹

Il est donc de constatation que le personnage de l'Ogresse, ou dans de rares récits, l'Ogre – tel que le passage illustratif ci-dessus le montre – est très souvent animée par la vengeance. Celle-ci étant la résultante d'un acte de malveillance de la part du héros visant la fille de l'Ogresse :

Ah fils de chien ! Tu verras, se lèvera une tornade d'été qui te fera tomber et je te dévorerais. Se lèvera une tornade d'automne qui te fera tomber et je te dévorerais. Se lèvera une tornade d'hiver qui te fera tomber et je te dévorerais. Se lèvera une tornade de printemps qui te fera tomber et je te dévorerais. De toute façon, quoi qu'il arrive, je te dévorerais, toi qui a fui et qui as tué ma fille.²

Cette vengeance qui se manifeste, somme toute, sous la forme d'une chasse acharnée se dénoue par la tentative de dévoration du héros. Il s'agit en fait d'une sentence qui, dans ce contexte, n'entretient aucun rapport avec la faim ou l'alimentation de l'Ogresse mais représente en réalité la mise à mort du héros. Ce dernier étant le fauteur qui a provoqué la mort d'un être cher à l'Ogresse. Ce constat prouve l'hypothèse selon laquelle l'Ogresse n'est point un monstre entièrement déshumanisé et dépourvu de sentiments.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 561.

² Ibid., p. 67.

Dans cette perspective, nous avons noté dans les contes de nos trois recueils que l'Ogresse est associée à moult sentiments et émotions qui recèlent son fond humain. Néanmoins, nous nous gardons d'analyser ces sentiments liés à l'être profond de l'Ogresse car il s'agit d'un point que nous aborderons dans le deuxième chapitre de cette deuxième partie.

D'autre part, il importe de signaler qu'à la différence du personnage romanesque dont le portrait psychologique est souvent construit sur les traits spécifiques de la personnalité (il peut être extrêmement avare mais attentionné envers sa famille comme dans le cas du Père Grandet dans *Eugénie Grandet* de Balzac, ou le personnage de Julien Sorel qui est à la fois timide et orgueilleux). Le personnage du conte populaire, notamment l'Ogresse, est plutôt construit sur la fonction qu'il occupe :

La situation de l'ogresse désigne, au niveau de la production imaginative, un lieu d'ambiguïté, à l'intersection du merveilleux (l'ogresse nourricière) et du fantastique (l'ogresse meurtrière) dont le conte, le conteur, ou la mémoire orale utilise l'une des directions.¹

Lorsque l'Ogresse joue le rôle de l'antagoniste, elle a un caractère malveillant, tandis que dans d'autres contes, quand elle occupe la fonction de l'adjuvant, elle a un caractère bienveillant.

Dans cette optique, nous estimons qu'il est légitime d'envisager une analyse du profil psychologique où il nous incombera de dissocier l'Ogresse bienveillante de celle malveillante. Or, nous pensons qu'il s'agit de la même et unique Ogresse car son comportement change en fonction de l'attitude des autres personnages. Il n'est pas douteux que la zone d'ambiguïté où l'Ogresse peut être dévastatrice ou bienfaitrice est minime, car, comme nous l'avons cité auparavant, elle agit en suivant la manière dont les autres personnages se conduisent.

En effet, en analysant les contes de notre corpus, notamment ceux du *Grain magique* et *Contes du terroir Algérien* où le profil moral est beaucoup plus fourni que ceux de *l'Algérie des contes et légendes*, nous avons remarqué que le

¹ Nabil Fares, op.cit., p. 59.

personnage de d'El-Ghoula est maléfique quand les autres protagonistes pénètrent son domaine, quand ils violent son intimité (sa demeure, sa grotte ou son champ) comme dans le cas du conte *les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85). Observons ce passage :

Il atteignit la forêt comme le soleil se montrait ; Il s'y enfonça. Il en traversa la zone la plus épaisse. Il la franchit et c'est alors que lui apparut un jardin ! [...] Il avançait avec lenteur, s'émerveillant de tant de richesses octroyées par Dieu. Tseriel, l'ogresse l'épiait mais il ne la voyait pas. Lorsqu'il fut au cœur du jardin, elle se montra [...] Elle le saisit et l'avalala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lévrier.¹

Dans *Contes du terroir Algérien*, nous avons noté que l'intrusion du héros dans le domaine de l'Ogresse est étrangement associé à la formule ; « *Rihet masri fi kasri* »² Une formule que Ogres et Ogresses profèrent une fois ces derniers sentent la présence d'êtres humains et que l'auteure traduit par : « *L'odeur d'un être humain dans mon château !* »³ En réalité, il s'agit d'une formule très répandue dans les récits populaires des quatre coins de l'Algérie puisque nos contes du sud-ouest, ceux de Nora Aceval évoquent également ladite formule, à la différence près que certains termes de la formule sont proférés différemment : « *Rihet el-Qesri fi en-Nesri* »⁴ Au sujet de cette formule, Nora Aceval affirme dans une note de fin qu'elle est une

Formule récurrente qui rime. Les signifiants et les signifiés (el-Qesri et el-Nesri) possèdent quelques nuances selon les lieux et les dialectes. Ils sont, cependant proches phonétiquement. Le premier terme signifie, d'après la conteuse, une grande amphore dans laquelle on conserve l'huile et les olives. Elle ignore la signification de en-Nesri. Elle explique : « C'est comme cela que l'on dit depuis toujours ! »⁵

Il s'agit d'une formule qui dénote l'aversion que ressentent les ogres envers l'espèce humaine. La présence de l'Homme dans la demeure de l'Ogresse provoque la colère et surtout la malveillance de l'Ogresse : « *Je sens l'odeur de*

¹ Taos Amrouche, op.cit., pp. 89-90

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 155.

³ Ibidem.

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 159.

⁵ Nora Aceval, op.cit., p. 161.

la chair humaine ! Un étranger est entré dans mon ancre ! Un étranger a violé mon territoire. »¹

Ajoutons à cela, un autre passage que nous jugeons révélateur de l'état d'âme de l'Ogresse lorsque son espace interne est occupé par des étrangers :

Ils se trouvèrent bientôt au milieu d'un champ. Un champ !...
Jamais, non jamais ils n'avaient vu pareille richesse octroyée
pas Dieu ! [...] Or ce champ miraculeux était celui de l'Ogresse
Tseriel. Elle revint de la chasse dans l'après-midi et trouva l'âne
qu'elle avala [...]²

Ces deux passages montrent clairement qu'une fois les autres protagonistes s'aventurent dans la propriété de Tseriel, celle-ci agit comme une véritable Ogresse et avale ceux qui violent son intimité.

De plus, l'Ogresse peut se montrer d'une agressivité incomparable si elle sent que la sécurité de sa fille est en péril comme dans le cas du conte *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21). Ces exemples prouvent que Tseriel n'agit en tant qu'« Ogresse maléfique » que dans le cas où son territoire et sa fille ou elle-même sont menacés.

En revanche, il est à noter que la plupart des contes de notre corpus, notamment ceux du *Grain magique* et *Contes du terroir Algérien*, s'accordent sur le fait que le personnage de l'Ogresse jouit d'une liberté et d'une indépendance sans limites. Une liberté qui s'explique par le fait qu'elle agit au mépris des conventions sociales qui condamnent les femmes à obéir aveuglément à la gent masculine et à se soumettre à leur volonté. Dans ce sens, Camille Lacoste-Dujardin avait confié dans un entretien télévisé accordé à la spécialiste de la tradition orale et populaire Nadine Decourt :

On entend couramment dans les villages à l'heure actuelle, des femmes dire « Oh bah si mon mari m'ennuie, eh beh il va voir, je vais devenir Tseryel ! » c'est-à-dire l'Ogresse, c'est-à-dire l'anti-femme celle qui fait tout ce que l'on interdit aux femmes,

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 485.

² Ibid., pp. 100-101

c'est-à-dire qui veut avoir un autre rôle, indépendant des enfants, de la cuisine ... etc.¹

Cela dit, ce même caractère qui pourrait être jugé par les uns comme défaillant, est perçu par d'autres comme un trait louable ; tel que Camille Lacoste-Dujardin l'a postulé: « *ses vertus sont sa sobriété, l'affirmation de sa supériorité et sa faculté de veille, sa prudence à ne pas tomber à son pouvoir en ne pénétrant pas chez elle.* »²

Ainsi, notre Ogresse est bien loin d'être le monstre qui ne vit que pour survivre.

Par ailleurs, si nous nous sommes attelé à analyser l'aspect malveillant du profil moral de l'Ogresse, c'est parce qu'elle joue très souvent le rôle de l'antagoniste censé s'opposer au héros. Par conséquent, notre personnage incarne une multitude de sentiments malveillants. Néanmoins, nous avons noté dans les rares contes où l'Ogresse apparaît accompagnée de sa fille que son profil psychologique revêt le statut d'une mère aimante et protectrice envers les êtres qui lui sont chers ; en l'occurrence, sa fille. Dans cette perspective, nous avons noté que l'attitude bienveillante de l'Ogresse envers sa fille est une constante dans au moins un conte dans chacun des recueils de notre corpus.

Ainsi, dans *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157), l'attitude maternelle de l'Ogresse se manifeste à travers la protection et le soutien qu'elle apporte à sa fille adoptive contre le comportement à la fois suspicieux et agressif de ses frères les ogres :

Lorsque la mère arriva, elle trouva sa fille en larmes : - Ma mère ! Mes frères me soupçonnent d'avoir introduit un étranger à la maison. Tu sais bien que je n'ai personne en dehors de vous. L'ogresse réprimanda ses fils : - Cessez ! Qui peut venir la voir ?³

¹ Nadine Decourt, *Conte de femmes et d'ogresse en Kabylie*, entretien avec l'ethnologue Camille Lacoste-Dujardin, diffusé par Collectifconte, juillet/2010, présenté par Nadine Decourt, 31 minutes.

² Camille-Lacoste Dujardin, « Dictionnaire de la culture berbère », op.cit., p. 270

³ Nora Aceval, op.cit., p. 159

Aussi, dans le conte intitulé *Loundja Fille de Tseriel* (GM., p. 21), récit où l'Ogresse paraît accompagnée de sa fille, Taos Amrouche nous dresse un portrait moral d'une ogresse prévenante dans le passage suivant : « - *Laisse-le. Demain viendra son tour. Ce soir je suis trop bien assise pour me déranger. Tseryel qui aimait sa fille n'insista pas. Elle ne tarda pas à s'endormir.* »¹

Ce dernier énoncé montre que Tseriel peut éprouver des sentiments, des émotions et qu'une profonde affection sommeille en elle. Dans le même conte, lorsque sa fille s'est évadée avec son amant, Tseriel s'est sentie trahie car elle avait confiance en sa fille : « *Loundja ma fille m'a trahie. Elle m'a abandonnée !* »². Psychologiquement parlant, ce dernier passage révèle qu'elle peut être vulnérable, cela l'a poussé à se révolter et à insulter les objets qui l'ont empêchée de rattraper sa fille : « *haie d'ordures, laisse-moi passer !* »³ Ou encore « *rivière d'immondices, je veux passer.* »⁴

Il nous incombe de signaler que les rares récits où l'Ogresse est bienveillante, sont les contes où elle ne se fait pas attaquer et où on ne s'introduit pas dans son repaire à son insu. Dans cette optique, certains contes de *Contes du terroir Algériens* à l'instar de *L'aide de l'ogresse* (CDTA., p. 329) qui nous présente une ogresse pourvue d'une âme charitable puisqu'elle se déplace dans l'espace humain expressément dans le dessein d'aider une famille démunie en plein hiver et d'assurer la survie des enfants orphelins : « *Un soir, pendant que la mère tissait [...] apparut une énorme silhouette [...] c'était une ogresse [...] Ne crains rien ! Laisse-moi-t'aider !* »⁵

Dans le même contexte, Taos Amrouche, par le biais de *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49) nous fait découvrir une ogresse dotée d'une compassion humaine. En effet, Tseriel dans le conte susmentionné s'est montrée charitable en aidant une pauvre veuve au tissage sur

¹ Taos Amrouche, op.cit., p 22

² Ibidem.

³ Ibid., p23

⁴ Ibidem.

⁵ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 329.

le métier à tisser : « *Elle se dirigea vers le métier et y entra. Elle s'assit près de la veuve et lui dit : "Pousse toi je vais t'aider".* »¹ Un passage qui dévoile clairement la compassion de l'Ogresse dans la mesure où elle s'est apitoyée sur le sort d'une veuve et ses enfants. Ajoutons à cela qu'elle n'a pas pensé à les dévorer, pourtant ils représentaient des proies faciles.

L'attitude pacifique de l'Ogresse dans les récits précités peut s'expliquer par le fait que les deux familles démunies n'ont pas violé l'espace privé de l'Ogresse. Ce qui confirme notre hypothèse selon laquelle, si l'Ogresse ne se sent pas menacée par une quelconque intrusion humaine dans son espace personnel, elle n'attaque personne.

Enfin, pour clore les traits psychologiques de notre personnage, deux passages clef ont suscité notre attention : « *Que Dieu te trahisse comme tu m'as trahie, Loundja !* »² Le second, en s'adressant à Velajoudh : « *Que Dieu te trompe comme tu m'as trompée.* »³ Ces deux énoncés indiquent qu'au-delà de la nature anthropophage de Tseriel, du fait qu'elle dévore ses ennemis, et qu'elle refuse de se plier à une quelconque autorité, elle est croyante, et est persuadée qu'une présence divine la vengerait au cas où on la faisait souffrir.

Ainsi, bien que le revers pacifique du profil moral de l'Ogresse ne surgisse que dans de rares contes, il n'en demeure pas moins que la compassion, la pitié et la bienveillance sont des qualités morales inhérentes à l'Ogresse. Cette même Ogresse qui, dans les autres contes incarne malveillance, haine et destruction.

Force est de constater que le personnage de l'Ogresse, dans le conte algérien, ne dégage pas uniquement que des archétypes préjudiciables. En d'autres mots, à l'inverse de l'idée préconçue selon laquelle l'Ogresse est une

¹ Ibid., p.50

² Ibid., p. 23

³ Ibid., p.204

créature foncièrement malveillante et impitoyable, notre personnage peut, dans des situations bien déterminées¹ dégager des valeurs archétypales salutaires.

Ainsi donc, le portrait psychologique nous a permis de constater que le personnage de l'Ogresse, tel que l'imaginaire populaire algérien le conçoit, oscille entre le malveillant, le destructeur et le bienveillant, le charitable ... l'humain.

Nous pouvons dire enfin que le profil psychologique que les contes de notre corpus associent au personnage de l'Ogresse complète son portrait physique et expose au lecteur l'être profond dudit protagoniste. En fait le portrait moral de l'Ogresse a permis à nos trois auteures d'associer à l'Ogresse des propriétés oscillant entre le malveillant et le bienveillant, entre le cruel et l'humain, entre le fictif et le vraisemblable.

Cette dernière constatation nous incite à nous interroger sur les raisons qui ont fait que notre personnage soit composé de plusieurs éléments qui, somme toute, sont diamétralement opposés. Pour répondre à cette interrogation, nous tenterons, dans le dernier point de ce chapitre, de nous pencher sur l'analyse des éventuelles indications sur la biographie de l'Ogresse. Autrement dit, nous nous intéresserons à l'histoire du personnage de l'Ogresse, aux événements du passé de cette dernière qui, selon l'approche sémiologique de Philippe Hamon nous permettra de mieux comprendre le statut hybride que nos textes contiques confèrent à l'Ogresse.

II- 4- Le portrait biographique de l'Ogresse

Le dernier élément qui définit *l'Être* du personnage est sa biographie. Philippe Hamon stipule dans *Le personnel du roman* que le portrait habituel du personnage littéraire dans son acception classique est constitué du portrait

¹Nous entendons par situation déterminée, les séquences contiques où l'Ogresse ne se fait pas attaquer, où la sécurité de sa fille n'est pas en péril et où son espace ogresque n'est pas violé.

physique, psychologique mais aussi biographique¹. Par *biographie du personnage*, Hamon entend son passé.

Il s'agit à ce stade de la recherche, d'évoquer le passé du personnage. Les faits liés au passé du personnage étant une technique permettant à l'écrivain de mieux ancrer son personnage dans l'univers réel du lecteur. Dans ce sillage, le théoricien français dit à ce propos : « *Le portrait biographique, enfin, en faisant référence au passé permet de confronter le vraisemblable psychologique du personnage et de préciser le regard que le narrateur porte sur lui.* »²

En effet, pour appréhender le personnage de façon globale, il est important d'analyser son histoire, dans la mesure où celle-ci peut, éventuellement, renseigner le lecteur sur son statut social et psychologique, sur les choix et les actes qu'il a faits dans son passé. Ce qui clarifierait son présent et expliquerait l'origine de son caractère d'une part, et créerait l'illusion du réel d'autre part.

Concernant la biographie de notre personnage, nous avons constaté, après maintes lectures de notre corpus et d'autres recueils de contes algériens qu'il s'agit d'une véritable énigme puisque les traces liées à la vie antérieure de l'Ogresse sont presque inexistantes. Cependant, *Contes du terroir Algérien* laisse transparaître quelques fragments sur ce qui peut être les pratiques anciennes de l'espèce des ogres. Cela dit, notons que certains contes, à l'instar des récits mythiques, se présentent comme des récits étiologiques qui reviennent aux origines des archétypes³ inhérents aux Ogres. Tandis que d'autres contes évoquent ces archétypes mais sans pour autant donner d'explications quant à leur origine. D'ailleurs, l'on découvre dans les plis et replis des contes de l'Est algérien que les ogres, pour une raison qui ne nous est pas communiquée, ont toujours été riches : « *Comme tout le monde le sait, les ogres sont riches : Ils ont toujours une grosse fortune qu'ils gardent jalousement.* »⁴

¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 169.

² Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p58

³ « Archétypes » est à entendre, dans ce contexte, l'ensemble des pratiques associées aux ogres dans l'imaginaire populaire algérien.

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 466.

Pour ce qui des récits étiologiques, le conte *Hab errouman oua etayer elli ifarj min elhoumoum* (CDTA., p. 515) explique l'origine de la parfaite symbiose des ogres avec les ténèbres en nous apprenant que les ogres vivent dans les ténèbres car ils se sont accoutumés à l'obscurité à cause de leurs cheveux hirsutes qui couvrent leurs yeux et les empêchent de voir la lumière. « *Hab errouman s'approcha du monstre et se mit à lui couper la tignasse hirsute qui l'empêchait de voir la lumière [...] L'ogre, heureux de voir le jour déclara : - Je ne ferai aucun mal à celui qui m'a permis de voir le monde.* »¹

Dans le même recueil, le conte *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p. 25) nous raconte qu'une ogresse ayant désobéi à son père l'ogre a eu comme châtiment un œil crevé : « *A la fin du repas, la jeune ogresse, pour aider la filiative, posa la question à son père, [...] elle eut un œil crevé par les soins de l'ogre.* »² Nous estimons que cela peut éventuellement expliquer l'apparition de l'Ogresse dans certains contes borgne ou aveugle.

D'autre part, nous avons constaté dans *Ben'akarek* (CDTA., T.2, p. 547), qu'il s'agit d'un récit qui évoque étrangement le fond humain des ogres. En fait, Mameria nous apprend dans ce conte qu'un ogre redoutable envahit un village. De peur d'être décimée, la population quitte les lieux à l'exception du personnage de Ben'Akarek, le héros du conte qui finit par devenir ami avec l'Ogre et découvre que ce dernier était en réalité une personne ordinaire qui avait seulement besoin de se faire accepter, respecter et aimer. Le conte en question se termine sur la note suivante :

Les villageois qui ont assez de se cacher, décident de rentrer chez eux. Ils retrouvent un village propre et agréable. Quand Ben'akarek leur raconte leur histoire avec l'ogre des quatre chemins, ils rient aux éclats et comprennent qu'un ogre, c'est tout simplement un homme qui n'a pas eu beaucoup de chance dans sa vie, qui n'a jamais eu une maison pour l'abriter ni une famille pour l'éduquer.³

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 516.

² Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, p. 27.

³ Ibid., p. 550.

Il est donc clair qu'en dépit des pouvoirs surnaturels et de l'apparence monstrueuse de notre personnage, ce dernier dispose d'un autre revers humain ; un revers qui se manifeste rarement et dont l'image est diamétralement opposée à celle véhiculée dans la plupart des contes.

Ce sont là quelques bribes d'informations qui nous sont diluées ici et là dans *Contes du terroir Algérien* mais sans pour autant répondre aux questions les plus importantes comme : l'Ogresse a-t-elle toujours été une ogresse ? Y a-t-il une raison pour qu'elle rompe le lien avec le milieu social ? Des questions qui nous hantent mais auxquelles nous ne pouvons répondre.

Par ailleurs, il importe de signaler que nous ne nous sommes référés pour le repérage des fragments textuels quant à la vie antérieure de l'Ogresse qu'au recueil de contes de Zoubeida Mameria. Il n'a nullement été question d'omettre nos deux autres recueils de contes. En fait, nous avons noté que *L'Algérie des contes et légendes* et *Le grain magique* associent l'Ogresse aux mêmes archétypes à l'instar de la richesse, les espaces obscurs dans lesquels évoluent les ogres ainsi que leur anomalie oculaire. Or, à la différence de Zoubeida Mameria, Taos Amrouche et Nora Aceval n'évoquent pas ces faits comme étant des constantes. La richesse des ogres n'est, à titre d'exemple, pas mentionnée dans *Le grain magique* et *L'Algérie des contes et légendes* comme un fait intrinsèquement lié aux ogres. C'est pourquoi, nous n'avons repéré, dans ces deux recueils de contes, aucune trace sur la vie antérieure de l'Ogresse.

Le manque flagrant de détails quant au passé de l'Ogresse dans *Contes du terroir Algérien* et leur inexistence totale dans *L'Algérie des contes et légendes* et *Le grain magique* est, selon notre perception, dû au fait que le personnage de l'Ogresse est intimement lié à ses racines mythologiques. D'ailleurs, Camille Lacoste-Dujardin insiste sur les origines mythologiques de l'Ogresse :

Dans les temps mythiques des origines, à l'époque des premiers hommes et des premières femmes qui seraient sortis sur terre à partir du monde souterrain [...] Une femme et un homme préférèrent poursuivre une vie sauvage, sans maison, et c'est

ainsi que la femme devint *teryel*, l'ogresse cannibale, et l'homme devint le lion.¹

Ainsi, les liens rattachant le personnage de l'Ogresse au répertoire mythologique ne donnent pas une grande liberté à nos auteures de considérer les faits du passé de l'Ogresse ni de revisiter son histoire. Par conséquent, nous pensons que l'absence de la biographie de notre personnage perpétue son mystère, augmente son charme et incite le lecteur à imaginer l'histoire de *El-Ghoula*.

Dans ce sens, le portrait biographique de l'Ogresse, bien que très pauvre en termes de détails, il nous a permis de percevoir la stratégie employée par nos auteures qui offre au lecteur une large marge de liberté pour se représenter un être constitué d'une multiplicité de facettes.

A la fin de ce chapitre, nous pouvons affirmer que l'examen des différents portraits onomastique, physique, psychologique et biographique nous a permis de mieux cerner l'Ogresse ; le nom et les dénominations de cette dernière, son apparence physique et sa consistance psychologique nous ont rapproché intimement de notre personnage.

Nous avons constaté que ce sont l'aspect physique ainsi que la biographie du personnage de l'Ogresse qui en font un être imaginaire dans la mesure où son apparence *extravagante* et ses traits corporels *saillants* le rapprochent des créatures mythologiques. De plus, Le passé mystérieux de Tseriel fait d'elle un être fabuleux. Toutefois, c'est son portrait psychologique qui met en avant son côté humain.

Cette distanciation entre les symboles archétypaux auxquels renvoie le personnage de l'Ogresse dénote son ambivalence dans le sens où si le portrait corporel ancre l'Ogresse dans le surnaturel et le fictif, le profil psychologique rapproche notre personnage de l'espèce humaine et du vraisemblable puisque

¹Camille Lacoste-Dujardin, *Mythologie kabyle*, in «Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique», sous la direction d'Yves Bonnefoy, Éditions Flammarion, 1981, pp. 128-129

l'Ogresse se manifeste tantôt bienveillante et protectrice, tantôt, elle se présente malveillante et vengeresse.

L'étude de *l'Être* de l'Ogresse dans ce premier chapitre nous a également permis de constater que la représentation de l'Ogresse diffère d'un recueil à l'autre, donc d'une région à l'autre. En d'autres mots, l'Ogresse ne revêt pas le même statut dans les recueils constituant notre corpus dans le sens où *L'Algérie des contes et légendes*, contrairement à nos deux autres recueils, confère à l'Ogresse un statut moins important dans la mesure où cette dernière est pourvue d'un portrait corporel et moral approximatif et dont la consistance est moins signifiante que le portrait dressé dans *Contes du terroir Algérien* et *Le grain magique*. Ce qui nous incite à stipuler hypothétiquement¹ que l'Ogresse est, dans l'imaginaire populaire du Sud-ouest algérien, moins ambivalente.

Ainsi donc, nous pouvons affirmer que l'analyse de *l'Être* du personnage de l'Ogresse nous a permis d'étudier l'aspect apparent du personnage et de mettre en lumière sa face cachée.

Signalons enfin que les symboles archétypaux auxquels renvoie le personnage sont exprimés aussi bien par qualités physiques et morales que par des actions. Ces dernières feront l'objet du Chapitre deux. Un chapitre qui, moyennant les différents rôles que l'Ogresse assure, sera consacré essentiellement au « *Faire* » de l'Ogresse.

¹ Il s'agit, là, d'un postulat incertain car nous ne pouvons nous prononcer sur le statut définitif que recouvre le personnage de l'Ogresse dans les trois recueils de contes constituant notre corpus d'étude. C'est l'examen approfondi du Faire de l'Ogresse, de son rôle ainsi que du comportement qu'elle adopte dans chacun de nos recueils qui nous permettra de comprendre le statut qui lui est conféré.

Chapitre 2 :

L'Ogresse comme fonction :

**Analyse de son *Faire* et de
son Importance hiérarchique.**

*Le personnage a un rôle dans le récit et c'est pour remplir un certain nombre de fonctions qu'il y apparaît. Aussi, on ne peut s'en tenir à l'étude de ses qualifications. Il faut faire également celle de ses fonctions.*¹

Le second chapitre de cette deuxième partie de notre étude sera consacré à l'analyse du personnage de l'Ogresse sous un angle actantiel.

En s'inspirant des travaux de Greimas, Philippe Hamon complète *l'Être* du personnage en s'intéressant à son *Faire*. En fait, l'approche sémiologique de Philippe Hamon qui « *s'appuie sur les acquis de la sémiotique narrative* »² retient principalement deux éléments basiques constituant l'ossature du modèle greimassien, en l'occurrence les rôles thématiques et les rôles actantiels.

Par conséquent, nous porterons d'abord notre intérêt aux thèmes associés au personnage et à ses rôles actantiels dans les différents contes de notre corpus. Ensuite, nous clorons notre deuxième partie par l'Importance hiérarchique de l'Ogresse. Il s'agit d'une notion de l'approche sémiologique de Philippe Hamon qui, au-delà du portrait physique et psychologique du personnage de l'Ogresse, des diverses actions qu'il accomplit et de son rôle dans le fonctionnement du récit, elle nous aidera à percevoir concrètement le statut qu'occupe le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien.

I- Le Faire du personnage de l'Ogresse

Tout personnage occupe une fonction dans le récit. Qu'il soit principal, secondaire ou seulement un comparse, le personnage est inséré dans le récit pour remplir une ou des fonctions. De ce fait, le *Faire*, selon l'approche de Philippe Hamon, envisage d'analyser les divers rôles que joue le personnage. Christiane Achour et Simone Rezzoug qualifient l'analyse du *Faire* du personnage de « *passage du niveau descriptif au niveau narratif*. »³

¹ Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Bilda, Editions du Tell, 2002, p. 47.

² Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 60

³ Christiane Achour, Simone Rezzoug. *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990, p. 205.

En effet, la saisie de toute la portée du personnage ne peut s'effectuer qu'à travers son *Faire*. Dans ce sens, Kristina Horvath affirme que le *Faire* renvoie en réalité à : « *toutes les actions menées par le personnage et constituant la base de l'intrigue* »¹. Donc il s'agit de repérer les actions que Philippe Hamon considère *déterminantes et récurrentes*² associées au personnage dont il est question.

Il importe de souligner que l'analyse du *Faire* du personnage aborde toutes les fonctions que peut occuper le personnage eu égard à la pluralité de rôles que peut remplir l'actant. En fait, l'actant³ peut, à titre illustratif, selon le modèle actantiel greimassien, être à la fois destinataire et adjuvant en même temps. De même, il peut être sujet dans une séquence donnée mais opposant dans l'autre. C'est d'ailleurs ce que Louis Hébert désigne par « *syncrétisme actantiel* ». Cette dernière notion, selon le spécialiste en sémiotique est définie comme étant :

[...] le fait qu'un même élément, appelé acteur (par exemple, un personnage au sens classique du mot), « contienne » plusieurs actants de classes différentes (par exemple, s'il est à la fois sujet et adjuvant) ou de la même classe mais pour des actions distinguées dans l'analyse.⁴

Nous pensons que cela va de pair avec les actions associées l'Ogresse qui, nous le verrons, occupe des fonctions diamétralement opposées. C'est pourquoi, l'examen du *Faire* du personnage de l'Ogresse nous permettra d'identifier les divers comportements, aussi différents-soient-ils, que peut adopter le personnage de l'Ogresse, et par la suite, de comprendre la portée symbolique de ses actions. Cela ne peut se faire qu'en analysant les thèmes liés aux actions menées par l'Ogresse ainsi que les fonctions que cette dernière assure :

¹ Kristina Horvath, *Le personnage comme acteur social, les diverses formes de l'évaluation dans la peste d'Albert Camus*, Url : http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/09.htm, Consulté le 13/03/2019

² Nous expliciterons ce que Philippe Hamon entend par « *actions déterminantes et récurrentes* » lorsque nous aborderons les rôles thématiques du personnage de l'Ogresse.

³ Greimas définit l'actant comme une force agissante qui peut être anthropomorphe (humain, animal ...) ou non anthropomorphe (un élément inanimé comme une épée) ou même un concept (le courage l'espoir etc...). Propos que nous empruntons et reformulons de Louis Hébert, « Le modèle actantiel » Url : <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp> (Lien consulté le 13/03/2019).

⁴ Louis Hébert, *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images, introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 2007, p. 90.

L'étude des actions du personnage s'appuie sur les acquis de la sémiotique narrative. Du model greimassien, Philippe Hamon retient les deux notions fondamentales de rôle thématique et de rôle actantiel.¹

Pour ce qui est du raisonnement analytique emprunté, il va sans dire que notre démarche embrassera les trois recueils en même temps. Une démarche qui a pour objectif de déceler les ressemblances et dissemblances entre l'Ogresse des contes de l'Est, du Centre et du Sud-ouest.

I-1- Les rôles thématiques de l'Ogresse

Le concept des rôles thématiques de Philippe Hamon s'inspire essentiellement de la sémiotique narrative greimassienne. Cette dernière, s'étant intéressée au Faire de l'actant, présente celui-ci comme un élément porteur de sens sur le plan figuratif. Dans cette optique, le rôle thématique renvoie à des catégories psychologiques et sociales permettant de faire passer une signification déterminée. Selon Vincent Jouve : « *Si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles thématiques et rôles actanciels.* »² Ce qui signifie que le personnage littéraire est porteur de sens. En d'autres termes, Le personnage est ainsi défini en fonction de son contenu. Encore faut-il déceler ce sens moyennant les rôles thématiques.

Notons également que les rôles thématiques renvoient à des thèmes généraux que Philippe Hamon appelle « axes préférentiels »,

Le tri des actions permettant de remonter à ces axes préférentiels, c'est-à-dire aux qualifications fondamentales du personnage, peut s'effectuer à partir de l'inventaire des actions à la fois les plus récurrentes (critères de fréquence), les plus déterminantes (critères de fonctionnalité) et les plus homologables (critères synonymique)³

¹ Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 60

² Ibid., p. 53

³ Philippe Hamon, *le personnel du roman*, op.cit., p. 185.

Ces axes préférentiels comptent le sexe, l'origine géographique, l'idéologie et l'argent. Outre le fait qu'ils caractérisent le personnage, ils nous permettent également de comparer les différents actants, et ce, grâce aux critères suivants :

- La fréquence : Quelles sont les actions qui se répètent le plus ?
- La fonctionnalité : Quelles sont les actions les plus cruciales ?
- La synonymie : Quelles sont les actions les plus semblables ?

En effet, les contes de notre corpus, ceux auxquels l'Ogresse prend part, offrent une multitude d'axes préférentiels. Or, puisque l'Ogresse n'est pas un personnage romanesque dont la création relève de l'imagination auctoriale, nous estimons que l'axe politique et le plan de la religion ne sont pas en adéquation avec la nature populaire et les racines mythologique de notre personnage. C'est pourquoi, nous retenons deux axes préférentiels. Ceux qui nous semblent les plus importants. En l'occurrence l'axe des sentiments ainsi que l'axe de la territorialisation (l'axe géographique).

I-1- a) Le plan des sentiments

Les ogres, mais oui, sont de grands sentimentaux. S'ils se mettent parfois en colère et détruisent tout sur leur passage, c'est parce qu'ils se sentent blessés d'être si souvent moqués¹

Les sentiments associés au personnage de l'Ogresse dans le conte algérien sont fort nombreux. Cependant, il est notable que dans les contes du Sud-ouest, il semble que le personnage de l'Ogresse ne bénéficie pas du même statut qui lui est réservé dans nos deux autres recueils. En fait, nous avons noté que l'Ogresse dans *l'Algérie des contes et légendes*, hormis la vengeance, n'est, sur la plan sentimental, pas associée à des rôles thématiques récurrents. A contrario, Il en va tout autrement dans les deux autres recueils dans la mesure où Taos Amrouche dans son *Grain magique* et Zoubaida Mameria dans *Contes du terroir Algérien* attribuent au personnage de l'Ogresse une panoplie de sentiments récurrents. Des

¹ Edouard Brasey, *Le petit livre des ogres*, Paris, Le pré aux clercs, 2008, pp. 6-7.

sentiments qui, d'un recueil à l'autre, d'un conte à l'autre, sont parfois radicalement opposés.

- **Dans *l'Algérie des contes et légendes* : l'Ogresse est vengeance.**

Sur le plan des sentiments qu'éprouve l'Ogresse dans les contes du Sud-ouest, nous avons noté que l'Ogresse renvoie très souvent au sentiment de vengeance. En effet, de nombreux contes de *l'Algérie des contes et légendes* mettent en scène des ogresses et des ogres qui, eu égard au péril dans lequel leurs enfants peuvent être mis ou encore la violation de leur espace interne, se vengent de l'intrus en lui infligeant des châtiments, lesquels se manifestent sous forme d'une terrible vengeance.

Le conte *L'homme qui épousa une ogresse* (ACL., p. 65) est la parfaite illustration d'une ogresse vengeresse. Cette dernière, dans le conte susmentionné, découvrant l'enlèvement de sa fille puis, par la suite, son trépas en se faisant fracasser le crane, s'engage dans une traque sans fin pour capturer l'homme qui a pris la vie de sa fille.

Il saisit alors la petite ogresse et la fracassa contre un mur de jardin [...] Le cri de la petite retentit par les monts, par les vallées et arriva jusqu'à chez sa mère. En l'entendant, l'ogresse, au comble de la fureur, se lança à la poursuite de son mari. Elle suivit ainsi l'écho du cri de sa fille et n'eut aucun mal à retrouver l'homme en fuite.¹

La vengeance de l'Ogresse se manifeste sous la forme d'une interminable poursuite, une véritable chasse à l'homme qui provoque chez le ravisseur et le meurtrier de sa fille peur et frayeur : « *Dès qu'il la vit, il grimpa à toute vitesse à un arbre [...] Ah fils de chien : Tu verras, se lèvera une tornade d'été qui te fera tomber et je te dévorerai [...] Toi qui as tué ma fille.* »²

La traque de l'Ogresse et son dessein de se venger de son agresseur condamne ce dernier à vivre le restant de ses jours dans la terreur : « *Certain racontent qu'il n'allait plus jamais retrouver la paix car l'Ogresse le poursuivait*

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 66.

² Ibid., p. 67.

jusqu'à la fin de ses jours et qu'il serait toujours obligé de lever le camp pour fuir. »¹

D'autre part, la vengeance des ogres contre leurs agresseurs dans le recueil de Nora Aceval peut prendre la forme d'un harcèlement moral interminable. Dans *Fibule d'argent* (ACL., p.17), une jeune fille s'égare dans le domaine d'un ogre à la recherche d'une braise. Ce dernier, sentant une odeur humaine, finit par démasquer l'héroïne. Or, il s'abstient de la dévorer mais se venge de la jeune fille en lui imposant un rituel quotidien qui consiste à devoir faire l'éloge de l'ogre. Observons le dialogue suivant :

- Lorsque tu es venue chercher le feu, que faisait ton seigneur l'ogre ?
 - Il était assis sur un tapis de laine et préparait la viande de gazelle. Il remuait sa marmite à l'aide d'une cuillère en or, mentit Fibule d'argent pour flatter l'ogre.
 - Comment était-il vêtu ?
 - Il portait un burnous, un turban de soie et tenait à la main un chapelet en bois.
- L'ogre repartait chez lui sans tenter de la dévorer. Chaque jour, il revenait, posait les mêmes questions et écoutait les mêmes réponses.²

Nous pensons que l'échange ci-dessus entre l'héroïne et l'ogre n'est point une simple conversation mais représente pour la désormais ennemie de l'ogre un véritable supplice : « *Fibule d'Argent habitée par la crainte tomba malade. Elle garda le secret et toute sa splendeur s'éteignit [...] »³* Ce supplice émane en réalité du désir de l'Ogre de se venger de l'intruse qui a osé s'aventurer dans sa demeure.

Ainsi, le sentiment de vengeance des Ogres se manifestant dans de nombreux récits de *l'Algérie de contes et légendes* à travers une interminable traque provoquant chez sa proie peur et terreur en la harcelant et en lui imposant une torture morale.

¹ Ibid., p.68.

² Nora Aceval, op.cit., p. 22.

³ Ibidem.

- **Dans *Le grain magique* : l'Ogresse est colère, haine et amour.**

Les ogres sont colériques [...] Mais cela suffit-il à les placer ainsi au ban de la société féerique ?¹

Dans les contes du *Grain magique*, la colère, la haine et parfois l'amour sont intrinsèquement liés à la construction thématique de l'Ogresse. Des sentiments qui, selon toute vraisemblance, varient entre le vice et la vertu. Nous commençons d'abord par les valeurs jugées socialement « malsaines ». Des sentiments à l'instar de la colère et la haine qui sont, à priori, selon les idées préconçues, le propre des ogres.

- **La haine et la colère²**

Dans l'imaginaire populaire kabyle, si la grâce et la beauté sont souvent attribuées au personnage de Loundja, l'intelligence et la ruse au personnage de M'kidech, l'Ogresse Tseriel, elle, est la personnification de la colère et de la haine.

Signalons d'abord qu'il nous a été aisé de repérer les situations contiques où le personnage de Tseriel est associé aux sentiments de haine et de colère. Dans ce sens, *Le grain magique* nous offre de nombreux contes mettant en scène une ogresse submergée par la colère, puis la haine.

En effet, il s'agit de deux sentiments qui, estimons-nous, sont la conséquence de l'agression que subit l'Ogresse dans les différents récits de la part du personnage principal. Autrement dit, c'est la provocation du héros qui fait en sorte que l'Ogresse occupe la fonction de l'opposant et suscite, de ce fait, les sentiments de colère et de haine. Notons que la provocation dont il est question représente l'enlèvement de la fille de l'Ogresse :

L'ogresse appela : Loundja, Loundja ! Mais elle appelait dans le vide. Elle se pencha au-dessus du souterrain et aspira l'air. Elle

¹ Edouard Brasey, op.cit., p. 7.

² Nous avons privilégié évoquer les sentiments de haine et de colère qu'éprouve l'Ogresse dans le *Grain magique* en les réunissant sous le même point car nous avons noté que ces deux sentiments vont, pour le personnage de Tseriel, toujours de pair.

jeta un regard sur le lit de Loundja et elle comprit [...] Elle [Tseriel] partit à la recherche de sa fille [...] Elle dit d'une voix furieuse Haie d'ordures, laisse-moi passer ! [...] Elle se mit à courir, à courir comme une démente [...] La rivière arrêta l'Ogresse. Tseriel lui cria furieusement : Rivière d'immondices, je veux passer !¹

Néanmoins, dans la plupart des contes, c'est l'intrusion du héros à l'intérieur de l'espace personnel de l'Ogresse qui provoque son ire: « *Je sens une odeur qui n'est pas nôtre.* »² En fait, pour l'Ogresse, c'est surtout pour l'homme qu'elle éprouve le plus d'hostilité. « *Je sens l'odeur de l'homme.* »³

Dans nos deux autres recueils, nous n'avons repéré aucune indication sur une éventuelle aversion de l'Ogresse envers l'homme, au masculin. D'ailleurs, nous avons noté dans *l'Algérie des contes et légendes* ainsi que *Contes du terroir Algérien* que la séquence contique annonçant la rencontre encore l'Ogresse et le personnage humain s'énonce comme suit : « *L'odeur d'un être humain dans mon château !* »⁴ ou encore « *L'odeur d'humains dans notre ksar !* »⁵

Par contre, dans *le grain magique* l'affrontement a toujours lieu entre l'Ogresse et un homme. En effet, dans *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21), *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85), et *Le Subtil et l'Innocent* (GM., p. 99) entre autres contes, c'est toujours un héros (homme) qui défie l'Ogresse sur son terrain. Par contre, dans nos deux autres recueils de contes, la présence humaine dans le domaine de l'Ogresse varie entre hommes et femmes. Cela nous indique que l'imaginaire populaire kabyle, à la différence de celui de l'Est et du Sud-ouest, ne confronte pas l'Ogresse à l'être humain mais l'oppose plutôt à l'homme, au masculin. Autrement dit, dans *Le grain magique* l'hostilité et la colère de l'Ogresse sont centrées sur l'homme au masculin.

Dans cette optique, dans le souci de nous assurer du bien fondé de notre thèse, nous nous permettons de nous écarter de notre corpus d'études et

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 23.

² Ibid., p.22

³ Ibidem.

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 155.

⁵ Ibid., p. 561.

d'évoquer un récit du recueil de contes *Contes du cycle de l'ogre*¹ où Youcef Alliouï, l'auteur dudit recueil nous rapporte dans le conte intitulé *Le méchant mari et l'ogresse*² une ogresse qui sort chaque soir de son domaine à la recherche d'hommes, de maris maltraitant leurs femmes pour les corriger, sinon pour les dévorer. Observons l'extrait suivant :

Un soir Tseryel sortit de la forêt [...] Arrivée au milieu du village, elle s'approcha de la fontaine pour se désaltérer. Soudain, elle entendit des cris de femme et d'enfants. Elle s'approcha de la maison d'où venaient les cris [...] Par respect pour la mère et les enfants, Tseryel n'osait pas entrer sans s'annoncer. Elle écouta encore. Elle entendit les coups qui pleuvaient sur le dos des enfants. Alors elle frappa à la porte et dit : « Qui appelle mère-grand ? mère-grand est à la porte ! Veux-tu que j'entre dans ta maison ma fille ? Ton méchant homme ... De son pied, j'en ferai un ringard ; de sa tête, j'en ferai une pierre de foyer ! » L'homme s'arrêta soudain de battre sa femme. Paralysés par la peur, l'homme, la mère et les enfants se turent [...] « C'est fini, mère-grand ! C'est fini mère-grand ! Mon méchant homme a juré de ne plus porter la main sur nous ! »³

Un extrait qui, bien qu'émanant d'un recueil ne faisant pas partie de notre corpus, il corrobore néanmoins notre thèse selon laquelle le conte kabyle se distingue de celui des autres régions du pays en confrontant l'Ogresse à l'homme plutôt qu'à l'être humain.

D'autre part, il y a lieu de préciser qu'à la différence de certains récits de *l'Algérie des contes et légendes* où la réaction de vengeance de l'Ogresse face à la provocation dont elle fait l'objet est plutôt modérée, dans *Le grain magique*, l'Ogresse fait face à la menace de l'intrus en optant pour un autre moyen ; un moyen plus radical que le harcèlement ou la traque ; à savoir « La dévoration ».

En effet, dans tous les contes du *Grain magique*, notre personnage exprime sa haine à l'encore de son agresseur à travers la dévoration. Il s'agit d'un rôle thématique auquel nous consacrerons de plus amples détails lorsqu'il sera question du plan géographique.

¹ Youcef Alliouï, *Contes du cycle de l'ogre*, op.cit.

² Youcef Alliouï, op.cit., p. 25.

³ Ibid., pp. 27-28

- L'amour

Ils [Les ogres] n'ont jamais pas faim, et affichent un bedon rondouillard, n'est-ce pas une façon, à leurs yeux, de compenser l'absence d'amour dont ils souffrent par des succédanés culinaires ?¹

La préconception des symboles et thèmes auxquels renvoie le personnage de l'Ogresse dans l'imaginaire populaire algérien l'associe souvent à des valeurs archétypales négatives. Des valeurs comme la rancune, l'hostilité et la colère. Néanmoins, il est des récits de notre corpus, notamment ceux émanant du *Grain magique* et de *Contes du terroir Algérien*, qui nous ont dévoilé un visage inhabituel d'une Ogresse renvoyant à des valeurs archétypales diamétralement opposées de celles examinées plus haut à l'instar de l'amour.

En effet, au-delà de l'image traditionnelle d'un monstre sans pitié que suscite l'Ogresse chez le lecteur, il y a lieu de constater que l'Ogresse se montre étrangement dans certains contes nantie de sentiments d'amour. De ce fait, notre personnage joue, dans lesdits contes, le rôle de l'adjuvant qui fait en sorte d'aider le héros dans l'accomplissement de sa tâche. En d'autres mots, l'Ogresse n'est, en réalité, pas toujours un personnage dépourvu de bonté.

Dans le conte *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., p.49), l'Ogresse s'apitoie sur le sort d'une pauvre veuve et ses enfants qui vivent dans une grande misère :

L'on raconte qu'aux temps anciens il existait une veuve entourée de sept enfants qui se suivaient de près. Elle était très pauvre et sa tâche était rude [...] La veuve habitait une hutte. Elle en partait avant le lever du soleil et n'y revenait qu'au crépuscule. C'est la nuit qu'elle triait l'orge et le blé de chaque jour ; c'est la nuit qu'elle tissait à la lueur d'une lampe à huile. »²

En effet, le monstre des contes algériens se montre dans le conte susmentionné charitable en se déplaçant délibérément dans l'espace humain,

¹ Edouard Brasey, op.cit., p. 7.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 49

espace qui, pourtant, lui est inamical, afin de sauver une pauvre famille du froid de l'hiver :

Soudain, la porte qui était laissée entrouverte fut poussée et la veuve vit une silhouette géante, formidable pénétrer. C'était Tseriel [...] Elle se dirigea vers le métier à tisser et y entra. Elle s'assit près de la veuve et lui dit : « Pousse-toi, je vais t'aider ». Elle se mit à tisser. Elle tissait, tissait comme un démon ».¹

De plus, l'énoncé: « [...] *Elles tissèrent, tissèrent toutes deux jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de fil.*»², montre que Tseriel fut sincèrement prise de compassion. Aussi, le passage « *Mais l'Ogresse aperçut des cordelettes. Elle s'en empara et dit : « Nous allons poursuivre notre tâche.* »³ Indique que l'Ogresse voulait, tant bien que mal, mener à bout la tâche qu'elle s'est imposée consistant à assurer la protection de la veuve et ses enfants.

Par ailleurs, dans le conte *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21), Taos Amrouche nous apprend que l'Ogresse est très attachée à sa fille Loundja. D'ailleurs la séquence où l'Ogresse sent la présence d'un homme étranger à l'intérieur de sa maison et où Tseriel allait le débusquer – si ce n'est l'intervention de sa fille Loundja qui a dissimilé ledit étranger – indique l'amour et les sentiments de bienveillance que Tseriel porte pour son enfant :

Loundja alla s'asseoir sur le plat de bois qui cachait l'entrée du souterrain [...] Tseriel déclara : Je m'en vais, ce soir, enduire de henné tous mes plats de bois [...] Elle les appela par leur nom. Ils vinrent tous, les uns après les autres. Seul le plat sur lequel Loundja était assise ne se déplaça pas. L'ogresse appela de nouveau. Alors la jeune fille dit : Laisse-le. Demain viendra son tour. Ce soir je suis trop bien assise pour me déranger. Tseriel qui aimait sa fille n'insista pas»⁴,

Un extrait qui révèle que l'Ogresse ne refuse rien à sa fille. D'ailleurs, lorsque cette dernière la quitte, elle est anéantie : « [...] *Elle se pencha au-dessus*

¹ Ibid., p. 50

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p. 22

*du souterrain et aspira l'air. Elle jeta un regard sur le lit de Loundja et elle comprit. Elle s'écria : Loundja ma fille m'a trahie. Loundja m'a abandonnée. »*¹

La bienveillance et la confiance que place l'Ogresse en le personnage de sa fille sont récurrentes puisque il s'agit de sentiments qui prévalent également dans *Histoire de Velâjoudh et de l'Ogresse Tseriel* (GM., p. 203). En effet, dans le conte précité, l'Ogresse confie à sa fille unique Vitellis de prendre soin d'une proie et de la cuire en l'honneur de la grande famille des Ogres. Aussi, dans le même conte, l'Ogresse manifeste son amour pour sa fille tuée par l'actant principal en faisant tout son possible pour la venger : « *Un jour sera ton jour et je t'attraperai.* »²

Ainsi donc, nous pouvons dire que les sentiments d'amour que porte l'Ogresse ne sont destinés que pour sa progéniture, en particulier sa fille.

Signalons enfin que les sentiments d'amour peuvent être destinés à deux catégories de personnes : Il y'a d'abord l'amour que l'on éprouve pour les proches (parents et enfants) ainsi que l'amour réservé à l'être cher (l'amant ou l'amante). Pour l'Ogresse, c'est l'amour filial, c'est-à-dire, cette attention particulière qu'elle voue à sa fille, qui semble habiter le fort intérieur du personnage de l'Ogresse. Cette constatation semble également correspondre à quelques contes de nos deux autres recueils.

Dans *l'Algérie des contes et légendes*, Nora Aceval nous expose dans *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157) une Ogresse bienveillante envers sa fille. Cette dernière, bien qu'adoptée, bénéficie grandement de la protection de sa mère : « *Lorsque la mère arriva, elle trouva la fille en larmes : - Ma mère ! Mes frères me soupçonnent d'avoir introduit un étranger à la maison. Tu sais bien que je n'ai personne en dehors de vous. L'ogresse réprimanda ses fils : Cessez ! Qui peut venir la voir !* »³ En réalité, c'est le soutien que l'Ogresse : la mère

¹ Taos Amrouche, op.cit., p.23.

² Ibid., p. 204

³ Nora Aceval, op.cit., p. 159.

adoptive de l'héroïne contre l'acharnement de frères ogres de celle-ci qui indique l'attitude bienveillante de l'Ogresse envers sa fille.

Néanmoins, hormis *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157), il est notable que le personnage de l'Ogresse dans *Contes du terroir Algérien* ainsi que *l'Algérie des contes et légendes* ne semble porter aucun sentiment bienveillant envers sa progéniture. C'est, à titre illustratif, le cas du conte *L'ogresse et ses voisins* (CDTA., T.1, p. 349) qui met en scène une jeune Ogresse que sa mère a mariée hâtivement à un homme et a, par la suite abandonnée. Observons le dialogue entre l'Ogresse-mère et le prétendant :

- Est-ce que ta fille est à marier ? [...]
- Oui ! Elle est à marier !
- Je voudrais l'épouser ! Immédiatement, si tu le veux !
- Qu'à cela ne tienne ! Elle est à toi [...]¹

Se sentant étrangère et ne sachant comment se nourrir, les appels de détresse de la jeune ogresse pour sa mère n'ont pas suscité chez cette dernière le moindre sentiment de pitié. « [...] Elle [l'Ogresse] prenait la forme d'une monstrueuse créature qui battait la campagne en criant de son horrible voix : *Mère, que vais-je manger ?* »² La jeune Ogresse s'est donc retrouvée livrée à elle-même dans un village humain. Elle périt sans que sa mère n'essaye de la protéger et de veiller sur elle :

Quand l'Ogresse sortit du bain, la voisine, le mari et la servante la poussèrent dans le brasier. L'ogresse lança un cri qui parvint aux oreilles de sa mère par delà les montagnes et les mers. L'ogresse mère dit alors : - Tu ne peux pas avoir les deux vies. C'est le prix à payer car l'homme, s'il n'est pas fort comme un ogre, il reste le plus fin et le plus rusé.³

Ce dernier passage montre que l'Ogresse-mère ne pleure pas la mort de sa fille et ne regrette pas sa disparition.

Dans la même optique, dans *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p.25), un ogre punit violemment ses filles pour leur curiosité jugée mal placée :

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 349.

² Ibid., p. 350.

³ Ibid., p. 354.

- Père, dis moi où se trouve la tombe oubliée, là où enseveli l'étranger ? [...] L'ogre prit la main de sa fille et la serra au point d'en broyer les os [...] A la fin du repas, la jeune ogresse [...] posa la même question à son père, et pour toute réponse, eut un œil crevé par les soins de l'ogre.¹

Le châtement impitoyable infligé par le personnage de l'Ogre à l'égard de ses filles nous révèle que les ogres et les ogresses dans les contes du Sud-ouest de même que les récits de l'Est, contrairement à ceux de la Kabylie, ne manifestent pas toujours des sentiments bienveillants envers leurs enfants. En d'autres mots, l'amour filial liant notamment l'Ogresse à sa fille n'est pas tout à fait un rôle thématique dans *l'Algérie des contes et légendes* ni dans *Contes du terroir Algérien* dans la mesure où cet amour filial n'est pas intrinsèquement lié à l'Ogresse dans les deux recueils précités.

Cependant, si dans l'imaginaire populaire de l'Est, le personnage de l'Ogresse ne révèle pas des sentiments d'amour envers sa progéniture, cela ne signifie pas que l'Ogresse ne manifeste aucun sentiment bienveillant à l'égard d'autres actants. En fait, sur le plan des sentiments, l'on retrouve parmi les rôles thématiques les plus intrinsèquement liés au personnage de l'Ogresse dans les contes de l'Est la compassion et la reconnaissance.

- **Dans *Contes du terroir Algérien* : l'Ogresse est compassion et gratitude.**

Outre la haine, la colère et l'hostilité qu'éprouve l'Ogresse dans nos trois recueils de contes, le personnage de l'Ogresse, dans les contes de l'Est algérien est particulièrement associé à la compassion et à la gratitude.

- **La compassion**

En effet, dans le recueil de Zoubeida Mameria, l'Ogresse se montre dure envers sa fille, de nombreux contes dudit recueil mettent en scène des Ogresses prises de compassion envers les autres personnages. Ces derniers, dans certaines situations, bien qu'ils soient, à priori, les ennemis de l'Ogresse puisque la

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, pp. 26-27.

rencontre avec celle-ci ne s'effectue qu'après avoir violé son espace personnel, ils finissent par attendrir le monstre impitoyable qu'est l'Ogresse.

Dans ce sens, *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p.25) nous relate le récit d'une jeune fille dont la quête consiste à déterrer les traces de son futur mari. Or, l'héroïne du conte se retrouve par mégarde dans le domaine de l'Ogresse. Un espace souterrain où la jeune fille du conte fait la rencontre d'une Ogresse. Cette dernière, contre toute attente, s'apitoie sur le sort de la jeune fille et finit par compatir avec elle :

A sa vue, la jeune ogresse fut prise de pitié [...] Que fais-tu ici malheureuse ? Si mon père, l'ogre, te voyait il ne ferait qu'une bouchée de ton corps amaigri [...] La jeune femme raconta toute son histoire à la jeune ogresse compatissante, qui promit d'en parler à son père car l'ogre connaissait tous les secrets des lieux.¹

Par ailleurs, *La tombe oubliée* n'est, vraisemblablement pas le seul récit où l'Ogresse éprouve des sentiments de compassion envers son rival « l'homme ».

En effet, à travers *Aïcha bent El-Ghoul* (CDTA., p. 155), Zoubeida Mameia met en exergue le sentiment de compassion que peut éprouver les ogres dans les contes de l'Est. En fait, dans le conte précité, terrifiée par une ogresse la pourchassant, l'héroïne atterrit dans l'antre d'un Ogre terrible :

Quand elle arriva devant l'immense château, elle en poussa la lourde porte et entra [...] Soudain, un bruit de tonnerre fit vibrer les murs [...] L'ogre entra et inspecta les lieux en reniflant bruyamment : L'odeur d'un être humain dans mon château ! [...] Qui que tu sois, je te promets de ne pas te manger ni de te faire du mal [...]²

Ce dernier, bien qu'il se soit fait surprendre par une humaine dans son propre repère, il s'apitoie sur le sort de la malheureuse jeune fille et finit par l'adopter, veiller sur elle et la chérir : « *La jeune fille quitta alors sa cachette et l'ogre lui demanda de lui raconter sa mésaventure. Depuis ce jour, il l'adopta.*

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, p. 25.

² Ibid., p. 155.

*Elle devin Aïcha bent el Ghoul et mena une vie de princesse, douce et tranquille. »*¹

Notre personnage apparaît donc dans certains contes de l'Est algérien chargé de sentiments de compassion à l'égard d'autres personnages.

D'autre part, ajoutons à ce dernier plan émotionnel un autre sentiment. En l'occurrence la gratitude qui, dans *Contes du terroir Algérien*, se manifeste comme un trait archétypal propre aux ogres.

- **La gratitude**

Le conte est un réservoir infini de valeurs archétypales que les groupes sociaux hissent au rang de « vertus ». Parmi les valeurs les plus présentes dans les contes figure la gratitude. Par gratitude, nous entendons « le sentiment de reconnaissance que l'on éprouve à l'égard d'un bienfait reçu ». Il s'agit en fait d'une valeur qui, souvent, dans *contes du terroir Algérien* se trouve, étrangement, associée au personnage de l'Ogresse.

En effet nous avons noté que le recueil de Zoubeida Mameria se distingue de nos deux autres recueils en ce qu'il rapporte des récits où l'Ogresse et l'Ogre se sentent souvent reconnaissants envers les personnages les ayant aidés, soutenus ou secourus. C'est, en guise d'exemple, le cas du conte *Mraya* (CDTA., p. 355) où un bûcheron découvre sur la margelle d'un puits un bébé, celui de l'Ogresse qui le perd et ne parvient pas à le retrouver. La famille du bûcheron prend soin du bébé, le nourrit et le couve : « *Aussitôt, la femme changea le bébé et le nourrit du lait de ses seins. On s'habitua au nourrisson.* »²

Or, chaque soir, la femme du bûcheron entend les pleurs et lamentations de la mère, et en déduit que le bébé appartenait en vérité à l'Ogresse : « *C'est certainement le bébé d'une ogresse ! Il faut le lui rendre pour ne pas attirer sa*

¹ Ibid., p. 156.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 355

colère sur nous [...] Va et remets l'enfant là où tu l'as trouvé! »¹ Le déroulement des événements donne, en effet, raison à la femme du bûcheron puisque les plaintes de l'Ogresse cessent : « *La femme attendit l'appel qui ne vint pas. Elle sut que la mère avait retrouvé son bébé.* »²

C'est la situation finale du conte qui nous apprend que l'Ogresse a réussi à retrouver la maison de la famille du bûcheron qui a pris soin de son enfant. Cependant, contre toute attente, en signe de gratitude, l'Ogresse récompense ladite famille en leur octroyant un trésor :

Quelques jours plus tard, alors que le bûcheron, sa femme et ses enfants s'apprêtaient à dormir, un bruit étrange attira leur attention [...] l'homme sortit aussitôt et découvrit un sac plein de bijoux en or et en argent [...] Inutile de s'interroger sur la provenance de ce don.³

Notre personnage sait donc se montrer reconnaissant envers ceux qui viennent à son aide.

Outre le conte cité ci-haut, l'Ogresse, mais aussi l'ogre assument le rôle thématique du personnage reconnaissant dans moult récits. Nous mentionnons entre autres récits le conte intitulé *Ben'akarek* (CDTA., T.2, p. 547). En effet, le personnage de l'Ogre dudit récit se voit sauvé de la perdition et de la solitude par l'actant principal du récit :

Ben'akarek invite l'ogre à partager son repas [...] Ben'akarek et son invité mangent ensemble et deviennent de très bons amis. Ben'akarek apprend à l'ogre à manger proprement, à se laver les mains et la bouche [...] Ben'akarek et l'ogre travaillent ensemble : ils nettoient le village de tous les déchets, ils travaillent les champs et soignent les fleurs des jardins. Le village est propre, le blé pousse dans les champs [...]⁴

Le passage ci-dessus dévoile en réalité que le personnage de l'ogre, bien qu'apparaissant au début comme élément perturbateur il finit par montrer sa gratitude envers le personnage de Ben'akarek, le personnage qui a accepté son

¹ Ibid., p. 356.

² Ibidem.

³ Ibidem..

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit.T.2, p. 549.

ogritude, son aspect repoussant et sa rudesse et ce, en tissant un lien d'amitié avec lui, en nettoyant le village et, enfin s'intégrant dans la population du village par le biais du mariage.

Par ailleurs, l'importance de la gratitude chez les Ogres dans l'imaginaire populaire de l'Est algérien devient dans certains contes une véritable obsession. En effet, dans le conte *Un orteil pour une braise* (CDTA., p. 245), l'obsession l'Ogre pour la reconnaissance le mène à inciter l'héroïne du conte à lui offrir son orteil en signe de reconnaissance : « *Je te donnerai bien de quoi allumer ton feu mais à une condition [...] Je te coupe un orteil : Le gros orteil pour une grosse braise ou le petit pour une petite braise [...] L'ogre donna une grosse braise et lui coupa le gros orteil.* »¹

Zoubeida Mameria nous apprend dans ce conte que le personnage de l'Ogre, dans son entreprise pour la reconnaissance et la gratitude de la part d'autrui, va même jusqu'à contraindre l'héroïne et ce par l'intimidation, à le flatter et à vanter ses mérites :

- Chama Khadra reçut la visite de l'ogre qui n'eut aucun mal à la retrouver [...] Il poussa la porte et lui dit de sa grosse voix :
- Chama Khadra ! Quand tu es venue chez moi, qu'as-tu trouvé ?
 - J'ai trouvé un beau prince portant une couronne de pierres précieuses, vêtu de soie et de brocart, entouré de mille objets de grande valeur !
 - Ah ! Ah ! Ah ! s'esclaffa l'ogre satisfait.²

Le passage ci-dessus nous démontre que les ogres, dans l'imaginaire algérien, celui de l'Est en particulier, ont une attraction malade pour la reconnaissance.

Nous avons certifié cette constatation dans *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., T.1, p. 329) dans le sens où le personnage de l'Ogresse, après avoir aidé une famille démunie en sauvant les sept enfants d'une pauvre veuve du froid et de la faim, finit par exiger de la mère de lui offrir son fils aîné en guise de reconnaissance et de gratitude :

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 245-246

² Ibid., p. 246.

La septième année, [...] l'ogresse réapparut un soir d'hiver, comme de coutume. Elle annonça à la veuve : Voilà sept ans que je t'aide à protéger ta progéniture des morsures du froid. Aujourd'hui, je suis revenue te demander de m'offrir ton fils aîné pour témoigner ta gratitude.¹

L'on découvre donc, dans le dénouement du conte que l'aide prodiguée par l'Ogresse à la famille pendant de nombreuses années a un prix, celui de lui octroyer un fils. Nous pensons que l'objectif qui se cache derrière l'aide du personnage de l'Ogresse aux actants présentés comme étant démunis va au-delà du simple fait d'aider ces derniers, dans le sens où notre personnage est souvent porté à aider les démunis dans le dessein de les contraindre à lui être redevables. Cela signifie que l'Ogresse use souvent de ses pouvoirs surhumains pour porter secours à l'Homme, mais aussi pour l'impressionner : « *Sans attendre, l'ogresse prit place devant le métier à tisser et se mit à nouer les fils avec une rapidité ahurissante.* »² Cela nous indique que l'Ogresse est, selon toute vraisemblance, souvent dans le besoin que l'Homme reconnaisse ses pouvoirs extraordinaires et de sa force surhumaine.

Ce besoin de reconnaissance se traduit dans l'imaginaire populaire algérien, celui de l'Est en particulier, par le biais d'une démonstration de force de ses dons surnaturels « [...] *La veuve stupéfaite, assista à la scène sans pouvoir réagir Elle regardait faire l'Ogresse qui s'attaqua à l'ouvrage avec la force propre à ces êtres monstrueux.* »³

En somme, l'Ogresse défend l'Homme, accessoirement pour que celui-ci lui soit redevable et lui exprime sa gratitude mais principalement pour qu'il reconnaisse son *ogritude*.

D'autre part, l'aide qu'apporte l'Ogresse aux autres personnages peut, éventuellement, être analysé sous l'angle de la territorialisation.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit.T.1, p. 330.

² Ibid., p. 329.

³ Ibid., pp. 329-330.

I-1- b) Le plan de la territorialisation¹

Sur le plan géographique, le personnage de l'Ogresse se voit assigner dans les trois recueils de contes deux rôles thématiques diamétralement opposés. D'une part, celui de l'autochtone hostile, défendant jalousement son territoire et, de l'autre part, elle se voit assigner le rôle de l'étranger qui se déplace pour apporter son soutien aux nécessiteux.

En effet, l'étude du territoire de l'Ogresse, en rapport avec les rôles thématique que cette dernière assume nous dévoile un personnage ambivalent assurant des rôles thématiques opposés.

Signalons de prime abord que cette divergence des rôles thématiques qu'assume le personnage de l'Ogresse sur le plan de la territorialisation va de pair avec la perception de Philippe Hamon qui affirme que l'axe géographique sur lequel est analysé le personnage littéraire propose souvent des rôles thématiques radicalement opposés. C'est ce que Philippe Hamon constate en analysant les personnages des Rougon-Macquart d'Emile Zola. Dans ce contexte, par territoire du personnage, Hamon entend :

[...] la territorialisation (rôles privilégiés : l'autochtone, l'intrus). Les actions elles-mêmes, comme violer (ou repousser un viol), faire intrusion (ou expulser un intrus), soulignent, par leur récurrence, l'importance de ces deux axes, tous deux se caractérisant par une relation mettant en contact un actant sujet avec un actant objet doté d'une valeur attractive ou répulsive.²

Sur le plan géographique, nous avons noté dans nos trois recueils de contes que le personnage de l'Ogresse assume principalement deux rôles thématiques : l'autochtone et l'intruse (l'étrangère). Dans ce sens, chacun des rôles correspond à des actions et à un état d'âme particulier qui diffère de l'autre rôle thématique.

¹ Signalons que nous nous contentons dans ce point de notre chapitre d'aborder certains rôles thématiques par rapport à l'axe géographique selon l'approche de Philippe Hamon, et ce, afin d'établir le lien entre le territoire et les faits récurrents liés à notre personnage. Nous procéderons à cela sans nous y approfondir dans la mesure où nous avons d'ores et déjà consacré un point à l'espace dont dépend le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien. Voir p. 126

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 187.

En effet, nos trois recueils de contes mettent en scène des ogresses et, parfois des ogres dont les actions entreprises sont en fonction du territoire sur lequel la rencontre entre l'Ogresse et son rival l'Homme s'effectue. Dans cette optique, nous avons remarqué que l'Ogresse est souvent liée à la destruction et à la dévoration lorsqu'elle joue le rôle de l'autochtone évoluant sur son propre territoire. Tandis que lorsque l'Ogresse est l'intruse qui va dans le territoire adverse, elle occupe la fonction de l'adjuvant qui porte secours aux actants nécessaires.

- **L'Ogresse autochtone : Dévoration**

Le personnage de l'Ogresse occupe très souvent le rôle thématique de l'autochtone. Par conséquent, la rencontre, puis l'affrontement entre l'Ogresse et le héros ont souvent lieu à l'intérieur du territoire de l'Ogresse. Cela s'explique par le fait que dans le conte algérien, comme celui d'ailleurs, c'est au héros d'entreprendre une quête le menant à affronter les créatures les plus féroces à l'instar de l'Ogresse et sur les espaces les plus lugubres telles les forêts habitées par les ogres afin de prouver sa bravoure et mériter le statut de « héros ». C'est, à titre illustratif, le cas de *Mhemed el Hchaïchi dans le puits* (CDTA., p. 483). Aussi, l'accomplissement de la tâche du héros le contraint à devoir chercher un objet que seule l'Ogresse possède. C'est ce que *Les sept ogres* (GM., p. 117) nous relate. De ce fait, la plupart des contes de notre corpus mettent en scène des héros et héroïnes qui se trouvent en quête d'héroïté¹ ou d'objet assurant la survie et le salut de leurs proches.

Il va sans dire que la réaction de l'Ogresse face à l'intrusion du héros à l'intérieur de son territoire sera, tel que postulé dans le troisième chapitre de la première partie, violente. La violence de l'Ogresse se manifeste généralement sous la forme d'une tentative² de dévoration.

¹ Le terme « Héroïté » est employé par Philippe Hamon dans *le personnel du roman*.

² Nous avons employé le mot tentative dans la mesure où l'entreprise de l'Ogresse visant à dévorer son ennemi en guise de punition s'avère vaine dans la plupart des contes.

La dévoration qui, rappelons-le, dans l'imaginaire populaire algérien est un trait archétypal propre aux Ogresses et aux ogres demeure étroitement liée au plan géographique dans la mesure où notre personnage ne procède à l'acte de dévoration que lorsque son espace *ogresque* est *profané* par un humain. C'est pourquoi, nous nous sommes intéressé à la symbolique de l'acte de dévoration dans ce point dédié à la territorialisation.

En effet, au-delà de tous les symboles archétypaux auxquels peut renvoyer le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien, la dévoration apparaît comme un véritable attribut appartenant exclusivement aux ogres. Dans cette perspective, de nombreux chercheurs, s'étant intéressé au personnage de l'Ogre dans les productions littéraires mettent l'accent sur l'acte d'engloutir la chair, celle des animaux mais notamment celle des hommes. Mélissa Rioux qui s'est penché sur le personnage de l'ogre chez Jacques Chessex dans son roman *L'Ogre*¹ estime que :

L'ogre est plus qu'un simple personnage, il appelle différents regards, plusieurs interprétations. Sa figure, comme toutes les figures, se compose d'un certain nombre de traits qui permettent au lecteur de l'identifier [...] Le premier trait est la manducation², l'acte de dévorer. Il est au cœur de la figure. La manducation renvoie à l'ingestion, à l'incorporation, à l'assimilation, mais aussi à la destruction et à la désagrégation.³

En effet, dans tous les récits de nos trois recueils de contes où le personnage de l'Ogresse apparaît, nous avons noté qu'il est constamment associé à dévoration. Un acte que *El-Ghoula* tente notamment d'infliger envers le héros qui, tel que postulé souvent, est d'espèce humaine.

Il importe d'abord de signaler que nous parlons de « tentative de dévoration » car l'acte de dévoration ne s'opère effectivement que dans de rares récits. Dans le recueil de Taos Amrouche, à titre illustratif, l'action de l'Ogresse

¹ Jacques Chessex, *L'Ogre*, Paris, Grasset, 1973.

² Ensemble des actions mécaniques qui constituent l'acte de manger et préparent la digestion des aliments. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manducation/49090?q=manducation#48998> (consulté le 11/04/2019)

³ Mélissa Rioux, *Figures de la faim et de la fin : Une lecture dans « l'Ogre » de Jacques Chessex*, Maitrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, Décembre 2008.

d'engloutir pratiquement son ennemi n'a lieu quand dans un seul conte : celui intitulé *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 88) : « *Bienvenu sois-tu, sois le bienvenu, Mehend [...] Elle le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lévrier.* »¹ Dans ce même sillage, nous avons constaté que nos deux autres recueils rapportent des récits où l'acte de dévoration n'est effectif que dans de rares situations.

Dans cette optique, il nous incombe de rappeler que la dévoration est la riposte de l'Ogresse envers le héros face à la transgression de son périmètre. Ledit acte n'est donc consommé qu'à l'intérieur de son espace personnel ; sa grotte ou sa caverne :

Ce fut bientôt la nuit. Il [un homme] entendit le rugissement des ogres qui rentraient chez eux. Il chercha où se cacher [...] Les ogres entrèrent en grognant [...] Ils se mirent à renifler et à gronder sourdement : L'odeur de l'humain dans notre ksar [...] Ils finirent par toucher le malheureux qui hurla. Les ogres se jetèrent sur lui et le dévorèrent.²

Cela laisse penser que la dévoration apparaît comme une punition qu'inflige l'Ogresse envers son assaillant : « *C'est ainsi qu'ils châtiaient les visiteurs importuns.* »³

Ainsi, l'acte de dévoration ne peut, uniquement, être assimilé à la manducation puisque ledit acte va au-delà de l'alimentation. En fait, nous estimons que la dévoration représente pour notre personnage une répression contre tout humain osant pénétrer dans son territoire et le profaner.

Par ailleurs, dans la plupart des récits de notre corpus, l'Ogresse prévoit de répondre à la violation de son territoire personnel en dévorant l'intrus, or, son entreprise n'aboutira pas à un succès. La raison de l'échec étant l'intelligence et la malice dont use son adversaire comme dans le conte *Histoire de Velâjoudh et de l'ogresse Tseriel* (GM., p. 203) où le héros du récit parvient à bernier l'Ogresse et à se libérer de son emprise :

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 90

² Zoubeida Mameria, T.1, op.cit., p. 561.

³ Ibid., p. 562.

Vellâjoudh attendit qu'elle [l'Ogresse] allât faire ses ablutions dans le ruisseau pour rompre le lien fragile et sortir. Il ramassa des cailloux ; il en remplit l'outre qu'il referma puis il s'éloigna [...] Furieuse, Tseriel jeta l'outre à terre, le lien se brisa et les cailloux se répandirent et roulèrent, blessant Tseriel au pied
- Que Dieu te trompe comme tu m'as trompée ! S'écria-t-elle !
Un jour sera ton jour et je t'attraperai.¹

Outre la malice dont use le héros pour se dérober de la punition de l'Ogresse, l'actant principal peut se parer contre la dévoration en buvant le lait maternel de l'Ogresse. En fait, le lait de l'Ogresse apparaît comme une potion magique que prend le héros afin de se garder contre les pulsions dévoratrices de l'Ogresse.

Il va sans dire que l'obtention du lait de l'Ogresse est d'ores et déjà une quête que le héros est appelé à accomplir dans la mesure où ce dernier doit attendre le moment propice², se saisir de son sein et boire de son lait. En somme, une quête que l'on peut qualifier de rude :

Mehend s'éloigna, Il marcha longtemps avant de découvrir le jardin de Tseriel. C'était l'heure chaude ; l'Ogresse nue jusqu'à la ceinture, les yeux clos, ses seins rejetés sur l'épaule (...) le jeune homme bondit et referma la bouche sur l'un de ses seins. Elle s'écria : - Malheureux ! si tu n'avais bu de mon lait, je t'eusse avalé³

Le motif de la lactation contraint l'Ogresse à épargner l'hôte indésirable : « *Ah ! Si seulement tu n'avais pas bu de mon lait ! J'aurais fait de toi un délicieux dessert.* »⁴

Ainsi l'acte de dévoration, bien qu'indissociable aux pratiques de l'Ogresse, peut néanmoins être révoqué par le motif récurrent de la lactation. Ce dernier étant un motif qui, à notre sens, condamne l'Ogresse à abroger sa sentence contre l'intrus et la contraint, d'autre part, à faire montre de son côté humain. L'extrait suivant témoigne de ce que nous avançons :

¹ Taos Amrouche, op.cit., pp. 203-204.

² En réalité, dans les contes kabyles, le moment opportun pour surprendre l'Ogresse et lui subtiliser son lait est généralement l'après-midi, lorsque l'Ogresse vaque à ses occupations (notamment la mouture du blé). Tandis que dans les autres régions du pays, l'Est en particulier, ce motif n'est manifestement pas spécifique à une période déterminée.

³ Taos Amrouche, op.cit., 120

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., T.1, p. 332.

Mon fils, tu dois accompagner l'ogresse chez elle ! C'est peut-être pour te dévorer à sa guise ! Mais sache, mon fils, qu'elle ne mangera jamais quelqu'un qui aura bu de son lait ! Empare-toi de son sein dès que possible pour devenir son fils car même ogresse, une mère ne dévorera jamais son enfant !¹

Nous pensons enfin, que les conteuses algériennes usent de ce trait, à savoir la dévoration, et le lient à l'Ogresse afin de mettre en garde l'auditoire enfantin de ce dont une femme subversive, telle que *El-Ghoula*, est capable. Selon Camille Lacoste-Dujardin :

L'effet d'épouvante de tels personnages féminins en révolte contre l'oppression masculine est évident : lors des séances de diction de contes, fort appréciées des enfants, ceux-ci sont terrorisés – j'en ai vu frissonner d'effroi- à l'apparition de Tseriel.²

C'est ainsi que les femmes s'amuse dans les contes à exposer les résultats de l'étouffement dont elles sont victimes.

Par ailleurs, nous avons noté que le personnage de l'Ogresse joue le rôle thématique du « monstre dévrateur » lorsqu'il est l'autochtone. En d'autres termes, les rôles thématiques qu'assume l'Ogresse changent en fonction de la territorialisation.

- **L'Ogresse intruse : Aide**

En effet, en dépit du fait que le personnage de l'Ogresse se manifeste dans la plupart des contes de notre corpus évoluant dans son propre territoire³, il n'en demeure pas moins que certains contes mettent en scène des ogresses qui quittent, momentanément leur espace ogresque et se déplacent dans l'espace de l'autre. L'espace de son rival l'humain.

En réalité, dans certains récits, il est fait mention que le déplacement de l'Ogresse en dehors de son territoire vers celui de l'Homme entre dans le cadre de sa quête pour la nourriture : « *Chaque soir [...] Elle [l'Ogresse] prenait la*

¹ Ibid, p. 331.

² Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes*, op.cit., p. 51

³ Rappelons que le territoire personnel de l'Ogresse, ou comme nous l'avons baptisé « espace ogresque » correspondant aux espace reculés ; La forêt, la montagne, la grotte et la caverne.

*forme d'une monstrueuse créature qui battait la compagne en criant de son horrible cri : [...] Que vais-je manger ! »*¹. Néanmoins, il est question dans la plupart des récits où l'Ogresse se trouve sur le territoire humain afin d'apporter son aide et son soutien à quelque personnage dans le besoin.

Dans *La mare où éteindre mes flammes* (CDTA., p. 325), la faim et la pauvreté dont souffrent une veuve et ses orphelins incitent l'Ogresse à quitter son espace ogresque et rejoindre le territoire de la famille démunie dans le dessein de les sauver du froid de l'hiver :

La chaumière était plongée dans le silence, à peine éclairée par la lumière vacillante de la lampe [...] la porte s'ouvrit pour laisser passer une forme géante et hideuse. C'était la terrible Ogresse qui parcourait les forêts par les sombres nuits d'hiver [...] L'ogresse [...] se dirigea vers le métier à tisser. Elle s'assit près de la veuve pétrifiée et lui dit : Laisse-moi donc t'aider, toi la veuve, mère des orphelins [...]²

L'extrait ci-dessus nous révèle d'abord que l'Ogresse se retrouve sur le territoire de la veuve expressément pour aider cette dernière et ses enfants et les sauver de la mort. Ensuite, il est à noter qu'à l'inverse des contes où l'Ogresse est l'autochtone et où elle défend son territoire en s'attaquant violemment aux intrus, dans les récits où l'Ogresse est l'étrangère à l'instar de *La mare où éteindre mes flammes*, aucun mal n'a été fait à ladite famille : « *Il ne faut pas blâmer la veuve. La peur lui fit oublier le sens de la reconnaissance. Il est vrai que grâce à l'effort de l'ogresse, les sept orphelins passèrent un hiver chaud.* »³

Il est également à noter que le rôle thématique de l'aide qu'assigne le conte algérien au personnage de l'ogresse dépend de moult facteurs. En effet, outre le fait que l'Ogresse doit occuper la fonction de l'étrangère qui s'aventure sur le territoire ennemi pour apporter son aide aux démunis, nous avons noté que son soutien est apporté aux femmes. En d'autres mots, notre personnage ne se comporte point bienveillamment avec « un homme » et ce, quelles que soient les conditions difficiles auxquelles il serait confronté : « *La porte s'ouvrit pour*

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.1, p. 350.

² Ibid., pp. 326-327.

³ Ibid., p. 327

*laisser passer une forme géante [...] C'était la terrible ogresse [...] L'ogresse inspecta les lieux et se dirigea vers le métier à tisser. »*¹ Nous pensons que l'inspection des lieux qu'effectue l'Ogresse dans l'espace humain a pour objectif de s'assurer de ne point trouver un « homme ». L'absence de ce dernier incite l'Ogresse à aller au bout de son entreprise ; aider la pauvre femme et ses enfants : « *Laisse-moi donc, t'aider, toi la veuve, mère des orphelins !* »²

Cela nous mène à constater que l'aversion qu'éprouve l'Ogresse à l'égard des humains cible particulièrement les hommes. L'homme au masculin duquel l'Ogresse éprouve souvent de la suspicion : « *L'ogresse sortit le jeune-homme du sac pour l'enfermer dans une cage en lui disant : Je vous connais ! [...] Vous avez plus d'un tour dans votre tête. »*³ De plus, c'est très souvent un homme, et pas une femme, qui ne réussit pas à passer entre les mailles du filet de l'Ogresse et se fait dévorer par cette dernière : « *Quelle partie du corps du corps veux-tu que je dévore ? [...] L'homme comprit enfin qu'il était perdu. »*⁴

Ainsi donc, nous pouvons dire que le rôle thématique de *l'aide* associé au personnage de l'Ogresse dans certains contes est d'abord conditionné par le sexe du personnage à aider. Cela signifie que ce sont généralement les personnages féminins qui bénéficient du soutien de l'Ogresse. Cette solidarité que ressent l'Ogresse envers les personnages féminins peut s'expliquer par le fait que l'Ogresse, avant qu'elle soit un monstre difforme, est d'abord une femme : « *Les ogresses, seraient en fait des femmes déchues. »*⁵

En outre, le rôle thématique de *l'aide* est également conditionné par la nature du territoire sur lequel les péripéties se déroulent. Autrement dit, notre personnage agit avec bienveillance lorsqu'il joue le rôle de l'étranger. Cela signifie que l'Ogresse apporte son soutien à autrui lorsqu'elle est l'intruse et se retrouve sur le territoire externe, celui des Hommes.

¹ Ibid., p. 326.

² Ibidem.

³ Ibid., p. 331.

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 111.

⁵ Camille Lacoste-Dujardin, *Mythologie kabyle*, op.cit., pp. 128-129

Cela étant dit, l'Ogresse peut, exceptionnellement, jouer le rôle de *l'adjuvant* qui aide autrui sur son territoire ogresque lorsque le héros la surprend et boit de son lait maternel. Celui-ci devient par conséquent son fils adoptif et l'Ogresse se voit contrainte de ne pas exécuter sa sentence et se résigner à aider le héros à accomplir sa tâche.

Ainsi, les rôles thématiques associés au personnage de l'Ogresse nous ont permis d'entrevoir le côté ambivalent de l'Ogresse dans le sens où les fonctions qui lui sont assignées varient entre la bienveillance et la malveillance, l'aide, le soutien et de l'autre côté, la dévoration et la destruction. Il nous semble que la disparité fondamentale des rôles thématiques qu'assume l'Ogresse est due au comportement qu'adoptent les personnages humains à l'égard de l'Ogresse. Ceux-ci, selon la manière dont ils agissent avec notre personnage provoquent sa colère, ou attirent sa compassion.

Nous constatons également sur le plan de la territorialisation qu'en dépit du fait que l'Ogresse assume le rôle thématique de l'autochtone et de l'étranger, notre personnage se fait attaquer par le héros dans tous les cas de figure. Cela signifie que l'Ogresse subit l'agression du héros lorsqu'elle est aussi bien autochtone qu'étrangère ; sur son territoire ou en dehors de son territoire.

La constatation ci-haut nous indique que l'imaginaire populaire algérien envisage le personnage de l'Ogresse comme un éternel étranger puisqu'il est craint, haï et combattu en dehors de son espace mais particulièrement à l'intérieur de son propre espace. Cela impliquerait que l'Ogresse se sente étrangère en tous lieux. Ce sentiment est, selon toute vraisemblance, la conséquence de l'hostilité qu'éprouvent les personnages humains envers l'Ogresse. Ces derniers n'étant pas susceptibles de respecter la réclusion de l'Ogresse et n'étant pas en mesure de percevoir son côté bienveillant.

En somme, de la haine, la dévoration et la destruction aux sentiments d'amour et de compassion, les rôles thématiques nous ont démontré que

l'Ogresse est un personnage d'une ambivalence exceptionnelle, dans le sens où son rôle thématique change continuellement d'un conte à l'autre.

Cette ambivalence sera appréhendée de manière plus profonde dans le point suivant à travers les rôles actantiels qu'assume le personnage de l'Ogresse.

I-2- Les rôles actantiels

Analyser le système des personnages d'un texte, c'est donc opérer une série de réductions et de tris [...] d'une part de traits ou axes fondamentaux, d'autre part à un niveau plus abstrait, de rôles actantiels constitués à partir des trois modalités du vouloir, du savoir et du pouvoir.¹

A la différence du rôle thématique qui renseigne le lecteur sur les valeurs sociales associées au personnage, le rôle actantiel, lui, permettrait de déterminer le fonctionnement dudit personnage ainsi que les rôles qu'il joue au sein du récit littéraire.

Les personnages qui assument le plus grand nombre de fonctions seront plus « agissants » que les autres. Un personnage pourra passer du statut de sujet à celui d'objet ou inversement, selon la séquence que l'on étudie. Il peut y avoir des glissements significatifs d'un pôle actantiel à un autre.²

En effet, moyennant le programme narratif et le schéma actantiel, le rôle actantiel permet de repérer les diverses fonctions – aussi différentes soient-elles – qu'occupe le personnage de l'Ogresse au sein du récit. Ce qui, estimons-nous, permettra de visualiser et de comprendre la portée significative des comportements qu'adopte le personnage de l'Ogresse dans chacun de nos recueils de contes.

Il est à rappeler que Philippe Hamon s'est inspiré des rôles actantiels issus du model greimassien. Ce dernier lui a permis de porter une attention particulière aux différentes fonctions qu'occupe le personnage et les rôles que celui-ci joue dans le fonctionnement du récit.

¹Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 185.

²Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, op.cit., p. 49.

Les rôles actanciels, selon Philippe Hamon sont à étudier à travers deux questions essentielles :

- Quel est le programme narratif du personnage étudié (programme détecté à travers son vouloir, son devoir, son pouvoir et son savoir) ?
- Quel est son rôle actantiel dans le programme narratif des autres personnages, et en particulier dans celui du protagoniste (est-il opposant, adjuvant, objet, destinataire ?) ?¹

Il est clair qu'avant de procéder au schéma actantiel qui nous permettra de décrire les actions émises par l'Ogresse et d'identifier leur portée significative, il nous incombe, d'abord, de trouver son *programme narratif* à travers son vouloir, son devoir, son pouvoir et son savoir.

I-2- a) Le programme narratif de l'Ogresse

L'étude des rôles actantiels du personnage, selon l'approche de Philippe Hamon, tient d'abord compte de son programme narratif. Ce dernier étant la somme du vouloir du personnage, de son devoir, son pouvoir et son savoir.

L'analyse systématique du vouloir, du savoir, du pouvoir des personnages a permis en effet de neutraliser le côté un peu sommaire de l'utilisation des seuls modèles actantiels (sujet, objet, destinataire...), en définissant des sous-classes d'actants (sujet selon le pouvoir ou le vouloir...), des syncrétismes ou des distributions complémentaires (personnages ayant le pouvoir mais pas le savoir, ou inversement, ou possédant les deux ensemble...), et des séquences préférentielles (le personnage acquiert-il du savoir avant le pouvoir, ou inversement?)²

L'analyse de ces *modalités* (le savoir, le vouloir, le devoir et le pouvoir) nous dévoilera le *sens*³ du personnage.

Pour ce faire, nous avons classé nos contes en deux catégories : la première catégorie concerne les contes où l'Ogresse joue un rôle bienveillant, alors que la seconde concerne ceux où le personnage de *El-Ghoula* joue un rôle maléfique. Dans le souci d'éviter la répétition, et pour plus de clarté, nous avons opté pour des tableaux illustratifs dans lesquels les ressemblances et les divergences des programmes narratifs du personnage de l'Ogresse sont mises en exergue. De

¹ Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 61

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., pp. 235-236.

³ Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 61

plus, puisque la comparaison est au cœur de notre travail de recherche, il importe que le *programme narratif* du personnage de l'Ogresse soit analysé séparément selon chaque recueil de conte.

Le tableau illustratif ci-après est consacré à l'Ogresse jouant un rôle bénéfique¹. En fait, dans chacun de nos trois recueils de contes, le personnage de l'Ogresse se manifeste amical dans uniquement deux contes. Des contes où notre personnage se voit attribuer la fonction du complice du héros qui aide ce dernier à aller au bout de sa quête. Cela signifie que le vecteur autour duquel tournent les contes où l'Ogresse apparaît amicale est *l'aide*. C'est pour quoi, les diverses modalités de son *programme narratif* sont en rapport avec l'action de l'aide. Soit : nous verrons dans l'illustration ci-après si l'Ogresse *sait* comment aider le héros, si elle *veut* l'aider, *doit* l'aider et *peut* accomplir ladite tâche.

Modalités Contes	Savoir			Vouloir			Devoir			Pouvoir		
	ACL	CDTA	GM	ACL	CDTA	GM	ACL	CDTA	GM	ACL	CDTA	GM
1	+	+	+	+	+	+	-	-	-	+	+	+
2	+	+	+	∅	-	-	∅	+	+	+	+	+

Signalons avant de commenter et d'expliciter l'illustration ci-dessus que si les symboles « + » et « - » signifient respectivement les réactions positives et négatives de l'Ogresse par rapport aux modalités (le savoir, le vouloir, le devoir et le pouvoir). Alors que le symbole « ∅ » est équivalent à l'absence de détails dans le récit quant à la réaction de l'Ogresse face aux situations du savoir, du vouloir,

¹ Pour plus de visibilité, nous répertorions ces contes dans l'illustration ci-après :

Recueils	<i>L'Algérie des contes et légendes.</i>	<i>Contes du terroir Algérien</i>	<i>Le grain magique</i>
1	<i>La sœur adoptée par les ogres</i> (p. 157)	<i>L'aide de l'ogresse</i> (p.329)	<i>La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille !</i> (p.49)
2	<i>Haroun Rachid le Sultan</i> (p.29)	<i>Les perles vertes de Snisla</i> (p. 67)	<i>Les sept ogres</i> (p.117)

du devoir et du pouvoir. Cela signifie que le symbole en question révèle qu'on ne sait pas si l'Ogresse *sait, veut, doit et peut*.

En effet, à travers ce tableau, nous remarquons que le *programme narratif* de l'Ogresse bénéfique (ou l'Ogresse *merveilleuse*¹ tel que Nabil Fares l'a postulé dans : *L'ogresse dans la littérature orale berbère*) montre qu'il s'agit d'un personnage clef qui, dans *Contes du terroir algérien* et *Le grain magique* participe activement au fonctionnement du récit puisqu'il accomplit toutes les modalités du *savoir, vouloir, devoir et pouvoir*. Modalités associées selon Philippe Hamon aux actants actifs dans le récit littéraire.

Dans ce sens, si le *programme narratif* de l'Ogresse dans les contes où elle est bienveillante est identique chez Taos Amrouche et Zoubeida Mameria, dans *L'Algérie des contes et légendes*, nous avons noté que lesdites modalités ne sont pas toutes accomplies par l'Ogresse, notamment dans le second conte.

En effet, le parcours narratif associé au personnage de l'Ogresse dans le premier conte² de chaque recueil est identique. Dans les contes *la mare où éteindre ces flammes*, *Ô Aïcha ma fille*, (GM., p. 21) et *L'aide de l'ogresse* (CDTA., p 329), l'Ogresse a pour tâche d'aider une pauvre veuve, mère de sept orphelins à tisser pendant toute la nuit afin de protéger ces derniers du froid. Le *programme narratif* de l'Ogresse dans ces deux récits nous démontre que celle-ci, hormis le *devoir*, accomplit toutes les autres modalités.

D'abord, l'on note que l'Ogresse est dotée d'un savoir-faire qui lui permet d'aider la veuve et ses enfants. Autrement dit, moyennant sa force surnaturelle que lui assigne l'imaginaire populaire algérien, l'Ogresse a *su* comment aider la veuve :

Elle se dirigea vers le métier à tisser et y entra. Elle s'assit près de la veuve et lui dit : « Pousse-toi, je vais t'aider. » Elle se mit à tisser. Elle tissait, tissait comme un démon [...]]'Ogresse

¹ Nabil Fares, op.cit., p. 59.

² Voir l'illustration se trouvant au niveau de la note de bas de page 258

aperçut des cordelettes. Elle s'en empara et dit : « Nous allons les tisser et poursuivre contre tâche.¹

Sans attendre, l'ogresse prit place devant le métier à tisser et se mit à nouer les fils avec une rapidité ahurissante.²

Les passages ci-dessus nous révèlent, en effet, que l'Ogresse, lorsqu'elle est associée à l'aide, est nantie d'un *savoir* et un *savoir-faire* qu'elle met au service des démunis. Notamment les femmes puisque les personnages bénéficiant du *savoir* de l'Ogresse sont des femmes. Une constatation qui s'accorde parfaitement avec le *vouloir* de l'Ogresse. En fait, dans les deux contes, le *vouloir* prend part à son *programme narratif* pour nous indiquer que la quête d'aider les femmes dans le besoin est un choix délibéré. Dans ce sens, la *volonté* de l'Ogresse d'aider lesdites femmes est, selon notre perception, motivée par la compassion et la solidarité qu'éprouve l'Ogresse à l'égard des veuves.

Aussi, nous pensons que l'élément narratif qui confirme que la quête d'aider les femmes démunies qu'entreprend l'Ogresse émane effectivement de son propre *vouloir* réside dans le déplacement qu'elle effectue vers l'espace humain. Espace qui lui est pourtant hostile. Le déplacement de l'Ogresse vers l'espace humain dans le seul objectif d'apporter son soutien aux veuves de son plein gré nous mène à constater qu'il n'est point question de *devoir*.

En réalité, la présence du *vouloir* va de pair avec l'absence du *devoir*. En effet, le *programme narratif* de l'Ogresse bienveillante nous a dévoilé une Ogresse qui a *voulu* aider la pauvre veuve, elle a *su* l'aider et a *pu* l'aider. Or, la tâche dont s'acquitte l'Ogresse consistant à venir en aide à une veuve démunie n'est point un *devoir*. Ce qui, à notre sens, signifie que le personnage de l'Ogresse n'agit pas sous la contrainte. La quête de notre personnage est motivée par son propre vouloir.

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 50.

² Zoubeida Mameria, T.1, op.cit., p. 329.

L'absence du devoir du *programme narratif* de l'Ogresse nous dévoile donc un personnage autonome dont l'intervention à une quelconque quête dépend uniquement de son libre arbitre.

De la même manière, dans *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157), l'Ogresse entreprend une quête visant à aider sa fille à traverser une forêt lugubre en déjouant les entraves obstruant son chemin :

- Ohé ma fillette
- Oui ma mère ! ... Répondit la jeune fille.
- Tu vas te retrouver devant deux chemins, prends le chemin noir et non le blanc ! Tu vas te retrouver devant deux arbres, mange les fruits du noir et non du blanc ! Tu vas être accostée par deux oiseaux, crie le mot « pêché » et non le mot « vertu » ! C'est ainsi que tu pourras surmonter les obstacles qui t'attendent.¹

Le *programme narratif* de l'Ogresse dans ce conte est tel que sa connaissance des espaces obscurs et des lieux périlleux lui permet de *savoir* orienter sa fille. De plus, l'Ogresse veut aider sa fille dans la mesure où son entreprise est motivée par les sentiments d'amour qu'elle ressent pour sa fille : « [...] Une ogresse, mère de sept fils, l'avait trouvée et adoptée tant elle désirait une fille. »² Par conséquent l'accomplissement de l'action d'aider la fille n'est point le fruit d'un *devoir* puisque ladite fille n'est pas du sang de l'Ogresse. Aussi, en dépit du fait que l'Ogresse fut trahie, elle choisit délibérément d'aider sa fille à franchir un chemin parsemé de dangers.

De ce fait, la quête entreprise par l'Ogresse dans *La sœur adoptée par les ogres*, ne se présente en aucun cas comme un *devoir*. En d'autres mots, le *Programme narratif* du conte de Nora Aceval, à l'instar de nos deux précédents contes, révèle une Ogresse dont les actes dépendent de son propre *vouloir*.

Pour ce qui est du *pouvoir* ; dernier élément du *programme narratif* de l'Ogresse bienveillante, nous avons constaté que notre personnage réussit dans

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 160.

² Ibid., p. 158.

tous les cas de figures à mener à bien sa mission consistant sauver ces femmes en difficulté. L'Ogresse a donc *pu* sauver ces dernières de la perdition :

Avec les couvertures que je viens de tisser, les petits seront bien au chaud durant l'hiver ! Je reviendrais l'hiver prochain. Ramasse donc de la laine durant l'été et prépare-la pour d'autres couvertures.¹

Je prends le chemin de ma mère [l'Ogresse] car je sais qu'elle ne me veut pas de mal. Chacun prit son chemin. Elle prit le noir et tout se passa bien.²

Ce qui caractérise le *Programme narratif* de l'Ogresse dans la quête qu'elle s'est assignée, c'est que le *savoir* et le *savoir-faire* de l'Ogresse est tout a fait conforme au à son *pouvoir* dans la mesure où elle a été en mesure de faire face à moult entraves et a *pu* accomplir la tâche qu'elle s'est assignée.

Ainsi, le *programme narratif* des premiers contes donne, d'abord, lieu à constater que la quête de l'Ogresse bienveillante n'aboutit pas à un échec. Cela signifie que le personnage de l'Ogresse réussit à accomplir toutes les modalités de son *programme narratif* et parvient à atteindre son objectif (aider l'actant principal) lorsqu'elle n'affronte pas le héros mais l'assiste. Aussi, l'accomplissement de tous les éléments essentiels du *programme narratif* démontre que le personnage de l'Ogresse joue un rôle moteur dans le récit lorsqu'elle est bienveillante.

Par ailleurs, à la différence des premiers récits analysés ci-haut, dans les seconds contes, ceux où l'Ogresse est amicale envers le héros, sa quête n'est pas animée par l'amour ou la compassion mais motivée par *le devoir*. Un devoir dont l'Ogresse ne peut se soustraire.

En effet, dans *Les sept ogres* (GM., p.117) et *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67), la quête du héros consiste à se procurer un objet magique du jardin de l'Ogresse. Or, l'obtention de l'objet magique ne peut se réaliser qu'avec l'accord de l'Ogresse. Dans ce sens, le motif récurrent dans les contes algériens

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 330.

² Nora Aceval, op.cit., p. 160.

est celui de surprendre l'Ogresse, de se saisir son *sein* et de boire de son lait. Le héros devient donc le fils adoptif de l'Ogresse qui, par ce geste symbolique, finit par l'épargner. Il s'agit en fait d'un subterfuge dont use le héros afin d'éviter la colère de l'Ogresse et de l'astreindre à l'aider.

- Indique-moi où me procurer la pomme enchantée ?
- Dans le jardin de Tseriel [...] Mais afin que l'Ogresse ne t'avale pas, il te faudra la surprendre en train de moudre du grain : elle aura les seins rejetés sur l'épaule. Toi, élance toi sur elle, empare-toi d'un de ses seins et tête-le comme le ferait un nouveau né.¹

Dhaoui, sans tarder se lança sur le chemin périlleux [...] qui le conduisit sur les terres de la terrible ogresse [...] Le jeune homme attendit pour se saisir son sein gauche qu'elle portait sur son épaule tant il était gros. Dhaoui but du lait de l'Ogresse qui l'adopta aussitôt²

Dans les deux contes susmentionnés, le personnage de l'Ogresse se voit attribuer la quête d'aider l'actant principal sans qu'il veuille s'impliquer. Autrement dit, l'Ogresse ne *veut* pas aider le héros mais se *doit* de l'aider :

Si tu n'avais pas bu de mon lait, je t'eusse avalé et j'eusse avalé jusqu'à la terre que ta as foulée ! Mais que puis-je pour toi ?³

Ah ! lui dit-telle, tu es mon fils de lait et le sang du prophète est sur toi ! Que viens-tu faire dans ces contrées ? Raconte.⁴

Ainsi, le *programme narratif* de l'Ogresse dans ces deux conte est tel que la quête d'aider l'actant principal soit une obligation scellée par un pacte sacré. Celui du sang, et auquel l'Ogresse ne peut se soustraire.

Pour les autres éléments du programme narratif de l'Ogresse bienveillante, celle figurant dans *Les sept ogres* (GM., p.117) et *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67), nous dirions qu'elle a *su* et a *pu* aider les actants principaux :

L'Ogresse mena le jeune homme vers un bel arbre constellé de fruits. Mehend cueillit autant de pommes que peut en contenir son panier et reprit le chemin de sa demeure.⁵

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 120

² Zoubeida Mameria, op.cit., p.69.

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 120

⁴ Zoubeida Mameria, op.cit., p.69.

⁵ Taos Amrouche, op.cit., p. 121.

Elle [l'ogresse] veilla au repos du jeune homme avant de le conduire à la frontière [...] Prends avec toi cette fiole pleine de mon lait.¹

Ce sont là, des passages qui démontrent clairement que la quête du héros aboutit à un triomphe grâce à l'intervention de l'Ogresse. Celle-ci, lorsque sa tâche consiste à aider l'actant, se présente comme étant un personnage moteur qui participe activement à toutes les séquences du récit dans le sens où l'acquittement de presque toutes les modalités de son *programme narratif* fait d'elle un vecteur important autour duquel tourne le récit.

Ce constat ne va pas de pair avec le *Programme narratif* de l'Ogresse dans le conte *Haroun Rachid le Sultan* (ACL., p.29) de Nora Aceval. La raison étant qu'il n'y est pas fait mention des différentes modalités du *savoir, vouloir, devoir* et *pouvoir* qu'assume l'Ogresse.

En effet, dans le second conte de *L'Algérie des contes et légendes*, où l'Ogresse est bienveillante, Nora Aceval nous raconte que l'actant principal est appelé à se procurer des pommes enchantées. Un objet dont seule l'Ogresse est en possession. Nous apprenons dans ledit conte que le héros parvient à se procurer l'objet en question. Néanmoins, il n'a pas été mentionné quel subterfuge a-t-il employé afin d'arriver à sa fin. Le passage suivant corrobore nos dires :

Allez me chercher des pommes du jardin de « Alia Bent Mansour [l'ogresse] qui habite au-delà des sept mers ». Il tourna son anneau magique et demanda à être transporté au-delà des sept mers pour cueillir les pommes de Alia Bent Mansour.²

Par conséquent, le *Programme narratif* de l'Ogresse dans ce conte ne nous révèle que le *pouvoir*, dans le sens où l'Ogresse a *pu* aider l'actant principal. Quant aux autres modalités de son *programme narratif*, nous avons constaté qu'elles ont été omises.

Une constatation qui, selon notre perception, indique que l'Ogresse, dans les contes du Sud-ouest, ne participe pas aussi intensivement dans le

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p.69.

² Nora Aceval, op.cit., p. 35.

fonctionnement du récit que l'Ogresse des contes berbères du Centre et de l'Est algériens. Ce qui, selon toute vraisemblance, laisse supposer que l'imaginaire populaire de la région de Tiaret n'accorde pas le même statut « d'actant important » à l'Ogresse au même titre que nos deux autres régions.

Cependant, si le personnage de l'Ogresse apparaît comme un personnage moteur doté de sentiments bienveillants dans la plupart des contes où il occupe le rôle du *donateur*¹, qu'en est-il du sens qu'il recouvre dans les contes où il joue le rôle de *l'agresseur*² ?

La seconde catégorie du *programme narratif* associé à la quête de notre personnage concerne l'Ogresse dont les actions renvoient à un comportement malveillant. Dans ce sens, nous avons dénombré cinq contes de chaque recueil notre corpus où l'Ogresse est malveillante.

De prime abord, nous avons noté dans les récits où le personnage de l'Ogresse est investi de comportement hostile envers le héros que l'intrigue tourne très souvent autour de la sanction de l'intrus s'aventurant dans le domaine de l'Ogresse. Sanction qui s'effectue à travers la dévoration.

Dans cette optique, si la quête du héros consiste à s'aventurer dans l'espace ogresque, de provoquer la colère de l'Ogresse en tentant d'enlever sa fille ou en essayant de lui dérober ses biens, la quête de l'Ogresse ira, par conséquent, à l'encontre de celle du héros. Ce conflit entre la quête de l'actant principal et celle de l'Ogresse induit une situation d'affrontement.

Modalités Contes	Savoir			Vouloir			Devoir			Pouvoir		
	ACL	CDTA	GM	ACL	CDTA	GM	ACL	CDTA	GM	ACL	CDTA	GM
1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-

¹ Le donateur représente selon le schéma fonctionnel des personnages de Vladimir Propp la force agissante qui confie l'objet magique au héros.

² Vladimir Propp entend ici par agresseur, le méchant qui trouble la paix. In : *Morphologie du conte*, op.cit., p. 38.

2	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-
3	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-
4	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-
5	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-

Figure 5

L'illustration ci-haut portant sur les différentes modalités qu'accomplit le personnage de l'Ogresse quant à son *programme narratif* nous révèle que son comportement dans sa quête est identique dans tous les contes de nos trois recueils.

Signalons avant de nous pencher sur le *programme narratif* de l'Ogresse vilaine qu'étant donné que les modalités qu'elle accomplit sont identiques d'un conte à l'autre, d'un recueil à l'autre, nous préférons opter pour l'analyse d'un seul conte de chaque recueil. Nous procédons de la sorte afin d'éviter la répétition. Soit les récits intitulés : *Histoire de Velâjoudh et de l'Ogresse Tseriel* (GM., p. 203), *Le don de nourriture* (ACL., p. 107) ainsi que *La récolte de l'ogresse* (CDTA., p. 577).

En effet, dans les trois contes précités, le *programme narratif* de l'Ogresse dont la quête consiste à faire face au héros en vue de le dévorer nous révèle que cette dernière possède, tel que le montre la figure 5, les modalités du *savoir*, du *vouloir* et du *devoir*. Or, à la différence du *programme narratif* de l'Ogresse bienveillante, dans celui où elle est vilaine, elle n'a pas le *pouvoir*.

En réalité, dans les trois contes que nous avons sélectionnés comme modèle d'analyse, nous avons noté que c'est l'intrusion du héros dans le territoire de l'Ogresse qui provoque la colère de notre personnage. D'où la *volonté* de l'Ogresse de capturer l'intrus afin de lui infliger une punition. C'est le cas de l'Ogresse du conte : *Histoire de Velâjoudh et de l'Ogresse Tseriel* (GM., p. 203) qui voulait à tout prix capturer Velâjoudh, un personnage rusé qui ne respecte pas

l'espace personnel de l'Ogresse : « *C'est justement toi que je cherchais !* »¹ C'est aussi le cas des ogres du conte *L'or des ogres* (CDTA., p. 561) : « *Les ogres entrèrent et ne trouvant pas le repas de l'un d'entre eux [...] ils se mirent à se renifler : L'odeur de l'humain dans notre ksar ! Ils cherchèrent partout.* »²

Par conséquent, l'Ogresse se fixe comme objet de quête la sanction de l'intrus moyennant la dévoration. Cela signifie que l'Ogresse *sait* comment s'y prendre avec son ennemi : « *Elle [l'Ogresse] allongea le bras vers l'arbre, et attrapa Velâjoudh par la patte. Elle le tira jusqu'à elle et l'enferma dans une outre.* »³

Il va sans dire que c'est la violation de son espace ainsi que les moqueries que l'Ogresse subit de la part de l'actant principal qui l'incite à *devoir* l'arrêter : « *Un jour sera ton jour et je t'attraperais.* »⁴

Dans *L'or des ogres* (CDTA., p. 561), la capture du héros ayant pénétré et pillé la demeure des ogres s'avère également être un *devoir* pour ces derniers : « *Ils suspendent devant leur porte, la tête et le burnous de leurs victimes. C'est ainsi qu'ils châtiaient les visiteurs importuns.* »⁵ Ainsi, ce qui précède nous indique que la capture puis la punition de l'actant ayant souillé le territoire des ogres devient un *devoir*.

Néanmoins, contrairement à l'Ogresse bienveillante qui réussit à mener à bien sa quête, l'Ogresse vilaine, elle, ne *peut* aller jusqu'au bout de son entreprise car le héros réussit à se défaire de l'emprise de l'Ogresse et finit par l'achever :

Comme elle [l'ogresse] aveugle, elle lâcha prise. Velâjoudh lui jeta la poignée de poivre au visage. Elle se courba vers le sol, les yeux en feu [...]»⁶

[...] Cela jusqu'à la septième et dernière tête qui fut tranchée par le septième frère. L'ogresse tomba terrassée.¹

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 203.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 561.

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 203.

⁴ Ibid., p. 204.

⁵ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 562.

⁶ Taos Amrouche, op.cit., p. 207.

Des passages qui démontrent que l'Ogresse vilaine, celle dont la quête consiste à faire face au héros et à l'éliminer par le biais de la dévoration, ne possède pas la modalité du *pouvoir*. Modalité qui lui permet de clore sa quête avec succès.

Ainsi donc, l'examen du *programme narratif* nous révèle que l'Ogresse réussit dans sa quête lorsqu'elle joue un rôle bénéfique. Nous estimons que la réussite de l'Ogresse bienveillante dans sa quête peut, éventuellement, être assimilée à une sorte de récompense. Par ailleurs, lorsque l'Ogresse joue le rôle de l'agresseur, elle échoue, et souvent, finit par se faire éliminer par le héros. Une fin tragique que le formaliste russe Vladimir Propp désigne par « *le châtiment de l'agresseur*. »² Par conséquent, l'Ogresse dans le conte algérien recouvre le sens d'un personnage ambivalent dont le *savoir* et le *savoir-faire* peuvent, selon le comportement du héros, être mis à la disposition de ce dernier, comme ils peuvent être les sources de son anéantissement.

Nous avons également constaté que le statut d'agresseur qu'attribuent la plupart de nos contes à l'Ogresse n'en fait pas un personnage ayant un rôle mineur dans la trame contique. Nous avons vu, à travers son *programme narratif* que l'Ogresse prend part à toutes les séquences clefs du récit. D'où son rôle moteur dans nos contes et ce, aussi bien dans les contes où elle est bienveillante que ceux où elle figure malveillante.

Cela étant dit, il nous a été donné de constater dans les contes du Sud-ouest, ceux de *l'Algérie des contes et légendes*, que l'Ogresse, de par l'inaccomplissement de son *programme narratif*, recouvre un statut moins important que dans nos deux autres recueils. Cette constatation nous permet d'affirmer à la fin que le *programme narratif* de l'Ogresse de chacun de nos recueils démontre que le personnage de l'Ogresse oscille entre un rôle moteur dans *Le grain magique* et *Contes du terroir algérien*, et un autre rôle plus secondaire dans *L'Algérie des contes et légendes*.

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 113.

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op.cit., p. 169

La détermination du statut qu'occupe le personnage de l'Ogresse dans chacun de nos recueils nous conduit à présent à nous focaliser sur les fonctions qu'occupe l'Ogresse dans le conte algérien. Une démarche qui, par le biais du schéma actantiel, nous aidera à visualiser l'ambivalence et les rôles diamétralement opposés que l'imaginaire populaire algérien assigne à l'Ogresse.

I-2- b) Le schéma actantiel

A.J. Greimas construit un modèle dit actantiel [...] Il a six rôles actantiels autour desquels se répartissent les acteurs du récit (anthropomorphes et non-anthropomorphes) qu'il nomme volontiers « forces agissantes »¹

Le second point des rôles actantiels selon l'approche sémiologique de Philippe Hamon consiste en la mise en évidence du schéma actantiel. Lequel, est un moyen de rendre visibles les fonctions – aussi diverses soient-elles – que l'Ogresse occupe dans le conte algérien.

En effet, nous avons sciemment parlé de fonctions au pluriel car le personnage, en tant que force agissante dans le récit, peut, éventuellement, occuper plusieurs fonctions. C'est d'ailleurs ce qu'affirment Christiane Achour et Amina Bekkat : « *Un actant peut être manifesté par plusieurs acteurs et, inversement, un acteur peu représenter plusieurs actants.* »² Dans cette perspective, nous avons noté dans nos divers contes que le personnage de l'Ogresse est investi d'une multitude de rôles actantiels. Des rôles qui déterminent le comportement de l'Ogresse envers le héros et que nous représentons à travers les schémas actantiels.

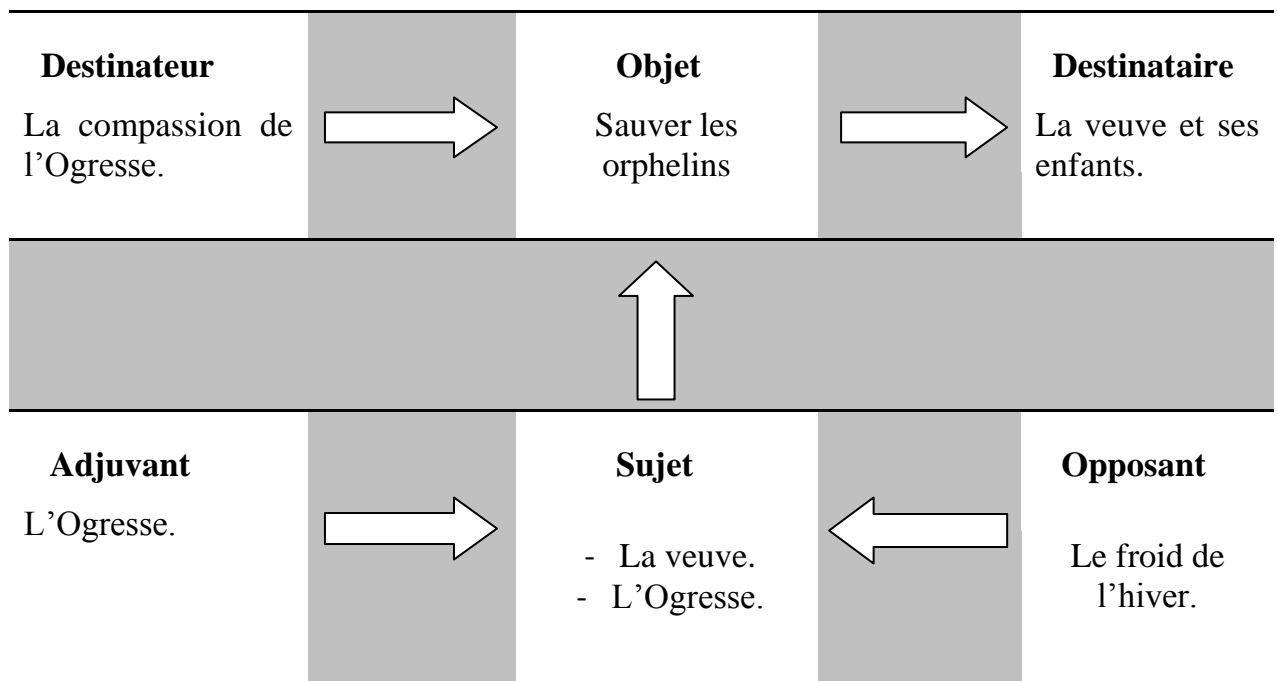
Aussi, dans le souci de ne pas surcharger nos pages de représentations schématiques, nous pensons qu'il est plus judicieux de nous appuyer essentiellement sur deux schémas actantiels ; le premier étant consacré à l'Ogresse bienveillante tandis que le second portera sur l'Ogresse maléfique.

¹ Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, op.cit., p. 48.

² Ibidem.

En effet, les intrigues des contes où l'Ogresse se manifeste bienveillante à l'égard du héros se ressemblent en ce que la quête de notre personnage consiste à faire en sorte que l'actant principal mène sa mission à bien. Nous illustrons nos dires par l'exemple du conte *L'aide de l'Ogresse*¹ où le personnage de l'Ogresse se voit attribuer la tâche de protéger l'actant principal qui est une veuve éplorée et ses enfants contre le froid. Nous représentons la quête du conte susmentionné par le schéma suivant :

- Le schéma actantiel de *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 359)
- **L'intrigue** : Sauver les orphelins.



En effet, le schéma actantiel ci-dessus nous révèle que la fonction principale que remplit l'Ogresse lorsqu'elle est bienveillante est celle de *l'adjuvant*. En fait, *l'objet* de la quête de l'Ogresse est d'aider la veuve à tisser. Cette dernière, étant une pauvre femme, sans pouvoir puisqu'elle n'a personne sur qui compter, serait la *destinataire*, puisque que c'est elle qui bénéficiera de l'action de l'Ogresse. Celle-ci se présente manifestement comme la force

¹ Il s'agit d'un conte de *Contes du terroir algérien* dont la quête, les personnages et les péripéties sont identiques à *la mare où éteindre ces flammes*, *Ô Aïcha ma fille* du *Grain magique* ou à *La sœur adoptée par les ogres* de *L'Algérie des contes et légendes*. Nous avons sciemment choisi de focaliser notre attention sur un seul conte pour ne pas tomber dans la répétition.

agissante qui accompagne le sujet dans sa quête et l'aide dans l'accomplissement de sa mission : « *Ne crains rien ! Laisse-moi t'aider !* »¹ Tandis que le destinataire ou le motif ayant incité l'Ogresse à aider la veuve est sa compassion et son apitoiement sur le sort de l'héroïne.

Par ailleurs le schéma actantiel ci-haut met en scène une Ogresse jouant le rôle de l'adjuvant mais assurant également la fonction de sujet. En effet, nous avons noté que le personnage de l'Ogresse prend part, au moins, à deux pôles du schéma actantiel ; Celui de l'adjuvant et, étrangement celui du sujet. En d'autres termes, l'Ogresse dans le conte analysé est aussi bien adjuvant que sujet dans la mesure où elle prend en charge, à elle seule, le secours de la famille démunie pendant de longues années : « *Voilà sept ans que je t'aide à protéger ta progéniture des morsures du froid.* »²

Cette multitude de rôles assignés à l'Ogresse fait d'elle une force agissante aussi importante que la figure héroïque du récit. Cela va de pair avec le postulat de Philippe Hamon qui affirme que : « *Les personnages qui assument le plus grand nombre de fonctions seront plus agissants que les autres.* »³

Cette constatation nous incite à affirmer que le personnage de l'Ogresse est conçu de manière à ce qu'il soit entièrement impliqué dans les péripéties du récit. Aussi, nous nous sommes aperçu que l'Ogresse, dans les rares récits où elle ne se sent pas menacée, se présente comme un *adjuvant* qui agit de manière bienveillante avec l'actant principal. Le comportement de l'Ogresse dans cette situation contique peut même être qualifié d'héroïque faisant d'elle un second *sujet* du conte dans le sens où la réussite de la quête de la figure héroïque traditionnelle repose entièrement sur les actions émises par l'Ogresse.

A ce double rôle « adjuvant / sujet » s'ajoute d'autres pôles actantiels auxquels l'Ogresse malveillante est associée. Nous nous intéresserons donc dans ce qui suit aux rôles actantiels qu'assume l'Ogresse destructrice.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 329.

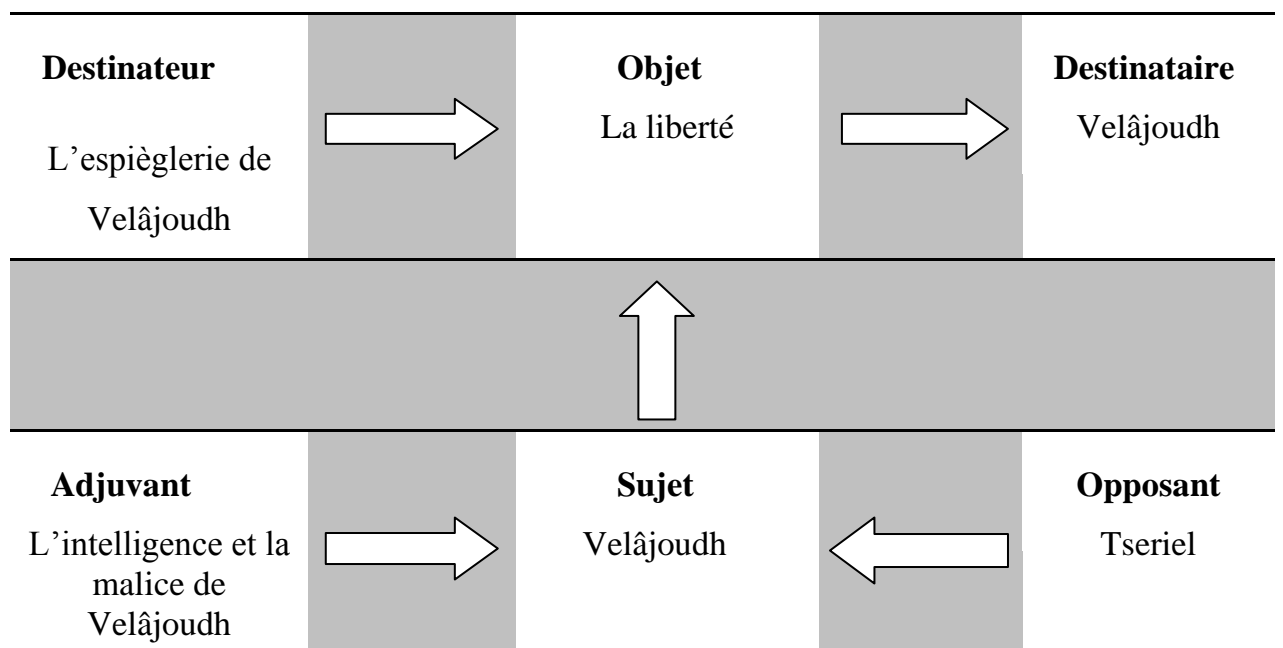
² Ibid., p. 330.

³ Christiane Achour, Amina Bekkat, op.cit., p. 49.

En effet, à la différence de l'Ogresse bienveillante où celle-ci paraît investie de plusieurs rôles actantiels, dans les contes où le personnage de l'Ogresse se manifeste malveillant, son rôle actantiel se limite à s'opposer au héros. Autrement dit, l'Ogresse malveillante assume essentiellement le rôle actantiel de *l'opposant* dont la fonction consiste à entraver le sujet et à tenter de le détruire.

C'est pourquoi, étant donné que la quête de l'Ogresse destructrice est identique d'un conte à l'autre, d'un recueil à l'autre, nous optons pour un seul schéma actantiel pour illustrer nos dires. Ledit schéma s'intéressera particulièrement au conte *Histoire de Velâjoudh et de l'Ogresse Tseriel* du *Grain magique*. Un conte qui de par son schéma narratif, le motif de transgression de l'espace intérieur de l'Ogresse ainsi que le sort dramatique infligé à cette dernière au niveau de la situation finale est semblable à moult récits à l'instar de *L'ogresse aveugle* (CDTA., p. 361) et *Le don de nourriture* (ACL., 107) entre autres contes.

- Le schéma actantiel du conte *Histoire de Velâjoudh et de l'Ogresse Tseriel* (GM., 203).
 - **L'intrigue** : Le héros défie l'Ogresse sur son espace personnel.



Le schéma actantiel de l'intrigue de *Histoire de Velâjoudh et de l'Ogresse Tseriel* nous révèle que le personnage de Velâjoudh¹ est le *sujet* du conte car il transgresse l'espace personnel de l'Ogresse en s'y aventurant et la ridiculisant et ce, afin de s'affirmer auprès des siens. Le rôle de l'Ogresse ici consiste à s'opposer à la quête du sujet en essayant de le dévorer : « *Cette fois, tu ne te sauveras pas [...] Tseriel tâta Velâjoudh et le trouva maigre. Afin qu'il s'engraissât, elle l'enferma dans une dépense regorgeant de miel, de beurre, de figues sèches, de dattes et de noix [...]* »² La fonction de Tseriel lorsqu'elle est malveillante est donc de faire tout son possible afin de nuire au *Sujet* et de l'empêcher de réaliser sa quête. Or, il se trouve que le personnage de l'Ogresse dans presque tous les contes de notre corpus échoue dans sa quête visant à obstruer le chemin du héros.

D'autre part, nous pensons que la fonction attribuée à l'Ogresse destructrice va au-delà d'entraver le héros. En fait, bien que l'Ogresse soit dotée de pouvoir surnaturels, elle s'incline à la fin devant l'intelligence des actants décrits comme « *très petits* »³, « *chétifs* »⁴, ou « *encore jeune* »⁵ :

Velâjoudh lui jeta une pognée de poivre au visage. Elle [l'ogresse] se courba vers le sol, les yeux en feu.⁶

Mais dès que l'ogresse fut sur son dos, la jeune fille fit un saut et jeta dans le brasier l'ogresse qui brûla.⁷

Lorsque l'ogresse revint, elle le vit flotter et elle crut que son mari était toujours là. Elle continua donc à ronger l'arbre [...] Le vent souffla et le pan du burnous se décrocha [...] Elle réalisa qu'il ne s'agissait que d'un bout du tissu.⁸

Cela nous indique que le rôle de l'Ogresse consiste à rehausser le statut du *sujet* dans le sens où, à la fin du récit, elle contribue à transformer ce petit garçon

¹Le personnage de Velâjoudh est l'archétype du personnage, faible physiquement mais doté d'une grande intelligence. Une intelligence permettant à ce personnage récurrent dans l'imaginaire algérien, de faire face à l'Ogresse et de parvenir à l'éliminer. La morale étant de démontrer que la force physique n'est pas aussi importante que l'intellect et qu'elle ne triomphe pas face à l'intelligence.

²Taos Amrouche, op.cit., p. 204.

³Ibid., p. 203.

⁴Zoubeida Mameria, op.cit., 245.

⁵Nora Aceval, op.cit., p. 158.

⁶Taos Amrouche, op.cit., p. 207.

⁷Zoubeida Mameria, op.cit., 363.

⁸Nora Aceval, op.cit., p. 68.

difforme et raillé par ses semblables en un héros dont l'esprit vif et l'intelligence sont salvateurs. Ce qui nous mène à constater que le rôle patent de l'Ogresse destructrice est de défier l'actant principal. Tandis que son rôle latent fait de l'Ogresse une véritable épreuve dont la réussite rehausse le statut du sujet en héros.

Ainsi, nous pensons que c'est ce triple rôle « adjuvant / sujet / opposant » que revêt l'Ogresse qui fait de cette dernière une figure ambivalente assumant plusieurs fonctions actantielles.

Au terme de ce point qu'est le *Faire* du personnage de l'Ogresse, nous pouvons confirmer que le schéma actantiel nous a permis d'appréhender la dimension ambivalente et la nature hybride que revêt l'Ogresse dans l'imaginaire populaire algérien. Autrement dit, l'analyse du *Faire* de l'Ogresse nous a permis de comprendre que l'hybridité de l'Ogresse est due à la panoplie des rôles thématiques auxquels elle est associée mais aussi aux multiples fonctions actantielles que lui assigne l'imaginaire populaire algérien.

Ajoutons à cela que le personnage de l'Ogresse bénéficie dans les contes de notre corpus, notamment ceux du *Grain magique* et de *Contes du terroir Algérien*, d'une présence permanente. Une présence rendant l'Ogresse un actant incontournable dans l'intrigue contique puisqu'elle participe activement aux péripéties. En d'autres mots, en dépit du rôle *d'adjuvant*, *d'opposant* ou de *sujet*, notre personnage demeure une pièce maîtresse dans le conte algérien.

Cette dernière constatation nous mène à nous intéresser dans le dernier volet de l'analyse sémiologique au rang octroyé à l'Ogresse dans la hiérarchie des personnages du conte algérien. Pour ce faire, nous étudierons l'importance hiérarchique de l'Ogresse qui nous permettra d'évoquer son « *héroïté* ».

II- L'Importance hiérarchique de l'Ogresse

Nous avons démontré dans le point précédent que l'imaginaire populaire algérien accorde au personnage de l'Ogresse une place de choix dans l'univers

contique algérien. Une place qui, en dépit du rôle joué par l'Ogresse, fait en sorte que cette dernière frôle ce que Philippe Hamon appelle « *l'héroïté* ». Dans ce contexte, le statut de personnage moteur et le rôle important attribué au personnage de l'Ogresse nous incite à nous interroger sur son *héroïté*.

Signalons de prime abord que le degré d'importance, donc d'*héroïté* change d'un recueil à l'autre, d'une région à l'autre, dans la mesure où les contes du Sud-ouest, ceux de Nora Aceval, accordent moins d'importance à l'Ogresse que nos deux autres recueils. Par conséquent, cette partie de notre travail tâchera de donner appui à notre thèse selon laquelle l'imaginaire populaire algérien n'appréhende pas le personnage de l'Ogresse de la même manière.

En effet, l'analyse sémiologique s'intéresse également au problème de la hiérarchie entre les différents personnages du récit.

[...] L'analyse sémiologique pose le problème de la hiérarchie entre les différents acteurs du récit, renvoyant ainsi à la question – fort battue – du héros. Si on s'accorde généralement à définir le héros comme le personnage le plus important d'un récit, qu'est-ce qui permet de dégager ou d'évaluer cette importance ? Selon Hamon, l'« *héroïté* » d'un personnage est identifiable à travers six paramètres qui relèvent tous de la « mise en texte ». Le héros se distingue d'abord par une série de traits différentiels concernant la qualification, la distribution, et la fonctionnalité.¹

Selon Philippe Hamon, c'est par le biais du concept de l'Importance hiérarchique que l'on peut désigner *l'héroïté* du personnage. Cette dernière est détectable à travers six critères qui sont en l'occurrence : la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité, la pré-désignation conventionnelle et finalement le commentaire explicite du narrateur.

II- 1- La qualification

La qualification concerne les traits distinctifs qui particularisent le personnage soumis à l'analyse. En d'autres termes, elle renvoie à la manière dont le personnage est qualifié.

¹ Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 61

La qualification sera étudiée à travers la quantité et la nature des caractéristiques attribuées au personnage. On se demandera si telle figure, dont on présume l'héroïté, est plus ou moins décrite que les autres et si elle présente des signes particuliers – cicatrices, blessure, physique exceptionnel – [...]¹

Concernant la qualification du personnage de l'Ogresse, nous avons démontré dans le premier chapitre de cette seconde partie la récurrence d'un nombre de traits corporels propres à l'Ogresse : sa taille géante, sa tête touchant le ciel et la terre, ses cheveux ressemblant à un buisson d'épines et son odorat développé. Ces traits propres à l'Ogresse et qui reviennent dans presque chaque conte du *Grain magique* ainsi que *Contes du terroir Algérien*, font en sorte que l'image de la monstruosité et la laideur sont toujours associées au personnage de Tseriel, et ce même dans les contes où il joue un rôle bienveillant.

Nous avons parlé de la qualification de l'Ogresse dans les contes de Taos Amrouche et ceux de Zoubeida Mameria car le portrait de l'Ogresse dans *L'Algérie des contes et légendes* se présente régulièrement comme une image flouée dont les contours sont non détaillés. En fait, hormis l'association de l'Ogresse à des termes comme « horrible », dans les contes du Sud-ouest, on n'y parle ni de la corpulence de l'Ogresse, ni de sa démesure, ni de ses traits faciaux. Une constatation qui corrobore notre postulat selon lequel l'Ogresse occupe une place moins importante dans *l'Algérie des contes et légendes* dans le sens où notre personnage ne bénéficie pas de la même quantité de qualifications corporelles que dans nos deux autres recueils de contes.

Aussi, nous avons noté dans *l'Algérie des contes et légendes* que l'Ogresse est très souvent qualifiée comme un être dont les traits physiques sont ceux des humains : « Il faut dire qu'elle [une ogresse] était d'une grande beauté [...] le pauvre homme ne pouvait pas deviner qu'il s'agissait d'une redoutable ogresse. »² L'apparence humaine dont jouit l'Ogresse dans les contes de la région de Tiaret est, selon notre perception, un indice faisant d'elle un être ordinaire. Seuls les penchants anthropophages la rapprochent du surnaturel.

¹ Ibidem.

² Nora Aceval, op.cit., p. 65.

D'autre part, même si l'Ogresse dans *le Grain magique* et *Contes du terroir Algérien* est décrite à travers un lexique péjoratif qui la présente comme un monstre impitoyable, nous avons curieusement remarqué que le personnage de l'Ogresse est le plus qualifié de tous les personnages présents dans les récits des deux recueils précités, et ce, bien que son portrait psychologique ne soit pas aussi riche que celui de son apparence physique. Néanmoins, à la différence des autres protagonistes, y compris ceux jouant le rôle de l'actant principal, la quantité des caractéristiques et des traits distinctifs octroyés au personnage de l'Ogresse sont d'une abondance remarquable. D'où l'importance de la figure de l'Ogresse dans les contes kabyles et ceux de l'Est algérien.

II- 2- La distribution

La distribution concerne le nombre d'apparitions du personnage ainsi que les lieux de ces apparitions.¹

La distribution renvoie au nombre des apparitions d'un personnage et à l'endroit du récit où elles ont lieu. Il faudra examiner non seulement si un personnage apparaît plus ou moins souvent ou plus ou moins longtemps, mais surtout à quels endroits il est présent. Il y a dans le récit des lieux stratégiques (fin ou début de chapitre, fin ou début du livre) qui confèrent – structurellement – une importance particulière au personnage.²

L'appréhension quantitative et qualitative des apparitions du personnage nous permettra de mieux déterminer le statut de l'Ogresse.

Il importe d'abord de signaler qu'étant donné que nous travaillons sur une batterie de contes, nous avons tenu compte du fait que la *distribution* du personnage de l'Ogresse pourrait, éventuellement, varier d'un conte à l'autre, d'un recueil à l'autre.

Cela étant dit, nous avons noté dans nos recueils que la présence de l'Ogresse se fait clairement remarquer tout au long des parties importantes de l'intrigue

¹ Djaouida Chadli, op.cit., p. 172.

² Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 61

contique. De ce fait, que l'Ogresse soit opposant, adjuvant, agresseur ou alliée, ses apparitions se manifestent dans les séquences les plus importantes.

En effet, en dépit du rôle actantiel assigné au personnage de l'Ogresse, celui-ci se voit très souvent apparaître souvent au niveau du nœud. En fait, étant souvent considérée comme l'agresseur, l'Ogresse est assimilée dans les contes de notre corpus à l'élément déclencheur auquel le héros fait face.

Dans les contes *La mare où éteindre ces flammes*, *Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49) *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., 157) ou encore *Ben'akarek* (CDTA., T.2, p. 547) entre autres contes, l'apparition de l'Ogresse se fait remarquer immédiatement après la situation initiale. La manifestation de l'Ogresse prend effet jusqu'au dénouement. Moment contique où le héros résout le problème ogresque en éliminant l'Ogresse. Cela nous dit que l'Ogresse intervient dans des moments d'une importance capitale, et ce en apparaissant dans le nœud, en entravant le héros, (*Histoire de Velâjoudh et l'ogresse Tseriel* GM., p. 203) ou en l'aidant (l'aide de l'ogresse CDTA., 329), en participant dans l'ascension du héros (*Ben'akarek* (CDTA., T.2, p. 547) ou en précipitant sa chute (*Le don de nourriture* ACL., p. 107) dans la situation finale.

Ainsi, la distribution nous a permis de constater que l'Ogresse est l'espèce d'élément perturbateur qui se manifeste au cœur du récit et ne se résout qu'au niveau du dénouement ; séquence précédant la situation finale. Autrement dit, l'ogresse prend entièrement part à toutes les séquences cruciales de l'intrigue.

Nous constatons donc que le nombre et surtout le lieu d'apparition de l'Ogresse dans les trois recueils de contes sont des facteurs faisant de l'Ogresse un actant de choix dans nos différents récits. Ce qui signifie que *El-Ghoula*, conformément au nombre important de ses apparitions, est une figure privilégiée.

II- 3- L'autonomie¹

L'autonomie concerne les relations tissées entre le personnage soumis à l'analyse et les autres personnages. Ces relations sont, selon Philippe Hamon, les signes de l'héroïté du personnage étudié, dans la mesure où ce dernier ne peut dépendre des personnages secondaires, ce qui fait de lui un personnage autonome.

L'autonomie du personnage est souvent, elle aussi, un indicateur d'héroïté. A l'instar du héros de théâtre (qui apparaît souvent seul soit avec un faire-valoir), le héros de roman ne se signale-t-il pas par une relative indépendance ? Il conviendrait donc de s'interroger sur les modes de combinaisons entre les différents acteurs ..., le héros est le seul lien entre les multiples personnages secondaires qui surgissent de page en page.²

En effet, nous avons remarqué dans les contes constituant notre corpus que l'Ogresse, dans les différentes quêtes qu'elle entreprend, ne dépend, d'aucun autre personnage. En d'autres mots, les rôles d'adjuvant ou d'opposant font que l'Ogresse soit seule face au héros.

Au surplus, nous avons noté qu'en dépit du fait que l'Ogresse occupe, dans de rares récits le rôle du sujet, et à la différence du héros traditionnel qui a toujours besoin du secours et des conseils avisés de l'adjuvant, l'Ogresse, elle, entreprend d'accomplir sa tâche seule, sans qu'elle ne soit aidée par un tiers personnage. C'est le cas de *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329) ainsi que *la mare où éteindre ces flamme, Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49) où l'Ogresse entreprend seule de sauver des orphelins : « *La septième année, [...] l'ogresse réapparut un soir d'hiver, comme de coutume. Elle annonça à la veuve : Voilà sept ans que je t'aide à protéger ta progéniture des morsures du froid.* »³

En effet, nous estimons que l'autonomie de l'Ogresse caractérisant son *être* et son *faire* est dû au fait que le comportement de Tseriel va à l'encontre des conventions sociales et des idées communes selon lesquelles : les femmes ont

¹ Nous signalons que l'autonomie de l'Ogresse est un point qui a déjà été explicité précédemment. C'est pourquoi, nous estimons qu'il est plus judicieux d'être bref de peur de nous répéter.

² Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 62

³ Zoubeida Mameria, op.cit.T.1, p. 330.

toujours besoin d'une présence masculine, car l'Ogresse affiche son désaccord en vivant seule et libre. En fait, à travers notre corpus, nous avons remarqué que El-Ghoula est maîtresse de son destin. L'une des raisons étant que l'Ogresse vit en dehors de la société des Hommes, dite civilisée, ce qui révèle qu'elle n'a jamais accepté leurs principes, refusant ainsi d'obéir à leurs lois.

L'Ogresse agit donc dans tous les contes de notre corpus comme une méchante ogresse et dévore ceux qu'elle rencontre quand elle veut. Dans d'autres cas, elle choisit, d'elle-même, d'aider son prochain sans que personne ne l'y oblige, sauf dans le cas où le héros boit de son lait, et devient par conséquent son fils. L'Ogresse est ainsi totalement autonome et n'a jamais eu besoin de l'aide d'un personnage quelconque.

II- 4- La fonctionnalité

La fonctionnalité renvoie à l'ensemble des actions jugées importantes et déterminantes effectuées par le personnage étudié.

La fonctionnalité d'un personnage peut être considérée comme différentielle lorsque ce dernier entreprend des actions importantes. Le héros est bien celui qui accomplit les actions décisives.¹

Le critère d'héroïté du personnage est déterminé par la nature des actions qu'il entreprend. Ce dernier entreprend, avant tout, des actions décisives, et ce, bien que sa quête soit vouée à l'échec.

En effet, les schémas actantiels que nous avons déjà détaillés révèlent que lorsque l'Ogresse joue le rôle du sujet, elle participe à toutes les actions qui déterminent l'évolution du récit comme dans le cas de *Aïcha bent el goul* (GM., p. 49), *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329) ou encore *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157) où l'Ogresse se charge d'accomplir les tâches les plus ardues afin de sauver l'actant principal. Des actions comme le secours d'une orpheline de la colère des ogres : « [...] *L'ogresse réprimanda ses fils : Cessez !*

¹ Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 62

[...] »¹ Ou en adoptant une fille égarée dans les bois : « *L'ogre lui demanda de lui raconter sa mésaventure. Depuis ce jour, Il l'adopta. Elle devint Aïcha bent el ghoul et mena une vie de princesse, douce et princesse.* »²

Par ailleurs, dans les contes où l'Ogresse se manifeste comme étant l'agresseur, elle modifie le cours des événements à travers des actions importantes. Dans *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85), l'Ogresse réussit à dévorer le héros avant que ce dernier soit secouru par son frère. Dans *Sebaâ sebaya fi gasbaya* (CDTA., p. 147) l'Ogresse punit les filles désobéissantes d'un souverain en les dévorant.

Aussi, lorsqu'elle joue le rôle de l'adjuvant, comme dans le cas du conte intitulé *Les sept ogres* (GM., p. 107), grâce aux pommes enchantées que Tseriel a procurées au protagoniste principal, elle a sauvé la vie de son épouse. De la même manière dans *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67), Ghila, l'Ogresse, sauve la vie du personnage de Dhaouia en lui octroyant son lait maternel : « *Prends avec toi cette fiole pleine de mon lait.* »³

Donc, en dépit du rôle confié à l'Ogresse, et bien qu'elle réussisse rarement à aller jusqu'au bout de ses tentatives, nous pouvons affirmer que l'Ogresse réalise très souvent, notamment dans *Le grain magique* et *Contes du terroir Algérien*, des actions décisives qui déterminent le devenir des événements.

Cela étant dit, nous avons noté que les actions qu'effectue l'Ogresse dans *L'Algérie des contes et légendes* ne sont pas aussi importantes que celles que commet l'Ogresse dans *Le grain magique* et *Contes du terroir Algérien*. En fait, nous estimons que les actes de l'Ogresse dans les contes du Sud-ouest se limitent à la dévoration et à la destruction sans que ces actes aient un impact important sur le devenir du héros.

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 159.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 156

³ Ibid., p. 69.

II- 5- La pré-désignation conventionnelle

La pré-désignation conventionnelle renvoie à la correspondance du héros au genre littéraire auquel il appartient. Autrement dit, le héros porte des caractéristiques et des particularités déterminées préalablement par le genre littéraire dont il fait partie : « *La pré-désignation conventionnelle se retrouve dans certains romans très codifiés où le héros se définit par un certain nombre de caractéristiques imposées par le genre dont relève le texte étudié.* »¹

Notre personnage évolue dans des récits purement contiques, Par conséquent, sa conception obéit aux conventions de ce genre littéraire.

En effet, Dans le cas de notre personnage, nous pouvons affirmer que l'Ogresse correspond parfaitement au genre du conte populaire. Ce dernier se base sur le fantastique et plonge le lecteur dans un monde imaginaire, un monde magique où les animaux parlent, où l'Homme peut ressusciter et où les ogres, les dragons et les hydres existent. La présence de *El-Ghoula* et autres monstres dans le conte algérien répond, de toute évidence, à l'exigence du genre littéraire qui impose l'existence de telles créatures imaginaires.

Dans ce contexte, nous avons noté dans nos trois recueils de contes que l'Ogresse se manifeste dans presque tous les contes comme un personnage foncièrement surnaturel puisque il s'agit d'une créature dotée de moult pouvoirs comme la métamorphose ainsi que son portrait physique dont l'extravagance ne peut que répondre aux traits et aux spécificités propres aux contes populaires.

II- 6- Le commentaire explicite

Il est question ici de la manière dont le personnage est désigné par le narrateur. Ce dernier, intervient et évalue le statut du personnage en faisant appel à un ensemble de termes et d'expressions indiquant que le personnage en question est soit un héros, soit un antihéros.

¹ Ibid. p. 63

Le commentaire explicite du narrateur lui permet d'user de son autorité sur le récit pour imposer sans ambiguïté tel personnage comme héroïque. Ainsi, dans certains récits, tel acteur sera-t-il désigné comme « notre héros », « cet individu exceptionnel », etc., en face de figures qui recevront, au contraire, les qualificatifs d' « ignobles » ou de « misérables ».¹

En effet, nous avons noté dans les différents contes où l'Ogresse apparaît que peu de termes ont été employés dans la désignation de l'Ogresse. Par conséquent, les mots susceptibles de qualifier le personnage de l'Ogresse de héros ou d'antihéros ne foisonnent pas dans nos trois recueils. Nous pensons que cela est dû au fait que nos trois narratrices² laissent le soin à la description de qualifier le personnage de l'Ogresse étant donné qu'hormis la désignation « Ogresse », ce sont justement les descriptions péjoratives dont l'Ogresse fait l'objet qui se chargent de nous montrer qu'il s'agit d'un antihéros dans la plupart des contes, comme en témoigne le passage suivant :

Soudain, la porte qui était restée entrouverte fut poussée et la veuve vit une silhouette géante, formidable pénétrer. Les pieds foulaient le sol de terre battue ; la tête touchait le toit de chaume. Les cheveux se dressaient vers le ciel comme un buisson d'épines. C'était Tseriel.³

Donc, bien que le personnage de Tseriel ne soit pas clairement désigné, son apparence et ses actions en disent beaucoup et sont plus éloquentes que le commentaire explicite.

Par ailleurs, si nous avons stipulé plus haut que les termes qu'emploient les narratrices pour indiquer le statut de l'Ogresse sont rares, c'est parce qu'il existe, en effet, certains mots, aussi rares soient-ils, dont usent Aceval, Amrouche et Mameria pour montrer qu'il s'agit bel et bien d'un personnage antihéros. Des termes tels que : *horrible*, *terrible*, *redoutable* entre autres termes.

Néanmoins, lorsque le personnage de l'Ogresse tend à être bienveillant envers le *sujet*, comme dans *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p. 25) ou encore

¹ Vincent Jouve, *la poétique du roman*, op.cit., p. 63

² Dans le cas de notre corpus, Nora Aceval, Taos Amrouche et Zoubeida Mameria sont aussi bien les narratrices que les auteurs de nos trois recueils dans la mesure où elles se sont chargées de narrer les récits qui lui leur ont été rapportés et qu'ils ont transcrits et traduits elles-mêmes.

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 50

Ben'akarek (CDTA., T.2, p. 547), la narratrice qualifie explicitement notre personnage de « *Ogresse très gentille* »¹ et « *ogre bien gentil* »².

Ainsi donc, le commentaire explicite de nos conteuses met, d'une part en exergue la multitude de rôles joués par l'Ogresse et, d'autre part, il nous révèle que l'imaginaire populaire algérien, celui de l'Est, du Centre et du Sud-ouest, confère à l'Ogresse un statut oscillant aussi bien entre le malveillant et le bienveillant qu'entre l'héroïté et l'antihéroïté.

Une constatation qui de toute évidence, confirme que l'ambivalence de l'Ogresse s'opère sur plusieurs plans. Le plan narratif puisqu'elle joue divers rôles au sein des intrigues contiques, mais aussi sur le plan auctorial dans le sens où nos auteures associent, par le biais de leurs commentaires explicites, l'Ogresse à *l'héroïté* et à *l'antihéroïté*.

Cela indique également qu'en dépit de la fonction assignée à l'Ogresse, elle est un personnage clé dans les récits où elle prend part dans la mesure où nos conteuses parlent explicitement et implicitement de son physique, de ses pouvoirs mais aussi de son caractère. Ce qui, manifestement, n'est point le cas d'autres personnages populaires du décor contique algérien.

A la fin de ce point, moyennant l'Importance hiérarchique, nous pouvons confirmer que le personnage de l'Ogresse est, en effet, un personnage clé dans le conte algérien. Bénéficiant d'une qualification, d'une distribution, d'une autonomie, d'une fonctionnalité et d'une pré-désignation conventionnelle, l'Ogresse accomplit tous les paramètres d'un personnage moteur. Nous ne daignerons pas l'assimiler à une héroïne eu égard à son rôle d'agresseur, or, il n'est pas à douter que l'Ogresse est, en effet, un personnage clé dans le conte populaire algérien.

Enfin, en guise de conclusion, nous dirions que ce chapitre nous a permis d'aller au-delà de *l'Être* du personnage de l'Ogresse, de son apparence physique

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, p. 25.

² Idem., p. 549.

et de sa consistance psychologique, et de l'analyser en fonction du rôle qu'il joue dans les différents contes de notre corpus.

L'analyse approfondie de l'Ogresse sous un angle actantiel nous a permis de constater que ledit personnage peut jouer plusieurs rôles ; il peut être le sujet, animant à lui seul le déroulement des événements. Il peut être l'adjuvant dont l'assistance permet au héros d'atteindre son but. Comme il peut occuper la fonction de l'opposant qui fera tout dans l'espoir d'entraver le chemin du protagoniste principal et l'empêcher de mener à bien sa quête. Nous avons également constaté que le rôle d'opposant fait de l'Ogresse une épreuve dont l'accomplissement rehausse le statut du personnage principal d'actant-sujet à héros.

Le *Faire* de l'Ogresse nous a également permis de constater que ce sont les différents rôles et les diverses fonctions qu'assigne l'imaginaire populaire algérien à l'Ogresse qui sont à l'origine de l'ambivalence de cette dernière et de son statut hybride.

Aussi, l'importance hiérarchique nous a permis de constater que le personnage de l'Ogresse occupe une place privilégiée dans le conte algérien, et ce bien qu'il occupe la fonction du sujet dans de rares contes. En d'autres mots, si *El-Ghoula* n'est pas l'héroïne, elle est la pierre de touche sans laquelle la structure contique se découderait dans la mesure où elle est soit le sujet qui aide le héros à accomplir son destin, soit l'antihéros qui l'en empêche. D'où son importance dans le conte algérien.

Cela étant dit, moyennant l'importance hiérarchique, nous avons constaté que le degré d'importance que l'imaginaire populaire algérien accorde à l'Ogresse change d'un recueil à l'autre, d'une région à l'autre. En fait, ce chapitre nous a permis de constater que l'Ogresse dans *l'Algérie des contes et légendes*, donc les contes du Sud-ouest algérien, est moins importante qu'au sein de l'imaginaire collectif de l'Est et du Centre. La raison étant l'inaccomplissement d'un nombre de critères *d'héroïté* à l'instar de la qualification et de la

fonctionnalité. Une constatation qui, à notre avis, corrobore l'hypothèse que nous avons d'ores et déjà émise et confirmée à la fin du premier chapitre et selon laquelle l'imaginaire populaire algérien appréhende différemment le statut du personnage de l'Ogresse.

Cette dernière constatation et selon laquelle l'Ogresse ne recouvre pas les mêmes significations dans les différents régions en Algérie nous incite à nous pencher, dans le dernier chapitre de notre étude, sur l'effet que projette l'Ogresse, d'abord sur les autres personnages, ensuite sur le lecteur.

Chapitre 3 :
L'effet-personnage ;
le *Paraître* de l'Ogresse

Que symbolise l'Ogresse pour le lecteur ? Est-elle uniquement et simplement un personnage fictif meublant le décor contique algérien ? Quel effet exerce-t-elle sur le lecteur mais aussi, et avant tout, sur les autres personnages en corrélation avec elle ? C'est autour de ces questionnements que nous tenterons d'appréhender les symboles et valeurs archétypaux que dégage le personnage de l'Ogresse. Questionnements qui seront le fil conducteur en vue de clore notre travail de recherche.

En effet, avant de focaliser notre attention sur l'effet-personnage de l'Ogresse sur le lecteur, nous estimons qu'il est plus cohérent de s'intéresser à la manière dont agit l'Ogresse avec les autres personnages. Ces derniers représentent en réalité des protagonistes humains (par opposition aux personnages animaux) dont les sphères d'action sont intrinsèquement liées à celles rattachées à l'Ogresse. En d'autres termes, dans une perspective sémiotique, nous nous pencherons dans un premier temps sur le type de rapports qu'entretient l'Ogresse avec les protagonistes principaux.

L'objectif de ce premier point consiste, dans un premier temps, à mieux cerner la multitude de comportements qu'adopte l'Ogresse à l'égard des autres actants. Aussi, la mise en évidence des relations complexes avec les autres actants nous montrera comment le personnage populaire de l'Ogresse est perçu par ses pairs, et donc par l'imaginaire populaire.

Ensuite, dans le second point de notre dernier chapitre, nous nous donnons pour tâche l'étude du personnage de l'Ogresse sous une perspective sémiopragmatique.

En effet, il s'agit d'une approche issue de la combinaison de la somme des théories sémiologiques et sémiotiques de Greimas, de Barthes et d'Hamon mais aussi des théories pragmatiques et interprétatives d'Umberto Eco et de Hans Robert Jauss. Néanmoins, l'approche sur laquelle nous nous appuyons, celle de Vincent Jouve, se distingue de toutes celles précitées en ce qu'elle propose une lecture du personnage dans laquelle le lecteur est pris en considération.

I- L'Ogresse et les autres personnages : quels rapports ?

Le personnage littéraire est perçu par la plupart des approches sémiologiques, notamment celle de Philippe Hamon et de Roland Barthes, comme étant un signe doté d'un signifiant (un nom et un prénom) et d'un signifié (tous les éléments constituant son identité). Dans cette optique, Hamon postule que le personnage est défini « *par un réseau de ressemblances, d'oppositions, un faisceau d'éléments différentiels par rapport aux autres personnages.* »¹ De ce fait, puisque le personnage est, selon toute vraisemblance, assimilé au signe linguistique, il ne peut donc exister qu'en corrélation avec d'autres signes ; d'autres personnages.

En fait, à ce stade de la recherche, nous avons fait appel aux outils sémiotiques que nous propose Greimas dans son *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*² où le sémioticien postule que la sémiotique narrative analyse des actions narrées pour enfin « *reconnaitre [...] des textes narrativisés (à syntaxe actantielle anthropomorphe), des textes figuratifs (où les acteurs et les actions sont représentés par des figures du monde).* »³

Par conséquent, il sera question dans ce premier point de ce dernier chapitre de notre travail de visualiser les rapports qu'entretient l'Ogresse avec les autres actants et ce, en nous basant sur des concepts greimassiens à l'instar du *carré sémiotique*, de *l'analyse narrative ainsi que le programme narratif*.

En effet, avant de nous intéresser aux différentes modalités qui régissent les liens opposant ou, éventuellement, alliant l'Ogresse et le héros humain, nous nous attribuons pour tâche de soumettre le personnage de l'Ogresse et son rival l'Homme à l'examen du carré sémiotique. Notre objectif étant de faire ressortir de la paire « Ogresse / Héros humain » les divers rapports que nos deux pôles actantiels entretiennent et d'appréhender la nature de ces rapports. La mise en

¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 21.

² Algirdas Julien Greimas, *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*, op.cit.

³ Greimas Algirdas Julien. Sémiotique narrative et textuelle. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°11-12, 1976. Url : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1976_num_11_1_957 (Fichier consulté et téléchargé le 13/09/2019).

exergue des rapports d'opposition, de contrariété ou de complémentarité nous permettra par la suite de visualiser l'effet que génère le personnage de l'Ogresse chez son ennemi l'Homme.

- **L'Ogresse vs Le héros humain : le carré sémiotique**

Il importe d'abord de signaler que le carré sémiotique est un dispositif d'analyse du texte littéraire construit sur un réseau d'oppositions et qui tend à représenter des paires de concepts opposés tels que féminin/masculin, gentil/méchant, fort/faible :

Le carré sémiotique : Développé par Greimas et Rastier (1968), le carré sémiotique peut être défini comme le produit de l'articulation logique d'une **opposition** donnée. Le carré sémiotique permet en effet de raffiner les analyses par oppositions en faisant passer le nombre de classes analytiques découlant d'une opposition donnée de deux (par exemple, vie/mort) à quatre (par exemple, vie : un nouveau-né, mort : un cadavre, vie et mort : un mort-vivant, ni vie ni mort : un ange), à huit voire à dix.¹

En effet, l'opposition primaire est le point nodal sur lequel est construit le carré sémiotique dans la mesure où ladite opposition donne lieu à une série de d'oppositions combinatoires qui nous sont présentées sous forme de paires.

Avant de nous atteler au carré sémiotique dans lequel prolifèrent les relations conflictuelles entre l'Ogresse et le héros humain, nous pensons qu'il convient d'abord d'explicitier le carré sémiotique dans sa forme théorique.

Soit l'exemple du carré sémiotique que nous fournit Louis Hébert dans son *Dictionnaire de sémiotique générale*² et qui établit à partir de l'opposition : « Masculin / Féminin » de nombreux concepts.

¹ Louis Hébert, *Dictionnaire de Sémiotique générale*, Version numérique, Université du Québec, Numéro de la version 14.0, date de la version 29-05-2018. Lien consulté et téléchargé le 27/09/2018. Adresse URL : <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>

² Idem., p. 58.

ce dernier, son alliée ou sa victime. Cela étant dit, il nous incombe de mentionner que le vecteur autour duquel notre carré sémiotique est bien « l'Ogresse ».

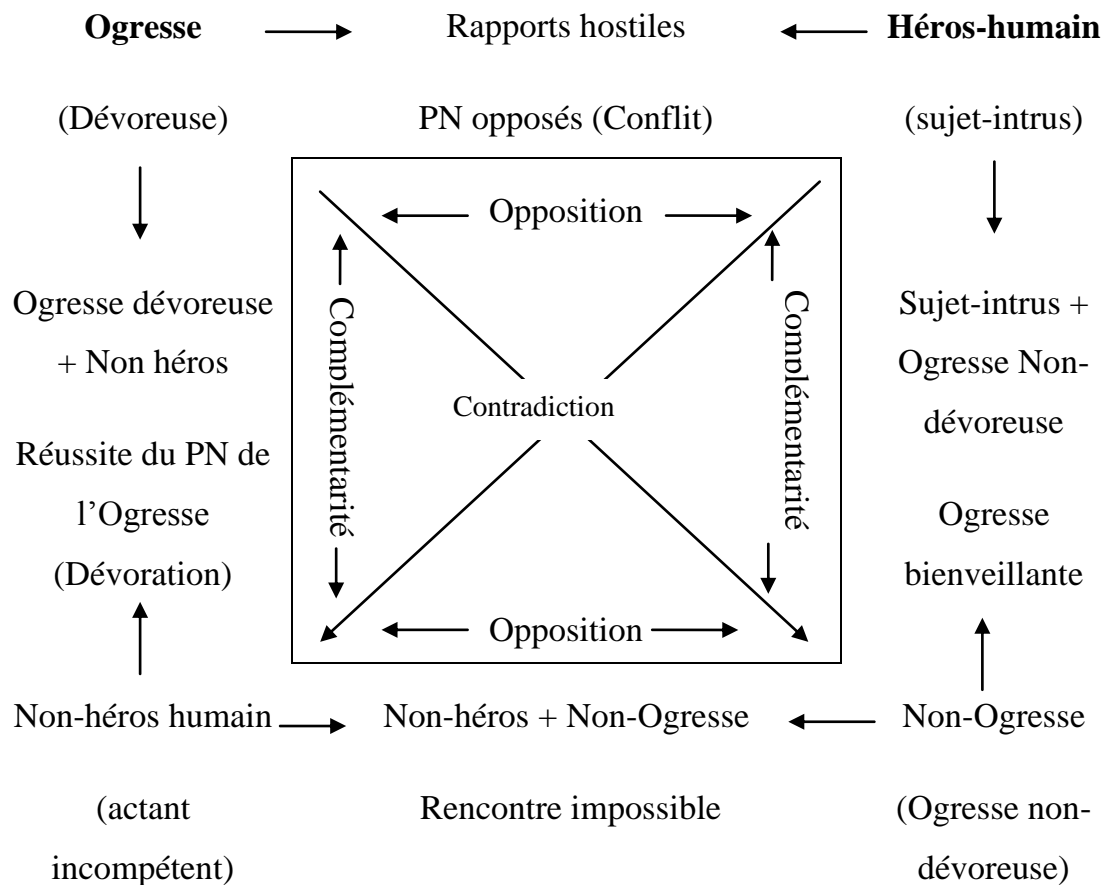


Figure 6

En effet, le carré sémiotique de la paire « Ogresse / Héros humain » donne lieu à de nombreuses combinaisons qui, à leur tour, nous produisent des concepts tels que :

- Non-Ogresse : il s'agit, certes, d'une ogresse mais qui, dans l'imaginaire populaire algérien se trouve dépourvue des attributs qui font que l'Ogresse soit une Ogresse, comme la force physique et la dévoration. Donc, le concept « non-ogresse » renvoie de toute évidence à une « Ogresse non-dévoreuse ».
- Non-héros : Il s'agit d'un concept qui renvoie manifestement au « faux héros » ou à l'actant incompetent qui finit toujours par se faire dévorer par l'Ogresse.

D'autre part, notre carré sémiotique nous dévoile que les rapports résultant de la paire « Ogresse / Héros humain » sont aussi bien opposés que complémentaires. En d'autres termes, la paire « Ogresse / Héros humain » nous a permis de constater que les rapports rattachant l'Ogresse à son rival l'homme ne sont pas toujours des rapports d'opposition.

De prime abord, il y a lieu de préciser que nous parlons sciemment de rapports – au pluriel – car lesdits rapports, tel que mis en exergue dans le carré sémiotique « Ogresse / Héros humain », sont aussi bien conflictuels que conviviaux. C'est pourquoi, nous nous intéresserons dans ce qui suit aux liens hostiles et amicaux rattachant l'Ogresse au personnage humain.

Dans ce contexte, il importe de signaler que les résultats auxquels nous avons abouti dans le chapitre précédent nous ont permis de constater que l'Ogresse occupe plusieurs sphères d'action, à savoir *l'adjuvant*, le *sujet* et *l'antihéros*. C'est pourquoi, nous estimons que ces divers rôles sont à l'origine des rapports, tantôt amicaux tantôt hostiles, que l'Ogresse peut entretenir avec les autres actants.

Ce qui précède signifie en fait que les relations liant l'Ogresse aux autres personnages – ceux incarnant des êtres humains – ne sont pas nécessairement des relations du type : bourreau/victime. En fait, il existe trois types de rapports liant l'Ogresse aux autres figures marquantes du conte algérien. Lesdits rapports oscillent entre l'amical, l'hostile mais aussi le conditionné.

Nous verrons donc à travers ces divers types de relations aussi bien l'image que projette l'Ogresse sur les autres protagonistes mais aussi comment le statut de l'Ogresse change de celui de bourreau à celui de protecteur.

I- 1- L'Ogresse et le sujet intrus : rapports hostiles

Nous avons vu dans la première partie de notre travail, celle concernant l'analyse de l'espace, que l'intrusion de l'actant principal dans l'espace personnel de l'Ogresse sans son consentement engendre très souvent la colère de cette

dernière et éveille ses pulsions dévoratrices. C'est pourquoi, l'on assiste dans ce cas de figure à une confrontation entre l'Ogresse et le héros intrus. Confrontation qui aboutit à la destruction de l'Ogresse.

Dans cette perspective, le rapport conflictuel entre l'Ogresse et le sujet humain se voit d'abord dans l'opposition de leurs *programmes narratifs*. En fait, nous avons noté dans tous les contes de notre corpus que la quête du sujet qui s'aventure dans le domaine de l'Ogresse s'oppose catégoriquement à celle de cette dernière. Les *programmes narratifs*¹, dans leur forme courte, de nos deux protagonistes peuvent être schématisés comme suit :

	Fonction occupée	Objet de la quête
Programme narratif du sujet intrus	Sujet	Eliminer l'Ogresse pour lui dérober ses biens.
Programme narratif de l'Ogresse	Anti-sujet	Dévoré l'intrus.

Figure 7

La *Figure 7* nous dévoile que les *programmes narratifs* de l'humain intrus et celui de l'Ogresse sont opposés. Par conséquent la confrontation, puis l'élimination de l'un des deux protagonistes est inévitable. D'où le rapport conflictuel entre l'Ogresse et l'intrus.

En effet, nous avons noté dans tous les contes de notre corpus que l'actant principal est souvent mis à l'épreuve de la part du destinataire. Ce dernier assigne à l'actant principal comme tâche de lui procurer un objet précieux. Celui-ci ne se trouvant que dans le domaine périlleux de l'Ogresse, l'action de l'intrus de s'aventurer dans le domaine de l'Ogresse engendre la confrontation, puisqu'en s'aventurant dans la forêt, espace originel de l'Ogresse, il crée un conflit avec cette dernière dans la mesure où l'Ogresse s'assigne désormais comme objet de quête la mise à mort de l'actant par le biais de la dévoration.

¹ Le programme narratif (PN), élaboré par Greimas, est une formule abstraite servant à représenter une action. Un faire (une action) réside dans la succession temporelle de deux états opposés. In : Louis Hébert, Le programme narratif, Url : <http://www.signosemio.com/greimas/programme-narratif.asp> (Lien consulté le 13/09/2019).

Il est à rappeler que la relation conflictuelle¹ confrontant l'Ogresse au sujet intrus a très souvent lieu après que ce dernier transgresse le pacte sacré lui interdisant de pénétrer à l'intérieur de l'espace personnel de l'Ogresse. Ce qui signifie que ce sont les actes provocateurs du sujet intrus qui sont à l'origine du conflit Ogresse / Homme.

En effet, dans le conte : *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85), en dépit des mises en garde du roi, l'actant principal, motivé par son sens de l'aventure et sa curiosité, s'aventure dans la forêt enchantée de l'Ogresse. Observons l'extrait suivant :

Tu pourras parcourir mon royaume, aller partout où il te plaira, sauf du côté de la forêt, car tous ceux qui ont suivi cette direction ne sont pas revenus ! Un temps, le jeune homme respecta cette recommandation [...] Il se dit un soir, dans son cœur : « Pourquoi le sultan m'a-t-il interdit l'approche de la forêt, pourquoi ? [...] Il se leva dès l'aube, et s'éloigna dans la direction qu'il n'aurait jamais dû prendre. Il atteignit la forêt [...] Il la franchit et c'est alors que lui apparut un jardin ! En vérité le plus prodigieux qui se puisse voir²

L'action du sujet engendre la colère de l'Ogresse et crée l'affrontement. L'objet de la quête du sujet intrus étant de vaincre l'Ogresse et s'approprier son espace ogresque : « *Tseriel, l'ogresse, l'épiait mais il ne la voyait pas. [...] Elle le saisit et l'avala. Elle avala aussi le cheval d'éclairs et de vent et le lévrier.* »³

Il est clair que l'affrontement entre l'actant principal et l'Ogresse est manifestement dû à la transgression du pacte établi entre le sujet et le destinataire et selon lequel il est formellement interdit de pénétrer dans l'espace d'un tiers actant (celui qui sera l'anti-sujet). En d'autres mots, comme nous le montre le passage illustratif ci-haut, le rapport hostile entre l'actant humain et l'Ogresse s'établit immédiatement après la violation du pacte.

¹ C'est à Najima Rhozali qui dans une étude intitulée *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc* a évoqué les relations mitigées entre l'être humain et le personnage populaire de l'ogre que nous devons le qualificatif « Conflictuel » de la relation opposant l'Ogresse au sujet. In : Najima Rhozali, *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc*, op.cit., p. 148.

² Taos Amrouche, op.cit., pp. 89-90.

³ Ibidem.

Rappelons que cette situation contique est aisément repérable dans de nombreux récits de nos trois recueils. Nous mentionnons à titre d'exemple, outre le conte *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85) cité précédemment, *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21), *L'Ogresse aveugle* (CDTA., 361), *Mhemed le troisième fils du roi* (CDTA., p. 479), *L'or des ogres* (CDTA., p. 561), *Fibule d'argent* (ACL., p. 17) ainsi que *Le don de nourriture* (ACL., p. 107) entre autres contes.

Dans le même contexte, nous avons noté dans le modèle des contes précités que le lien entre l'Ogresse et l'actant humain est inexistant avant la transgression du pacte qu'établit le destinataire ou l'adjuvant. Dans *Mhemed le troisième fils du roi* (CDTA., p. 479), c'est une captive de l'Ogre qui met en garde le héros contre les conséquences désastreuses de la violation de son périmètre : « *Pourquoi es-tu là, faible mortel ? Mon époux l'Ogre ne fera qu'une bouchée de toi !* »¹ Ou comme dans *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85) : « *Tu pourras parcourir mon royaume, aller partout où il te plaira, sauf du côté de la forêt, car tous ceux qui ont suivi cette direction ne sont pas revenus !* »²

Néanmoins, le lien inexistant entre l'Ogresse et le l'actant humain se transforme en lien *dévorateur / dévoré* après que le statut de *l'actant humain* évolue en devenant *le sujet intrus*.

Donc, le programme narratif – dans sa formule longue – du sujet intrus, dont, rappelons-le, l'objet de quête consiste à éliminer l'Ogresse, pourrait être schématisé comme suit :

- **PN³ du sujet intrus : éliminer l'Ogresse :**

Le sujet opérateur	Être humain intrus.
Manipulation	Curiosité + L'affirmation de soi.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., 484.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 89.

³ Joseph Courtès postule que le Programme narratif est souvent abrégé en PN. In : Joseph Courtès, *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 79.

Compétence	VF + SV + PV
Performance	Vaincre l'Ogresse en l'éliminant

En effet, le programme narratif de l'humain intrus visant à affronter l'Ogresse et à la vaincre est motivé aussi bien par sa curiosité que par son désir de s'affirmer et prouver ses aptitudes intellectuelles à son entourage (ses parents, ses frères ou sa bien-aimée). Nous pensons notamment au personnage de Mhemmed dans *Mhemmed le troisième fils du roi* (CDTA., p. 479) chassé par son père à cause de ses habitudes malsaines :

Un puissant roi qui régnait sur un vaste royaume [...] eut trois garçons [...] Les deux premiers garçons suivirent ses conseils à la lettre et furent initiés à l'art de gouverner [...] Le plus jeune manifesta très tôt sa différence. Son caractère et son comportement firent de lui un être non conforme aux désirs du roi qui le considéra comme un renégat.¹

Le sujet-opérateur entreprend la quête de sauver des villageois d'une terrible ogresse. L'objectif étant de regagner le respect de son père et de revenir chez lui en héros. Pour ce faire, le conte munit ledit personnage d'un savoir-faire et d'un pouvoir-faire incarnés par une intelligence hors du commun lui permettant d'aller au bout de sa quête en défiant puis éliminant l'Ogresse.

De ce fait, la formule sténographique du *programme narratif élémentaire*² du héros nous est donnée comme suit

- PN = F \longrightarrow S \cap O
- PN du héros : F (vaincre) : S : l'intrus humain : Conjonction : L'Ogresse.

Il s'agit en fait d'un *Programme narratif* à transformation conjonctive car le lien entre S (le sujet opérateur ou le héros humain) et O (L'objet ou l'Ogresse) est de type conjonctif. Cela signifie que la conjonction à l'Ogresse, qui équivaut à la vaincre, est, en effet, l'enjeu principal auquel aspire le Sujet-opérateur. Ce dernier parvient à accomplir sa tâche, d'où sa désignation de Héros.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 479.

² Par Programme narratif élémentaire, nous entendons la forme simple du programme narratif. Ce dernier, nous le verrons, peut être transcrit dans une forme différente dite : longue.

Ce qui précède nous incite à postuler que c'est le conflit opposant le sujet-opérateur à l'Ogresse qui rend possible le retour triomphal du sujet-intrus chez lui : « : « *Le sultan le retrouva avec son petit cheval et l'immense fortune qu'il avait gagnée grâce à son intelligence. Il pleura ses autres fils et félicita son dernier. Il comprit qu'il n'y avait de grandeur que celle de l'intelligence.* »¹

Ainsi, l'accomplissement de l'objet de la quête que le sujet opérateur s'est assignée lui permettra de regagner le respect de sa famille et de se hisser au rang de héros. C'est pourquoi, le sujet-intrus n'est héros que lorsqu'il se défait de l'emprise de l'Ogresse et arrive à accomplir son objet de quête, en l'occurrence vaincre l'Ogresse.

En réalité, nous n'employons point le terme héros pour désigner l'actant principal car c'est la situation finale où le sujet intrus parvient à braver puis à éliminer l'Ogresse, qui fait émerger *l'héroïté* du *sujet*. Autrement dit, dans les rares situations où l'Ogresse triomphe, sa victime ne peut être considérée comme « héros ». Vladimir Propp qualifie l'actant que l'agresseur parvient à vaincre de « *non-héros* »². Najima Rhozali rajoute en ce sens que le personnage populaire de l'Ogre « *ne parvient à réaliser son acte de dévoration qu'avec les non-héros. Ceux-là méritent d'être dévorés soit pour leur incompetence [...] Ou par la non-écoute.* »³

Dans cette optique, nous avons noté que les contes de notre corpus font toujours en sorte que l'Ogresse parvienne à venir au bout des actants se caractérisant par leur incompetence, leur manque de clairvoyance et leur avidité. Nous mentionnons à titre d'exemple le conte *Sebaâ sebaya fi gasbaya* (CDTA., p. 147) où la non-écoute de six jeunes filles des conseils de leur sœur cadette et la confiance aveugle qu'elles avaient mise en une Ogresse déguisée en une vieille femme les a menées à leur faillite, puisque elles ont fini par être capturées puis dévorées par ladite Ogresse :

¹ Ibid., p. 466.

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op.cit., p. 74.

³ Najima Rhozali., op.cit., pp. 149-150.

Un jour, quelqu'un frappa à la porte : c'était une vieille femme [...] Elle demandait l'hospitalité [...] Va ma sœur ! Ouvre la porte et reçois la hadja comme il se doit, dit la sœur aînée à la benjamine.

- Lalla [...] nous ne la connaissons pas. Et notre père nous a interdit d'ouvrir notre porte à des inconnus !

- Va, te dis-je, obéis à ta grande sœur [...]

L'Ogresse qui connaissait bien les lieux, entra et commença par l'ainée en lui disant :

- Par où dois-je te commencer, Ô la grosse !

- Par mon oreille qui n'a pas écouté ma petite sœur.

Et l'Ogresse se régala comme elle le souhaitait.¹

Dans ce récit illustratif, la formule sténographique du *programme narratif élémentaire* du non-héros se présente comme suit :

• PN = F —————> S U O

• PN de l'intrus : F (vaincre) : S : l'intrus humain : Disjonction : L'Ogresse.

Soit F représente la fonction narrative de l'humain intrus (S) consistant à vaincre l'Ogresse (O) pour lui subtiliser ses biens. Le déploiement du programme narratif par le biais de la conjonction entre S et O n'a pas lieu. Ce qui signifie que le programme narratif de l'intrus humain n'aboutit pas, faute de compétence.

Aussi, dans le conte *L'or des ogres* (CDTA., p. 561), un personnage humain, bien que riche, cherche à s'enrichir encore et s'illustre par son incompetence et sa non-écoute des conseils de son frère lorsqu'il s'introduit dans la demeure des ogres dans l'espoir de devenir comme son frère riche. Il pille la fortune des ogres mais sans qu'il ait appris la formule de sortie du fief des ogres :

L'homme riche suivit les instructions de son frère. Mais une fois dans la demeure des ogres, il prononça la formule [...] Mais la porte resta fermée. Ce fut bientôt la nuit. Il entendit le mugissement des quarante ogres qui rentraient chez eux [...] Ils se mirent à renifler et à gronder sourdement [...] Ils chauffèrent alors les tisonniers et en piquèrent les peaux entassées. Ils finirent par toucher le malheureux qui hurla. Les ogres se jetèrent sur lui et le dévorèrent ne laissant que la tête.²

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 149-153.

² Idem., pp. 561-562.

Il s'agit en fait du modèle d'actants qui, à première vue, se montre important en créant le conflit avec l'Ogresse mais qui, néanmoins, finit par se révéler n'être qu'un actant secondaire dont l'incompétence et les vices en font une victime de l'Ogresse. De ce fait, le programme narratif de ce type d'actants peut être schématisé comme suit :

Le sujet opérateur	Être humain / Non-héros
Manipulation	Cupidité
Compétence	VF + Non SV + Non PV +
Performance	S'accaparer des biens de l'Ogresse

En effet, la quête du non-héros est différente de celle du héros en ce qu'elle est motivée par des intentions visant à piller les biens de l'Ogresse sans en avoir réellement besoin. Aussi, la compétence du sujet dévoré est amputée de deux éléments essentiels quant à l'aboutissement de la quête : à savoir, le savoir-faire et le pouvoir faire. En fait, nous pensons que l'imaginaire algérien s'arrange pour mettre en scène des non-héros dépourvus de savoir-faire et de pouvoir-faire, pour mettre en valeur les qualités *positives* du véritable héros qui, lui, grâce à ses intentions bienveillantes, parvient à défier l'Ogresse et à la vaincre.

Néanmoins, le programme narratif du non-héros vaincu ressemble à celui du héros vainqueur en ce que ces deux types d'actants, en dépit des différences citées plus haut, tissent tous les deux des liens conflictuels avec l'Ogresse.

En effet, la transgression du pacte selon lequel le sujet-opérateur n'est pas autorisé à pénétrer dans l'espace de l'Ogresse entraîne la réaction de cette dernière. Réaction hostile qui vient s'opposer à la quête du héros et crée un affrontement entre le sujet-intrus et l'Ogresse aboutissant très souvent à la mort de l'Ogresse.

Dans ce sillage, nous avons noté dans nos trois recueils de contes que l'objet de la quête de l'Ogresse éclot au moment où l'actant humain devient sujet-opérateur et décide de s'introduire dans le domaine ogresque. L'action du

sujet-opérateur fait de l'Ogresse un anti-sujet et l'incite par la même occasion à s'assigner pour tâche la capture puis la dévoration de l'intrus. D'ailleurs, signalons que c'est l'Ogresse qui s'assigne sa propre quête et n'a donc point besoin de destinataire¹ l'envoyant accomplir une quelconque mission. Ce qui, à notre sens, démontre, encore une fois, l'autonomie totale dont jouit le personnage de l'Ogresse quant aux choix des quêtes et des actions qu'elle accomplit.

Par ailleurs, il va sans dire que les *programmes narratifs* de l'Ogresse dont l'objet de quête consiste à dévorer le sujet-intrus sont aussi nombreux que ceux du héros dont l'objectif est de vaincre l'Ogresse. La raison étant que les deux programmes narratifs, bien qu'opposés sur tous les plans, entrent dans la composition des mêmes contes. En fait, si dans le conte *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85) le personnage humain vise à réaliser son *programme narratif* en éliminant l'Ogresse, cette dernière s'oppose à ce *Programme narratif* et tend à accomplir le sien visant à dévorer le sujet-intrus. C'est pourquoi, les deux *programmes narratifs* meublent les mêmes récits. D'ailleurs, le rapport conflictuel opposant le sujet-intrus à l'Ogresse est dû au fait que leurs programmes narratifs mènent inéluctablement les deux actants à la confrontation.

En effet, dans les contes *Les chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85), *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21), *L'Ogresse aveugle* (CDTA., 361), *Mhemed le troisième fils du roi* (CDTA., p. 479), *L'or des ogres* (CDTA., p. 561), *Fibule d'argent* (ACL., p. 17) ainsi que *Le don de nourriture* (ACL., p. 107) entre autres contes², le personnage de l'Ogresse entreprend la quête de répondre à la provocation du sujet-humain par le biais de la dévoration. Ci-après le programme narratif de l'Ogresse dévoratrice qui, soulignons-le, apparaît dans ce types d'intrigue comme un actant malveillant :

¹ Le rôle du destinataire, selon Vladimir Propp, est d'assigner une tâche à l'actant principal en envoyant ce dernier accomplir une mission consistant à éliminer un monstre ou à ramener un objet précieux.

² Nous avons sciemment choisi des titres émanant de nos trois recueils de contes en guise d'illustration pour ainsi démontrer que le rapport conflictuel entre l'Ogresse et le sujet-humain n'est pas le propre d'un imaginaire populaire d'une région par rapport à une autre région de l'Algérie.

- **PN de l'Ogresse malveillante : dévorer le sujet-intrus :**

Le sujet opérateur	L'Ogresse / l'Ogre
Manipulation	Châtier l'intrus + Faim
Compétence	PV + Non-SV
Performance	Dévorer le sujet-intrus

En effet, le programme narratif de l'Ogresse nous révèle en premier lieu que la quête de l'Ogresse est d'abord motivée par la vengeance. En fait, l'Ogresse agit à l'encontre du sujet-intrus pour le châtier et sanctionner l'action irréfléchie de s'introduire dans son espace personnel :

Ce fut bientôt la nuit. Il entendit le mugissement des quarante ogres qui rentraient chez eux. L'odeur de l'humain dans notre Ksar [...] Ils se mirent à renifler et à gronder sourdement [...] Ils chauffèrent alors les tisonniers et en piquèrent les peaux entassées. Ils finirent par toucher le malheureux qui hurla. Les ogres se jetèrent sur lui et le dévorèrent ne laissant que la tête. C'était ainsi qu'ils châtiaient les visiteurs importuns¹

Le passage ci-dessus nous dit que l'Ogresse réagit à la témérité du sujet-intrus par la malveillance et ce en le châtiant par des pratiques des plus cruelles : « *Le lendemain, en partant, ils suspendirent devant leur porte, la tête et le burnous de la victime. C'était ainsi qu'ils châtiaient les visiteurs importuns.* »²

Néanmoins, la quête de l'Ogresse n'est pas déterminée uniquement par la vengeance et le châtement. En fait, nous avons noté dans nos différents récits que l'Ogresse ne voit pas en le sujet-intrus seulement un transgresseur qu'il faut sanctionner, mais elle le considère aussi comme un objet de consommation. En d'autres termes, la faim est un autre motif incitant le personnage de l'Ogresse à entreprendre la quête de dévorer le sujet-intrus. D'ailleurs, l'objet de la quête de l'ogresse ne consiste pas à éliminer le sujet-intrus mais à s'alimenter de sa chair.

¹ Ibid., pp. 561-562.

² Ibid., p. 562.

Dans cette perspective, nous avons noté dans moult récits que la capture du sujet-intrus annonce souvent le motif de l'engraissement du sujet captif. Il s'agit en fait d'un motif très récurrent dans le conte algérien associé aux pratiques ogresques et consistant à séquestrer le sujet dans un espace confiné et de l'engraisser en vue de le dévorer. Dans le conte *Histoire de Velâjoudh et l'ogresse Tseriel* (GM., p. 203) à titre illustratif, l'Ogresse capture le sujet-intrus dans le seul but d'en faire un dîner pour sa famille. Elle l'enferme et le nourrit pour l'engraisser : « *Tseriel tâta Velajoudh et le trouva maigre. Afin qu'il engraissât, elle l'enferma dans une dépense regorgeant de miel et de figues sèches, de dattes et de noix.* »

Pour ce qui est de la compétence de l'Ogresse, nous avons noté qu'elle possède uniquement le vouloir puisqu'elle désire effectivement dévorer son hôte indésirable.

Cependant, même si le conte algérien munit l'Ogresse de pouvoirs surnaturels, son pouvoir-faire demeure limité face à la malice du sujet-intrus. Au surplus, le programme narratif de l'Ogresse est dépourvu de savoir-faire. En d'autres termes, elle ne sait pas du tout comment exploiter son pouvoir pour venir à bout du sujet-intrus : « *Les ogres comptent beaucoup sur leur force physique et ne font pas travailler leur tête.* »¹, « *Les ogres sont aussi forts que naïfs* »². L'absence du savoir-faire explique, à notre sens, l'éternel échec de l'Ogresse face au héros.

La structure narrative simple du *programme narratif* de l'Ogresse dévoratrice nous est donnée dans l'énoncé :

- PN = F \longrightarrow S U O
- PN de l'Ogresse : F (dévoration) : S : L'Ogresse : Disjonction : héros-humain.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 466.

² Ibid., p. 485.

Soit la relation entre l'Ogresse et le héros-humain est de nature disjonctive. Ce qui signifie que l'Ogresse (S) ne parvient pas à accomplir son *programme narratif* qui consiste à capturer puis à dévorer l'être humain (O). Une situation qui, somme toute, est due à l'intelligence dont est nanti le héros (O) mais aussi au manque de compétence dont l'Ogresse souffre.

A cela, nous ajoutons que la conjonction dans le *programme narratif* du héros humain implique nécessairement la disjonction du programme narratif de l'Ogresse. La raison étant que le PN des deux actants vise le même objet de convoitise : vaincre l'autre.

Ainsi, à la différence de la quête du héros qui réussit très souvent à mener à bien son programme narratif, celle de l'Ogresse est souvent vouée à l'échec dans le sens où son objectif visant à dévorer le héros n'est, dans la plupart des cas, pas atteint, dans la mesure où l'accomplissement du programme narratif du sujet-intrus implique nécessairement l'inaccomplissement de celui de l'Ogresse. D'où la relation conflictuelle qu'entretient l'Ogresse et le héros humain. Relation hostile s'expliquant par leurs quêtes visant l'une et l'autre à détruite l'autre mais aussi par les pouvoirs employés ainsi que les modalités de réalisation de leurs quêtes :

	Objet de quête	Moyens employés	Modalités
PN du héros	Vaincre l'Ogresse	<ul style="list-style-type: none"> • Force intellectuelle • Ruse et intelligence 	Savoir.
PN de l'Ogresse	Dévorer l'intrus	<ul style="list-style-type: none"> • Force physique • Pouvoir de métamorphose 	Pouvoir

Donc, *l'analyse narrative* à travers le *programme narratif* de nos deux personnages nous a permis de déceler et de comprendre les rapports diamétralement opposés entre l'Ogresse et le héros humain. En fait, nous

estimons que les rapports hostiles que nos deux personnages entretiennent sont percevables aussi bien dans leurs objets de quête qui s'opposent et donnent lieu à la confrontation fatale, que dans les moyens employés afin d'accomplir ladite quête dans le sens où le conflit « *Ogresse / héros humain* » s'articule autour du pouvoir ogresque se frottant au savoir humain, de l'intelligence humaine bravant la force surnaturelle de l'Ogresse.

Dans cette optique, les *programmes narratifs* de l'Ogresse et du héros humain que nous avons qualifiés d'opposés nous dévoilent également le changement du statut actantiel conféré à l'Ogresse. Cette dernière se voit attribuée, au niveau de la situation initiale, le rôle d'agresseur puisqu'elle constitue une menace dont il est impératif de s'éloigner. Or, l'action de s'introduire dans l'espace de l'Ogresse et de la défier engendre le changement de statut de celle-ci d'agresseur à agressée.

Il va sans dire que ce changement de statut de l'Ogresse ne concerne que celle que nous avons précédemment baptisée « dévoratrice ». En d'autres termes, c'est l'Ogresse hostile dont la quête est de dévorer le héros humain qui est concernée par ledit changement de statut. En fait, nous avons noté dans de nombreux contes à l'instar des *chevaux d'éclairs et de vent* (GM., p. 85) ou *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67) que le personnage de l'Ogresse est, au premier abord, considéré par les actants occupant la fonction du destinataire (rôle joué par un parent du sujet) ou celle de l'adjuvant (rôle joué dans par un vieillard avisé) comme étant le vilain qui martyrise les faibles. Les passages ci-après démontrant les mises en garde des adjuvants pour les sujets :

Tu pourras parcourir mon royaume, aller partout où il te plaira, sauf du côté de la forêt, car tous ceux qui ont suivi cette direction ne sont pas revenus.¹

Le moudabbar, après avoir écouté la demande de Dhaoui, lui dit : - Celui qui t'a demandé cela veut ta mort. [...] Tu prendras cette route qui te conduira chez Ghila, l'ogresse.²

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 89.

² Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 68-69.

Néanmoins, l'actant-sujet qui brave les interdits et transgresse les règles en choisissant délibérément de défier l'Ogresse devient le héros : « *Un temps, le jeune homme respecta cette recommandation [...] Il se leva dès l'aube [...] et s'éloigna dans la direction qu'il n'aurait jamais dû prendre.* »¹ L'action du héros de défier l'Ogresse entraîne le changement de statut de cette dernière et fait en sorte que son statut d'agresseur change en celui d'agressée :

Tseriel lui apparaissait, immense, dans son merveilleux jardin [...] Elle s'approcha, mais plus prompt qu'elle, il la frappa de son sabre à la tête. Elle chavira et s'écroula lourdement [...] J'ai tué l'Ogresse, annonça Ahmed au sultan. La rivière emporte son cadavre vers la mer.²

Le changement de statut de l'Ogresse dévoratrice et les divers rapports qu'elle entretient avec l'actant humain nous révèlent en fait qu'elle produit sur les autres actants moult sentiments et impressions. Ces derniers sont aussi nombreux que disparates.

En effet, nous avons noté que le personnage de l'Ogresse génère chez les actants occupant la fonction du destinataire (le roi) ou l'adjuvant (le vieillard avisé) peur et terreur. Ces sentiments d'appréhension vis-à-vis de l'Ogresse se traduisent par l'interdiction formelle qu'émet le destinataire ou l'adjuvant pour le sujet principal quant à une éventuelle intrusion indésirable dans l'espace de l'Ogresse : « *Pourquoi es-tu là faible mortel ? [...] l'Ogre ne fera qu'une bouchée de toi.* »³, « *Alia Bent Mansour qui habite au-delà des sept mers [...] est une ogresse redoutable et personne n'a réussi à revenir avec les pommes.* »⁴

Outre la peur et terreur qu'inspire l'Ogresse pour les autres actants, qui rappelons-le, sont toujours humains, nous avons noté une tonalité tragique se dégageant des séquences contiques où l'espace ogresque est décrit : « *La terrible*

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 89.

² Ibid., pp. 90-92.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 484.

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 35

*créature marcha longtemps, elle marcha de jour et de nuit [...] L'ogresse arriva enfin chez elle, dans un pays obscur où l'entendait que les cris sinistres. »*¹

Ces images de mort et de cruauté associées à l'Ogresse se manifestent également à travers l'angoisse qu'éprouvent les actants secondaires des conséquences dévastatrices de la réaction agressive de l'Ogresse quant à la rencontre de cette dernière. Nous pensons notamment à la manière dont lesdits actants décrivent l'Ogresse la qualifiant de : « *la monstrueuse créature* », « *la monstrueuse bête* », « *La terrible créature* », « *l'horrible ogresse* »...

Ainsi, l'Ogresse inspire pour les actants humains à la fois peur et angoisse. Cela étant dit, ces sentiments d'appréhension qu'éprouvent les actants secondaires à l'égard de l'Ogresse se muent chez le héros en sentiment de curiosité quant à l'image et aux pouvoirs que pourrait avoir l'Ogresse.

En effet, nous avons noté que les mises en garde du destinataire ou de l'adjuvant relatives à l'intrusion dans l'espace de l'Ogresse ne sont point respectées par l'actant-sujet. Ce dernier, éprouve de la curiosité dans le sens où il s'interroge sur l'aspect que peut avoir l'Ogresse et son espace personnel : « *Pourquoi le sultan m'a-t-il interdit l'approche de la forêt, pourquoi ?* »² Ce passage nous indique que le héros se montre plutôt curieux de savoir davantage sur cette créature.

D'autre part, il nous a été donné de constater que la curiosité que ressent l'actant-sujet à l'égard de l'Ogresse laisse souvent place à la bravoure. Ce dernier sentiment submergeant l'actant-sujet à la suite d'une mission qu'il s'assigne – celle de vaincre l'Ogresse – qui va finir par transformer l'actant-sujet en héros :

Ahmed remonta sur son cheval [...] et se dirigea vers la forêt [...] A peine eut-il franchi la rivière que Tseriel lui apparaissait immense, dans son merveilleux jardin [...] Elle s'approcha mais plus prompt qu'elle, il la frappa de son sabre à la tête. Elle chavira et s'écroula lourdement.³

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 331

² Taos Amrouche, op.cit., p. 89.

³ Ibid., p. 92.

Ainsi, l'Ogresse génère comme effet chez le héros curiosité mais aussi audace, puisque en dépit des mises en gardes de l'adjuvant, le héros ose défier l'Ogresse pour s'affirmer, prouver sa bravoure et confirmer par la même occasion son statut de héros : « - *J'ai tué l'Ogresse, annonça Ahmed au sultan. La rivière emporte son cadavre vers la mer. - Dieu te bénisse, mon fils et te couvre de ses bienfaits ! Tu es aussi valeureux que ton frère ! S'écria le sultan.* »¹

Il va sans dire que ces impressions de curiosité et de bravoure qu'engendre l'Ogresse chez l'actant humain se retrouvent dans nos trois recueils de contes. En d'autres mots, l'effet que l'Ogresse produit sur les actants humains est identique dans les trois recueils de contes. Ce qui signifie que les imaginaires populaires de l'Est, du Sud-ouest et du Centre de l'Algérie s'accordent à dire que l'Ogresse produit sur son ennemi l'homme à la fois peur et appréhension, mais aussi curiosité et audace.

Ainsi, les rapports hostiles qu'entretient l'Ogresse avec autrui et que nous avons mis en exergue à travers le *carré sémiotique* et le *programmes narratif* laissent entrevoir plusieurs images que l'Ogresse produit sur lesdits actants. D'une part, les actants secondaires éprouvent une grande appréhension envers l'Ogresse et son espace personnel puisque ils n'osent y pénétrer et recommandent de ne pas s'y aventurer. D'autre part, l'Ogresse produit un tout autre effet sur le héros humain. Ce dernier voit l'Ogresse et son espace ogresque avec curiosité et la considère comme un défi qui pourrait éventuellement lui permettre de gagner le respect d'autrui et de rehausser son statut ; de *sujet* à celui de *héros*.

Néanmoins, si le constat du rapport « Ogresse dévoratrice / sujet-intrus » est tel que l'actant humain éprouve aussi bien de la peur que de la curiosité et de la bravoure à l'égard de l'Ogresse lorsqu'elle joue le rôle du bourreau, qu'en est-il de l'effet que produit l'Ogresse sur l'actant humain lorsqu'elle occupe la fonction du protecteur ?

¹ Ibid., p. 94.

Nous analyserons dans ce qui suit les rapports amicaux liant l'Ogresse à l'actant humain, pour ensuite nous intéresser à l'image que ce dernier se fait de l'Ogresse protectrice.

I- 2- L'Ogresse et le sujet humain : rapports amicaux

Le carré sémiotique que nous avons dressé au début de ce troisième chapitre nous a révélé qu'il n'y a pas que les relations conflictuelles entre l'Ogresse et l'actant humain. Il existe également des rapports de type amical liant lesdits personnages.

En effet, nous pensons que le lien amical réunissant l'Ogresse et l'actant humain se voit d'abord dans leurs programmes narratifs qui, en dépit des multiples différences entre l'Ogresse et l'actant humain, ne sont manifestement point en opposition. En fait nous estimons que les programmes narratifs de nos deux actants vont de pair.

Dans ce sillage, nous avons noté dans certains contes de notre corpus, à l'instar de *Ouras babak el haouas* (CDTA., p. 159) *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157) et *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., 49) que les programmes narratifs de l'Ogresse et celui du sujet humain sont en complémentarité dans la mesure où ils aspirent au même objectif, celui d'assurer la sécurité du héros. En fait, nous parlons de la « sécurité » du héros car ce dernier, démuni, affaibli ou abandonné par les siens, ne peut se tirer de sa mauvaise posture qu'en se faisant aider par une tiers entité actantielle, en l'occurrence, l'Ogresse.

- **PN du héros humain démuni : se dépêtrer de sa mauvaise posture :**

Le sujet opérateur	Être humain démuni.
Manipulation	Pauvreté + Délaissement + Manque
Compétence	Non-SV + Non-PV
Performance	Sortir d'une mauvaise situation

En effet, le programme narratif du héros démuni nous dévoile un actant qui, en dépit de son statut de sujet-opérateur – donc de héros –, est mis dans une situation de manque. Par situation de manque, nous entendons, une pauvreté matérielle comme dans le conte *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., 49), une situation de solitude : *Ouras babak el haouas* (CDTA., p. 159) ou la souffrance du rejet des proches, à l’instar du conte *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157). Au surplus, les trois sujets-opérateurs des contes précités sont dépourvus de *savoir* et de *pouvoir*. Cela signifie qu’ils ne savent pas comment s’en sortir et ne peuvent pas se protéger. Nous citons à titre illustratif le conte *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157) où une petite fille, représentant le sujet-opérateur, se retrouve abandonnée par sa marâtre dans les bois : « *La mère [...] s’était confiée par dépit à une voisine [...] Elle ne verra plus jamais sa fille que j’ai laissée non loin de la forêt.* »¹

Il semblerait également que le seul et unique objectif du sujet-opérateur consiste à se dépêtrer de sa mauvaise posture ; c’est-à-dire, trouver un abri, se protéger contre les créatures sauvages et se prémunir contre les morsures du froid « *La jeune-fille creusa un trou dans le mur et s’échappa. Elle courut à en perdre halène et de temps en temps, elle levait les yeux au ciel et interrogeait le croissant de lune qui éclairait sa route.* »²

Le même cheminement d’événements est notable dans *Aïcha bent el Ghoul* (CDTA., p. 155) et *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., 49) où l’actant principal, tourmenté par le froid et la faim, se retrouve rejeté par ses proches. Une situation précaire du héros ne pouvant être résolue que par un être aux pouvoirs surnaturels, en l’occurrence l’Ogresse.

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 158.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 153

- **PN de l'Ogresse charitable : aider le héros humain à se tirer de sa mauvaise posture**

En effet, nous avons noté dans les contes cités ci-haut qu'il n'est point question de transgression de l'espace personnel de l'Ogresse, de piller ses biens ni de menacer sa sécurité. Par conséquent, le comportement de l'Ogresse à l'égard du sujet humain change d'hostile et malveillant à charitable et bienveillant. Cela signifie que l'Ogresse entretient, dans ce cas de figure, des relations amicales avec le sujet-humain. Observons ci-après le programme de l'Ogresse non-dévoreuse.

Le sujet opérateur	L'Ogresse / l'Ogre
Manipulation	Compassion + apitoiement
Compétence	VF + SV + PV
Performance	Protéger le héros-humain.

Contrairement à l'ogresse dévoreuse, celle qui est bienveillante possède toutes les modalités du PN. Modalités qui lui permettent de réussir à réaliser l'objet de sa quête : protéger le héros humain. De ce fait, dans le dessein d'accomplir sa quête, l'imaginaire populaire algérien dote l'Ogresse bienveillante du savoir-faire, du vouloir-faire ainsi que du pouvoir-faire. Nous illustrons nos dires par l'exemple du conte *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p. 25) où une Ogresse risque sa vie pour aider une jeune-fille démunie à trouver le salut et à apaiser son âme. La quête de ladite Ogresse est déterminée par la compassion : « *A sa vue, la jeune ogresse [...] fut prise de pitié.* »¹ Ce qui signifie que l'Ogresse veut, de son plein gré, aider le sujet-humain.

Outre le vouloir-faire, l'Ogresse, dans ce conte possède également le savoir-faire et le pouvoir-faire : « *[...] la jeune ogresse compatissante, [...] promet d'en parler à son père car l'ogre connaissait tous les secrets des lieux.* »²

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 25.

² Ibid., p. 26.

La situation finale de ce conte nous apprend que l'Ogresse a *su* et a *pu* aider et protéger l'héroïne du récit. De ce fait, le programme narratif de l'Ogresse sous sa formule sténographique peut être schématisé comme suit :

- PN = F \longrightarrow S \cap O
- PN de l'Ogresse : F (Protection) : S : L'Ogresse : Conjonction : héros-humain.

En effet, le programme narratif ci-dessus nous révèle que le personnage de l'Ogresse réussit à mener à bien sa quête puisqu'il y a conjonction avec l'héroïne. En fait, nous avons noté dans tous les contes où l'Ogresse est bienveillante qu'elle réussit à mener à bien sa quête. En d'autres termes, l'Ogresse amicale réussit là où l'Ogresse dévoreuse échoue.

Dans ce sens, nous estimons que c'est devant la faiblesse du sujet humain que les pulsions dévoratrices qui font de l'Ogresse une ogresse s'évaporent et se muent en des sentiments d'apitoiement quant au sort du sujet humain. Ce dernier, en dépit de la suspicion qu'il inspire à l'Ogresse et qui fait de lui son éternel rival : « *Je vous connais, les humains ! Vous êtes petits de taille mais vous avez plus d'un tour dans votre tête.* »¹ finit néanmoins par susciter la compassion, l'attendrissement dirions-nous, de l'Ogresse. Tel est le cas de l'Ogresse de *La mare où éteindre ces feux, Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49) qui s'est apitoyée sur le sort d'une veuve et ses orphelins « *C'était Tseriel. Elle se dirigea vers le métier et y entra. Elle s'assit près de la veuve et lui dit : Pousse-toi, je vais t'aider.* »²

Le même constat s'aperçoit dans *Aïcha bent el ghoul* (CDTA., p. 155) ainsi que *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157) où l'Ogresse s'émeut de l'état difficile dans lequel se trouve l'héroïne rejetée par ses proches. C'est pourquoi, la quête de l'Ogresse qui, rappelons-le vise à protéger le héros, est particulièrement motivée par des sentiments de compassion à l'égard du sujet humain.

Dans ce sillage, nous avons noté dans les contes où l'Ogresse est bienveillante que l'émergence de son revers humain ne laisse nullement le héros

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 331.

² Taos Amrouche, op.cit., p. 50.

indifférent. Ce dernier, devant la compassion qu'éprouve l'Ogresse à son égard, finit par lui accorder sa confiance en lui confiant ses malheurs : « *La jeune femme raconta toute l'histoire à la jeune ogresse compatissante.* »¹, « *La jeune fille quitta alors sa cachette et l'ogre lui demanda de lui raconter sa mésaventure.* »²

Outre les confidences que livre le héros/héroïne à l'Ogresse qui est un signe d'une relation conviviale entre nos deux actants, le rapprochement entre ces derniers se manifeste également à travers la manière dont le sujet-humain s'adresse à l'Ogresse : « *mère* »³, « *maman grand-mère* »⁴, « *ouma* »⁵. Des dénominations indiquant le lien affectif qui lie désormais les ennemis.

Ce qui précède nous indique clairement que le héros humain perçoit l'Ogresse aussi bien comme une force protectrice que comme une source d'où il puise sa sérénité : « [...] *Depuis ce jour, il l'adopta. Elle devient Aïcha bent el ghoul et mena une vie de princesse, douce et tranquille.* »⁶

Le rapport amical liant l'Ogresse au héros humain passe très souvent par l'acte d'adoption. Tel est le cas du conte cité ci-haut ou celui du récit *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157) : « *Une ogresse, mère de sept fils, l'avait trouvée et adoptée tant elle désirait une fille.* »⁷ En fait, L'adoption étant un acte inhérent à l'Ogresse protectrice, nous estimons que l'adoption est pour l'Ogresse protectrice ce que la dévoration représente pour l'ogresse dévoratrice. Cela signifie que l'acte d'adoption pour l'Ogresse bienveillante symbolise à la fois la rupture avec les pratiques ogresques et marque l'établissement d'un rapport amical liant l'Ogresse à l'actant humain. Par conséquent, le passage de l'acte de dévoration à celui de l'adoption ponctue le changement de statut actantiel du personnage de l'Ogresse.

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., T.2, p. 26.

² Ibid., p. 156

³ Nora Aceval, op.cit., p. 159

⁴ Taos Amrouche, op.cit., p. 120.

⁵ Ibid., T.2, p. 509

⁶ Ibidem.

⁷ Nora Aceval, op.cit., p. 158.

En effet, la fonction que l'imaginaire populaire algérien fait assurer à l'Ogresse dans les contes où le programme narratif de cette dernière est en complémentarité avec celui du sujet humain est celui de l'adjuvant. D'ailleurs, nous pensons que l'attribution de cette dernière fonction est due à deux principales raisons.

La première raison étant la situation périlleuse dans laquelle l'Ogresse trouve le sujet humain. Situation qui suscite la sensibilité de l'Ogresse et fait jaillir sa face humaine.

Pour ce qui est de la seconde raison, nous estimons que c'est l'attitude pacifique du héros à l'égard de l'Ogresse qui provoque le changement du statut conféré à l'Ogresse. En d'autres termes, le comportement inoffensif du héros humain fait en sorte que le désir de dévorer devient un désir de protéger. Ce faisant, le statut de l'Ogresse se transforme de vilain agresseur à protecteur bienveillant.

Ainsi donc, le rapport amical liant l'Ogresse bonne à l'actant humain que nous avons décelé dans nos trois recueils de contes indique que l'Ogresse est perçue par l'actant humain comme un être bienveillant susceptible de lui apporter aussi bien une protection physique qu'un soutien moral. Nous avons noté en ce sens que l'Ogresse bienveillante produit sur l'actant humain un sentiment de quiétude. Notamment après que l'Ogresse prononce le serment de ne point le dévorer : « *Qui que tu sois, je te promets de ne pas te manger ni de te faire du mal. Tu es l'invité du prophète, tu as droit à l'hospitalité.* »¹

En réalité, la peur et l'appréhension que ressent l'actant humain envers l'Ogresse au début : « *Aïcha arriva devant l'immense château [...] Soudain un bruit de tonnerre fit vibrer les murs. La jeune-fille alla se cacher sous un*

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 156.

chaudron. »¹ Ces sentiments laissent place à l'assurance et à la paix : « *Elle devint Aïcha bent el ghoul et mena une vie de princesse, douce et tranquille.* »²

Ces passages nous révèlent que le héros humain sauvé par l'Ogresse, perçoit cette dernière comme un être salvateur, bon et généreux. En fait, nous pensons que l'Ogresse, dans ce cas de figure, n'est pas associée au danger et à la méfiance ; elle est, pour le héros humain un symbole d'assurance et de paix car il n'est plus question, pour l'Ogresse, d'ôter la vie mais de la protéger. D'ailleurs, Najima Rhozali nous dit, en ce sens, que le personnage de l'Ogre peut, aussi bien « *faire mourir* » que « *donner la vie* »³.

Ce faisant, dans les situations contiques où l'Ogresse est bienveillante, elle est, pour le héros humain, synonyme de vie. C'est, en guise d'exemple, le cas de l'héroïne du conte *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157) qui, laissée pour morte par ses proches, finit par être sauvée par l'Ogresse. Celle-ci, outre le fait qu'elle adopte l'enfant, elle l'orientera vers le chemin le plus sûr qui puisse la mener chez les siens :

- Ohé ma fillette !
- Oui ma mère ! Oui ... Répondit la jeune fille.
- Tu vas te trouver devant deux chemins, prends le chemin noir et non le blanc ! Tu vas te trouver devant deux arbres, mange les fruits du noir et non du blanc ! Tu vas être accostée par deux oiseaux, crie le mot « pêché » et non le mot « vertu » ! C'est ainsi que tu pourras surmonter les obstacles qui t'attendent.⁴

Le passage ci-dessus nous dit clairement que l'héroïne du conte voit en l'Ogresse une mère aimante mais aussi un être salvateur qui la guide et lui indique l'itinéraire lui permettant ainsi de s'extraire d'un véritable labyrinthe surnaturel.

Nous pouvons donc confirmer que le héros humain en difficulté, celui qui ne transgresse pas l'espace sacré de l'Ogresse et ne la contrarie pas, réussit à

¹ Ibid., p. 155.

² Ibid., p. 156.

³ Ibidem.

⁴ Nora Aceval, op.cit., p. 160.

établir un rapport amical¹ avec l'Ogresse, et se socialiser avec cette créature, à priori asociale et ce, en transcendant l'apparence monstrueuse de l'Ogresse pour atteindre sa sensibilité et susciter la part humaine du personnage de l'Ogresse.

Ainsi donc, le personnage de l'Ogresse qui, dans les récits où l'imaginaire populaire algérien l'incarne sous la forme d'un être bon, représente pour l'actant humain un être aimé et digne de confiance : « [...]prends le chemin de ma mère [l'ogresse] car je sais qu'elle ne me veut pas de mal. »². Dans *Aïcha bent el ghoul*, l'héroïne jure de n'adresser aucun mot à son mari à moins qu'il profère le nom de son père l'Ogre. Cela nous dit implicitement que l'Ogre dudit récit est respecté : « Je te le promets père ! Répondit Aïcha, docilement. »³

Il va sans dire que les sentiments bienveillants que voue le héros humain pour l'Ogresse bonne s'expliquent par le fait que l'Ogresse va au-delà de son instinct bestial et fait valoir sa sensibilité humaine et ce, en adoptant une fille rejetée par les siens dans *La sœur adoptée par les ogres* (ACL., p. 157), en sauvant une jeune fille d'une terrible créature dans *Ouras Babak el Haoues* (CDTA., p. 159), ou en se sacrifiant pour aider la veuve démunie du conte *La mare où éteindre ces flammes, Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49).

Cette constatation s'applique à nos trois recueils puisque, moyennant des exemples illustratifs émanant des trois recueils de contes constituant notre corpus, nous avons prouvé que l'actant-humain conçoit l'Ogresse bienveillante de manière identique. En d'autres mots, L'Ogresse occupant la fonction de l'adjuvant « bon », produit sur l'actant-humain chez nos trois conteuses un effet similaire. Celui, en l'occurrence, d'un être bon, serviable et sensible.

Néanmoins, en ce qui concerne la typologie des rapports liant l'Ogresse à l'actant humain, signalons qu'à la différence de *L'Algérie des contes et légendes*

¹ Rappelons que la cerclature du carré sémiotique de la paire « Ogresse / Héros humain » que nous avons mise en application au début de ce chapitre (Voir p.297) nous a révélé que les rapports liant l'Ogresse non-dévoreuse au héros non-intrus sont de type « complémentaires », par opposition aux rapports de contrariété opposant l'Ogresse dévoreuse au sujet-intrus.

² Nora Aceval, op.cit., p. 160.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 159.

où il n'est question que des relations hostiles et amicales, nous avons noté dans *Le grain magique* et *Contes du terroir algérien* l'émergence d'un troisième type de rapports liant l'Ogresse à l'actant humain. Des relations que nous avons appelées « conditionnées ».

En effet, nous avons noté dans certains récits de *Contes du terroir algérien* et *Le grain magique* que la rencontre « Ogresse / Héros humain » ne survient point dans un environnement convivial. Or, ladite rencontre ne mène pas pour autant nos deux pôles actantiels à un affrontement hostile. En fait, il s'agit d'un rapport liant l'Ogresse l'actant-sujet basé sur un pacte garantissant la survie des deux personnages et interdisant à l'un de porter atteinte à l'autre.

Dans cette optique, il est des contes du *Grain magique* et de *Contes du terroir algérien* qui mettent en scène des actant-sujets humains en quête d'objets de valeur dont seule l'Ogresse est en possession. Toutefois, l'obtention de l'objet, qui souvent est surnaturel, ne peut s'acquérir sans le consentement de l'Ogresse. C'est pourquoi, le héros humain use d'un stratagème lui permettant de pactiser avec l'Ogresse et de se procurer son objet de quête.

En réalité, le stratagème dont use le héros humain afin de pactiser avec l'Ogresse n'est autre que la lactation. Il s'agit d'un motif récurrent qu'effectue le héros des contes algériens consistant à téter le sein de l'Ogresse et de boire son lait. En fait, la signification de cet acte symbolique consiste, pour l'actant-sujet humain, à devenir le fils adoptif de l'Ogresse et d'éviter ainsi sa colère. Nabil Fares nous dit à propos de la symbolique de l'allaitement qu'il est un « *rite de communication* »¹

Dans les contes *Les sept ogres* (GM., 117), *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67) ainsi que *L'aide de l'ogresse* (CDTA., p. 329) à titre illustratif, il est question pour l'actant-sujet d'accomplir l'acte de lactation afin d'acquérir l'objet de la quête sans être capturé puis dévoré :

¹ Nabil Fares, op.cit., p. 50.

[...] Afin que l'Ogresse ne t'avale pas, il te faudra la surprendre en train de moudre du grain : elle aura ses seins rejetés sur l'épaule. Toi, élance-toi sur elle, empare-toi d'un de ses seins et tête-le comme le ferait un nouveau-né.¹

Mon fils, tu dois accompagner l'ogresse chez elle ! C'est peut-être pour te dévorer à sa guise ! Mais sache, min fils, qu'elle ne mangera jamais quelqu'un qui aura bu de son lait ! Empare-toi de son sein dès que possible pour devenir son fils car même ogresse, une mère ne dévorera jamais son fils.²

Dhaoui [...] se lança sur le chemin périlleux qui le conduisit sur les terres de la terrible ogresse. Avisé, le jeune homme attendit la tombée de la nuit pour s'en approcher et saisir son sein gauche qu'elle portait sur son épaule tant il était gros. Dhaoui but du lait de l'ogresse qui l'adopta aussitôt.³

La réaction de l'Ogresse face à cet acte est certes violente, mais sans pour autant s'attaquer à son ennemi l'homme. Ce dernier, par cet acte symbolique, devient désormais son fils.

Malheureux ! si tu n'avais pas bu de mon lait, je t'eusse avalé et j'eusse avalé jusqu'à la terre que tu as foulée ! Mais que puis-je pour toi ?⁴

Ah ! lui dit-elle, tu es mon fils de lait et le sang du prophète est sur toi ! Que viens-tu faire dans ces contrées ? Raconte !⁵

De ce fait, nous pouvons confirmer que la *lactation* est une espèce de laissez-passer providentiel permettant d'asseoir le premier contact avec l'Ogresse sans courir le risque de se faire punir par le biais de la *dévoration*.

Ce qui précède nous dit clairement que le rapport « Ogresse / héros humain » n'est ni hostile, ni convivial. Il s'agit d'un lien « *contractuel* »⁶ conditionné par un pacte sacré, celui de l'allaitement. Ledit pacte fait que l'actant-sujet soit protégé contre l'acte de dévoration et contraint l'Ogresse à aider l'actant-sujet à accomplir sa quête :

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 120.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 331.

³ Ibid., p. 69.

⁴ Taos Amrouche, op.cit., p. 120.

⁵ Zoubeida Mameria, op.cit., p.69.

⁶ Il est à signaler que c'est à la chercheuse marocaine Najima Rhozali que nous devons cette notion de *relations contractuelles*. Cette dernière a été proposée exclusivement par Najima Rhozali qui dans sa thèse *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire marocain* (p. 112) a stipulé qu'en plus des rapports conviviaux et conflictuels confrontant le personnage populaire de l'ogre aux personnages humains, un rapport contractuel liant lesdits personnages est également mis en exergue.

Maman grand-mère, répondit Mehend, on m'a appris que tu avais dans ton jardin des pommes enchantées [...] L'Ogresse mena le jeune-homme vers le bel arbre constellé de fruits.¹

J'ai compris, dit Ghila [...] Elle veilla sur le repos du jeune-homme avant de le conduire à la frontière [...] L'ogresse lui dicta d'autres recommandations que Dhaoui devait suivre pour atteindre son but et échapper à la mort.²

Ces derniers passages nous révèlent que l'Ogresse respecte le pacte avec le héros humain en lui laissant la vie sauve, en le protégeant contre des forces maléfiques, en l'abritant ou en lui procurant l'objet magique constituant le principal motif de sa quête.

De son côté, le héros honore le contrat préétabli en ne s'attaquant point à l'Ogresse et respecte l'intimité de son espace personnel en le quittant sitôt que l'objet de sa quête est obtenu. C'est pourquoi, le programme narratif de l'actant sujet ne s'oppose pas à celui de l'Ogresse. En fait le PN de l'actant-sujet consiste à faire en sorte que l'Ogresse lui procure l'objet de sa quête. Ce qui explique qu'il n'y a pas de confrontation entre nos deux actants :

- **PN de l'actant-sujet humain : contraindre l'Ogresse à l'aider**

Le sujet opérateur	Être humain en mauvaise posture.
Manipulation	L'acte de lactation
Compétence	Non-PV + SF
Performance	Se procurer l'objet de sa quête grâce à l'aide de l'Ogresse

Nous pouvons donc confirmer que ce type de relations *conditionnées* qu'entretient l'Ogresse avec le héros humain nous a révélé que ce dernier conçoit l'Ogresse comme le garant de l'objet magique de sa quête. Autrement dit, l'Ogresse projette sur l'actant-sujet l'image du détenteur de pouvoir qu'il faut solliciter par le biais de stratagèmes et de ruses afin de l'aider à se procurer l'objet de sa quête.

¹ Taos Amrouche, op.cit., pp. 120-121.

² Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 69-70.

Il est donc à constater que certains contes du *Grain magique* et de *Contes du terroir algérien* mettent en scène une Ogresse perçue par les autres actants comme un danger dont il faut se méfier mais susceptible de leur apporter son aide après que le pacte sacré de la lactation soit scellé. C'est sous cette condition que le personnage de l'Ogresse fait fi de ses pulsions bestiales et dévoratrices pour apporter son aide « salvatrice » au héros-humain. Ce dernier conçoit l'Ogresse comme une source de pouvoirs redoutable mais qui est la seule et unique porte de dénouement. L'Ogresse représente donc, dans certains récits, pour le héros humain, l'unique moyen lui permettant l'obtention de l'objet désiré.

Il est, par ailleurs, à signaler que ce type de rapports conditionnés est manifestement éphémère puisqu'il ne dure que le temps de l'accomplissement de la quête du héros. Cela signifie que la rencontre « Ogresse / héros » après l'acte de lactation n'implique pas nécessairement une liaison définitive entre nos deux actants.

Aussi, l'absence de ce type de rapports dans *l'Algérie des contes et légendes* et sa présence exclusive dans *Le grain magique* et *Contes du terroir algérien* nous apprend que les rapports liants ou confrontant l'Ogresse au héros humain dans l'imaginaire populaire algérien du Centre et de l'Est paraissent plus complexes. Par conséquent, ce constat rejoint la constatation à laquelle nous avons abouti à la fin de nos deux précédents chapitres et selon laquelle la conception du personnage de l'Ogresse change d'une région à une autre.

En conclusion, nous pouvons confirmer que l'examen des différents types de liens unissant l'Ogresse à l'actant humain nous a permis de constater que l'Ogresse projette sur le héros des images aussi bien disparates que variables.

Moyennant *le carré sémiotique* et *le programme narratif* de la sémiotique narrative de Greimas, nous avons décelé trois types de rapports reliant l'Ogresse au héros humain. Rapports variant entre *l'hostile*, *l'amical* et le *conditionné* et qui indiquent que l'Ogresse représente dans certains cas le vilain agresseur que le héros voit comme une entrave à surmonter. L'Ogresse renvoie, à contrario, dans

d'autres situations narratives à un être bon, incarnant une mère sensible qui vole au secours du héros démuné et qui, somme toute, se trouve à l'origine de la réalisation de la quête du héros.

Par conséquent, nous constatons que les diverses images que produit l'Ogresse sur l'actant principal dans le conte algérien, notamment dans *Le grain magique* et *Contes du terroir algérien* nous confirment le statut hybride que l'imaginaire populaire algérien confère au personnage populaire de l'Ogresse.

Néanmoins, si l'Ogresse produit sur les autres personnages contiques des images disparates indiquant l'ambivalence dont elle fait preuve, quels effets produit-elle sur le lecteur ?

Moyennant l'approche sémio-pragmatique centrée essentiellement sur le rôle du lecteur dans la conception du texte littéraire, nous évoquerons dans ce dernier point de notre travail de recherche comment l'Ogresse est reçue et perçue par le lecteur du texte contique à travers les images et effets que produit le personnage populaire de l'Ogresse sur le lecteur.

II- L'Ogresse comme forme de communication : quel effet sur le lecteur ?

Le texte littéraire est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] il requiert des mouvements coopératifs actifs de la part du lecteur.¹

Vincent Jouve stipule que les approches s'intéressant au personnage n'abordent pas toutes les significations auxquelles renvoie le personnage littéraire dans le sens où les théories narratologiques, structurales et formalistes ne considèrent le personnage que comme un « être de papier » en rejetant ainsi l'hypothèse que ce dernier pourrait, éventuellement, être traité en fonction des impressions qu'il produit sur le lecteur.

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1984, p. 64.

En effet, Vincent Jouve suggère une approche sémio-pragmatique axée particulièrement sur l'effet que produit le personnage sur le lecteur en l'envisageant comme une forme de communication suscitant chez le lecteur maintes impressions qui, en définitive, le renseignent sur la manière dont le personnage étudié est reçu.

En fait, l'approche de Vincent Jouve se démarque de celle de Hans Robert Jauss en ce qu'elle n'envisage pas le personnage dans une perspective « extra-textuelle » mais le considère plutôt comme un sujet cognitif « *doté d'une conscience, que le récit constitue et auquel il octroie un sens et une signification.* »¹ Ce qui signifie que le personnage doit être étudié en fonction de données purement textuelles.

D'autre part, Jouve affirme que le personnage littéraire, quoique fictif, s'inspire de personnes réelles. De fait, nous estimons qu'en dépit de son aspect surnaturel, le personnage de l'Ogresse s'approprierait les traits des êtres réels qui marquent le quotidien du lecteur. D'ailleurs, au sujet de l'impression de « personne » que produit le personnage littéraire sur le lecteur, Ducrot et Todorov affirment que : « *refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes selon des modalités propres à la fiction.* »²

Dans ce sens, l'imaginaire collectif algérien assigne au personnage de l'Ogresse des traits physiques et mentaux, des comportements et des attitudes suscitant chez le lecteur peur, colère, pitié, antipathie ou sympathie :

Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle, [...], Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autre entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux évènements exposés et son intérêt pour le sort du héros.³

¹ Djaouida Chadli, op.cit., p. 183.

² Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op.cit., p. 286.

³ Boris Tomachevski, In : *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966. Cité par Christiane Achour & Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, op.cit., p. 45.

Il va sans dire que ces émotions et impressions que produit le personnage sur le lecteur dépendent de la manière dont le personnage est présenté. C'est pourquoi, la démarche qu'adopte Vincent Jouve dans sa théorie sémiopragmatique s'articule autour du repérage de procédés textuels par le biais desquels le texte littéraire influence le lecteur et l'oriente quant à l'image qu'il se fait du personnage. Autrement dit, la sémiopragmatique s'intéresse aux effets et aux impressions que produit le personnage littéraire sur le lecteur et ce, à travers le repérage d'indices que l'auteur insère dans le texte et qui, en définitive, révèlent comment « *le personnage est présenté, évalué et mis en scène par le narrateur.* »¹

Donc, entre le personnage fictif qu'un auteur crée de toutes pièces et de l'autre part, la personne empruntant quelques caractéristiques des êtres qui jalonnent le réel du lecteur, ce dernier se voit tiraillé entre le rêve et le réel entre : « [...] *la force hallucinatoire des représentations imaginaires et la distanciation imposée [...]* »² Cette distanciation est imposée, faut-il le rappeler, par le *Moi éveillé*, ce qui « [...] *explique la complexité de l'activité lectrice.* »³

Cet écart que suscite le personnage littéraire chez le lecteur par rapport à son inscription à la fois au fictif et au réel met en scène trois types de lecteurs :

- *Le lectant* : c'est le lecteur qui ne se laisse pas leurrer par le texte littéraire et est conscient qu'il est question de fiction. En fait, ce genre de lecteurs ne perd pas de vue que « *tout texte est d'abord une construction.* »⁴ élaborée par un auteur. De ce fait, de même que le *lectant* appréhende le texte « *par rapport à son auteur* »⁵, il appréhende le personnage à travers son créateur. Donc, dans le cas du personnage populaire de l'Ogresse, le lecteur l'envisagerait par rapport à l'imaginaire populaire qui l'a créé et mis en scène.

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 100.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p. 83.

⁵ Ibidem.

- Le *lisant* : Vincent Jouve définit le *lisant* comme étant « *la part du lecteur victime de l'illusion romanesque.* »¹. En effet, il est question d'un lecteur qui se laisse emporter par l'illusion littéraire du texte. Celui –ci le place dans un univers fictif. Nous pensons pour notre part que le *lisant* renvoie d'une certaine manière au lecteur jeune. Par lecteur jeune, nous entendons l'enfant qui croit en ce qu'il lit ou ce qu'il écoute et qui ne réalise pas le fond fictif du texte. Cependant, le *lisant* ne se laisse entraîner par l'illusion littéraire qu'à *moitié* car il est, à priori, conscient que le texte qu'il lit est fictif. Jouve qualifie ce genre de lecteurs de « *crédules* »² et nous dit à ce propos que la moitié qui croit au personnage littéraire est celle de « *l'enfant qui a survécu à l'adulte.* »³

- Le *lu* : le troisième type de lecteur renvoie selon Vincent Jouve à un type de lecteurs motivé essentiellement dans sa quête ininterrompue de lecture par la curiosité. Nous estimons qu'à la différence du *lisant* qui ne croit pas entièrement en ce qu'il lit, *le lu*, lui, reçoit le texte en y cherchant ses « *propres fantasmes* »⁴ et en s'identifiant aux vices et aux vertus du personnage littéraire. Jouve affirme que cette *passion* que ressent le *lu* à l'égard de ce qu'il lit se manifeste à travers son « *désir de tout voir et de tout savoir* »⁵ à propos du personnage auquel il s'identifie, ce qui fait du lecteur, si l'on veut reprendre les termes de Jouve, un : « *Voyeur* »⁶.

En réalité, si nous nous sommes intéressé à ces trois niveaux de lecture, c'est justement parce que chaque niveau correspond à un effet de lecture distinct. En d'autres termes, les trois niveaux de lecture susmentionnés donnent lieu à trois types d'effets produits par le personnage sur le lecteur ; à savoir : L'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Cela nous mène à dire que les manières dont l'Ogresse peut être reçue par le lecteur se manifestent comme suit :

¹ Ibid., p. 85.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p. 90.

⁵ Djaouida Chadli, op.cit., p. 185.

⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 90.

- Un *instrument textuel* au service d'un projet, c'est l'effet-personnel ;
- Une *illusion de personne*, c'est l'effet-personne ;
- Un *prétexte*, c'est l'effet-prétexte.¹

C'est donc en fonction de ces trois types de réception que nous analyserons les effets que génère le personnage de l'Ogresse sur le lecteur.

II- 1- L'Ogresse comme instrument textuel

Nous avons déjà indiqué que le premier stade de lecture consiste, pour le lecteur éveillé, à appréhender le personnage par rapport à son concepteur ; son auteur. Dans ce sens, Vincent Jouve stipule au sujet de l'auteur :

L'auteur [...] se dédoublant en volonté esthétique et instance réflexive nous avons été conduits à distinguer un *lectant jouant* et un *lectant interprétant*. Le premier saisit le personnage comme un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte. Le second l'appréhende comme l'indice du projet sémantique.²

Vincent Jouve nous apprend, tel que stipulé dans le passage ci-dessus, que le personnage est perçu à la fois comme un motif esthétique et une modalité qui donne à réfléchir. C'est pourquoi, cette double perception du personnage donne naissance à deux types de *lectants* : le *lectant jouant* et le *lectant interprétant*.

En effet, ce qui précède indique que le *lectant* se subdivise, à son tour, en deux catégories distinctes. D'abord le *lectant jouant* qui désigne le lecteur qui s'inscrit dans un « *jeu de prévisibilité* »³ puisque le *lectant* « *s'appuie d'abord sur ce qu'il a lu* »⁴ envisageant donc le personnage comme un « *pion narratif* »⁵ évoluant dans l'échiquier de l'auteur selon les règles de ce dernier. En fait, le *lectant jouant* tente de prévoir la progression événementielle du récit, et ce, en cherchant à anticiper le devenir du personnage.

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 100. Cité par Djaouida Chadli, op.cit., p. 185.

² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 92.

³ Ibid., p. 93

⁴ Ibid., p. 94.

⁵ Ibid., p. 93.

De l'autre côté, le *lectant interprétant* s'inscrit dans une démarche analytique consistant à interpréter la symbolique des actions du personnage et à saisir le message que transmet l'auteur en catimini. Vincent Jouve affirme en ce sens que l'acte de lire pour le *lectant interprétant* est : « un travail de déchiffrement. Or, déchiffrer n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider. La lecture est soumise au principe de pertinence : le besoin de comprendre, l'instinct « interprétatif » [...]. »¹

Nous pensons que le postulat de Vincent Jouve démarque le *lectant jouant* du *lectant interprétant* en ce que la lecture pour le premier signifie déchiffrement et anticipation tandis que l'acte de lire pour le second consiste essentiellement à comprendre et à élucider dans la mesure où le *lectant interprétant* appréhende le personnage comme un « indice d'un projet sémantique. »²

Pour ce qui est de l'image que produit le personnage de l'Ogresse sur le lecteur averti, nous nous sommes inspirés de la typologie de Vincent Jouve et avons fait la distinction entre les effets que l'Ogresse produit sur le *lectant jouant* et ceux produits sur le *lectant interprétant*.

Pour le *lectant jouant*, le personnage de l'Ogresse représente, dans les trois recueils de contes, un actant, ou pour reprendre les termes de Vincent Jouve « un pion narratif » que l'auteur met sur le chemin du héros en guise d'entrave pour que ce dernier fasse ses preuves. Le rôle de *simple pion* auquel renvoie l'Ogresse au *lectant jouant* s'explique d'abord par le fait qu'elle se manifeste à la suite de la situation initiale sous la forme d'un *méfait*³ infligé au héros annonçant ce que Vladimir Propp désigne par « l'état de complication ».

En effet, l'Ogresse se présente aux yeux du *lectant jouant* comme l'agresseur qui donne lieu à la situation de manque. Les manques dont l'Ogresse est à l'origine sont entre autres : le manque de sécurité, de stabilité et de liberté. Nous citons à titre d'exemple la situation perturbatrice de *L'Ogresse et le champ*

¹ Ibid., p. 99.

² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 92. Cité par Djaouida Chadli, op.cit., p.186

³ Vladimir Propp op.cit., p. 96.

de fèves : « Elles ne pouvaient pas soupçonner qu'elles étaient dans le champ de l'ogresse [...] L'ogresse qui guettait et rôdait alentour avait déjà dévoré l'âne.¹

Cependant, moyennant le savoir contique du *lectant jouant* qui, rappelons-le, est un lecteur averti, celui-ci sait d'ores et déjà que cette situation de manque que traverse le héros et qui est engendrée par l'Ogresse n'est que temporaire : « L'ogresse fut surprise de ne pas les trouver en se réveillant [...] En colère, elle les chercha en vain et se mis à crier de rage en arrachant les cheveux. »²

Le passage ci-dessus nous dit que l'Ogresse joue effectivement le rôle d'un opposant dont le héros doit venir à bout et confirme par la même occasion son statut de « pion ». En fait, le *lectant jouant* voit l'Ogresse comme un *pion* que l'auteur met en avant dans certaines situations contiques³ et où ledit pion menace la survie du roi qui n'est autre que le héros humain. Or, le *lectant jouant* a parfaitement conscience et ce, avant même que sa lecture du conte ne s'achève que le pion en question n'ira pas au bout et sera sacrifié par l'auteur au profit de personnages plus importants, à savoir le héros.

Le devenir du pion qu'est l'Ogresse se révèle au *lectant jouant* à travers ses lectures antérieures des contes populaires, mais aussi, et surtout, à travers le rapprochement que le *lectant jouant* peut faire entre le personnage de l'Ogresse et certaines figures monstrueuses des contes populaires de tous bords à l'instar du Loup, du loup-garou et du dragon entre autres personnages surnaturels. En fait, les similitudes entre l'Ogresse et ces personnages populaires permettent au *lectant jouant* d'imaginer le sort funeste réservé à l'Ogresse à la fin du conte. Un sort qui indique au *lectant jouant* que l'Ogresse recouvrerait le statut de simple « pion » que l'auteur fait tomber au profit du héros : « Le jeune-homme [...] le lança en direction de l'ogresse. Atteinte à la tête, celle-ci mourut sur le coup. »⁴

¹ Nora Aceval, op.cit., p. 72.

² Ibid. p. 75.

³ Celles à titre d'exemple où un personnage, le héros en l'occurrence se conduit mal et a besoin de ce fait d'être corrigé.

⁴ Zoubeida Mameria, T.1., op.cit., p. 334.

Ainsi, la signification de « pion » narratif à laquelle renvoie l'Ogresse au *lectant jouant* résulte du fait que Nora Aceval, Taos Amrouche et Zoubeida Mameria¹ mettent le personnage de l'Ogresse dans la posture de l'actant défait à la fin du récit.

Dans cette perspective, le *lectant jouant* ne se base pas uniquement sur ses lectures antérieures pour se constituer une image claire de l'Ogresse mais s'appuie également sur des les indications textuelles que lui communiquent les auteures ou, ce que Vincent Jouve appelle « *des stratégies d'écriture* » dont usent nos trois auteures afin d'orienter le lecteur.

En effet les indices que nos auteures parsèment tout au long des textes contiques incitant le lecteur à envisager l'Ogresse comme un simple opposant de second plan sont en rapport avec la description des différentes facettes constituant l'être de l'Ogresse. En fait, nous pensons que le portrait moral incomplet de l'Ogresse notamment dans *L'Algérie des contes et légendes* ainsi que la biographie quasi inexistante de notre personnage sont des stratégies qu'emploient Nora Aceval, Taos Amrouche et Zoubeida Mameria pour indiquer officieusement qu'il s'agit d'un personnage « *pion* » et moins important que le héros humain. Ce dernier bénéficiant d'une description physique morale et biographique plus fournie et plus significative que celle dont l'Ogresse est nantie. Nous mentionnons en guise d'exemple le cas des personnages de « Nsif » dans le conte *Ndif, Klil ou Zeki* (CDTA., p. 436), « Hdid wan » dans *Hdid wan, saoutou yedoui ou houa ma iben* (CDTA., p. 551) ainsi que Smim Enda (ACL., p. 41) pour ne citer que ceux-là.

Il va sans dire que ces indications sur le rôle secondaire de l'Ogresse ne sont pas dites de façon ostentatoire mais sont toutefois repérables par le *lectant jouant* dans la mesure où ce dernier est un lecteur averti qui fait appel à son expérience lectrice, à son imagination littéraire et à ses lectures préalables.

¹ Parler des auteures de nos trois recueils de contes, c'est parler de l'imaginaire populaire algérien.

Outre la fonction de « *pion narratif* » que semble occuper le personnage de l'Ogresse aux yeux du *lectant jouant*, nous avons noté que l'imaginaire populaire algérien inscrit l'Ogresse dans un cadre archétypal chargé de valeurs négatives. En d'autres termes, les conteuses dépeignent un être monstrueux dégageant vilénie et malveillance. Nous corroborons nos dires par des passages où les conteuses tentent d'orienter l'image que le lecteur se fait de l'Ogresse en qualifiant cette dernière d'*horrible*, de *terrible créature* et de *monstrueuse bête*.

Ces qualificatifs indiquent au *lectant jouant* qu'il aura affaire à un être malveillant qui, traditionnellement, dans l'univers des contes, renvoie à l'actant vilain dont le sort est inévitablement tragique. Cela répond, à notre sens, à l'horizon d'attente du lecteur qui, à la lecture desdits qualificatifs, s'attend à recevoir un personnage malveillant chargé de valeurs négatives. Des valeurs qui correspondent à la composition de l'actant « *vilain* » et qui, somme toute, laissent le *lectant jouant* supposer que l'Ogresse se dressera vainement contre le héros.

Cela étant dit, nous avons noté dans d'autres récits, ceux où l'Ogresse n'est qualifiée d'aucune désignation pouvant renseigner le lecteur sur le devenir de l'Ogresse, que le narrateur invite indirectement le *lectant jouant* à faire appel à son expérience lectrice pour déceler l'être malveillant de l'Ogresse dès son intrusion dans le récit. La raison étant que l'entrée en scène du personnage de l'Ogresse est, très souvent, à l'origine de l'interruption de la sérénité et la quiétude dans lesquelles évoluent les personnages dans la situation initiale. En d'autres mots, l'apparition de l'Ogresse dans l'intrigue comme « élément perturbateur » indique au *lectant jouant* qu'il s'agit en fait d'un actant occupant la fonction de l'opposant et dont la quête consiste à faire face au héros.

C'est pourquoi, l'intervention de l'Ogresse au niveau du nœud comme élément perturbateur dévoile au *lectant jouant* que ledit personnage est doté d'un être dégageant des valeurs négatives, d'un faire se caractérisant par des actions malveillantes et d'une fin tragique dans le sens où l'Ogresse finit très souvent par être tuée, brûlée ou noyée.

Ainsi le premier type de lecteurs, en l'occurrence le *lectant jouant*, reçoit l'Ogresse comme étant un actant occupant la fonction de l'opposant et qui se manifeste dans le récit contique comme un « pion » dont la survie dépend uniquement du héros. Cela démontre le rôle relativement trivial que joue l'Ogresse aux yeux du *lectant jouant* par rapport au rôle important assigné au rival de l'Ogresse : le héros humain. La raison étant que le conte algérien insère le personnage de l'Ogresse au cours des péripéties de manière à bouleverser les événements puis l'en ressort afin de réinstaller l'ordre d'équilibre. Cela incite le *lectant jouant* à envisager l'Ogresse comme un personnage quelconque que le narrateur fait apparaître et disparaître à sa guise dans le seul objectif de mettre en valeur le rôle du personnage principal, celui que joue le héros humain.

De ce fait, moyennant les indices textuels que propose nos conteuses au *lectant jouant* à l'instar des dénominations assignées à l'Ogresse et l'ancrage spatio-temporel dans lequel cette dernière apparaît, l'Ogresse produit sur le *lectant jouant* l'effet d'une créature destructrice exprimant sa malveillance envers l'actant humain à travers des valeurs archétypales négatives à l'image de la dévoration.

Néanmoins, cet effet de « pion négligeable » que produit l'Ogresse sur le *lectant jouant* ne s'applique pas sur le *lectant interprétant*.

En effet, le *lectant interprétant* va au-delà des prévisions que fait le *lectant jouant* quant au devenir du personnage et tente de s'intéresser à sa valeur. De ce fait, le personnage, pour le *lectant interprétant* n'est pas un simple pion jouant un rôle actantiel dans le récit mais un personnage renvoyant à des valeurs archétypales que lui confère l'auteur : « Au pion narratif vient se superposer le pion herméneutique. »¹ Le *lectant interprétant* se donne donc pour tâche de s'interroger sur la portée du personnage de l'Ogresse.

Vincent Jouve affirme à juste titre que le *lectant interprétant* ne vit pas l'œuvre littéraire comme un simple divertissement mais plutôt comme un travail

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 100.

interprétatif où il est question de déterminer les valeurs attribuées au personnage : « [...] *Le personnage-pion n'est plus reçu comme simple pièce d'un jeu de prévisibilité, mais comme un support et indice du projet sémantique inféré par le lecteur.* »¹ En fait, l'acte de lire pour le *lectant interprétant* consiste à élucider les intentions de l'auteur et vise de ce fait à dévoiler ce que l'auteur ou, dans le cas de notre étude, la conteuse, ne dit pas clairement à propos de la psychologie de l'Ogresse et de ses actions.

Bien qu'il soit conscient du rôle d'opposant qu'assume l'Ogresse dans la plupart des contes de notre corpus, le *lectant interprétant* sait également que l'imaginaire populaire algérien charge le personnage de l'Ogresse d'une multitude de valeurs.

En premier lieu, pour le *lectant interprétant*, l'Ogresse renvoie avant tout à une créature solitaire qui prend les forêts, grottes, cavernes et autres lieux lointains comme des espaces de réclusion. C'est pourquoi, l'absence notable du personnage de l'Ogresse des situations initiales et finales² ne s'explique pas uniquement par le fait que l'Ogresse joue le rôle de l'opposant qui, dans l'univers des contes, se manifeste au niveau du nœud et disparaît avant la situation finale. Nous pensons que l'absence de l'Ogresse dans les phases de paix s'explique également par son penchant de demeurer loin de tout contact avec les personnages humains : « *Tout le monde sait que les ogres et ogresses [...] ne peuvent vivre que dans les montagnes au fond des forêts.* »³

D'autres séquences contiques où l'Ogresse prend part rapportent souvent une formule récurrente dans les trois recueils de contes : « *Je sens l'odeur de l'homme.* »⁴ Ladite formule dévoile l'aversion que ressent l'Ogresse envers l'autre ; envers l'homme. Cela peut être interprété par le *lectant interprétant* par l'incapacité de l'Ogresse de cohabiter avec les personnages humains. C'est la

¹ Ibid., pp. 100-101.

² Rappelons que les situations initiales et finales représentent des phases de paix dans l'univers des contes.

³ Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 507.

⁴ Taos Amrouche, op.cit., p. 22.

raison pour laquelle, l'Ogresse choisit la solitude. Cela justifie l'absence de l'Ogresse des phases de paix.

Dans ce sillage, la jonction « Ogresse / humain » n'existe qu'à l'intérieur d'une sphère conflictuelle. Une sphère où il est question de : vol, d'intrusion, d'enlèvement et de dévoration. Sitôt que la jonction Ogresse / personnage humain est défaite par le biais du triomphe du héros sur l'Ogresse, cette dernière disparaît en étant éliminée ou en se faisant déposséder de son espace personnel.

Aussi, la solitude dont l'imaginaire algérien dote le personnage de l'Ogresse évoquerait chez le *lectant interprétant* la différence qu'affiche l'Ogresse par rapport aux actants humains sur les plans ; culinaire, vestimentaire mais aussi et en particulier sur le plan des mœurs et convenances sociales. Par « mœurs et convenances sociales », nous entendons l'autonomie dont l'Ogresse jouit dans le conte algérien¹, l'aversion de l'Ogresse pour les liens conjugaux, son refus de se soumettre à une quelconque autorité masculine et sa répulsion de s'atteler aux tâches ménagères. D'ailleurs Camille Lacoste-Dujardin souligne à juste titre que l'Ogresse est « *libre et indépendante au mépris des activités domestiques dévolues aux femmes en société.* »² En somme, l'Ogresse est différente des hommes en ce qu'elle n'adopte nullement le mode de vie de ces derniers. De nombreux passages nous disent que l'Ogresse affiche sa différence en vivant seule sans la moindre présence masculine et en se déplaçant de jour comme de nuit sans qu'elle rende des comptes à quiconque : « *La terrible créature marcha longtemps, elle marcha de jour et de nuit.* »³, « [...] *Au petit matin, l'ogresse rentrait à la maison [...] toute barbouillée de sang.* »⁴

Les passages précités prouvent aussi que la réclusion de l'Ogresse est une manière implicite à travers laquelle le narrateur indique au *lectant interprétant*

¹ Il est à signaler que nous avons déjà prouvé que l'Ogresse jouit d'une autonomie totale par rapport à son mode de vie. Une autonomie qui, dans le conte algérien, se manifeste à travers l'établissement de l'Ogresse dans des espaces reculés loin de toute présence humaine et masculine. De ce fait aucun homme ne peut exercer son influence sur l'Ogresse.

² Camille Lacoste Dujardin, *La vaillance des femmes*, op.cit., p. 56.

³ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 331.

⁴ Ibid., p. 350.

que l'Ogresse est un personnage dont les pratiques diffèrent foncièrement de celles des Hommes. Par conséquent, elle suscite la curiosité de l'actant humain :

Mhemed vit soudain un nuage noir couvrir l'horizon. Il entendit un bruit étrange. Il vit une masse énorme s'abattre sur le jardin [...] Au fond du puits, Mhemed découvrit une porte secrète qui lui livra un espace fabuleux [...] Je suis à la recherche de l'Ogresse, voulez-vous m'aider à la retrouver ?¹

Or, la démesure de l'Ogresse et ses pratiques dévoratrices transforment la curiosité du héros en terreur : « *Soudain [...] la veuve vit une silhouette géante [...] la veuve tremblait et pensait : Ma mère ! Elle va nous avaler mes enfants et moi.* »² Cela étant dit, le rôle d'opposant vilain qu'assigne l'imaginaire algérien à l'Ogresse n'est pas uniquement dû à la malveillance dudit personnage, mais il est aussi une réaction face à l'intrusion du héros dans l'espace personnel de l'Ogresse. En d'autres termes, l'agressivité de l'Ogresse est, pour un lecteur aussi averti qu'un *lectant interprétant*, la conséquence de la mise à nu de l'Ogresse ; de son corps : « *L'Ogresse, nue jusqu'à la ceinture [...] les seins rejetés sur l'épaule* »³ et de son espace ogresque « *[...] C'est alors que lui apparut un jardin ! Le plus prodigieux qui se puisse voir ! [...] Tseriel, l'Ogresse l'épiait* »⁴

Pour la disparition de l'Ogresse avant la situation finale, nous pensons que le *lectant interprétant* va au-delà de la conception du *lectant jouant* selon laquelle l'effacement de l'Ogresse de la situation finale est une caractéristique propre à l'opposant contique. Pour le *lectant interprétant*, la destruction de l'Ogresse signifie, en plus de l'anéantissement d'un obstacle, le rehaussement du statut de l'actant principal. Celui-ci, en éliminant l'Ogresse, devient le *héros* et gagne le respect du destinataire⁵. Le héros du conte *Mhemmed le troisième fils du roi* (CDTA., p. 479) s'illustre d'abord par ses déboires. Banni par son père, il se voit contraint de reconquérir son respect en défiant puis éliminant une

¹ Ibid., pp. 483-484

² Taos Amrouche, op.cit., p. 50.

³ Ibid., p. 120.

⁴ Ibid., p. 90.

⁵ Un rôle assuré souvent par un parent (un père, une mère, une sœur), un souverain ou un roi.

Ogresse : « *Mhemed se présenta sur une somptueuse monture [...] se fit connaître de tous. Il fit la révérence à son père, embrassa sa mère.* »¹

Dans les contes où l'actant principal est incarné par un adolescent, le *lectant interprétant* verrait que le défi de l'Ogresse est une sorte d'initiation à la vie adulte. Le retour victorieux de l'adolescent de l'espace ogresque lui vaudrait le titre de « héros ». C'est le cas du personnage récurrent de l'infirmes doué² qui, en piégeant l'Ogresse, sauve ses frères et devient à leurs yeux un héros. Ainsi, le triomphe du jeune adolescent lui assure le passage à la vie adulte.

D'autre part, si pour le *lectant jouant* le rôle de l'Ogresse dans le conte se limite à s'opposer au héros, le *lectant interprétant*, grâce à son sens d'analyse, s'intéresse de près à l'Ogresse bienveillante, celle occupant dans certains contes la fonction de l'adjuvant qui aide le héros à accomplir sa quête.

En effet, le *lectant interprétant* voit en le rôle inhabituel d'adjuvant qu'occupe l'Ogresse dans certains contes un message sibyllin qu'émet l'imaginaire algérien quant aux valeurs archétypales pouvant être associées au personnage de l'Ogresse.

Dans ce sens, le *lectant interprétant* s'aperçoit que l'Ogresse bienveillante et l'ogre bon jouent le rôle de l'adjuvant essentiellement lorsqu'ils se retrouvent dans l'espace hostile de l'Homme. C'est, à titre illustratif, le cas des contes *La mare où éteindre ces flammes*, *Ô Aïcha ma fille* (GM., p. 49), *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p.329), *Mraya* (CDTA., p. 355) *Ben'akarek* (CDTA., p.547) entre autres contes où l'on note que les actions qu'accomplit l'Ogresse sont destinées à aider l'actant principal.

La veuve habitait une hutte [...] La hutte était plongée dans la pénombre [...] Soudain, la porte qui était restée entrouverte fut pousser et la veuve vit une silhouette géante, formidable

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 496.

² Apparaissant sous les noms de Mekidech, Velajoudh, Hdidouane ou encore Ncif, la dénomination attribuée au personnage infirmes change en fonction de la région.

pénétrer [...] C'était Tseriel. Elle s'assit près de la veuve et lui dit : « pousse-toi, je vais t'aider. »¹

Ce constat indique implicitement au *lectant interprétant* que l'éventuel objectif se cachant derrière le déplacement de l'Ogresse bienveillante et le secours qu'elle apporte aux nécessiteux consisterait à établir un lien affectueux avec autrui. Dans *Ben'akarek* (CDTA., p.547), un ogre indique clairement à son hôte qu'il n'est pas un monstre et finit par devenir ami avec ledit hôte : « *Je suis un ogre bien gentil [...] Ben'akarek et son invité [l'ogre] deviennent de très bons amis.* »²

Le passage ci-dessus connote au *lectant interprétant* que le rôle inhabituel d'adjuvant qu'occupe l'Ogresse dans certains contes, indiquerait son désir à chercher la reconnaissance d'autrui. Dans le conte cité ci-haut, l'Ogresse cherche l'amitié du héros. De même, dans *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329) ainsi que *La mare où éteindre ces flammes Ô Aïcha ma fille* (GM., p.49), l'Ogresse porte son secours à des veuves et des enfants démunis en quête de reconnaissance.

De ce fait, nous pensons que ces valeurs archétypales de la recherche de reconnaissance et de bienveillance auxquelles l'Ogresse est associée dans certains contes et que seul le *lectant interprétant* est en mesure de repérer, ces valeurs sont un indice adressé au *lectant interprétant* lui indiquant qu'une part humaine est enfouie dans les tréfonds de l'Ogresse. Cette humanité qui jaillit dans peu de contes mais qui demeure effective.

Ainsi, si le *lectant jouant* considère le rôle d'adjuvant, donc le cas de figure de l'Ogresse bienveillante comme un cas isolé, le *lectant interprétant*, lui, voit en ce cas particulier, celui de la bienveillance de l'Ogresse, un révélateur d'un archétype associé à l'Ogresse, celui de son hybridité et de son ambivalence.

En effet, pour le *lectant interprétant*, l'Ogresse aussi bien malveillante que bienveillante, représente le reflet de l'être humain. Ce dernier, n'étant pas entièrement mauvais ni entièrement bon. En d'autres termes, l'Ogresse produit

¹ Taos Amrouche, op.cit., pp. 49-50.

² Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 549

sur le *lectant interprétant* l'image d'un personnage à la fois monstrueux et humain. Un être qui renvoie à des valeurs négatives comme la destruction, la haine et la jalousie, mais qui, dans d'autres cas, aussi rares soient-ils, renvoie à des valeurs positives comme l'aide, la pitié et la reconnaissance.

Nous pensons que ces effets tantôt positifs tantôt négatifs auxquels renvoie le personnage de l'Ogresse nous indiquent que le *lectant interprétant* se trouve confronté à un personnage dont les multiples bouleversements et conflits trouveraient une partie de leurs significations dans la vie de la conteuse. Celle-ci vivant dans le patriarcat et étant mise à l'écart, elle exprimerait son désarroi, son malaise et ses angoisses à travers le personnage de l'Ogresse ; un monstre maléfique que la conteuse algérienne conjugue au féminin¹. Camille Lacoste Dujardin affirme à juste titre que ce sont les inégalités sociales entre les hommes et les femmes dans la société traditionnelle algérienne qui incitent les femmes-conteuses à avoir tant envie de faire peur dans leurs récits :

Les conteuses [...] se plaisent à détailler les conséquences éventuelles des dysfonctionnements sociaux dont elles sont victimes, dans des scènes d'épouvantables excès commis par des personnages de femmes subversives, malfaisantes et violentes [...] se complaisent ainsi à multiplier les êtres féminins malfaisants que les hommes doivent redouter.²

Néanmoins, ce personnage maléfique qu'est l'Ogresse se montre, dans des situations précises que nous avons explicitées, doté de sentiments bienveillants. Des sentiments qui dévoilent son côté humain, qui lui permettent de nouer des liens affectueux avec les autres personnages et qui font que le rôle actantiel que l'Ogresse assume soit celui de l'adjuvant vertueux sans qui, la réalisation de la quête contique est vraisemblablement hypothéquée. C'est pourquoi, il est clair que ce sont les sentiments disparates qu'associe l'imaginaire populaire algérien à l'Ogresse qui sont à l'origine de son l'hybridité.

¹ Il va sans dire que si le rôle de l'actant effrayant dans les contes universels est souvent joué par un homme, ce rôle est, dans le folklore contique algérien, tenu par une femme ; en l'occurrence l'Ogresse.

² Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes berbères*, op.cit., p. 50.

Signalons enfin que l'hybridité du personnage de l'Ogresse ne peut être repérée que sous l'œil d'un lecteur averti. Celui d'un *lectant jouant* qui, grâce à son expérience lectrice des contes populaires, anticipe sur le rôle d'opposant redoutable que joue l'Ogresse. Mais surtout celui d'un *lectant interprétant* qui, moyennant son sens de la déduction et de la connotation, appréhende les fonctions latentes associées à l'Ogresse. Des fonctions qui, aux yeux du *lectant interprétant* dévoilent une Ogresse tantôt vilaine, tantôt extériorisant quelques lettres de noblesse mais qui mettent en évidence un personnage important sans qui, on ne saurait reconnaître *l'héroïté* du héros.

Les multiples images que projette l'Ogresse sur le lecteur averti que nous avons exposées et analysées nous incitent à nous pencher à présent sur les effets que produit l'Ogresse sur un lecteur jeune ; un lecteur naïf.

II- 2- L'Ogresse comme illusion de personne

La réception du personnage comme personne est une donnée incontournable de la lecture [...] C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle.¹

Le personnage littéraire, à priori, un être en papier, se mue une fois l'acte de lecture enclenché, en une personne. Une personne réelle pour le lecteur naïf : « *L'être romanesque, pour peu qu'on oublie sa réalité textuelle, se donne à lire comme un autre vivant susceptible de maints investissements.* »²

En effet, cet effet de personne-réelle, ou tel que le désigne Vincent Jouve : *l'effet-personne*, touche en particulier un type de lecteurs qui ne parvient pas, au moment de la lecture, à distinguer entre personne et personnage fictif. C'est pourquoi, ce lecteur que nous qualifions de « naïf » est pris au piège de l'illusion littéraire. L'effet-personne selon l'approche de Vincent Jouve consiste donc à analyser la manière dont le texte berne le lecteur en plongeant ce dernier dans l'illusion du réel.

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 108.

² Ibidem.

Pour ce faire, Vincent Jouve stipule que l'analyse de l'effet-personne sur le lecteur est à étudier à travers *l'effet de vie* ainsi que le *système de sympathie*. Ces procédures textuelles étant à l'origine du lien affectif entre le lecteur et le personnage. En d'autres termes, le rapport liant le *lisant* (le lecteur naïf) au personnage de l'Ogresse est régi par l'effet d'illusion (l'effet de vie) ainsi que le mécanisme de codage du rapport émotionnel entre personnage et lecteur (le système de sympathie).

II- 2- a) L'effet de vie de l'Ogresse

Signalons de prime abord que l'effet de vie, appelé aussi illusion de vie, est un mécanisme à travers lequel l'auteur insuffle la vie à son personnage et donne ainsi l'impression au lecteur que le personnage auquel il a affaire est réel. D'ailleurs Vincent Jouve affirme que le personnage est un être dénudé d'une quelconque épaisseur physique et mentale, c'est bien le texte qui l'étoffe au fur et à mesure et le dote d'une consistance biographique, physique et comportementale. Une consistance qui fera en sorte que le personnage en question ait une certaine signification : « *Le personnage, en tant que signe vide que le roman remplit peu à peu, demeure incertain jusqu'à la fin du livre.* »¹

Aussi, il importe de signaler, avant de nous atteler sur l'analyse effective de l'effet de vie de l'Ogresse, que l'illusion de vie se produit à travers :

- L'octroi d'un nom propre et, éventuellement, de dénominations.²
- L'évocation du passé du personnage en faisant allusion à son être psychologique et à sa vie intérieure.³
- L'illusion d'autonomie⁴ ; C'est-à-dire l'association du personnage à une liberté que ce dernier assume pleinement.

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 115.

² Ibid., p. 110.

³ Ibid., p. 113.

⁴ Ibid., 115.

- Le retour du personnage¹ ; C'est là, une technique de la part de certains auteurs consistant à faire du même personnage un acteur dans différentes œuvres à l'instar des personnages de la comédie humaine de Balzac.

Muni d'un nom, de dénominations, d'un portrait physique riche et d'indications sur son comportement, le personnage de l'Ogresse bénéficie d'une illusion référentielle assez intense. En fait, bien que l'histoire personnelle de l'Ogresse soit succinctement relatée, il n'en demeure pas moins que les détails narratifs que nos conteuses lui associent en font un être produisant sur le *lisant* un effet de « réel ».

En effet, pour le *lisant* qui, rappelons –le, est un lecteur naïf qui se laisse emporter par l'illusion littéraire, l'Ogresse est un être proche du réel. Cela est dû à la manière dont l'imaginaire populaire algérien inscrit l'Ogresse dans un ancrage référentiel en lui attribuant d'abord un nom ; donc une identité.

Les noms de *Tseriel*, *El-Ghoula*, *Ghila* ou encore *Alia* dont nous avons précédemment expliqué la signification, paraissent indissociables à l'Ogresse et donnent l'impression au lecteur des trois recueils de contes qu'un être nanti d'une identité, d'un nom et parfois d'une ascendance (comme *Alia Bent Mansour*²) est bien une personne réelle. Vincent Jouve signale à juste titre que les noms « *sont des supports privilégiés de l'effet-personne.* »³

Nous pensons pour notre part qu'un nom, un prénom et la mention de l'ascendance et la descendance est une manière, pour nos auteures, d'inscrire l'Ogresse dans l'état civil. En fait, cela permet à nos auteures d'établir l'illusion du réel par le biais de laquelle, le lecteur s'immerge dans l'univers de l'Ogresse.

Cet effet-personne que produisent les noms de l'Ogresse sur le lecteur est particulièrement accentué par une onomastique dont la signification est, tel que

¹ Ibid., 119.

² Nora Aceval, op.cit., p. 30.

³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 68.

démontré précédemment¹, en rapport intime avec la vie intérieure, psychologique et comportementale de l'Ogresse.

D'autre part, Nora Aceval, Taos Amrouche et Zoubeida Mameria ancrent l'Ogresse dans le réel en lui construisant un portrait physique riche. Ce dernier, portant essentiellement dans nos trois recueils sur la démesure et la difformité, indique d'abord au *lisant* que l'excentricité de l'Ogresse devient dans l'univers du conte la norme dans le sens où ce portrait extravagant se retrouve récurrent d'un conte à l'autre, d'un recueil à l'autre, et fait en sorte de confirmer l'image archétypale à laquelle renvoie l'Ogresse. Une image que nous qualifions de stéréotypée eu égard à son retour récurrent et qui, somme toute, comporte des traits identiques chez nos trois auteures.

Nous estimons dans ce sens que ladite image récurrente réveille l'enfant enfoui chez le lecteur naïf et l'incite à croire en l'existence du monstre surnaturel qu'est l'Ogresse. Le *lisant* est donc trompé. Le portrait physique complété par quelques indications comportementales conditionne le *lisant* à une image extravagante de l'Ogresse qui, à force de se manifester sous la même apparence, ayant le même comportement et accomplissant les mêmes actions d'un conte à l'autre, devient une image banale d'un personnage vraisemblable. L'objectif de nos auteures étant d'ancrer l'Ogresse dans le réel et de duper le *lisant*.

Outre l'onomastique du personnage et ses portraits physique et moral qui inscrivent l'Ogresse dans un ancrage réel, Vincent Jouve affirme que l'autonomie dont peut jouir le personnage contribue également à mieux ancrer ce dernier dans l'illusion référentielle et d'instaurer ce qu'il appelle *l'effet de vie* : « Cette caractéristique [l'illusion d'autonomie] joue un rôle majeur dans l'illusion référentielle : L'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme « vivant ». »²

¹ Signalons que ce point en rapport avec l'onomastique de l'Ogresse a déjà été développé dans le premier chapitre de la deuxième partie.

² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., pp. 115-116.

Nous estimons que l'une des caractéristiques majeures que l'imaginaire populaire algérien assigne au personnage de l'Ogresse est bien son autonomie. En d'autres mots, l'Ogresse s'illustre particulièrement dans nos trois recueils – et donc dans l'imaginaire collectif de toutes les régions du pays – par son refus de n'être assujettie par une quelconque autorité, notamment l'autorité patriarcale.

En effet, l'autonomie qu'octroie le conte algérien à l'Ogresse se manifeste à travers son établissement dans des espaces inaccoutumés (les espaces reculés comme les caves et les grottes aux fonds des forêts) et ce, sans qu'elle dépende d'une présence masculine. En fait, l'autonomie dont jouit l'Ogresse dans le conte algérien lui permet de ne dépendre d'aucun Homme ; père, mari et frère. Ce qui prouve ce que nous avançons, c'est l'absence d'un cas de figure où l'Ogresse est accompagné d'un mari ou d'un frère auquel elle se soumet.

Aussi, l'autonomie de l'Ogresse se voit également à travers les déplacements *libres* qu'elle effectue entre les différents espaces contigus. Ce constat est aisément repérable dans de nombreux contes comme *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329), *L'homme qui épousa une ogresse* (ACL., p. 65) ou encore *Histoire de Velâjoudh et de l'ogresse Tseriel* (GM., p. 203) qui mettent en scène une Ogresse se déplaçant entre les espaces internes et externes librement. Nous nous contentons de ne mentionner que des titres illustratifs car nous sommes déjà intéressés dans *l'importance hiérarchique* à l'autonomie dont jouit l'Ogresse au niveau du précédent chapitre¹ de notre recherche.

Il n'est, cependant, pas à douter que l'autonomie caractérisant le personnage de l'Ogresse est un facteur à ne pas omettre déterminant l'effet-personne qu'associe l'imaginaire populaire algérien à l'Ogresse. En fait, ledit effet incite le *lisant* à assimiler l'Ogresse à une personne vivante puisqu'elle jouit d'une liberté et d'une autonomie lui garantissant un mode de vie et une prise de décision qui ne sont, somme toute, définis par aucune autorité.

¹ L'Importance hiérarchique de l'Ogresse, l'autonomie, voir p. 279.

Donc, l'onomastique, les différents portraits et la liberté dont pourvoit le conte algérien le personnage de l'Ogresse est une manière, selon l'approche sémio-pragmatique de Jouve, de donner vie au personnage, de berner le lecteur et de l'entraîner dans l'illusion référentielle.

Néanmoins, il va sans dire que l'identité du personnage n'est pas l'apanage de son créateur (l'auteur), dans la mesure où le lecteur a un rôle à jouer dans la conception du personnage. En fait, nombreux sont les spécialistes dans la réception littéraire à l'image d'Umberto Eco, Hans Robert Jauss et plus récemment Vincent Jouve stipulant que l'identité du personnage est conçue grâce au lecteur qui prend part à la construction du personnage : « *L'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant.* »¹

L'apport du lecteur quant à la construction du personnage crée un lien affectif entre le *lisant* et le personnage qu'il a participé à concevoir. Ledit lien affectif est désigné par Vincent Jouve par « *Le système de sympathie* ».

II- 2- b) Le systèmes de sympathie : que ressent le *lisant* envers l'Ogresse ?

Lire, c'est accepter le rôle que nous assigne le texte : Le récit inclut la participation du lecteur : Il lui est notifié qui « aimer » qui « haïr »².

L'effet de vie qui, nous l'avons vu, incite le lecteur à recevoir le personnage comme être vivant, finit par créer un investissement affectif que ressent le lecteur vis-à-vis du personnage. En fait, selon Vincent Jouve, le lien affectif entre le *lisant* et le personnage-personne est régi par un « *système de sympathie* ». Ce dernier, moyennant des techniques narratives par le biais desquelles le narrateur étiquète le personnage de manière positive ou négative, incite le *lisant* « endormi » à ressentir des émotions bienveillantes ou malveillantes à l'égard dudit personnage.

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 115.

² Ibid., p. 120.

Les procédés permettant de marquer le personnage que Vincent Jouve désigne par « codes de sympathie » sont au nombre de trois : le code *narratif*, *affectif* et le code *culturel* :

Trois codes de sympathie sont donc à retenir : le code *narratif*, le code *affectif* et le code *culturel*. Le code narratif est le seul à provoquer une identification du lecteur au personnage. Le code n'entraîne, lui, qu'un sentiment de sympathie. Le code culturel, enfin, valorise ou dévalorise le personnage en fonction de l'axiologie du sujet lisant.¹

D'abord le code narratif permet, selon Vincent Jouve, au *lisant* de s'identifier au personnage. En fait, le lecteur se reconnaît en particulier chez le personnage qui occupe la même fonction et qui joue le même rôle que lui dans la réalité : « [...] *Je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi.* »² L'identification du lecteur s'oriente d'abord vers le narrateur. Ce dernier, à l'instar du lecteur, observe et évalue les autres personnages. Vincent Jouve désigne ce type de lien affectif entre le lecteur et le personnage-narrateur par « *identification narratoriale* »³. Cependant, ce qui nous intéresse dans les différents types d'identification est le second type. Celui que Jouve appelle « *informationnel* »⁴ Il s'agit d'un type d'identification qui lie le lecteur au personnage se trouvant non seulement dans la même posture que lui, mais possédant également le même savoir : « *Parmi les acteurs, le lecteur s'identifie à qui a même le savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi, qui découvre l'histoire par les mêmes voies que moi.* »⁵

Ce dernier passage nous dit implicitement que les actants ne jouant pas le rôle du héros et étant associés à des fonctions mineures par rapport à celles assurées par la figure principale, ne devraient pas susciter l'identification du lecteur. En effet, le code narratif de *L'Algérie des contes et légendes*, *Contes du terroir algérien* et *Le grain magique* incite le lecteur à se détacher de l'Ogresse.

¹ Ibid., 123.

² Ibid., p. 124.

³ Ibid., 125.

⁴ Ibid., 129.

⁵ Ibidem.

Cette dernière étant présentée par les narrateurs des différents récits composant notre corpus comme une figure incarnant le mal.

Dans cette optique, le procédé principal qu'emploie le narrateur en vue d'influencer le lecteur quant à l'image négative qu'il se fait de l'Ogresse se résume à des commentaires descriptifs. Des commentaires qui, au niveau de la situation initiale dépeignent pour l'Ogresse un portrait physique et moral péjoratif : « *Les ogres et ogresses [...] sont très vilains avec de grosses dents et de longs cheveux.* »¹, « *[...] un être hideux.* »², « *Tseriel touchait à la fois à la terre et au ciel. Sa tête était un vrai buisson d'épines.* »³

Aussi Le narrateur oriente le lecteur en associant à l'Ogresse un lexique défavorable et ce, en usant de modalités dépréciatives comme « *terrible* », « *horrible* », « *monstrueuse* » entre autres qualificatifs péjoratifs qui dépeignent l'Ogresse comme un monstre pour qui le lecteur ne devrait point s'y identifier.

Ainsi, nous estimons que la manière dont le narrateur met en scène l'Ogresse fait que le lecteur ne partage pas les penchants meurtriers de l'Ogresse, sa haine et sa perception hostile pour l'autre. De ce fait, le *code narratif* incite d'abord le *lisant* à recevoir l'Ogresse comme un anti-héros et à ne pas s'y identifier.

Cependant, si le code narratif crée une distance entre le *lisant* et le personnage de l'Ogresse, ce n'est pas l'effet que produit le code affectif sur le *lisant* dans la mesure où, nous le verrons, le code affectif rapproche considérablement l'Ogresse du *lisant* en provoquant chez ce dernier un sentiment de sympathie à l'égard de l'Ogresse.

Il importe de prime abord de signaler que le *code affectif* est un procédé par le biais duquel l'auteur tend à atteindre le côté émotionnel du lecteur en amenant le lecteur à chercher puis à comprendre les raisons derrière lesquelles un actant se

¹ Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 507.

² Zoubeida Mameria, op.cit., p. 245

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 22.

retrouve dans telle ou telle situation. L'objectif, étant d'émouvoir le lecteur et d'éveiller sa sensibilité à l'égard du personnage.

En effet, selon l'approche de Jouve, c'est le code affectif qui est à l'origine des sentiments de sympathie ou, éventuellement, d'antipathie, que peut ressentir le lecteur pour un personnage littéraire : « *Le code affectif provoque un sentiment de sympathie pour les personnages [...] il conduit à l'identification.* »¹. De ce fait, les sentiments de sympathie qu'éprouve le lecteur l'amènent à s'identifier au personnage auquel il a affaire. En d'autres mots, l'identification du lecteur à un personnage est le fruit de la sympathie qu'il éprouve pour ce dernier.

Le sémio-primaticien rajoute que dans ce sens que ladite sympathie ressentie par le lecteur est en fait éveillée par sa connaissance du personnage :

Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : Plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive²

C'est pourquoi, la sympathie du lecteur pour le personnage s'intensifie au fur et à mesure qu'il apprend plus sur la vie intérieure de ce dernier. Ce qui, selon Vincent Jouve, génère l'intérêt du *lisant* par rapport au sort du personnage en dépit du fait qu'il puisse accomplir des actes condamnables.

Pour ce qui est du volet analytique, nous avons noté que le *code affectif* dans les contes de notre corpus, contrairement au *code narratif*, invite le lecteur à éprouver des sentiments disparates envers l'Ogresse. Des sentiments qui varient entre la sympathie et l'antipathie dans la mesure où la plupart des faits et comportements associée à l'Ogresse inspirent au *lisant* une espèce de répulsion. Tandis que certains aspects voilés de l'Ogresse suscitent la sympathie du lecteur.

Ce qui précède signifie que le *code affectif* incite le lecteur des contes algériens à aller au-delà du portrait extérieur repoussant de l'Ogresse pour s'immiscer dans sa vie intérieure et sonder les raisons expliquant son

¹ Ibid., p. 132

² Ibidem.

comportement déplaisant. Pour ce faire Vincent Jouve nous apprend que l'évocation de l'enfance du personnage, de ses rêves, de ses amours mais aussi et surtout de ses souffrance est un vecteur essentiel de sympathie :

Le dernier thème étroitement lié à l'intimité du personnage est celui de la souffrance. L'individu semble ne pouvoir se livrer totalement qu'à travers sa blessure. Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance [...] La réception d'un personnage à travers la thématique conjointe de l'intimité et de la souffrance ne peut manquer d'avoir des résonances profondes. Le lecteur, placé devant un conflit qu'il a lui-même vécu [...] va instantanément retrouver ses marques.¹

Nous porterons, à cet effet, un intérêt particulier à la thématique de la souffrance liée à l'Ogresse qui nous permettra, moyennant le code affectif, d'appréhender les impressions que produit l'Ogresse sur le *lisant*.

Nous avons noté que certaines situations dévoilent implicitement au lecteur l'existence difficile que mène l'Ogresse. Des situations comme la réclusion dans laquelle vit l'Ogresse, l'aversion que ressentent les protagonistes humains pour elle ainsi que les préjugés de tous types que les actants humains lui portent. En somme, des cas de figure qui pourraient, éventuellement, justifier les actes jugés condamnables que l'Ogresse commet.

En effet, la plupart des contes mettent en scène des ogresses et des ogres vivant esseulés, comme en témoignent les textes : *Loundja fille de Tseriel* (GM., p. 21), *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329), *Haroun Rachid* (ACL., p. 29). Néanmoins, bien qu'il s'agisse d'un choix délibéré, le *lisant* se sentirait, selon notre perception, interpellé, car la réclusion de l'Ogresse dans des espaces éloignés de ceux des hommes connote la situation d'abandon dans laquelle se trouve l'Ogresse. Une situation qui indique au *lisant* que l'Ogresse est une créature abhorrée et rejetée par les Hommes. D'ailleurs, l'on apprend dans certains récits qu'en dépit des liens de parenté entre l'Ogresse et sa fille Loundja, celle-ci finit très souvent par la renier et fuir avec un prétendant. Un reniement que l'Ogresse digère avec une grande peine dans le sens où sa fille est sa seule

¹ Ibid., p. 140.

famille et le seul lien de son humanité : « *Loundja ma fille m'a trahie. Loundja m'a abandonnée !* »¹ Ce constat suscite chez le lecteur un sentiment de sympathie dans la mesure où sa solitude l'émeut.

Outre sa solitude, le *lisant* constate également que l'Ogresse est souvent confrontée aux assauts des protagonistes humains. Ces derniers convoitent les terres et biens surnaturels de l'Ogresse : « *Allez me chercher des pommes du jardin de Alia Bent Mansour qui habite au-delà des sept mers* »² Cependant, le refus de l'Ogresse de céder ses biens la mène à s'opposer au héros et finit par trépasser de la plus horrible des manières : brûlée comme dans *L'ogresse aveugle* (CDTA., p.361) , ou décapitée comme dans *le don de nourriture* (ACL., 107) et *Les chevaux d'éclairs et de vents* (GM., p.85).

Dans le même sillage, le *lisant* de *L'Algérie des contes et légendes* rencontre dans certains récits, à l'instar de *L'homme qui épousa une ogresse* (ACL., p. 65) une Ogresse qui, non seulement est reniée par son mari, mais perd sa fille. Cette dernière est enlevée puis abattue dans une scène terrible : « *Il saisit alors la petite ogresse et la fracassa contre un mur [...] Le cri de la petite retentit par les monts [...] et arriva jusque chez la mère* »³ Cette scène de la mise à mort de la fille de l'Ogresse émeut le *lisant* et génère chez lui des sentiments de compassion.

En somme, les fins tragiques auxquelles est confrontée l'Ogresse produisent sur le *lisant* du conte algérien un sentiment d'apitoiement à l'égard de l'Ogresse. Autrement dit, dans une optique interprétative, le lecteur traduirait les actes meurtriers de l'Ogresse par son éventuel désir de répondre à la provocation et au reniement des Hommes et ce, par le biais de la violence. Donc, *le code affectif* incite le *lisant* à comprendre et à tolérer les actes condamnables de l'Ogresse. Celle-ci, vivant dans les trois recueils de contes de notre corpus dans d'atroces

¹ Taos Amrouche, op.cit., p. 23.

² Nora Aceval, op.cit., p. 35.

³ Ibid., p. 66.

conditions, attaquée, malmenée et incomprise, crée de ce fait chez le *lisant* une vive sympathie et l'incite à s'émouvoir quant à son sort désolant.

Le dernier code faisant partie du système de sympathie est *le code culturel*. Ce dernier complète le code affectif en ce qu'il permet l'évaluation du personnage en le valorisant ou en le dévalorisant. Or, à la différence du code affectif qui, nous l'avons vu, s'appuie sur des paramètres purement textuels pour orienter les émotions du *lisant*, *le code culturel*, lui, se base essentiellement sur des indices extratextuels visant la mise en valeurs du personnage ou sa dévaluation. Vincent Jouve stipule à juste titre que le code culturel « *entre en jeu lorsque le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extratextuelles. Ce qui compte ici, c'est donc l'axiologie du sujet-lisant.* »¹

Néanmoins, il est à signaler que le code culturel ne s'enclenche que lorsque le texte littéraire est historiquement récent et si le genre du texte n'appartient pas à une catégorie strictement codifiée : « *Le code culturel [...] ne s'exerce, de fait, que dans deux cas précis : 1/ lorsque le roman lu est, chronologiquement, proche du sujet lisant ; 2/ lorsqu'il est peu marqué au niveau du genre.* »² En d'autres termes, le code culturel n'est fonctionnel que lorsque le texte est temporellement proche du lecteur. La seconde condition stipule, selon Vincent Jouve, que le texte doit relever d'un genre peu codifié. C'est pourquoi, nous estimons qu'il serait vain de tenter d'analyser l'influence qu'exerce le code culturel sur le *lisant* quant à la valorisation ou dévalorisation du personnage de l'Ogresse.

En effet, outre le fait que le conte, de par sa structure universelle et ses fonctions communes soit un genre très codifié, notre personnage fait partie intégrante d'un patrimoine traditionnel ancestral : « *Les contes apparaissent comme étant dans leur totalité, des contes d'une longue tradition orale* »³. C'est pour toutes ces raisons que *le code culturel* n'est, dans le cas de notre corpus, pas fonctionnel. Ainsi, nous ne pouvons nous atteler à analyser la manière dont le

¹ Ibid., p. 144.

² Ibidem.

³ Abdelhamid Bourayou, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, op.cit., p. 45.

code culturel affecte la vision du *lisant* quant à l'impression qu'il a de l'Ogresse et contentons de ce fait de ce que les *codes narratif* et *affectif* nous ont appris sur la manière dont le *lisant* reçoit le personnage de l'Ogresse.

Par ailleurs, si les deux premiers type de réception : *l'effet-personnel* et *l'effet-personne* produisent sur le lecteur des effets foncièrement disparates, qu'en est-il du troisième type de réception, celui que Vincent Jouve désigne par *l'effet-prétexte* ? Nous porterons donc, dans ce qui suit, notre attention sur *l'effet-prétexte* que laisse l'Ogresse chez le lecteur.

II- 3- L'Ogresse comme prétexte

Le dernier effet de lecture concerne un type de lecteur que Vincent Jouve désigne par « *lu* ». En fait, pour le *lu*, le personnage ne représente ni un pion, ni une personne réelle mais plutôt « *élément d'une situation* »¹ ; un élément à travers lequel le *lu* est en mesure de se substituer au personnage et de sentir les mêmes sensations que ce dernier éprouve : « *Pour cette dernière instance, le personnage n'est ni une marionnette, ni une personne, mais un support permettant de vivre imaginativement les désirs barrés par la vie sociale.* »²

En effet, le personnage apparaît, à ce stade d'analyse, comme un prétexte permettant au lecteur de s'immiscer dans le décor narratif et de s'introduire dans l'intimité des personnages. En d'autres termes, *l'effet-prétexte* permet au *lu* de vivre ses fantasmes avec le personnage auquel il s'identifie.

A travers le personnage-prétexte, le lecteur est donc confronté à ses propres pulsions. Grâce au relai textuel, elles se déploient librement [...] Ne pas avoir à distinguer entre le réel et le fantasme, le subjectif et l'objectif permet la figuration libertaire de désirs qui seraient censurés dans le fantasme conscient[...].³

Ce qui précède signifie que l'effet-prétexte du personnage donne lieu à la rencontre du lecteur avec ses propres désirs. Ces derniers, étant interdits par les mœurs sociales, se retrouvent refoulés dans l'inconscient du lecteur.

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 102.

² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 150.

³ Ibid., pp. 155-156.

Signalons avant de nous atteler à l'analyse de l'effet-prétexte que produit l'Ogresse sur le *lu*, que le personnage reçu comme prétexte libère trois types de pulsions : d'abord *la libido sciendi* incite le lecteur à vouloir tout connaître, savoir et voir à propos du personnage. D'où la désignation « *voyeur* »¹ que Vincent Jouve attribue à ce genre de *lu*. La deuxième pulsion que génère le personnage chez le *lu* est *la libido sentiendi* qui est à l'origine du désir sexuel que pourrait, éventuellement, éprouver le *lu*. Tandis que la dernière pulsion : *la libido dominandi* fait que le lecteur désire se mettre dans la peau du personnage et vivre ses propres sensations.

Bien que le personnage occupant la fonction de l'opposant dans le récit ne suscite, à priori, pas l'identification du lecteur, l'Ogresse, elle, suscite dans certaines situations contiques l'admiration du héros et donc celle du *lu*. En fait c'est par le biais de l'effet de la *libido dominandi* que nos textes séduisent le lecteur en l'invitant à focaliser son attention sur les pouvoirs surhumains assignés à l'Ogresse.

En effet, en dépit du fait que la plupart des contes de notre corpus exposent au lecteur des ogresses et des ogres enclins à la violence, le *lu* se trouve attiré par l'esprit belliqueux de l'Ogresse et sa force surnaturelle. Dans les contes *La mare où éteindre mes flamme*, *Ô Aïcha ma fille* (CDTA., p. 49) et *L'aide de l'Ogresse* (CDTA., p. 329), les personnages humains sont aussi bien terrifiés que fascinés par la force, la rapidité et l'habileté avec lesquelles l'Ogresse effectue une corvée :

L'ogresse prit place devant le métier à tisser et se mit à nouer les fils avec une rapidité ahurissante [...] La veuve stupéfaite assista à la scène sans pouvoir réagir. Elle regardait faire l'ogresse qui s'attaqua à l'ouvrage avec la force propre à ces êtres monstrueux.²

Ce passage indique l'émerveillement que produit les pouvoirs de l'Ogresse sur le protagoniste principal et laisse entendre que la *libido dominandi* incite le *lu*

¹ Il est à entendre par lecteur voyeur le lecteur passionné qui s'introduit dans l'intimité d'une situation scénique dont le décor est sensuel et dont la connotation est fantasmagorique.

² Zoubeida Mameria, op.cit., pp. 329-330.

à s'identifier à l'Ogresse. L'adhésion du *lu* a pour motif son désir de ressentir les pouvoirs surhumains de l'Ogresse.

Par ailleurs, nous avons noté dans de nombreux contes que l'Ogresse est perçue par les autres personnages comme un être merveilleux suscitant mille et une interrogations. En ce sens, le lecteur, qui, habituellement, s'identifie au héros, se met dans la peau de ce dernier et reçoit l'Ogresse comme une source de fantasmes. C'est pourquoi, *la libido sciendi* intervient pour faire appel au désir de savoir du lecteur et change ce dernier en un véritable voyeur.

Le voyeurisme du *lu* se manifeste dans la plupart de nos textes de manière implicite à travers l'attention particulière que l'actant principal (auquel le lecteur devrait se référer) prête aux mouvements de l'Ogresse. Nous mentionnons à titre d'exemple les contes *Les perles vertes de Snisla* (CDTA., p. 67) et *L'ogresse aveugle* (CDTA., p. 361) où le héros passe des heures, voire des jours à observer et à épier ce que fait l'Ogresse.

- Dhaoui sans tarder, sans tarder se lança sur le chemin [...] qui le conduisit sur les terres de la terrible ogresse. Le jeune homme la surveilla jusqu'à la tombée de la nuit pour s'en approcher.¹
- La plus jeune sœur [...] commença à creuser dans la paroi du puits [...] Elle découvrit une ogresse aveugle en train de moudre son blé [...] L'Ogresse aveugle confia alors [...] Tous les jours j'entends marcher à côté de moi.²

Des passages qui montrent que l'actant principal, donc le *lu*, se plaît à guetter de près les faits et gestes de l'Ogresse.

D'autre part, l'objet de quête qui, dans certaines situations, peut être une information secrète, incite l'actant principal à se hasarder sur le territoire de l'Ogresse. Cette intrusion permet au lecteur, à son tour, de s'introduire dans l'espace interdit de l'Ogresse afin de voir cette Ogresse qui détient un secret. C'est le cas des contes *Ouras babak El-Haoues* (CDTA., p. 159) et *La tombe oubliée* (CDTA., T.2, p. 25) où les interrogations des protagonistes sur un secret énigmatique inspirent au *lu*, au même titre que le héros, le désir d'en savoir

¹ Zoubeida Mameria, op.cit., p. 68

² Ibid., pp. 362-363.

davantage comme en témoignent les passages suivants : « *L'Ogresse lui dicta d'autres recommandations que Dhaoui devait suivre pour atteindre son but et échapper à la mort.* »¹ Ou encore « *L'Ogresse promet d'en parler à son père car l'ogre connaissait tous les secrets des lieux.* »²

Ainsi, l'Ogresse représente pour le *lu* un être suscitant un sentiment de curiosité dans le sens où l'aspect repoussant de l'Ogresse, sa démesure et sa présumée malveillance n'empêchent point le *lu*, incarné dans le héros, d'aller à sa rencontre, de la voir et de tout savoir sur elle et sur ce qu'elle sait.

Il est vrai que cette obsession de voir et savoir dont l'Ogresse est l'objet est une forme de voyeurisme, toutefois, le type de voyeurisme sur lequel Vincent Jouve met l'accent est particulièrement lié à l'intimité charnelle. En fait, *la libido sentiendi* intervient à ce stade pour inviter le *lu* à aller au-delà de l'observation des faits et gestes de l'Ogresse et d'accompagner le héros jusqu'à la scrutation de sa nudité.

En effet, nous avons noté dans certains contes que le héros est souvent amené à surprendre l'Ogresse à l'intérieur de son espace personnel dans des situations peu communes. Des situations où le *lu* assiste à la nudité de l'Ogresse : « *L'Ogresse, nue jusqu'à la ceinture [...] les seins rejetés sur l'épaule.* »³ Des scènes qui ne surprennent point le protagoniste dans la mesure où la nudité de l'Ogresse ne l'empêche pas de poursuivre sa quête :

Mehend [...] bondit et referma la bouche sur l'un de ses seins
[...] L'Ogresse mena le jeune homme vers un bel arbre [...]
Mehend cueillit autant de pommes que put en contenir son
panier et repris le chemin de sa demeure.⁴

Cela étant dit, nous pensons que la réaction banale du héros face à cette situation s'explique par le fait que les seins nus de l'Ogresse renvoient dans l'imaginaire berbère à l'adoption par le bair de la lactation de son lait maternel.

¹ Ibid., p. 70

² Zoubeida Mameria, T.2, op.cit., p. 26.

³ Taos Amrouche, op.cit., p. 120.

⁴ Ibidem.

En d'autres termes, les seins dénudés de l'Ogresse paraissent comme un motif récurrent renvoyant à l'acte d'allaitement et permettant au héros de devenir son fils.

Dans le même sillage, dans *Les sept ogres* (GM., p. 117), le lecteur assiste à l'infidélité d'une femme qui a trompé son mari avec un Ogre :

Mehend et le sage [...] chevauchèrent en silence et arrivèrent à la nuit noire [...] Ils regardèrent, l'un après l'autre, par le trou de la serrure. Alors ils virent ! Ils virent l'Ogre et la jeune fille assis face à face [...] de rire et de folâtrer.¹

En fait, l'acte sexuel² entre la femme et l'Ogre n'est pas sciemment mentionné, mais le lecteur comprend néanmoins qu'il s'agit d'une scène d'adultère : « *Tu m'as préféré un Ogre ! Que Dieu te trahisse comme tu m'as trahi, car tu ne mérites pas de mourir de ma main.* »³

Cela nous indique qu'en dépit de leur apparence repoussante, leur aspect démesuré et leurs pratiques sociales non-conventionnelles, les ogresses et ogres, dans le conte algérien, sont souvent associés à la nudité, à la sensualité et à la sexualité. Cela dévoile, d'une part, la dimension hybride du personnage de l'Ogresse puisqu'il renvoie, dans certaines situations, à l'aversion et au rejet mais dans d'autres situations, notre personnage est étrangement associé au désir charnel. D'autre part, nous pensons que les envies charnelles auxquelles renvoient certaines scènes où l'Ogresse et l'ogre prennent part montrent leur revers humain. Ce qui, à notre sens, confirme la nature ambivalente du personnage de l'Ogresse et explique également les sentiments disparates qu'éprouve le *lu* à son l'égard.

Ainsi, la réception du personnage de l'Ogresse nous a permis de le voir sous différents angles et qui émanent essentiellement des stratégies narratives des

¹ Ibid., pp. 124-125.

² Signalons que nous ne projetons point de nous atteler sur un éventuel lien entre les pratiques sexuelles chez le personnage populaire de l'Ogre de l'Ogresse et les pulsions refoulées des auteurs des contes dans la mesure où cela relève du domaine de la psychanalyse. Domaine qui n'entre pas dans le cadre de notre travail. De plus, l'approche psychanalytique de Freud et Charles Mauron est plutôt centrée sur l'auteur tandis que notre recherche s'intéresse essentiellement au personnage et à sa symbolique.

³ Ibidem.

auteurs de nos recueils mais aussi, et surtout, de la perception des différents types de lecteurs qui, en définitive, donnent lieu à moult interprétations de l'Ogresse.

Dans cette optique, l'approche sémio-pragmatique nous a permis de constater que les diverses interprétations quant à la signification de l'Ogresse démontrent que l'hybridité de cette dernière n'est pas uniquement due aux stratégies narratives déployées par nos écrivaines mais il est le fruit de la perception du lecteur. En d'autres termes, l'ambivalence de l'Ogresse – dont l'existence a été prouvée dans les précédents chapitres – provient également des perceptions différentes et parfois opposées des lecteurs, dans le sens où pour les uns, l'Ogresse n'est qu'un pion que l'auteur place et replace à sa guise. Tandis que pour les autres, ceux dont la lecture est dans l'interprétation, l'Ogresse est un personnage aussi important que la figure héroïque de la trame. L'ambivalence de l'Ogresse vient également du fait qu'elle inspire la peur pour un lecteur jeune, tandis que les sentiments du lecteur initié varient entre l'aversion et la sympathie.

A la fin de ce chapitre, nous pouvons confirmer que le conte algérien construit autour de l'Ogresse l'image d'un personnage projetant des effets aussi bien variables que disparates.

L'étude des relations qu'entretient l'Ogresse avec les autres personnages nous a permis de constater que l'Ogresse représente, pour les personnages humains, un être assurant une multitude de rôles actantiels et occupant des fonctions diamétralement opposées.

Moyennant les outils de la sémiotique greimacienne à l'instar du *carré sémiotique* et du *programme narratif*, nous avons démontré qu'il existe des rapports *hostiles*, *amicaux* et *conditionnés* liant l'Ogresse au héros humain. Les relations qu'entretient l'Ogresse avec les protagonistes humains nous ont permis de constater que l'Ogresse symbolise pour le héros humain aussi bien un monstre cruel et inhumain qu'un être bienveillant et sensible à ses malheurs. En d'autres

mots, l'Ogresse représente à fois pour l'actant humain une fatalité qui se veut une entrave à surmonter mais aussi une clé de secours et un moyen de survie.

Dans le deuxième point de ce dernier chapitre, nous nous sommes penché sur les effets que produit l'Ogresse sur le lecteur. L'emploi de l'approche sémiopragmatique centrée sur le rôle du lecteur dans l'interprétation du sens du personnage nous a permis de constater que la signification de l'Ogresse ne dépend pas uniquement des stratégies narratives de nos trois auteures mais se rattache également à la perception du lecteur.

Dans ce sillage, nous avons démontré qu'il existe plusieurs types de lecteurs qui, en fonction de leur degré de perspicacité interprétative, reçoivent différemment l'Ogresse. C'est pourquoi, notre personnage projette sur le lecteur naïf¹ qui se laisse entraîner par l'illusion littéraire l'image d'une personne réelle munie d'une identité onomastique, d'une histoire et d'une autonomie qui donnent vie à l'Ogresse en l'ancrant dans le réel et qui incitent le lecteur naïf à éprouver des sentiments de sympathie, d'apitoiement et d'antipathie à son égard. Cela nous a permis de stipuler que l'Ogresse produit sur le lecteur naïf l'effet d'une personne réelle.

Pour le lecteur passionné², lecteur qui s'intéresse à tout ce qui a trait à la vie intime du personnage, l'Ogresse provoque chez lui le désir de tout savoir sur les aspects voilés de sa vie, de voir sa nudité et de connaître ses secrets les plus inavouables. De ce fait, l'Ogresse transforme ce type de lecteur en une espèce de voyeur qui, en définitive, se met dans la peau du héros pour s'introduire dans l'espace clos de l'Ogresse. Espace proscrit à travers lequel, le lecteur-voyeur bravera l'interdit pour aller à la rencontre de ses fantasmes. L'Ogresse est donc pour le lecteur voyeur un être à épier, à découvrir, un être suscitant à la fois appréhension et curiosité. En somme, l'Ogresse représente pour le lecteur passionné une source de fantasmes.

¹ Rappelons que Vincent Jouve désigne ce type de lecteurs : « *lisant* »

² Signalons que le lecteur passionné est appelé par Vincent Jouve par le terme : « *lu* »

Le lecteur averti¹ qui, rappelons-le, ne se laisse pas entraîner par l'illusion littéraire et se subdivise en *lectant interprétant* et *lectant jouant*. Ce dernier conçoit l'Ogresse comme un pion dont le rôle consiste essentiellement à s'opposer au héros. Autrement dit, l'Ogresse représente pour ce genre de lecteur une force malveillante dans la peau d'un être surnaturel que l'imaginaire populaire algérien place dans ses contes en guise de pion narratif. Tandis que le lecteur *interprétant* reçoit l'Ogresse comme un être malmené, incompris et renié des Hommes et qui ne doit sa violence, son agressivité et les actes condamnables qu'il commet qu'à son rejet.

Ainsi donc, la réception sémio-pragmatique de l'Ogresse nous a permis de constater que notre personnage se trouve au confluent des diverses perceptions des lecteurs. Ce qui, d'après notre analyse, justifie la multitude des traits archétypaux auxquels renvoie l'Ogresse et éclaire l'hybridité et l'ambivalence auxquelles elle est associée dans le conte algérien.

¹ Il est à entendre par lecteur averti, le lecteur ou « le lectant » qui, eu égard à son expérience lectrice, il ne se laisse pas entraîner par l'illusion littéraire et est conscient que le personnage est un être fictif.

Conclusion générale

Terrible et malveillant dans certains contes, compatissant et bienveillant dans d'autres récits. Se manifestant aussi bien comme ennemi redoutable que comme allié aimant, le personnage de l'Ogresse s'illustre dans le conte algérien par ses mille et un visages. C'est cette multitude de rôles, souvent diamétralement opposés, associés à l'Ogresse qui ne cessait de nous hanter tant il nous était ardu d'appréhender ce à quoi renvoie la figure de l'Ogresse.

L'objectif principal de notre travail de thèse étant l'appréhension de la figure de l'Ogresse dans le conte algérien, il nous importait de saisir la manière dont l'imaginaire populaire algérien concevait le personnage de l'Ogresse et de cerner les connotations symboliques qui lui sont associées.

Dans la première partie de notre travail « *L'Ogresse dans la littérature orale algérienne : les paramètres de l'énonciation* » nous avons essayé d'exposer la conception du personnage de l'Ogresse dans le conte et l'imaginaire populaires algériens.

Nous avons entamé notre première partie par un chapitre introductif que nous avons consacré à la littérature orale algérienne, à ses spécificités et à ses expressions, notamment le conte. Cet art dont la pratique est l'apanage des femmes se singularise particulièrement par des séquences d'une violence extrême. Dans ce contexte, nous avons démontré que la violence et l'agressivité sont exprimées à travers le personnage de l'Ogresse. Ce dernier, avons-nous conclu, apparaît comme un leitmotiv dans cette tradition orale algérienne et qui, d'un récit à l'autre, emprunte au vécu des conteuses, initiatrices de ce genre en Algérie, leurs émotions, leur colère mais aussi leur sensibilité.

Ainsi donc, ces femmes conteuses qui, dans le quotidien n'ont point droit à la parole, prennent possession de ce genre populaire littéraire qu'est le conte et disent et se disent à travers un personnage fictif chargé de symboles archétypaux qui n'est nul autre que l'Ogresse ; un monstre au féminin car il est raconté notamment par les femmes.

Dans la volonté de comprendre la manière dont l'imaginaire populaire algérien conçoit le personnage de l'Ogresse, nous avons porté notre intérêt dans le second chapitre « *Introduction à l'ogritude* », aux origines de l'Ogresse et ce, en faisant la lumière sur ses racines mythologiques, ses origines populaires et historiques.

En effet, le personnage de l'Ogresse puise son essence dans de nombreuses divinités mythologiques. De ce fait, les *mythèmes* liant intimement l'Ogresse à des figures mythologiques indiquent que l'Ogresse, avant qu'elle soit un personnage de contes populaires, est d'abord un mythe. En d'autres mots, le personnage de l'Ogresse s'illustre d'abord par son aspect foncièrement surnaturel et imaginaire.

D'autre part, dans une tentative d'examiner les éléments à l'origine de l'émergence de l'Ogresse, nous avons interrogé l'Histoire. Cette dernière nous a révélé qu'il existe un rapport unissant le personnage de l'ogre à des peuples et à des faits historiques ayant réellement existé. Cela nous a fait prendre conscience de la dimension vraisemblable de notre personnage. Ce postulat se trouve corroboré par les témoignages que nous avons recueillis par nous-mêmes sur le terrain ou ceux de spécialistes¹ en anthropologie dans certaines régions en Algérie. Des témoignages liant l'existence de notre personnage à des femmes vivant seules, sans familles ni amis en dehors du milieu social et dont le bouche à oreille, les fabulations et les fantasmes des uns aux autres les a transformées en ogresses meublant les contes populaires. Le recours à ces témoignages nous a permis de prouver l'ancrage du personnage de l'Ogresse dans le vraisemblable.

L'Histoire et le folklore populaire nous ont donc révélé la facette vraisemblable de l'Ogresse. D'où la complexité de la construction du personnage de l'Ogresse. Ce dernier se trouvant dans l'imaginaire populaire algérien à mi-chemin, entre le surnaturel et l'humain, le fictif et le vraisemblable. En définitive, la conteuse algérienne, en observatrice attentive, pioche dans la tradition orale et

¹ C'est particulièrement à l'anthropologue Youcef Alloui que nous faisons allusion.

le savoir ancestral qui lui a été transmis pour introduire dans les contes qu'elle conte un personnage *ogresque* qui se nourrit de mythes et auquel la conteuse insuffle des symboles et des archétypes émanant essentiellement de son quotidien.

Par ailleurs, la nature ambigüe et les origines multiples de l'Ogresse ne sont pas les seuls facteurs déterminant la complexité du personnage de l'Ogresse dans le sens où notre étude nous a démontré que l'Ogresse se caractérise dans le conte algérien par des comportements et des humeurs diamétralement opposés. Lesquels sont principalement dus à l'espace et au temps dans lesquels évolue l'Ogresse.

Dans le troisième chapitre « *manifestations spatiotemporelles de l'Ogresse* » nous avons étudié le personnage de l'Ogresse à la lumière du cadre spatio-temporel. Cela nous a permis de constater que les comportements paradoxaux dont fait preuve l'Ogresse dans le conte algérien sont foncièrement soumis à l'influence de l'espace et du temps.

En effet, nous avons d'abord constaté que les espaces internes de l'Ogresse – espaces à la fois clos, obscurs et surnaturels – sont des espaces dans lesquels l'Ogresse se dote d'une attitude malveillante et d'un comportement cruel. Dans le même sillage, il nous été donné de constater que les espaces clos sont des espaces de confrontation entre l'Ogresse et le protagoniste humain. Ce dernier, en transgressant l'espace personnel de l'Ogresse, provoque sa colère et son désir de vengeance

Quant aux espaces ouverts, ils présentent la facette « humaine » de l'Ogresse dans le sens où notre personnage ne se retrouve sur les espaces humains que pour apporter son aide notamment aux femmes dans le besoin. Ainsi, la non-violation de son espace interne et l'influence de l'espace ouvert sur l'Ogresse incitent cette dernière à adopter une attitude humaine ; une attitude bienveillante à l'égard de l'Homme.

Outre l'influence de l'espace, l'examen des comportements liés à l'Ogresse à la lumière du jour et de la nuit nous a permis de constater que les attitudes que fait correspondre l'imaginaire populaire algérien à l'Ogresse la nuit sont foncièrement différentes que celles qu'il lui fait adopter le jour. En fait, en suivant les réflexions de Genette et de Mantandon, nous avons pu nous rendre compte que l'Ogresse nocturne est une ogresse destructrice. Ce constat nous incite à affirmer que la nuit, l'obscurité et les espaces clos font que l'Ogresse soit assimilée à une créature maléfique.

En revanche, le jour et la lumière exercent sur le personnage de l'Ogresse l'effet inverse dans la mesure où notre personnage est associé pendant le jour à la bienveillance et à la compassion. En d'autres mots, le jour et la lumière qui, rappelons-le, correspondent aux espaces ouverts, dévoilent la sensibilité de l'Ogresse et la transforment en « humaine » accomplissant des tâches ordinaires dans un cadre de vie tout à fait vraisemblable. L'Ogresse diurne est par conséquent une ogresse à la fois bienveillante, humaine et vraisemblable.

Ainsi, l'analyse du personnage de l'Ogresse sous la perspective du temps et de l'espace nous a davantage confirmé le statut complexe que l'imaginaire populaire algérien lui confère. Oscillant entre le malveillant et le bienveillant, le monstrueux et l'humain, le surnaturel et le vraisemblable, le personnage de l'Ogresse est envisagé comme une figure aux multiples visages. Une figure dont les comportements diamétralement opposés nous rappellent le déchirement de l'esprit humain entre le bien et le mal et nous indique la dimension hybride du personnage de l'Ogresse dans le conte algérien.

Dans la deuxième partie, nous avons axé notre recherche sur le statut qu'occupe le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien. C'est pourquoi, nous nous sommes assigné pour tâche d'examiner de près *l'Être* de l'Ogresse, son *Faire* et son *Paraître*.

Moyennant l'approche sémiologique de Philippe Hamon, nous avons d'abord dressé le portrait entier du personnage de l'Ogresse. En effet, le profil

extérieur surnaturel de l'Ogresse se caractérisant par son extravagance et sa démesure, il nous a permis de nous rendre compte qu'elle symbolise dans le conte algérien l'autre, mystérieux, différent et suscitant à la fois inquiétude, peur et aversion. Cependant, cette différence à laquelle renvoie l'Ogresse semble être assumée. Le mépris qu'affiche l'Ogresse à l'égard du regard inquisiteur des protagonistes humains se manifeste notamment à travers sa *poitrine nue*. Le motif de la *nudité* symbolisant son indifférence à l'égard des pratiques conventionnelles régies par les hommes.

Quant au portrait psychologique, il nous a permis de mettre à nu les états d'âme, émotions et sentiments qu'associe l'imaginaire populaire algérien au personnage de l'Ogresse. Cela nous a permis de constater que *l'Être* de l'Ogresse ne se caractérise pas uniquement par son côté maléfique dans le sens où il nous a été donné de constater que l'Ogresse, à l'image de l'être humain, renvoie aussi bien à la cruauté et à la haine qu'à la charité et à l'amour. En somme, si le physique de l'Ogresse renvoie à son aspect foncièrement surnaturel, le profil psychologique, lui, met en avant la dimension humaine de notre personnage dès lors que ce dernier est souvent associé à la compassion, à la pitié et à l'amour ; des sentiments qui, somme toute, indiquent le fond humain du personnage de l'Ogresse.

Outre la dimension humaine de l'Ogresse qui nous a été indiquée par l'analyse de *l'Être*, nous avons constaté que la disparité des valeurs et des significations émanant de chacun des portraits constituant *l'Être* de l'Ogresse est un facteur majeur qui détermine et explique l'origine de son hybridité.

D'autre part, si nous n'avions point parlé des points de divergence entre nos trois recueils de contes quant à la conception de l'Ogresse, c'est parce que nous n'avions repéré aucune distinction. Néanmoins l'analyse sémiologique de *l'Être* de l'Ogresse nous a permis de constater que Nora Aceval, donc l'imaginaire du Sud-ouest de l'Algérie, munit l'Ogresse d'un portrait physique et psychologique qui n'est pas aussi fourni que celui conféré à l'Ogresse dans les contes de l'Est et

ceux du Centre algériens. Pourvue donc d'un *Être* moins consistant – mais non moins significatif –, l'Ogresse des contes du Sud-ouest semble être légèrement moins imagée. Cela étant dit, nous tenons à préciser qu'en dépit du fait que l'Ogresse ne semble pas revêtir scrupuleusement le même *Être*, il n'en demeure pas moins qu'elle joue dans nos trois recueils de contes, les mêmes rôles, renvoie pour le lecteur aux mêmes symboles et occupe les mêmes fonctions. Ces dernières ont été étudiées à travers le *Faire* de l'Ogresse.

En effet, l'étude sémiologique du *Faire* nous a permis de nous rendre compte du statut de « personnage hybride » que revêt l'Ogresse dans le conte algérien. L'hybridité de l'Ogresse est, d'abord, due à la somme des fonctions thématiques diamétralement opposées associées à l'Ogresse dans les trois recueils de contes. Lesdites fonctions sont opposées car elles renvoient à des valeurs symboliques variant entre l'anéantissement et la protection.

Au surplus, l'Ogresse est liée à une multitude de rôles actantiels. Assumant à la fois le rôle du *sujet* qui anime le récit, *l'adjuvant* qui sauve le héros ou encore *l'opposant* qui tente de détruire le héros, nous avons constaté que la pluralité des rôles que joue l'Ogresse est due au comportement adopté par le héros humain à l'égard de l'Ogresse. En d'autres mots, l'attitude menaçante du héros suscite l'agressivité de l'Ogresse tandis qu'une conduite pacifique fait de l'Ogresse un adjuvant qui veille à la réussite de la quête.

Il y a lieu de signaler qu'en dépit du fait que l'Ogresse joue très rarement le rôle actantiel du héros, elle demeure néanmoins, un acteur clé dans le conte algérien. En fait, c'est *l'importance hiérarchique* qui nous a permis de nous rendre compte de la place de choix qu'accorde notamment les contes de l'Est et du Centre de l'Algérie à l'Ogresse.

Ainsi, en plus du statut hybride que revêt le personnage de l'Ogresse dans le conte algérien eu égard à ses rôles thématiques et actantiels aussi variables que disparates, cette partie de notre recherche nous a révélé que l'Ogresse est un personnage clé, dont l'importance n'a d'égal que celle conférée au héros.

Cela étant dit, habitué aux ogres et ogresses malveillants, tout lecteur serait déconcerté par les actes généreux et le rôle bienveillant qu'accomplit l'Ogresse dans certains contes. D'où l'intérêt d'une étude sur la réception du personnage de l'Ogresse.

Après avoir démontré dans un premier temps que l'Ogresse représente pour le héros humain à la fois un être bienveillant qui lui porte secours, un châtiment qui lui est infligé afin de corriger ses torts, nous nous sommes, par la suite, penché dans le dernier chapitre de notre recherche sur les effets que produit le personnage de l'Ogresse sur le lecteur.

En effet, l'extravagance des traits physiques de l'Ogresse et la cruauté se dégageant de son profil moral entraînent la peur et l'antipathie du lecteur *naïf* tandis que le sort tragique que les dénouements de nos contes réservent à l'Ogresse suscite l'adhésion, voire, la sympathie du lecteur *naïf* à l'égard de l'Ogresse. Cette dernière, eu égard à l'épaisseur de son portrait psychique, physique et biographique, projette sur le lecteur qui se laisse envouter par l'illusion littéraire l'image d'une « personne ». Ce qui, avons-nous conclu, accentue l'effet de vraisemblance. Pour ce qui est du lecteur *passionné*, il, reçoit l'Ogresse comme une source de fantasmes dans le sens où le revers voilé de la vie intime de l'Ogresse et son histoire ambiguë suscitent à la fois curiosité et fascination. L'Ogresse représente donc pour ce genre de lecteurs l'autre mystérieux, inconnu dont il faut percer les secrets.

Le lecteur averti, lui, discerne ce que nos contes ne disent pas ouvertement à propos de l'Ogresse ; son revers humain, la bienveillance et la compassion dont elle fait preuve dans certaines situations ainsi son anticonformisme qui se manifeste notamment à travers l'autonomie dont elle jouit. Ce sont là, des valeurs archétypales qui amènent le lecteur averti à éprouver des sentiments de sympathie à l'égard de l'Ogresse. Cette dernière, de par son statut de « paria », projette également sur le lecteur *averti* l'image d'un être rejeté et incompris.

Nous pouvons donc confirmer que l'analyse de la manière dont l'Ogresse est reçue nous a démontré que cette dernière est sujette à moult interprétations. Ces dernières mettent en évidence la dimension hybride de notre personnage dans le sens où chaque lecteur interprète la portée symbolique de l'Ogresse selon sa propre perception. Ce qui place l'Ogresse dans une espèce d'entre-deux où se confondent le bien et du mal, le fictif et le vraisemblable, l'humanité et la monstruosité.

En définitive, les divers effets, images et impressions que projette l'Ogresse sur le lecteur nous ont indiqué qu'elle représente pour le lecteur du conte algérien un prétexte dont use la conteuse pour faire peur, pour séduire, mais aussi pour faire réfléchir. Elle est, à nos yeux, une expression détournée permettant à la conteuse de se dire, de dire ses fantasmes, de contester le statut dominant de l'homme et en même temps, de s'octroyer une autonomie, fictive fût-elle.

Ainsi, outre l'appréhension de sa dimension hybride, nous pouvons confirmer que *l'Être*, le *Faire* et le *Paraître* nous ont permis de nous rendre compte de la portée symbolique de l'Ogresse. Cette dernière, renvoyant à l'autonomie, à l'insoumission et à la vengeance, elle est une expression de révolte, de la révolte féminine en particulier.

Nous pouvons, par conséquent, postuler que l'Ogresse, de par les connotations symboliques auxquelles elle renvoie, se veut dans l'imaginaire populaire algérien une manifestation allégorique de l'esprit humain libre et rebelle. Pareillement, l'oscillation axiologique de l'Ogresse entre la monstruosité et l'humanité, la persécution et la protection, l'hostilité et l'affection, reflète les déviations du comportement humain et symbolise le tiraillement de l'Homme entre le bien et le mal.

Parallèlement, brouillant les limites entre le surnaturel et le vraisemblable, l'humain et le bestial, le bienveillant et le malveillant, le personnage de l'Ogresse se manifeste dans le conte algérien comme une figure de la multiplicité.

D'ailleurs, c'est ce flottement entre ces différents pôles qui rend palpable son hybridité.

Arrivé au terme de notre travail, nous espérons être parvenu à apporter des éléments de réponses quant à la symbolique de la figure de l'Ogresse dans le conte algérien. Nous serions, néanmoins, tenté de pousser l'interrogation et l'étendre à d'autres personnages populaires. Il serait en ce sens intéressant d'examiner de près les symboles archétypaux auxquels renvoient *Loundja*, *Mekidech* et autres figures populaires du conte algérien.

Bibliographie/ Sitographie

I- Corpus d'études

- ACEVAL Nora, *L'Algérie des contes et des légendes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.
- AMROUCHE Taos, *Le grain magique contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, Tizi-Ouzou, Editions Mehdi, 1996.
- MAMERIA Zoubeida, *Contes du terroir Algérien*, Alger, Dalimen, 2013.

II- Recueils de contes cités et consultés

- ALLIOUI Youcef, *Contes du cycle de l'ogre, Livre III*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- BEAUGAND Honoré, *La chasse-galerie*, Montréal, Beq, 1998
- COLARDELLE Diarassouba, *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'Ouest africain*, Paris, UGE, 1975,
- DALLET Jean-Marie, *Contes kabyles inédits*, Alger, Art'Kange, 1912 (réédité 2014)
- GRIMM Jakob et Wilhem, *Contes merveilleux*, Tome II, Paris, Le livre de poche, 1987, pp. 87-89
- HAMPATHE BA Ahmadou, *Il n'y a pas de petite querelle*, Paris, Ed. Stock, 2000.
- HAMPATHE BA Ahmadou, *Petit Bodiel et autres contes de la savane*, Paris, Ed. Stock, 2000.
- HAMPATHE BA Ahmadou, *l'étrange destin de Wangrin*, Paris, Editions 10/18, 1999.
- LAFKIOUI Mena et MEROLLA Daniela, *Contes berbères chaouis de l'Aurès*, Koln, Rudiger Kope Verlag, 2002
- LEMAY Pamphile, *Contes vrais*, Édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1993.
- MAMMERI Mouloud, *Contes berbères de Kabylie*, Paris, Pocket, 1999.

- MEHDI Ahmed, *Recueil de contes kabyles*, Tizi-Ouzou, Editions Mehdi, 2011.
- MOULIERAS Auguste, *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1894.
- PERRAULT Charles, *Les contes de ma mère l'Oye*, Paris, L'école des loisirs, 1978.
- RIVIERE Jacques, *Recueil de contes populaires du Djurdjura*, Nice, Editions jacques Gandini, 1882

III- Ouvrages théoriques et autres

- ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Bilda, Editions du Tell, 2002.
- ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone. *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990.
- AMHIS-OUKSEL Djohar, *L'exil et la mémoire, Une lecture des romans de Taos AMROUCHE*, Alger, Casbah éditions, 2013.
- AURAIX-JONCHIERE Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, PressesUniversitaires Blaise Pascal, Cahier romantique no 8, 2002.
- AZZA BEKKAT Amina, *Regard sur les littératures d'Afrique*, Alger, OPU, 2006.
- BA Daha Chérif, *Cultures populaires en Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.
- BACHELARD Gaston, *Le récit poétique*, édition Quadrige, 1983
- BASSET Henri, *Essais sur la littérature des berbères*, Alger, Jules Carbonel, 1920.
- BAUMGARDT Ursula et UGOCHUKWU Françoise, *Approches littéraire de l'oralité africaine*, Paris, Ed Karthala, 2005.

- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972.
- BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- CHESSEX Jacques, *l'Ogre*, Paris, Grasset, 1973.
- CHEVRIER Jacques., *Le lecteur d'Afrique*, Paris, Ed. Champion, 2005.
- CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Ed. Armand Colin.
- COMMELIN Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 14^{ème} édition, Coll Grands dictionnaires, 1999.
- COURTES Joseph, *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2005.
- DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF 1963.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1984.
- ELIADE Micea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ENO BELINGA Samuel-Martin, *La littérature Africaine*, Paris, Ed. Nathan, 1978.
- ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Editions Ellipses, Coll. Thèmes et Etudes, 2006.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- GREIMAS A. J. *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1975.
- HADDADOU Mohand Akli, *Introduction à la Littérature berbère*, Alger, Haut Commissariat à l'Amazighité, 2009.
- HAMILTON Edith, *la mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 2007.

- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1977.
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Edition Droz, Coll. Titre Courant, n° 12, 2011, 2^{ème} édition corrigée [1983].
- HEBERT Louis, *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images, introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 2007.
- HOMERE, *L'Odyssée*, adapté par Jane Werner Watson, Paris, Editions des deux coqs d'or, 1956.
- IBN KHALDOUN, *Les prolégomènes*, Première partie, traduit en Français par W. Mac Guckin de Slane, Paris, Librairie orientaliste, Paul Geuthner, 1934.
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Campus, 2001
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Editions PUF, Coll. Ecriture, 2001.
- JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, Coll. Ecriture , 2001.
- KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Editions Karthala – AUF, Paris, 2001.
- LACHERAF Mostefa, *L'Algérie : nation et société*, Paris : Maspero, 1965.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, *La vaillance des femmes, Les relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*, Alger Barzakh, 2010.
- LAOUST Emile, « Des noms berbères de l'ogre et de l'ogresse », In : *Hesperis*, N° 34, Paris, Librairie Larose, 1947.
- LESTRINGANT Frank, « Rage, fureur, folie cannibale : le Scythe et le Brésilien » in *La Folie et le Corps*, Presses de L'École Normale Supérieure, Paris, 1985.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Les mythologiques*, Paris, Plon, 1971.

- MEINRAD Sylvain, DE GOLBERY Xavier, *Fragments d'un voyage en Afrique*, Paris, 1802, tome 2.
- MILLIN Aubin-Louis, *Galerie mythologique*, Paris, Soyer, 1840
- MONTANDON Alain, *La yeux de la nuit, essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- MONTANDON Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, 1. Le Maghreb*, Paris, Belin sup lettres, 2010
- REUTIER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, 2ème édition, Paris, Dunod, 1996.
- RICCEUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- SORIANO Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Flammarion 1979.
- TOURSEL Nadine, VASSEVIÈRE Jaques, *Littérature : textes théoriques et critiques*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2008.
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

IV – Ouvrages théoriques sur le conte

- AARNE-THOMPSON, *The type of the folklore, a classification and bibliography* translated and enlarged by Thompson, Helsinki, 1961
- BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BOURAYOU Abdelhamid, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, ENAG/Edition, 2015.
- BOYES Dennis, *Initiation et sagesse des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1988.
- BRASEY Edouard, *Le petit livre des ogres*, Paris, Le pré aux clercs, 2008.

- CALVET Louis Jean , *La tradition orale*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1987.
- CHADLI El Mostafa, *Le conte populaire dans le pourtour de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Edisud, 1997
- CHEVRIER Jacques, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.
- COLIN Roland, in *Les contes de l'Ouest Africain*, Présence Africaine, Paris, 1957.
- JEAN Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1981.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, Fondations, 1982.
- MAALU-BUNGI Crispin, *Littérature orale africaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2006
- MARKALE Jean, *Contes populaires de toute la France*, Paris, stock, 1980.
- MOURALIS Bernard, *Les contes d'Amadou Koumba, Bigaro Diop*, Paris, Bertrand Lacoste, 1991.
- NACIB Youcef, *Eléments sur la Tradition orale*, Alger, S.N.E.D, 1982
- N'DA K Pierre, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, collection poétique, Editions seuil, Paris, 1965.
- PROPP Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.
- RENOUX Jean-Claude, *Paroles de conteurs*, Aix en Provence, Edisud, 1999.
- RHOZALI Najima Thay Thay, *l'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- RONDEAU Catherine, *Aux sources du merveilleux, Une exploration de l'univers des contes*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011.

V – Dictionnaires et encyclopédies

- BENCHENEB Mohamed, *Proverbes d'Algérie et du Maghreb*, Alger, Flites Editions, 2013.
- BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des Mythes littéraires*. Monaco, Editions du Rocher, 2003.
- CHAVOT Pierre, *Dictionnaire des dieux, des saints et des hommes*, Paris, l'Archipel, 2008.
- CHEBEL Malek, *Dictionnaire encyclopédique du Coran*, Paris, Fayard, 2009.
- DALLET Jean-Marie, « Dictionnaire kabyle-français, parler des At Mangellat, Algérie », Paris, SELAF, 1982
- DE PLANCY Jacques Collin, *Dictionnaire infernal ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des faits et des choses*, Paris, Éditeur Paul Mellier, 1844
- Encyclopédie *Universalis*, « Les traces de la mythologie grecque dans les contes de Grimm. », Edition 2010
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, « Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie », première édition, Paris, La Découverte, 2005
- Le petit Larousse en couleurs, Paris, Librairie Larousse, 1988.
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 15ème édition, 2002 (1951).
- HEBERT Louis, *Dictionnaire de Sémiotique générale*, Version numérique, Université du Québec, Numéro de la version 14.0, date de la version 29-05-2018. Lien consulté et téléchargé le 27/09/2018. Adresse URL : <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>
- MOREL Corine, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2009.
- مج 11, دار صادر - بيروت, " " غول, لسان العرب, ابن منظور

VI – Thèses et travaux universitaires

- CHADLI Djaouida, *Le héros référentiel dans Les jardins de lumières, Samarcande et Léon l'Africain d'Amin Maâlouf*, Thèse de doctorat, Université de Médéa, année universitaire 2013-2014
- KANE Mohamadou, *Les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française* (thèse de 3ème cycle), Université de Dakar, 1968.
- MEHADJI Rahmouna, *Les images féminines dans les contes populaires algériens*, thèse proposée pour obtenir le grade de docteur en Sciences des Textes Littéraires, Université d'Oran, 2005.
- MIHALOVICI Florina-Liliana, *Le mythe de l'Ogre dans la prose francophone contemporaine*, thèse proposée pour obtenir le grade de docteur en littératures francophones, université de Limoges, septembre 2013.
- OULEBSIR Karim, *Éléments de mythologie kabyles : Collecte et essai de validation d'un corpus de mythes*, Mémoire proposé pour l'obtention d'un Magistère en littérature, université de Bejaïa, année universitaire 2007-2008
- RAÏSSI Amina Hayat, *La fragmentation dans l'écriture dibienne*, thèse de doctorat, Université de Médéa, année universitaire 2016-2017.
- RIOUX Mélissa, *Figures de la faim et de la fin : Une lecture dans « l'Ogre » de Jacques Chessex*, Mémoire préparé en vue de l'obtention d'une Maitrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, Décembre 2008.
- ROBERT Sophie, « La cruauté au féminin : mythes et sacrifice dans la comtesse sanglante de Valentine Penrose », Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maitre es Arts en Littératures de langue française, Université de Montréal, 2010.

- SENE Amata, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire en Afrique Noire traditionnelle*, thèse soutenue pour obtenir le grade de docteur en sociologie, Université Pierre Mendès, Grenoble II, septembre 2007.

VII – Articles

- AFFIN O. Laditan, « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen* [En ligne], 18 | 2004, mis en ligne le 02 février 2007. Url : <http://semen.revues.org/1226>
- BARTHES Roland, « introduction à l'analyse structurale des récits », in *communication*, N° 8, 1966.
- BAYLE Corine, « Pourquoi la nuit ? », *La nuit dans la littérature européenne du XIX siècle.*, 2013. Url : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/CorinneBayle.pdf.
- BELLIL Rachid, « Oralité-Ecrit dans la culture berbère : Spéculation sur des va et vient », pp. 159-165, Centre National d'Etudes Historiques (CNEH), Alger, ENAG, 1992.
- BOULOUMIE Arlette, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 1988.
- BOULOUMIE Arlette, « Représentations des ogres dans la littérature », *Sens-Dessous* 2013/2 (N° 12).
- BOURDIEU Pierre, Mouloud Mammeri, « Dialogue sur la poésie orale en Kabylie ». In: Actes de la recherche en sciences sociales.Vol. 23, septembre 1978.
- BRU Josiane , « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », *Bulletin de l'AFAS* [En ligne], 14 | automne 1999, mis en ligne le 01 octobre 1999, consulté le 31 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/afas/319> ; DOI : 10.4000/afas.319

- DADIE Bernard, « Le rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique », in *Présence Africaine*, n°XIV, Paris, Juin-septembre, 1957.
- DUBOIS Philippe, « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », In: *Littérature*, N°25, 1977
- GREIMAS Algirdas Julien. Sémiotique narrative et textuelle. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°11-12, 1976. Url : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1976_num_11_1_957
- GRUEL-APERT Lise, « La Baba Yaga et les autres personnages surnaturels du conte merveilleux. Forment-ils un système ? », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 16 janvier 2016,. Url : <http://rsl.revues.org/936>.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1977. pp. 124-125
- JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage ». In *Littérature*, N°85, Forme, difforme, informe. 1992.
- LEBRUN Monique, « Pour une exploration du conte africain en classe », *Littérature, société*, N°92, hiver 1994, Url : id.erudit.org/iderudit/44483ac.
- MASSERON Caroline, SCHNEDECKER Catherine. « Le mode de désignation des personnages », In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°60, 1988. Le personnage. pp. 98-123, p. 98. Url : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1988_num_60_1_1499.
- MEHADJI Rahmouna , « La poésie dans les contes populaires algériens », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 43 | 2009.
- VAXELAIRE Jean-Louis, « Étymologie, signification et sens des noms propres » in *Texte*, vol.XV, n°3, juillet 2010.Url : http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2649/vaxelaire_etymologie.pdf.
- VEST Jocelyn, Est-ce moi qui rêve, ou est-ce cette nuit fantastique qui rêve de moi ? L'ambiguïté de la nuit chez Charles Nodier et Joseph von Eichendorff. Article dans le cadre de l'atelier du XIX siècle organisé à

l'Université Lumière de Lyon intitulé : « La nuit dans la littérature européenne du XIX siècle. », 20 mars 2013. Url : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/JocelynVest.pdf.

- WATT Ian, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et société*, Paris, Seuil, 1982.

VIII- Documents sonores et visuels

- DECOURT Nadine, *Contes de femmes et d'ogresse en Kabylie*, entretien avec l'ethnologue Camille LACOSTE-DUJARDIN, diffusé par Collectifconte, juillet 2010, présenté par Nadine Decourt, 31 minutes.

SITOGRAPHIE

- BOURAYOU Abdelhamid, *La culture populaire en Algérie*, <http://www.eldjazairdjadida.dz/ثقافي/article/-هناك-تمثل-عبد-الحميد-بورايو-ليس-هناك-تمثل-للحكاية-الشعبية-في>
- BOURDIEU Pierre, MAMMARI Mouloud, « Dialogue sur la poésie orale en Kabylie ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*, N°23, Septembre 1978. Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1978_num_23_1_2608
- DEGAND Martin, *Le mythe et les genres littéraires. Aspects théoriques*, (PDF, 226) <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/19/Degand.pdf>
- Encyclopédie Larousse, *Légende*, url : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/l%C3%A9gende/65391>
- GRIAULE G. Calame, in *Quelques mots sur les contes africains*, Url : http://www.lefigaro.fr/dossier/portes_afrique/var/massawa/conte_africain.htm (Consulté le 29/08/2018)
- HEBERT Louis, Le programme narratif, Url : <http://www.signosemio.com/greimas/programme-narratif.asp>

- HORVATH Kristina, *Le personnage comme acteur social, les diverses formes de l'évaluation dans la peste d'Albert Camus*, url : http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/09.htm
- JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage ». In *Littérature*, N°85, Forme, difforme, informe. 1992
Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Personnage de la mythologie Kabyle*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Mythologie_kabyle
- MCCARTER THEATRE CENTER, *Fact sheet for Sunjata Kamalenya*, http://www.robinklingerentertainment.com/Sunjata_Kamalenya.html
- MEHADJI Rhmouna, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », *L'Année du Maghreb* [En ligne], N°2, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 22 août 2017. URL : <http://anneemaghreb.revues.org/151> ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.151
- ZUMTHOR Eric, *Culture orale et éducation*, url : <http://www.afriquecouleurs.com/revues/hommes.html>
- L'Office National du tourisme Algérien (ONT), Hoggar et Tassili, url : <http://ont.dz/visiter-lalgerie/hoggar-et-tamanrasset/> (Lien consulté le 03/03/2018)
- *La symbolique du foyer*, in univ-lyon2.fr /en ligne/ consulté le 21/07/2015

Tables des Matières

Dédicaces

Remerciements

Introduction.....p. 06

1^{ère} Partie : L'Ogresse dans la littérature orale algérienne : les paramètres de l'énonciationp.21

Chapitre I : l'Algérie de l'oralité et des contesp. 25

- I- Littérature orale, cadre définitoire.** P.26
 - I-1) Littérature orale, oralité, société orale: Mise en contexte.** p.27
 - I-2) Littérature orale algérienne, de l'oral à l'écrit**p. 31
 - I-2-a) Au commencement était la parole**p. 32
 - I-2-b) du verbe à l'écrit**p.34
 - I-3) Manifestations de littérature orale algérienne**p. 37
 - I-3.a) Le mythe**p.38
 - I-3.b) La légende**p.41
 - I-3.c) Poèmes et chants populaires**p.42
 - I-3.d) Le conte**p.44
- II- Le conte dans la littérature orale algérienne ; typologie, fonctions et valeurs véhiculées.**.....p.45
 - II-1) Les types de contes**p. 50
 - II-2) Les fonctions du conte algérien**p.53
 - II-2- a) La fonction initiatrice des contes algériens :**p. 54
 - II-2- b) La fonction thérapeutique des contes algériens :**p. 57
 - II-2- c) La fonction instructive des contes algériens :**p. 58

II-2- d) La fonction divertissante des contes algériens :	p. 62
II-3) Les vices et valeurs sociales véhiculés dans le conte algérien	p.66
Chapitre II : Introduction à l'Ogritude	p. 74
I- Ogres et Ogresse ; les origines.	p. 75
I- 1) Les origines mythiques des ogres	p. 78
I- 2) Les origines historiques des ogres	p. 91
I- 3) Les origines populaires de l'Ogresse	p. 93.
II- L'Ogresse dans d'autres cultures : Ses doubles et ses avatars	p. 96
II-1) Baba Yaga ; sorcières des contes slaves	p. 97.
II-2) Loup et Loup-z-garous ; les dévorateurs des contes occidentaux.....	p. 98.
II-3) L'hyène ; Monstre des contes africains	p. 101.
III- L'entourage de l'Ogresse	p.106
III-1) L'Ogresse seule	p. 106
III-2) L'Ogresse accompagnée	p. 109
IV- Les pouvoirs de l'Ogresse.	p.112
IV-1) La transformation	p. 113
IV-2) L'Ogresse dans le conte algérien ; force et puissance phénoménales	p. 116
IV-3) La vitesse	p. 118
IV-4) L'odorat	p. 120
Chapitre III : Manifestations spatio-temporelles de l'Ogresse	p.124
I- L'espace : quel effet sur l'Ogresse ?	p.126
I-1) Inventaire des espaces où se manifeste l'Ogresse	p. 127.

I-2) L'Ogresse à travers les dichotomies spatiales	p. 129.
I- 2- a) Espace <i>ogresque</i> ; espace interne et fermé	p.130
I- 2- b) Espace humain ; espace externe et ouvert	p.136
I-3) Symbolique des espaces fréquentés par l'Ogresse	p. 144.
II-3-a) Symbolique des espaces internes : la maison : cavernes, grottes et palais ; lieux à la fois intimes et négatifs	p. 145.
I- 3-b) Symbolique des espaces externes : la forêt et le jardin ; sources de légendes et de solitude	p. 153.
II- L'emprise du temps sur l'acte ogresque	p.160.
II- 1) Le jour : l'Ogresse sous la lumière	p. 164
II- 2) La nuit : l'Ogresse sous l'obscurité	p. 170
 2^{ème} partie : L'Être, le Faire et le Paraître de l'Ogresse	p.176
 Chapitre I : L'Ogresse comme signe ; analyse de son Être	p.182
I- L'étiquette du personnage de l'Ogresse	p.183.
I-1) Noms et significations	p.184.
I- 1- a) « L'ogresse » et « Alia Bent Mansour dans <i>L'Algérie des contes et légendes</i>	p. 186
I- 1- b) « El-Ghoula », « Zarbouta » et « El-Haouas » dans <i>Contes du terroir Algérien</i>	p. 188.
I- 1- c) « Tseriel » dans <i>Le grain magique</i>	p.194.
I-2) Les dénominations	p.199.
 II- Le portrait du personnage de l'Ogresse	p.205
II-1) Le portrait corporel de l'Ogresse.....	p.207
II-2) Le portrait vestimentaire de l'Ogresse	p.214
II-3) Le portrait psychologique de l'Ogresse	p.217
II-4) Le portrait biographique de l'Ogresse	p.227

Chapitre II : L'Ogresse comme fonction ; analyse de son <i>Faire</i> et de son importance hiérarchique	p.233
I- Le <i>Faire</i> de l'Ogresse	p.234.
I-1) Les rôles thématiques de l'Ogresse	p.236
I-1-a) Le plans des sentiments	p.237
I-1-b) Le plan de la territorialisation	p.253
I-2) Les rôles actantiels	p.262
I-2a) Le programme narratif de l'Ogresse	p.263
I-2b) Le schéma actantiel	p.275
II- L'importance hiérarchique du personnage de l'Ogresse	p.280
II-1) La qualification	p.281
II-2) La distribution	p.283
II-3) L'autonomie	p.284
II-4) La fonctionnalité	p.286
II-5) La pré-désignation conventionnelle	p.287
II-6) Le commentaire explicite	p.288
Chapitre III : L'effet-personnage ; le <i>Paraître</i> de l'Ogresse	p. 293
I- L'Ogresse et les autres personnages : quels rapports ?	p. 295
I-1) L'Ogresse et le sujet intrus ; rapports hostiles	p.299
I-2) L'Ogresse et le sujet humain ; rapports amicaux.	p.314
II- L'Ogresse comme forme de communication : quel effet sur le lecteur ?	p.327
II-1- L'Ogresse comme instrument textuel	p.330
II-2- L'Ogresse comme illusion de personne	p.343
II-2-a) L'effet de vie de l'Ogresse	p.344

II-2-b) Le système de sympathie	p.348
II-3- L'Ogresse comme prétexte:	p.355
<i>Conclusion</i>	p.363
Bibliographie / sitographie	p.373

Résumé

Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes intéressé à l'étude de la figure de l'Ogresse dans le conte algérien. L'Objectif principal de notre travail de thèse étant l'appréhension de la figure de l'Ogresse dans le conte algérien, il nous importait de saisir la manière dont l'imaginaire populaire algérien concevait le personnage de l'Ogresse et de cerner les connotations symboliques qui lui sont associées.

Pour ce faire, nous avons opté pour une approche pluridisciplinaire qui nous a permis d'aborder le personnage de l'Ogresse sous une perspective narratologique, sémiologique, sémiotique et sémio-pragmatique et dont les soubassements théoriques seront les travaux de Gérard Genette, de Gaston Bachelard, de Greimas, de Philippe Hamon et ceux de Vincent Jouve.

Notre étude nous a permis de démontrer que le personnage de l'Ogresse renvoie dans le conte algérien à l'esprit humain libre et rebelle et reflète son tiraillement entre le Bien et le Mal.

Abstract

Within the framework of this study, we were interested in studying the figure of the Ogress in the Algerian tale. Since the objective of our thesis is the apprehension of the figure of the Ogress in the Algerian tale, it was very important for us to understand the way in which the Algerian folk imagination conceived the character of the Ogress and determine the symbolic connotations associated to it.

To do so, we opted for a multidisciplinary approach that enabled us to deal with the character of the Ogress from a narratological, a semiological, a semiotical and a semio-pragmatic perspective whose theoretical base are the works of Gérard Genette, Gaston Bachelard, de Greimas, Philippe Hamon and those of Vincent Jouve.

Our study enabled us to demonstrate that the character of the Ogress refers in the Algerian tale to the free and rebellious human spirit and reflects it swinging between Good and Evil.

الملخص

لقد صبَّ اهتمامنا في إطار هذه الدراسة على دراسة شخصية الغولة في الحكاية الجزائرية. الهدف الرئيسي من أطروحتنا يتمثل في فهم شخصية الغولة في الحكاية الجزائرية، كان من الأهمية بمكان أن نحيط بكيفية تصور الخيال الشعبي الجزائري لشخصية الغولة ونفهم الإيحاءات الرمزية المنسوبة لها.

ومن أجل القيام بذلك، اتبعنا نهجا متعدد الاختصاصات مَكَّننا من التطرق لشخصية الغولة من منظور سردي، وسيميائي، ودلالي، ودلالي براغماتيّ ترتكز أُسسُه النظرية على أعمال جيرار جنيتي (Gérard Genette)، وغاستون باشلار (Gaston Bachelard)، وغرايماس (Greimas)، وفيليب هامون (Philippe Hamon) بالإضافة إلى أعمال فنسون جوف (Vicent Jouve).

ومكَّنتنا دراستنا من إثبات أنّ شخصية الغولة تشير في الحكاية الجزائرية إلى الروح الإنسانية الحرّة والمتمردّة وتعكس تأرجحها بين الخير والشر.