L'expression de la temporalité dans les contes de Joseph Jacobs

Héloïse Perbet

▶ **To cite this version:**

Héloïse Perbet. L'expression de la temporalité dans les contes de Joseph Jacobs. Linguistique. Université de Strasbourg, 2017. Français. NNT : 2017STRAC015 . tel-01829466

HAL Id: tel-01829466
https://theses.hal.science/tel-01829466

Submitted on 4 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

***ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS* – ED 520**

Linguistique, Langues, Parole (LiLPa) - EA 1339

THÈSE présentée par :

Héloïse PERBET

soutenue le : **6 septembre 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/Spécialité : Langues et littératures étrangères/Études anglophones

L'expression de la temporalité dans les contes de Joseph Jacobs

THÈSE dirigée par :

Mme PAULIN Catherine	Professeur des Universités, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme LACASSAIN-LAGOIN Christelle	Maître de conférences, Habilitée à Diriger des Recherches, Université de Pau et des Pays de l'Adour
M. JOBERT Manuel	Professeur des Universités, Université Lyon III Jean Moulin

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme DE MATTIA-VIVIÈS Monique	Professeur des Universités, Université d'Aix-Marseille
M. HAMM Albert	Professeur émérite, Université de Strasbourg

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement toutes les personnes, amis et collègues, qui m'ont soutenue durant ce travail de recherches, et sans lesquelles la rédaction de cette thèse n'aurait pu aboutir.

Je tiens à remercier tous ceux qui, au cours de ma formation, ont suscité chez moi l'intérêt pour l'étude de la langue et, en tout premier lieu, mon directeur de thèse, Catherine Paulin, qui a su me transmettre sa passion de la linguistique anglaise et m'a donné le goût de la recherche. Les discussions que nous avons pu entretenir sur l'analyse de mon corpus et ses précieux conseils ont guidé et stimulé mon travail durant ces cinq années. Je lui suis profondément reconnaissante d'avoir accepté de diriger mes recherches, d'avoir consacré d'innombrables heures à la lecture de ces pages et d'avoir été si présente et attentive.

Je remercie très sincèrement Monique De Mattia-Viviès, Albert Hamm, Manuel Jobert et Christelle Lacassain-Lagoin d'avoir accepté d'intégrer mon jury de thèse.

Mes remerciements vont également aux membres de mon école doctorale et de mon équipe de recherche LiLPa à Strasbourg pour avoir contribué à ma formation doctorale et à mes réflexions linguistiques et interdisciplinaires à travers les différents séminaires et journées d'étude organisés.

Merci à Sylvaine, Jean-Michel, Guillaume, et Bastien (sans oublier Simone !) de m'avoir soutenue de l'*incipit* à l'*excipit* de cette belle aventure.

Last but not least, j'aimerais remercier Paul, relecteur attentif et investi, pour m'avoir supportée et rassurée dans les moments de doutes, et pour m'avoir prouvé que les contes de fées s'inscrivent bel et bien dans notre temporalité.

Table des matières

Table des matières 5

Nomenclature et abréviations 11

Introduction 13

Présentation de l'objet d'étude 14

Une première définition de la temporalité 20

Choix du corpus. La question de la représentativité. 22

Cadres théoriques et méthodologie 32

Questions de recherche 34

1) Le genre du conte : entre temporalité et atemporalité 39

1.1 Conte et autres courts récits fabuleux : entre convergence et divergence 41

1.1.1 Le conte et ses ancêtres (fabliau, lai) : différences et points communs temporels 43

1.1.1.1 Le fabliau 43

1.1.1.2 Le lai 51

1.1.2 Le conte et le mythe *versus* la légende : leur rapport au monde réel 55

1.1.2.1 Le mythe 55

1.1.2.2 La légende 58

1.1.3 Le conte et la fable 61

1.2 *Incipit* : sas temporel ou entrée *in medias res* dans le conte 66

1.2.1 Étude de la formule « *Once upon a time* » 69

1.2.1.1 Analyse linguistique de la locution adverbiale « Once upon a time » ... 70

1.2.1.2 Rôle de « Once upon a time » dans la situation initiale et dans le développement 74

1.2.1.3 « Once upon a time » vs « Il était une fois » 79

1.2.2 Autres formules introductrices et ancrage spatio-temporel 83

1.2.3 Le cas particulier de l'inversion locative 94

1.3 Le développement de l'histoire : éléments structurels 96

1.3.1 L'élément déclencheur de malheur 98

1.3.2 « *And* (*then*) » : succession temporelle et enchaînement causal 102

1.3.3 Dénouement : procédés téléologiques chez Jacobs 108

1.3.4 Le cas particulier des contes cumulatifs 112

1.4 *Excipit* et infinitude : une temporalité non bornée ? 116

1.4.1 Jacobs : entre soudaineté et ouverture 118

1.4.2 Étude de la formule « *And they lived happily (for)ever afterwards* » et des autres locutions temporelles non bornées 122

1.4.3 Le rôle de « *never* » 127

1.5 L'oralité dans le conte : quelle dimension temporelle ? 130

1.5.1 Conter : une démarche théâtrale 133

1.5.2 « *Now* » et « *well* » 136

1.5.3 Adresses au lecteur < adresses à l'auditeur ? 142

1.5.4 La temporalité du conteur et de l'auditeur 147

2) La temporalité vue par les linguistes 155

2.1 Quelques représentations linguistiques du temps 156

2.1.1 Temps externe *versus* temps linguistique 157

2.1.1.1 Temps des calendriers 158

2.1.1.2 Des unités temporelles atypiques : l'exemple de « seven years » 162

2.1.1.3 Une temporalité de la nature 175

2.1.2 Temps et espace 180

2.1.2.1 Gilles Fauconnier (1984) : l'espace-temps 181

2.1.2.2 Ray Jackendoff (1983) et l'hypothèse du localisme 185

2.1.2.3 Talmy (2000) : homologies spatio-temporelles et localisation temporelle relative 187

2.1.3 Gustave Guillaume (1965) et la chronogénèse 197

2.1.3.1 Interception initiale de la chronogénèse et aspect 199

2.1.3.2 Interceptions médiane et finale de la chronogénèse 203

2.2 Perception du temps et énonciation 217

2.2.1 La linguistique énonciative de Maingueneau (1991) 219

2.2.1.1 Indications temporelles déictiques et non-déictiques 219

2.2.1.2 Visée temporelle et passage du temps raconté 226

2.2.2 Desclés (1994) : référentiel énonciatif vs référentiel narratif 251

2.2.2.1 Référentiel énonciatif vs référentiel externe 251

2.2.2.2 Le référentiel narratif 255

2.2.3 Benveniste (1979) : *discours* vs *histoire* 258

2.3 Le temps dans le récit 261

2.3.1 Gérard Genette (1972) : temps de l'histoire et temps du récit 262

2.3.1.1 Ordre temporel et anachronies 262

2.3.1.2 Fréquence 274

2.3.2 Käte Hamburger (1986) confrontée à Paul Ricœur (1985, 1991a, 1991b) : le temps dans la fiction 280

2.3.2.1 Temps réel, temps fictif 281

2.3.2.2 Les temps verbaux en fiction 287

2.3.2.3 Mises en relief et rythme narratif 296

3) Analyse de la temporalité dans les contes de Jacobs : études de cas particuliers 303

3.1 Hypotaxe et parataxe : relations temporelles et construction du récit 303

3.1.1 Définitions et précisions 304

3.1.2 Hypotaxe, parataxe et cohésion textuelle 306

3.1.3 Parataxe et formules magiques 313

3.2 « *And* », un connecteur aux multiples fonctions 322

3.2.1 « *And* » de surenchère : suspense, étirement spatio-temporel et relation aux déplacements 324

3.2.2 « *And* » et le fléchage narratif 331

3.2.3 « *And* » et la coordination plurisyndétique : contes cumulatifs, « *and* » et la découverte de l'espace 334

3.2.4 « *And* » connecteur en début de phrase : relanceur discursif, réalisation des attentes, marqueur des grandes étapes du récit 337

3.3 Structuration temporelle et tension narrative : le rôle des propositions en « *when* » 342

3.3.1 Classification et répartition des propositions en « *when* » dans l'ensemble du corpus 344

3.3.2 Répartition des propositions en « *when* » en fonction du type de contenu . 350

3.3.3 « *When* » et la structuration du récit 352

3.3.3.1 Co-référence temporelle et répétition 352

3.3.3.2 Les propositions en « when » dans une structure ternaire 363

3.3.3.3 Les propositions en « when » dans les contes cumulatifs 367

3.3.4 Les *explicatory WCs* de Declerck (1997) 371

3.3.5 Progression du récit et tension dramatique 383

3.3.5.1 « When » de rebondissement 385

3.3.5.2 « When » et la théâtralisation du récit 394

3.3.5.3 Les propositions en « when » de péripétie 397

3.4 L'expression de la temporalité dans *Beauty and the Beast* (*EFFT*) 408

3.4.1 Espace textuel : entre temps raconté et temps non-raconté 409

3.4.1.1 Répartition chiffrée des indications temporelles selon leur nature grammaticale 410

3.4.1.2 Progression du temps raconté : une tentative descriptive 413

3.4.1.3 Variations de rythme : ellipses et condensation narrativo-temporelles 417

3.4.2 La chronologie privilégiée : entre enchaînement et simple succession..... 426

3.4.2.1 « Until », « till », « at last »… une temporalité de l'aboutissement..... 426

3.4.2.2 Le rôle des propositions relatives continuatives 432

3.4.2.3 « And (then) » : chronologie et cohésion narrative..... 434

Conclusion..... 439

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES 455

Annexe 1 – Contes composant notre corpus 469

Annexe 2 - Fonctions (Propp, 1970) 471

Annexe 3 - *Molly Whuppie* (*EFT*) – occurrences de *and* en surbrillance..... 472

Annexe 4 – *Beauty and the Beast* (*EFFT*) – Texte intégral 474

Annexe 5 – *Beauty and the Beast* – Lang (1889)..... 477

Annexe 6 – *La Belle et la bête* – Leprince De Beaumont (1757)..... 486

INDEX DES TERMES ET DES NOTIONS 491

INDEX DES AUTEURS..... 492

Nomenclature et abréviations

* Signale un énoncé agrammatical

? Signale un énoncé potentiellement irrecevable

?? Signale un énoncé clairement irrecevable

CC : conte cumulatif

Cf : (latin *confer*) ‘se reporter à’

DD : discours direct

DDL : discours direct libre

DI : discours indirect

DIL : discours indirect libre

DR : discours rapporté

EFT: English Fairy Tales

EFFT: European Folk and Fairy Tales

EM : élément déclencheur de malheur

Ex : exemple

F : *Figure* (Talmy, 2000)

G : *Ground* (Talmy, 2000)

GN : groupe nominal/groupes nominaux

GP : groupe(s) prépositionnel(s)

GV : groupe verbal/groupes verbaux

HA : hypotaxe asyndétique

HS : hypotaxe syndétique

i.e. : (latin *id est*) ‘c’est-à-dire’

IEUF : « il était une fois »

IL : inversion locative

ME : moment d’énonciation

MEFT: More English Fairy Tales

OED : *Oxford English Dictionary*

OUAT : « *Once upon a time* »

PA : parataxe asyndétique

PS : parataxe syndétique

PW : proposition(s) en « *when* »

R : point de référence

S : sujet

SI : situation initiale

S/P : relation(s) predicative(s)

T_{+1} : moment postérieur au moment d’énonciation

T_{-1} : moment antérieur au moment d’énonciation

T_o : *time of orientation*

T_r : *time of reference*

T-zéro : moment d’énonciation

V : ‘verbe’ ou ‘base verbale’

WC : *when-clause(s)*

Introduction

« *Once upon a time, though it was not in my time, or in your time, or in anybody else's time…* » ; en enrichissant de cette façon la célèbre formule « *once upon a time* », Jacobs met l'accent sur l'ambiguïté temporelle dont le conte est imprégné, dès les premiers mots du récit. Il semble que Jacobs soit le seul à utiliser cette formule enrichie[1]. Celle-ci prouve qu'il accorde une attention particulière à l'expression de la temporalité dans ses contes. Lorsque la locution adverbiale apparaît plus simplement, elle laisse également deviner l'importance du caractère temporel du conte : pour qu'il puisse fonctionner en tant que conte, il doit répondre à certaines exigences d'ordre temporel, comme celle d'ancrer les événements de l'histoire dans un lieu et une époque vagues et lointains, en présentant la question de leur véridicité comme superflue, tout en parvenant à toucher le lecteur, qui, lorsqu'il est incarné, est ancré dans sa propre temporalité.

« *[Fairy-stories] open a door on Other Time, and if we pass through, though only for a moment, we stand outside our own time, outside Time itself, maybe.* » Tolkien (1947 : 129) remarque ici que le conte tend à nous arracher à notre temporalité, voire à nous emmener hors du Temps lui-même ; en témoigne sa pérennité à travers les âges et les époques[2], qui suppose qu'un lecteur du XXI^{ème} siècle pourra lire la plupart des contes sans rencontrer d'obstacle majeur de compréhension. Toutefois, le conte conserve une temporalité interne qui lui est propre, qui est ici représentée par la référence à « *Other Time* ». Le conte est caractérisé par cette ambivalence entre temporalité et atemporalité[3], ce qui constituera notre problématique principale.

Nos questions de recherche s'articulent autour de trois axes principaux : le récit, la réception et l'oralité. Le premier axe prend en compte la structure du récit, qui est très codifié

---

1 Nous en trouvons cinq occurrences dans notre corpus. Une recherche des termes groupés « *Once upon a time, though it was not in my time* » sur le moteur de recherche Google n'aboutit que sur des résultats en relation avec les contes de Jacobs.

2 Selon Adam (2004 : 88) : « À la variété synchronique des différentes pratiques sociodiscursives s'ajoute une variété diachronique : les genres évoluent et peuvent disparaître avec les formations sociales auxquelles ils sont associés ». Ce n'est, de toute évidence, pas le cas du conte.

3 Nous entendons par 'atemporalité' le fait de se trouver hors du temps. L'intemporalité désigne, selon nous, le fait de ne pas dépendre du temps.

dans le genre du conte. Notre objectif est de déterminer si les normes génériques du conte engendrent une expression de la temporalité particulière au niveau de l'histoire et du récit, et de déterminer dans quelle mesure ces derniers tendent vers l'atemporalité. Le deuxième axe prend en considération la temporalité de l'auteur et celle du récepteur[4], dans la mesure où ces derniers s'inscrivent dans un contexte de production et de réception particuliers, donc dans une époque particulière. Le conte vise des récepteurs qui se trouvent au-delà du cadre spatio-temporel auquel appartient l'auteur, et qui sont, la plupart du temps, des enfants. Il faudra alors déterminer comment le conte, dont le message didactique se veut universel et atemporel, construit la temporalité de la réception. Le troisième axe vise à l'étude de la dimension orale du conte, soit que ce dernier soit issu d'une tradition de transmission orale, soit qu'il ait été élaboré dans le but d'être oralisé, c'est-à-dire lu ou récité à haute voix par un conteur, face à un ou plusieurs auditeurs. Notre objectif est ici de déterminer si le caractère oral et l'oralisation ont une influence sur l'expression de la temporalité. Avant d'expliciter ces questions de recherche, il nous semble important de définir la notion de temporalité, de préciser le choix de notre corpus, et de décrire notre méthodologie et nos cadres théoriques.

Présentation de l'objet d'étude

Le conte est un genre difficile à définir et il n'existe pas, selon nous, de définition suffisamment stable pour être en mesure d'inclure l'ensemble des écrits donnés comme tels[5]. Comme l'indique Adam (2004 : 94), les genres sont « prototypiques-stéréotypiques, c'est-à-dire définissables par des tendances ou des gradients de typicalité, par des faisceaux de régularités et des dominantes plutôt que par des critères très stricts ». Cette flexibilité des caractéristiques génériques est particulièrement bien illustrée dans le cas du conte. Nous pouvons toutefois tenter de le définir comme un court récit[6] d'aventures imaginaires

[4] L'hyperonyme 'récepteur' désigne aussi bien le lecteur que l'auditeur.

[5] Propp (1970 : 112) propose une caractérisation du « conte merveilleux » qui convient, mais celle-ci est uniquement définie d'un « point de vue morphologique » ; elle est donc, selon nous, insuffisante pour distinguer le conte d'autres genres de récit ; en effet, Propp le définit comme « tout développement partant d'un méfait (*A*) ou d'un manque (*a*), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (*W*) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement ». Greimas (1970) et Bremond (1973) attribuent la possible généralisation de cette définition à d'autres genres narratifs à l'instabilité de la fonction proppienne.

[6] Aubrit (2002 : 55), par exemple, écrit que le conte a une « allure plus resserrée » que la nouvelle.

extraordinaires[7], souvent issu d'une tradition de transmission orale et destiné le plus souvent à être oralisé pour un récepteur jeune qu'il faut instruire en amusant[8]. Le conte apparaît le plus souvent au sein d'un recueil, ce qui est le cas de notre corpus. Cette première définition reste cependant assez vague. Pour davantage de précision, nous reprenons ci-dessous les caractéristiques génériques définies par Vernier (1971 : 16), qui semblent pouvoir correspondre aux contes de notre corpus :

> Si l'on tente d'isoler les caractères qui définissent – synchroniquement – le « genre » du conte, qui le différencient, d'après les normes esthétiques en vigueur, d'autres types d'écrits, et qui par là conditionnent la lecture, il semble que les caractères suivants soient à la fois nécessaires et suffisants.
>
> Dans un conte — ou plutôt dans l'idée reçue que le lecteur s'en fait d'avance et qui définit les conditions de sa lecture — on exige et attend comme une « loi du genre » :
>
> 1° Que l'enchaînement des événements soit *donné* comme fantaisiste sans souci de légitimation par la « vraisemblance » que l'on exige dans le roman, mais qui « alourdirait la vivacité nécessaire au conte ».
>
> 2° Une accumulation d'aventures — quelle que soit l'importance relative qui leur est donnée — défiant ce qu'il est convenu d'appeler « possible dans la vie ».
>
> 3° Des interventions ou événements surnaturels ou miraculeux.
>
> 4° Que les « personnages » — qui ne sont pas « plus » mais « autrement » conventionnels que dans le roman — y soient *donnés* comme conventionnels et souvent signalés à ce titre par quelque trait particulier et anodin comme la houppe de Riquet.
>
> 5° Trait lié au précédent, que la fiction y soit exhibée comme telle constamment, alors que dans l'idée qu'on se fait du « genre » roman on s'attend à ce qu'elle y soit masquée par divers procédés dont le lecteur se rend alors complice. Tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que « ceci est un conte ».
>
> 6° L'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie, ou du moins à ce qui est à une époque donnée présenté par ailleurs comme l'Histoire. Le conte « se passe » en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité (une chaumière dans la forêt, un pays lointain, et « il était une fois »).

---

7 Selon Aubrit (2002 : 11), le conte féérique « intègre le surnaturel comme l'une de ses dimensions » ; il « suppose que l'on accepte immédiatement et sans réticence la présence au sein de notre monde d'éléments totalement irrationnels, dont la réalité ne fait pas plus de doute que le quotidien le plus banal où il s'inscrit. Le critère de la vraisemblance y est donc non seulement absent, mais inopérant » (2002 : 118).

8 Selon l'article consacré au conte dans l'Encyclopédie Larousse en ligne, le conte vise à « instruire et à distraire » (http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566).
Aubrit (2002 : 43) affirme que l'on peut distinguer « les contes qui se rattachent à une tradition ludique, où l'on conte pour le plaisir de conter, – sans que cela exclut une éthique des rapports entre les êtres et des êtres avec la nature – et ceux (dans la seconde moitié du [XVIII^{ème}] siècle surtout) qui exploitent ces formes dans une fin didactique – sans renoncer pour autant à la jubilation narrative ». Nous considérerons que les contes de Jacobs mêlent toujours le plaisir de conter à une fin didactique, car nous pouvons déceler dans chaque conte la volonté de transmettre un enseignement par le biais de la lecture, ou de l'écoute, d'un récit divertissant.

> Mais ces caractères du conte ne sont pas une simple série de signes stylistiques distinctifs : ils sont organiquement liés les uns aux autres – ainsi le côté « marionnette » que l'on souligne souvent dans les « personnages » de conte est organiquement lié à l'enchaînement et à l'accumulation des aventures, également constitutifs du genre.

Il peut être précisé, à propos du troisième point, que les interventions ou événements surnaturels ou miraculeux, contrairement aux récits fantastiques, n'apparaissent pas comme problématiques, ce qui vaut au conte d'être qualifié de merveilleux. Gaillard (1996 : 399) explique, à propos du merveilleux, que « la tension entre le réel et le surnaturel persiste mais n'est pas l'occasion d'un trouble, d'une inquiétude ; c'est au contraire une tension paisible, voire ludique ». Il faudrait également ajouter au quatrième point que les personnages de conte sont souvent stéréotypés.

Par ailleurs, Gaillard (1996 : 25) classe le conte, aux côtés du mythe et de la fable, parmi les « variétés du fabuleux ». Pour cette raison et, comme cela est indiqué dans l'Encyclopédie Larousse en ligne, « parce qu'il entretient des liens étroits avec la littérature orale », « le conte est un genre difficile à cerner »[9]. Ce rapprochement des genres a une origine historique puisque le mot 'fable' désignait tout à la fois ce que nous appelons aujourd'hui mythe, conte et fable jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle (Gaillard, 1996 : 12-15). Cette dénomination commune s'explique par le fait que le conte, la fable et le mythe, auxquels nous pourrions ajouter la légende, sont des récits fictionnels à portée didactique. L'expression de la temporalité dans ces différents genres présente donc certainement des points communs. Cependant, selon Gaillard (1996), c'est leur référence au temps et leur traitement du temps qui permettraient de les départager. L'importance que l'auteur accorde à la question de la temporalité dans l'analyse du récit fabuleux nous conforte dans l'idée que la temporalité trouve une expression spécifique dans le conte.

Le conte est d'autant plus difficile à définir en tant que genre qu'il peut prendre des formes multiples. Certains considèrent le conte comme un « genre suprême » (terme emprunté aux romantiques et repris par Maingueneau, 2004 : 177) qui se subdiviserait en « sous-genres ». Toutefois, nous préférons nous référer aux différents 'types' de contes, dans la mesure où il n'existe, d'après nous, aucun sous-genre suffisamment distinct pour qu'il puisse constituer une catégorie utilisable en tant que telle. Jacobs lui-même dénombre six types de contes : conte de

[9] http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566

fées[10] à proprement parler, saga ou légende, conte facétieux, conte cumulatif, conte d'animaux et conte absurde[11]. Ils sont au nombre de cinq dans la classification d'Aarne et Thompson (1981) : contes d'animaux (étant eux-mêmes classifiés selon le type d'intervenants : animaux sauvages, animaux domestiques, humains, oiseaux, poissons, autres animaux et objets), contes populaires/folkloriques ordinaires (contes religieux, contes romantiques, contes de l'ogre idiot ; nous pourrions également y inclure les 'contes merveilleux', puisqu'il s'agit de contes faisant intervenir la magie ou le surnaturel), contes facétieux et anecdotes (contes centrés autour du mensonge ou faisant intervenir des personnages idiots, des couples mariés, des personnages particulièrement intelligents ou des personnages religieux), contes formulaires (contes cumulatifs, contes accrocheurs, autres), contes inclassables[12]. Le nombre important des différentes catégories de contes est révélateur d'un problème de classification, car de nombreux recoupements sont possibles.

Cette multiplicité de types de conte pourrait rendre ce dernier difficile à reconnaître en tant que tel ; pourtant, il se distingue assez clairement des autres genres : là réside toute l'ambiguïté du conte comme genre littéraire. Les différents types de récit que le genre du conte recouvre sont d'ailleurs communément regroupés, à tort, sous le nom de 'contes de fées'[13]. Cela prouve en soi l'impossibilité de se fier à la terminologie en usage pour caractériser le conte. Joseph Jacobs le montre dans la préface de *English Fairy Tales* (*EFT*) :

> *A word or two as to our title seems necessary. We have called our stories Fairy Tales though few of them speak of fairies. The same remark applies to the collection of the Brothers Grimm and to all the other European collections, which contain exactly the same classes of tales as ours. Yet our stories are what the little ones mean when they clamour for "Fairy Tales", and this is the only name which they give to*

---

[10] Aubrit (2002 : 42-50) fait également du conte de fée une catégorie à part entière, tout comme le conte oriental (comme *Les Mille et Une Nuits*), le conte libertin, le « conte moral » (au sens de « qui peint les mœurs » et « qui vise à les réformer », dans la logique de « décrire pour instruire, raconter pour édifier ») et le « conte philosophique », qui « deviennent le fer de lance d'une entreprise didactique au service de la sensibilité et de la raison » au XVIII[ème] siècle (Aubrit, 2002 : 107).

[11] « *Of the 87 tales contained in my two volumes [English Fairy Tales & More English Fairy Tales], 38 are Märchen proper, 10 sagas or legends, 19 drolls, 4 cumulative stories, 6 beast tales, and 10 nonsense stories*. » (Jacobs, préface de *English Fairy Tales*)

[12] Pour une analyse de chaque type de conte, il peut être fait référence à l'article de Josiane Bru (1999). Aux listes d'Aarne & Thompson (1981) et de Jacobs peuvent s'ajouter d'autres types de contes. Renoux (1999 : 88-109), lui, en distingue au moins vingt-deux. Le défaut d'une classification si détaillée et variée réside dans les nombreux recoupements qu'elle implique immanquablement et donc dans une difficulté de classification. Propp (1970 : 14) cite également la classification de Wundt (1970 : 346) en sept catégories. Demers & Gauvin (1976 : 164-170) distinguent trois grandes catégories : le conte merveilleux, le conte fantastique et le conte philosophique.

[13] Renoux (1999 : 95) définit le conte de fées comme « la forme littéraire du conte merveilleux populaire » ; ce sont « des contes à message » qui appelaient au départ un lectorat plutôt adulte et cultivé (ex. : les contes de Perrault).

> *them. One cannot imagine a child saying, "Tell us a folk-tale, nurse," or "Another nursery tale, please, grandma". As our book is intended for the little ones, we have indicated its contents by the name they use. The words "Fairy Tales" must accordingly be taken to include tales in which occurs something "fairy", something extraordinary – fairies, giants, dwarfs, speaking animals. It must be taken also to cover tales in which what is extraordinary is the stupidity of some of the actors. Many of the tales in this volume, as in similar collections for other European countries, are what the folklorists call Drolls*.

Il définit ainsi le conte de fées comme un récit dans lequel quelque chose d'extraordinaire a lieu et admet que, à l'instar des contes de Grimm, ses contes ne font pas souvent intervenir des personnages de fées, malgré le titre qu'il donne aux trois recueils qui constituent notre corpus (ils comportent tous l'appellation '*fairy tales*').

À la fin de son premier recueil de contes, Joseph Jacobs écrit : « *In the present volume there are but few signs of survival of prehistoric custom and belief, which to many folk-lorists form the only source of interest in the folktale* » (*Introductory Notes, EFT*). Il soulève ainsi la question de l'intérêt que portent ses contemporains folkloristes à l'étude des contes : la dimension historique et culturelle de ceux-ci constituait, pour beaucoup, le seul objet d'étude, en ce qu'il pouvait révéler des coutumes et des croyances passées. Les contes étaient étudiés pour ce qu'ils véhiculaient de la réalité. Jacobs lui-même, dans la préface de *EFT*, se présente comme un étudiant du folklore en définissant cette « science » comme une quête de connaissances sur le fonctionnement de la pensée populaire, une recherche des traces qu'ont laissées les mentalités et les coutumes archaïques[14]. L'erreur, pour nous, consisterait à adopter une démarche d'historien ; comme l'écrit Escola (2010 : 222) :

> […] l'alliance des littéraires se fait plutôt avec les historiens. […] cette alliance-là […] a une série de conséquences. La première, dans toute une série de travaux, consiste à transformer les textes littéraires en documents. On lit systématiquement une littérature passée, et on l'enseigne comme littérature passée.

Au contraire, étudier l'ouvrage littéraire que constitue le conte sous un angle linguistique revient à l'étudier pour lui-même, et pas seulement pour le message qu'il transmet relativement à une époque donnée. Nous ne remettons nullement en question l'intérêt de la démarche de Jacobs en tant folkloriste ; nous pensons néanmoins que l'étude du conte ne se résume pas à

[14] « *It is, perhaps, not necessary to inform readers who are not fellow-students that the study of Folk-tales has pretensions to be a science. It has its special terminology and its own methods of investigation, by which it is hoped, one of these days, to gain fuller knowledge of the workings of the popular mind as well as traces of archaic modes of thought and custom*. » (Jacobs, préface de *EFT*)

celle du témoignage qu'il apporte sur les cultures anciennes. Il y a nombre d'objets d'étude dont le linguiste peut se saisir.

Parmi ceux-ci, c'est la temporalité que nous avons choisi d'approfondir. Des spécialistes comme George Jean (1990 : 18) ont remarqué la particularité de l'expression de la temporalité dans les contes : « Les contes sont toujours d'*autrefois*. Mais alors que la majorité des récits, les fictions romanesques en particulier, se situent dans un passé daté, les contes appartiennent à des passés indéterminés – lointains ou proches ». Aubrit (2002 : 99) précisera ensuite que « ce passé […] est […] hors du temps, sans ancrage temporel précis ». Nous avons affirmé précédemment que le conte échappait au temps. Néanmoins, cela ne signifie pas que le conte échappe à toute temporalité. En effet, les personnages évoluent dans un monde qui possède un cadre spatio-temporel, donc dans une temporalité qui leur est propre. Toutefois, comme le note Weinrich (1973 : 46), « l'univers des contes merveilleux fait éclater la temporalité de notre monde quotidien ». La temporalité du conte a donc une dimension extraordinaire, qui se manifeste, par exemple, à travers des personnages tels que le Petit Poucet, qui semblent ne jamais vieillir, comme l'a remarqué Aubrit (2002 : 100), ou tels que la Belle au bois dormant, qui « s'éveille avec la fraîcheur de ses vingt ans » après un sommeil de cent ans.

La notion de temporalité recouvre de nombreux éléments linguistiques ayant trait à l'organisation, à la transmission et à la réception du récit. Son expression résulte de stratégies de développement de l'histoire et de construction du récit bien précises. Nous nous attacherons à déterminer et analyser les procédés que Jacobs met en œuvre pour exprimer la temporalité dans l'histoire et la façon dont le récit se construit du point de vue temporel.

Nous pouvons distinguer quatre groupes d'instances en lien avec la temporalité telle qu'elle est mise en scène dans les contes : l'auteur, les personnages, le narrateur ou le conteur et le lecteur ou l'auditeur. L'étude de la temporalité dans le conte peut donc revêtir de nombreux aspects. Ce qui fait la spécificité du conte en tant que genre, c'est précisément que personnages, narrateur/conteur et lecteur/auditeur sont des instances qui présentent des caractéristiques typiques, par rapport à d'autres genres de fiction littéraire. Ces caractéristiques donnent lieu à une expression particulière de la temporalité, ce qui constitue l'un des intérêts majeurs de notre objet de recherche.

Selon Ricœur (1991a : 148) : « Ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle ». L'étude de l'expression de la temporalité ne pourra donc pas s'affranchir de l'étude de sa réception. La temporalité du récepteur est donc également à prendre en considération.

La question de l'expression de la temporalité dans le conte a été peu étudiée jusqu'aujourd'hui. En effet, quelques articles abordent cette problématique mais elle n'a pas encore été traitée en profondeur. Toutefois, Aurélia Gaillard (1996) y a consacré un long chapitre pour montrer que cette question est fondamentale dans l'étude du récit fabuleux, dans la mesure où elle permet de classifier les textes en sous-genres, à savoir le mythe, la fable ou le conte. Son approche reste néanmoins essentiellement littéraire. Il y a ainsi de nombreux aspects de la temporalité, notamment linguistiques, dont Aurélia Gaillard ne traite pas et que nous nous proposons d'analyser.

Une première définition de la temporalité

La temporalité peut être abordée selon différents angles d'approche, à savoir philosophique, sociologique, historique ou linguistique. Pour notre part, nous étudierons la temporalité dans une approche linguistique. Néanmoins, notre étude aura également une dimension littéraire, étant donné la nature de notre corpus. En effet, la temporalité s'exprime également par le style[15]. Nous reviendrons sur cette interdisciplinarité et sur le choix du corpus ultérieurement.

Par ailleurs, il nous semble important d'établir la différence entre temps et temporalité. La temporalité est un concept plus large que la notion de temps. En effet, la temporalité relève soit de l'expérience du temps, soit de l'expression du temps. Notre distinction découle de celle établie par Ricœur (1991a : 148) entre « l'expérience d'être dans le monde et dans le temps » et « son expression dans le langage ». Benveniste (1974 : 69) nous prévient cependant contre la

[15] « Le style est le fruit de choix linguistiques conscients ou inconscients qui sont éminemment dépendants des « circonstances contextuelles » dans lesquelles sont « impliqués » l'auteur comme le lecteur ». Sorlin (2014 : 16) emprunte ici les termes de Verdonk (2002 : 7).

« confusion qui consiste à penser que le système d'une langue reproduit la nature du temps « objectif » » : il ne faut pas « voir dans la langue le calque de la réalité ». L'expression du temps dans le langage et dans la langue sera notre principal objet d'étude, mais nous ne perdrons pas de vue l'idée que cette temporalité linguistique tente de reproduire l'expérience du temps chronologique ou objectif, sans pouvoir fidèlement y parvenir. Quand nous parlerons de la 'temporalité du narrateur/conteur', de la 'temporalité du lecteur/auditeur' [16] ou de la 'temporalité des personnages', nous ferons référence à leur expérience individuelle du temps, mais aussi au cadre spatio-temporel auquel ils appartiennent. Nous étudierons la façon dont ces différentes instances individuelles[17] impliquées dans le récit véhiculent et expriment la notion de temps.

L'approche des phénomènes narratifs du philosophe Paul Ricœur (1991b), que Bertrand & Fontanille (2006 : 1) synthétisent de la façon suivante, peut nous aider à mieux comprendre la dichotomie entre temps et temporalité :

> [Ricœur] s'attache à dégager, dans l'immanence des formes, les contraintes achroniques qui régissent l'universalité des phénomènes narratifs. On se débarrassait alors du temps « réel » comme une des variétés de l'impression référentielle et on reconnaissait au temps « verbalisé » la responsabilité de cette impression en le rangeant, avec l'espace et les personnages, au niveau superficiel des formes figuratives du discours.

Autrement dit, le temps, lorsqu'il est verbalisé, et plus encore dans le récit, n'est plus du temps « réel », mais il devient une entité diégétique et narrative, participant au développement de l'histoire et à la construction du récit. Il conviendrait alors mieux de parler ici de temporalité. Précisons que nous entendons « verbalisé » dans le sens de 'exprimé par des mots' et non au sens plus strict de 'exprimé par un verbe'. En effet, bien que « la forme verbale […] dénote, entre autres catégories, celle du temps », comme l'indique Benveniste (1979 : 153), on ne saurait considérer le verbe comme le seul moyen d'expression ou le seul vecteur de temporalité[18]. Maingueneau (1991 : 48) l'explique également :

> Il faut […] renoncer à poser une équivalence entre emploi des « temps » et expression de la temporalité linguistique […]. Il faut en effet bien voir que dans un énoncé tous les éléments sont en étroite interaction,

[16] Quand nous employons les termes 'narrateur', 'conteur', 'lecteur' ou 'auditeur', nous renvoyons à l'instance 'idéale', ainsi qu'à sa potentielle incarnation.

[17] Il existe une tension entre temporalité individuelle et temporalité collective puisque c'est par le biais de temporalités individuelles que transparaît l'appartenance à une temporalité collective – à une époque et à une culture données.

[18] Benveniste (1979 : 153) précise d'ailleurs que dans certaines langues, comme le hopi, « le verbe n'implique absolument aucune modalité temporelle ».

> liés par des opérations souvent subtiles, et que les marques de « temps » ne sont qu'un de ces éléments. La justification de la présence de tel ou tel « temps » peut donc faire intervenir des facteurs très différents parmi lesquels la valeur temporelle ne joue pas nécessairement un rôle de premier plan […].

En étudiant l'expression de la temporalité, nous n'étudions donc pas seulement les temps verbaux, mais aussi l'expression linguistique du temps dans son ensemble, ainsi que l'organisation et le développement temporels de l'histoire et du récit (nous ferons référence à cet ensemble par les termes 'temporalité interne'). Cependant, nous ne négligeons pas le rôle que joue l'interprétation du récepteur, qui, lui aussi, s'inscrit dans le temps et dispose de son propre cadre spatio-temporel. Il faudra tenter de déterminer comment le conte construit la temporalité de la réception.

L'étude de la temporalité interne du conte regroupera l'analyse des rapports qu'elle entretient avec la structure type du conte. Nous pourrons, jusqu'à un certain point, parler d'une temporalité structurelle du genre : dans le conte, le temps agence les différentes séquences d'événements d'une façon particulière.

Nous aurons, au cours de notre développement, l'occasion de revenir sur ces spécificités ainsi que sur les caractéristiques et définitions linguistiques de la temporalité. Le deuxième chapitre de cette thèse y sera notamment consacré.

Choix du corpus. La question de la représentativité.

Sous son apparente simplicité, le conte offre de nombreuses possibilités d'analyse linguistique. Son rapport au temps en fait un objet d'étude particulièrement intéressant. Nous avons choisi pour corpus un ensemble de contes, car il nous semble qu'ils présentent des caractéristiques génériques qui entraînent une utilisation et une expression du temps particulières.

Notre désir d'effectuer des recherches dans le domaine des études anglophones nous a dirigée vers un corpus en langue anglaise. Notre première intention était de travailler sur le

conte anglais[19], mais il ne nous aurait pas été possible d'en proposer une étude approfondie dans le cadre d'une thèse. Afin de gagner en précision et en exhaustivité, nous avons décidé de nous concentrer sur un auteur en particulier : Joseph Jacobs, historien, critique littéraire et folkloriste, né en 1854 et mort en 1916. Auteur australien né de parents britanniques, il vivait depuis plusieurs années en Angleterre lorsqu'il publia ses recueils[20]. Nous avons choisi un auteur dont les textes n'ont jusqu'à maintenant pas été étudiés d'un point de vue linguistique, et dont la notoriété ne semble pas avoir suffisamment résisté à l'épreuve du temps pour parvenir jusqu'à nous, si ce n'est lorsque l'on interroge le moteur de recherche Google[21].

Nous souhaitions travailler sur les contes 'classiques', c'est-à-dire sur ceux qui répondent tout à fait aux attentes des lecteurs face à ce genre et que ceux-ci pourront immédiatement reconnaître en tant que tel. Ce critère repose ainsi largement sur l'intertextualité des contes[22], c'est-à-dire sur la capacité du lecteur à reconnaître, en un texte nouveau, de fortes

---

[19] Par 'conte anglais', nous entendons 'conte écrit en langue anglaise'. Bien que Jacobs ait intitulé ses deux premiers recueils *English Fairy Tales* (1890) et *More English Fairy Tales* (1894), il précise que l'adjectif « *English* » fait davantage référence à la langue qu'à l'ancrage géographique : « *My principle of selection has been linguistic rather than ethnographic. I accordingly distinguish two areas in which the folktale has passed from mouth to mouth owing to the continuity of language. The first of these include England and runs up to the Highland line in Scotland. I make no distinction therefore between Lowland Scotch folk-tales, when they existed, from other Northern English tales*. […] *I therefore call the stories collected within the English-speaking area English Fairy Tales* » (Jacobs, préface de *EFT*). Son objectif principal, lors de la collection de ses contes, consiste cependant à offrir à la nation anglaise des contes qui lui soit propres, dans une démarche nationaliste ; il souhaite que les enfants anglais, qui lisaient majoritairement les contes traduits de Perrault et des frères Grimm, puissent aussi avoir accès à des contes anglais à proprement parler : « *WHO says that English folk have no fairy tales of their own? The present volume contains only a selection out of some 140, of which I have found traces in this country. It is probable that many more exist* […] *the only reason, I imagine, why such tales have not hitherto been brought to light, is the lamentable gap between the governing and recording classes and the dumb working classes of this country—dumb to others but eloquent among themselves. It would be no unpatriotic task to help to bridge over this gulf, by giving a common fund of nursery literature to all classes of the English people* » (Jacobs, préface de *EFT*).

[20] Ces informations sont tirées de la biographie de Jacobs écrite par Bergman dans l'*Australian Dictionary of Biography* en ligne (http://adb.anu.edu.au/biography/jacobs-joseph-6817) et de celle écrite par Kaplan sur le site intitulé *Story Teller* (http://www.storyteller.net/articles/136).

[21] Aucune des personnes que nous avons interrogées à ce sujet, amis et collègues francophones comme anglophones, ne connaissait Joseph Jacobs, y compris les personnes originaires du Royaume-Uni ou celles y résidant depuis de nombreuses années. Aucune de ces personnes ne fut d'ailleurs capable de nommer un écrivain de contes typique des Iles Britanniques. Cependant, il est difficile de déterminer avec précision la notoriété (ou l'absence de notoriété) d'un auteur comme Jacobs. Il reste le premier auteur à apparaître dans les résultats de Google lorsque l'on tape les termes '*English fairy tales*' ou '*English tales*'.

[22] Genette (1999 : 21-22), qui a étudié les « différentes façons dont un texte dépasse sa « clôture » pour entrer en relation avec un autre texte » emprunterait, ici, plutôt le terme de « transtextualité », qu'il définit comme une « transcendance textuelle du texte ». Il précise alors que « l'hypertextualité explicite et massive est une de ces façons [de transcender le texte], la citation ponctuelle et l'allusion, généralement implicite, qualifiées à cette époque [en 1979] d'« intertextualité », en font une autre, le commentaire, […] rebaptisé *métatexte*, en est une troisième, les relations « architextuelles » entre les textes et les genres auxquels on les assigne plus ou moins légitimement en sont une quatrième, et [il venait] d'en rencontrer une cinquième en étudiant la première. En effet,

similitudes, thématiques ou formelles, avec les contes auxquels il a déjà été confronté. Cela nous a menée à exclure les auteurs contemporains. En effet, la plupart des contes publiés aujourd'hui sont soit des parodies de versions antérieures et connues, soit des contes 'modernisés', et, dans les deux cas, notre proximité temporelle rend l'évaluation de l'atemporalité de ces contes difficile, voire impossible.

Selon Demers & Gauvin (1976 : 157), l'exhaustivité d'un dossier comme le leur, visant à proposer une définition de la notion de conte écrit, est impossible, dans la mesure où « trop de fils s'entrecroisent – oralité/écriture, pérennité des thèmes, contraintes formelles/originalité de l'œuvre individuelle, types de contes variables selon les époques et les civilisations ». La variabilité du genre atteste d'abord de la difficulté à le définir, mais pour nous, elle atteste également de la difficulté à juger de la représentativité des contes de Jacobs relativement au genre du conte, dont les « contraintes formelles » (Demers & Gauvin, 1976 : 157) sont difficiles à déterminer avec précision. Les contraintes de temps et d'espace imposée par notre thèse ne nous permettent pas d'effectuer une étude comparative qui nous aiderait à déterminer le 'degré de représentativité' des contes de Jacobs par rapport au conte anglais, ou au conte en général, en confrontant ses caractéristiques à celles d'autres contes, anglais ou non, publiés à la même époque ou à d'autres époques que la sienne.

Nous ne pouvons, il est vrai, attester sans réserve de la représentativité des contes de Jacobs par rapport au genre. Cependant, les titres des recueils choisis comportent tous l'appellation '*fairy tales*'. Jacobs lui-même, par ce choix, s'inscrit dans une tradition discursive spécifique. Ses différentes remarques dans le péritexte de chaque recueil et la lecture de ses contes confirment l'appartenance de ses textes au genre. Cela nous dirige vers les propos de Genette (1999 : 22) :

> Une œuvre littéraire est aussi un acte de langage, et nous savons […] l'importance de ce type de « pactes » pour la compréhension de leur statut générique, et donc pour la pertinence de leur réception. Les œuvres hypertextuelles ne manquent presque jamais de se proclamer telles par le moyen d'un auto-commentaire plus ou moins développé, dont le titre est la forme la plus brève et souvent la plus efficace, sans préjudice de ce que peuvent encore indiquer une préface, une dédicace, une épigraphe, une note […] etc. […], ensemble de pratiques dites paratextuelles […].

---

les hypertextes établissent presque toujours avec leur lecteur une sorte de *contrat d'hypertextualité* qui leur permet de faire reconnaître leur propos, et ainsi de lui donner toute son efficacité ».

Jacobs dévoile clairement, dans la préface de *EFT*, son désir d'offrir de véritables contes à la nation anglaise, comme d'autres ont pu le faire avant lui en France ou en Italie[23]. C'est d'après cette volonté individuelle de représentativité, et d'après la notoriété dont ont joui les contes de Jacobs à son époque[24], que nous formulons la thèse suivante : Joseph Jacobs fut l'un des auteurs représentatifs du conte de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle en Angleterre, ce qui nous autorise à dresser certains parallèles entre notre corpus et le genre du conte en langue anglaise en général.

Le nom de Jacobs est parfois cité aux côtés des grands représentants du conte d'autres pays, comme les frères Grimm ou Perrault, comme nous pouvons le voir dans l'une des biographies de Tolkien – celle écrite par Shippey (2000 : 12) :

> *In 1937* […] *the world [of fairy-tales] were best known from a relatively small body of stories taken from an again relatively small corpus of classic European fairy-tale collections, those of the Grimm Brothers in Germany, Asbjørnsen and Moe in Norway, Perrault in France, or Joseph Jacobs in England, together with literary imitations like those of H.C. Andersen in Denmark, and literary collections like the 'colour' Fairy Books of Andrew Lang* […].

Les contes de Jacobs sont cités comme de probables sources d'inspiration pour Tolkien par deux autres spécialistes de l'auteur, Anne C. Petty (2007 : 213) et Didier Willis (2014 : 133). Le fait qu'un auteur anglais comme Tolkien, qui jouit d'une telle renommée, et qui a montré son goût pour le genre du conte (notamment à travers un essai publié en 1947 : *On Fairy-Stories*), a pu s'inspirer des contes de notre corpus, renforce l'argument selon lequel Jacobs peut être considéré comme un auteur représentatif du conte anglais.

Nous remarquons toutefois, dans le passage de Shippey cité ci-dessus, que le nom d'un autre auteur de contes anglais apparaît : Andrew Lang. Ce dernier fut un contemporain de Jacobs et publia douze recueils, dont l'ensemble est connu sous le nom *The "Coloured" Fairy*

---

[23] « *A quarter of the tales in this volume have been collected during the last ten years or so, and some of them have not been hitherto published. Up to 1870, it was said equally of France and of Italy, that they possessed no folk-tales. Yet, within fifteen years from that date, over 1000 tales had been collected in each country. I am hoping that the present volume may lead to equal activity in this country* » (Jacobs, préface de *EFT*).

[24] Jacobs avance lui-même que le succès qu'a rencontré son premier recueil est l'une des raisons pour lesquelles il a débuté une deuxième collection de contes anglais. Il considère d'ailleurs ses contes comme l'équivalent anglais de ceux des frères Grimm : « […] *I shall be much disappointed if the present collection is not found to surpass the former in interest and vivacity, while for the most part it goes over hitherto untrodden ground, the majority of the tales in this book have either never appeared before, or have never been brought between the same boards. In putting these tales together, I have acted on the same principles as in the preceding volume, which has already, I am happy to say, established itself as a kind of English Grimm* » (*MEFT*, publié en 1894, deuxième recueil de notre corpus).

Books (1889-1910). Toutefois, Lang, dans sa démarche, apparaît seulement comme un collecteur de contes[25], alors que Jacobs est auteur-collecteur. Autrement dit, Lang se contente de rassembler, dans un même recueil, des contes qui ont déjà été publiés (que ceux-ci soient en anglais ou aient été traduits d'autres langues, mais jamais par Lang lui-même), et auxquels il n'apporte que très rarement lui-même des modifications [26] . Jacobs, lui, remanie systématiquement les contes qu'il collecte : il travaille à partir de versions existantes mais il se les approprie[27]. Il joue alors pleinement le rôle d'auteur, et sa démarche est intéressante du point de vue de la temporalité. Il affiche, en effet, la volonté de proposer une langue 'lissée' des formes dialectales présentes dans les versions antérieures de chaque conte pour que cela n'entrave pas la compréhension des enfants, leurs principaux destinataires[28]. Jobert (2009), qui

[25] Lang le rappelle systématiquement, dans chaque préface ; pour ne prendre qu'un exemple, citons celle du recueil *The Crimson Fairy Book* (1903) : « *A sense of literary honesty compels the Editor to keep repeating that he* is *the Editor, and not the author of the Fairy Tales* […] » (le recueil est consultable à l'adresse : https://archive.org/stream/AndrewLangsTheCrimsonFairyBook/AndrewLang1908TheCrimsonFairyBook#page/n9/mode/2up).

[26] Il explique très clairement dans toutes les préfaces de ses recueils (consultables en ligne) que si lui-même n'a pas modifié les contes, sa femme ou d'autres folkloristes ont modifié certains passages.

[27] Tout d'abord, Jacobs précise, dans la préface de *EFT* : « *In the majority of instances I have had largely to re-write* [...] *these Fairy Tales, especially those in dialect, including the Lowland Scotch. Children, and sometimes those of larger growth, will not read dialect. I have also had to reduce the flatulent phraseology of the eighteenth-century chap-books, and to rewrite in simpler style the stories only extant in 'Literary' English.* […] *In a few instances I have introduced or changed an incident. I have never done so, however, without mentioning the fact in the Notes* ». Il ajoute, dans la préface de *MEFT* : « *I have re-written most of [the tales]* […] *My folk-lore friends look on with sadness while they view me laying profane hands on the sacred text of my originals. I have actually at times introduced or deleted whole incidents, have given another turn to a tale, or finished off one that was incomplete, while I have had no scruple in prosing a ballad or softening down over-abundant dialect.* […] *I have been specially [sic] fortunate in obtaining access to tales entirely new and exceptionally well told, which have been either published during the past three years or have been kindly placed at my disposal by folk-lore friends. Among these, the tales reported by Mrs Balfour, with a thorough knowledge of the peasants' mind and mode of speech, are a veritable acquisition. I only regret that I have had to tone down so much of dialect in her versions* ». Pour finir, il précise, dans la préface de *EFFT* : « *Whenever an original incident, so far as I could penetrate to it, seemed to me too crudely primitive for the children of the present day, I have had no scruples in modifying or mollifying it, drawing attention to such Bowdlerization in the somewhat elaborate notes at the end of the volume.* […] *Miss Roalfe Cox was good enough to look over my reconstruction of "Cinderella" and suggest alterations in it* […] *Sir James G. Frazer looked through my restoration of the "Language of Animals"* […] ». Pour davantage de précisions sur les modifications effectuées par Jacobs, il faut, en effet, se reporter aux notes de fin de chaque recueil.

[28] Cependant, Jacobs a conservé, dans les deux premiers recueils, certains archaïsmes ou certaines formes dialectales qui, selon lui, vont de pair avec le conte : « *I have, however, left a few vulgarisms in the mouths of vulgar people. Children appreciate the dramatic propriety of this as much as their elders* » (préface de *EFT*) ; « *in [re-writing the tales I] have adopted the traditional English style of folk-telling, with its 'Wells' and 'Lawkamercy' and archaic touches, which are known nowadays as vulgarisms* […] *I have* […] *retained the archaisms and the old-world formulae which go so well with the folk-tale* […] » (préface de *MEFT*). Dans le dernier recueil, *EFFT*, il ne mentionne rien de la sorte, ce qui s'explique par le fait que Jacobs a confronté de nombreuses versions pour chaque conte, dont certaines étaient en langue étrangère, donc il n'était pas question de conserver ou non des formes dialectales ou des archaïsmes.

s'est intéressé aux conséquences de l'encodage dialectal sur la réception du texte dans un article sur le *cockney*, peut ici nous éclairer :

> Le déchiffrage correct des implicatures inhérentes à l'utilisation d'un dialecte demande un effort plus grand de la part du lecteur. […] la bonne compréhension peut donner lieu à un sentiment d'appartenance et de communauté (empathie). La même cause peut toutefois avoir un effet inverse (distanciation). Tout dépend du type de dialecte qui est encodé, du rapport que le lecteur entretient avec ce dialecte ainsi que du degré d'encodage opéré par l'auteur. […] un encodage dialectal trop opaque […] peut être perçu pas certains lecteurs comme une violation du pacte qui unit lecteur et narrateur.

En limitant l'encodage dialectal, Jacobs s'adresse à un plus grand nombre de lecteurs, à savoir ceux qui se trouvent en dehors du cadre spatio-temporel que peut évoquer l'utilisation de formes dialectales particulières, et évite cet effet de distanciation. Il se démarque de la plupart des autres auteurs de contes de son époque, que nous aurions pu choisir comme étant représentatifs du conte anglais, qui, eux, choisissent de conserver les formes dialectales[29]. Selon nous, cette volonté a des conséquences sur l'expression de la temporalité : en choisissant d'écrire ses contes dans une langue qui n'est pas marquée comme appartenant à un lieu ou une époque précis, Jacobs les fait tendre vers l'universalité et l'atemporalité. Le fait que nous pouvons, plus de cent ans après leur publication, toujours lire les contes de Jacobs sans obstacle de compréhension, témoigne de l'efficacité de cette démarche.

Joseph Jacobs a écrit six recueils de contes (1890 – 1916), ce qui représente un total de 188 contes. Il nous a paru cohérent de n'en garder que trois pour notre corpus :

- *English Fairy Tales* (que nous désignons par *EFT*), 1890, comprenant 43 contes ;

- *More English Fairy Tales* (*MEFT*), 1894, comprenant 44 contes ;

- *European Folk and Fairy Tales* (*EFFT*) (aussi appelé *Europa's Fairy Book*), 1916, comprenant 25 contes.

Sur ces 112 contes nous n'en garderons que 104 (41 sur 43 dans *EFT*, 38 sur 44 dans *MEFT* et la totalité des contes dans *EFFT*), ce qui représente un corpus total de 137 277 mots (statistiques

[29] Nous pensons, en particulier, à Hartland, qui, en 1890 (année de publication du premier recueil de Jacobs, ainsi que de celui de Lang), a publié *English Fairy and Other Folk Tales* (recueil consultable à l'adresse : https://archive.org/details/englishfairyothe00hartiala).

Iramuteq[30]). Nous avons décidé d'écarter de nos recherches les contes ayant l'une ou l'autre des caractéristiques suivantes :

- Texte dans lequel le narrateur est complètement absent : texte uniquement constitué de discours direct (*News ! – MEFT*). La présence du narrateur faisant partie intégrante du conte tel que nous le définissons, nous avons éliminé les contes dans lequel il est complètement effacé[31].

- Texte uniquement versifié (*Mouse and Mouser – EFT ; Lawkamercyme ; The Children in the Wood ; Puddock, Mousie, and Ratton ; Old Mother Wiggle-Waggle - MEFT*), à l'exception de *The Strange Visitor* (*EFT*), étant donné qu'il s'agit d'un conte cumulatif, qui constitue un type de conte particulier présentant une expression de la temporalité intéressante. Dans les autres contes versifiés, que nous avons exclus, la dimension poétique induit souvent la suppression des étapes du récit ou l'effacement de la structure type du conte, à savoir la situation initiale, l'élément déclencheur de malheur, le nœud de l'intrigue, le dénouement et la clausule, clairement définis et codifiés. Y compris lorsque la versification n'entrave pas cette structure, elle impose un rythme poétique particulier au texte, qui rendrait difficile l'étude des variations de rythme narratif, incontournable pour analyser l'expression de la temporalité. De plus, cette versification donne au texte une forme se rapprochant davantage de la comptine ou de la fable.

- Anecdotes : le conte *The Wise Men of Gotham* (*MEFT*) présente six anecdotes à la suite concernant les protagonistes qui font l'objet de six mini-récits ayant leur propre titre : *Of Buying Sheep*, *Of Hedging a Cuckoo*, *Of Sending Cheeses*, *Of Drowning Eels*, *Of Sending Rent* et *Of Counting*. Cette structure est unique dans les trois recueils sélectionnés et n'est pas représentative des contes de Jacobs. C'est pourquoi nous avons décidé de l'éliminer de notre corpus.

- Contes 'historiques' : *Whittington and his Cat* (*EFT*) fait référence à Richard Whittington, personnage de la scène politique anglaise au XV^{ème} siècle. Ce conte est unique en son genre dans nos trois recueils et n'en est pas représentatif car il donne un grand nombre de détails

[30] Iramuteq est un logiciel libre pour l'analyse de statistiques lexicales.
[31] Jean Sgard (1970 : 231), cité par Demers & Gauvin (1976 : 173), écrit, à l'occasion d'une comparaison entre le conte et la nouvelle : « Le nouvelliste laisse parler les faits ; le conteur parle seul. Il est la substance même de son récit ».

historiques (personne ayant existé et pouvant être connue du lecteur, présence de dates précises, etc)[32].

Nous proposons en annexe 1, pour davantage de clarté, une liste des contes des trois recueils de notre corpus, dans laquelle le titre des contes écartés de notre étude est barré.

Nous avons pris en compte la première édition pour chaque recueil, dans la mesure où elles pouvaient faciliter nos recherches. En effet, ces éditions ont l'avantage non-négligeable d'être disponibles sous forme électronique, ce qui s'est avéré très utile pour pouvoir utiliser le logiciel de statistiques lexicales Iramuteq ou effectuer des recherches statistiques plus simples sur le traitement de texte Word, avec la fonction CRTL+F en particulier. Il est à noter que ces éditions contiennent des illustrations. Si ces dernières ont un rôle dans la réception des textes, elles ne font pas partie de notre étude, qui se limite au code verbal.

Les trois recueils que nous avons choisi de ne pas étudier correspondent à des contes fortement marqués culturellement : *Celtic Fairy Tales* (1892)[33] et *More Celtic Fairy Tales* (1894)[34], recueils de contes irlandais, et *Indian Fairy Tales* (1912)[35], recueil de contes indiens. Une forte identité culturelle, respectivement gaélique et indienne, transparaît de façon évidente dans chaque recueil. Bien que les deux premiers recueils de notre corpus soient des contes anglais, ils le sont davantage par la langue que par la culture[36]. Le troisième recueil de notre corpus, *European Folk and Fairy Tales* (*1916*), tend à l'effacement du marquage culturel, dans

---

[32] De plus, ce conte ne coïncide pas avec les caractéristiques génériques définies par Vernier (1971 : 16) et que nous avons reprises plus haut, notamment avec la sixième : « l'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie ».

[33] Consultable à l'adresse : http://www.sacred-texts.com/neu/celt/cft/index.htm

[34] Consultable à l'adresse : http://www.sacred-texts.com/neu/celt/mcft/index.htm

[35] Consultable à l'adresse : http://www.sacred-texts.com/hin/ift/index.htm

[36] En effet, dans son premier recueil (*EFT*), Jacobs précise que son critère de sélection principal n'était pas purement géographique, autrement dit qu'il ne faut pas comprendre '*English*' comme 'provenant d'Angleterre', mais plutôt comme 'écrits en langue anglaise'. Cependant, il faut pour Jacobs que les contes en question aient circulé, d'une façon ou d'une autre, en Grande-Bretagne : « […] *in making my collection of the folk-tales of the British Isles* […] *[m]y principle of selection has been linguistic rather than ethnographic. I accordingly distinguish two areas in which the folk-tale has passed from mouth to mouth owing to the continuity of language. The first of these includes England and runs up to the Highland line in Scotland. I make no distinction, therefore, between Lowland Scotch folk-tales, when they existed, from other Northern English tales.* […] *I therefore call the stories collected within the English-speaking area English Fairy Tales. Strictly speaking, the tales told, and collected within the English Pale in Ireland ought perhaps logically to be included under the same title. But in many cases there is evidence that the tales now told in English in East Ireland originally existed in Irish, and belong therefore to the Celtic areas of these Isles. I have therefore included them in the two volumes which I have devoted to a selection from the much more luxuriant crop of Celtic fairy tales collected in Scotland and Ireland (Celtic Fairy Tales,* 1891; *More Celtic Fairy Tales,* 1895) » (Jacobs, *Introductory Notes, EFT*).

la mesure où Jacobs a suivi une démarche d'homogénéisation pour rassembler les versions d'un même conte trouvées dans différents pays d'Europe en une version unique. En définitive, les trois recueils qui composent notre corpus font usage de constructions syntaxiques proches et présentent des choix linguistiques relativement identiques[37]. De plus, Jacobs ajoute que les contes présents dans les deux premiers volumes (*EFT* et *MEFT*) se retrouvent largement dans d'autres pays d'Europe[38], ce qui justifie notre sélection du recueil *EFFT*, les contes des trois recueils pouvant avoir des origines communes.

Nombre de contes celtiques (issus des deux recueils que nous avons cités plus haut) marquent leur appartenance à un cadre spatio-temporel référentiel précis et ancrent ainsi les événements et les personnages dans ce cadre. La moitié des contes (soit treize contes sur vingt-six) recueillis dans *Celtic Fairy Tales* (1892) bénéficient d'un ancrage spatial précis, comme dans le conte *Guleesh*, deuxième conte du recueil, qui commence ainsi : « *There was once a boy in the county Mayo ; Guleesh was his name* » (nous soulignons). Dans *More Celtic Fairy Tales* (1894), douze contes sur vingt situent l'action dans un comté ou un village irlandais. De plus, nous avons remarqué l'utilisation, apparemment de façon assez aléatoire, de termes gaéliques dans les deux recueils de contes celtiques. Dans *Indian Fairy Tales* (1912), seuls deux contes sur vingt-neuf bénéficient d'un ancrage spatial précis en Inde, mais, dans ce recueil, c'est plutôt l'utilisation de très nombreux noms propres indiens qui, par leur simple pouvoir d'évocation, tendent à ancrer les contes dans un espace fortement marqué /INDE/. Par exemple,

---

[37] Jacobs, dans la préface du deuxième recueil (*MEFT*), affirme avoir suivi les mêmes critères de sélection que ceux définis dans la préface de son premier recueil (*EFT*), que nous avons cités dans la note précédente. En ce qui concerne le troisième recueil (*EFFT*), Jacobs précise avoir adopté le même style de rédaction que dans les deux premiers recueils : « […] *while I have attempted thus to restore the original substance of the European Folk-Tales, I have ever had in mind that the particular form in which they are to appear is to attract English-speaking children. I have, therefore, utilized the experience I had some years ago in collecting and retelling the Fairy Tales of the English Folk-Lore field (English Fairy Tales, More English Fairy Tales), in order to tell these new tales in the way which English-speaking children have abundantly shown they enjoy. In other words, while the plot and incidents are "common form" throughout Europe, the manner in which I have told the stories is, so far as I have been able to imitate it, that of the English story-teller* ». Il confirme à nouveau cette volonté dans l'introduction aux notes de fin de *EFFT* : « *As regards the actual form of the narrative, this does not profess to be European but follows the general style of the English fairy tale, of which I have published two collections (English Fairy Tales, 1890; More English Fairy Tales, 1894)* ».

[38] « *Of the 70 story-radicles common to the European area, about 40 are represented in my two volumes [EFT & MEFT], and of these about 27 are shown in the notes to have been imported*. […] *These statistics show a rather larger portion of imported tales than in any other parts of Europe, where tradition has not so completely died out. But, properly speaking, we may say that from a quarter to a third of the story store of any European country has been derived from abroad, and is in most cases shared by all Europe*. […] *So far as they are common with other European folk-tales, I see no reason for doubting that they all had a common origin* » (Jacobs, *Introductory Notes, EFT*).

dans le conte *Loving Laili*, huitième conte du recueil, on trouve des personnages nommés *Laili*, *Majnun*, *Khuda*, *the Wazir*, *Husain Mahamat* et *King Dantal*. De façon plus générale, l'anglais subit peu de variations dans nos trois recueils, contrairement aux recueils de contes celtiques et indiens.

Notre choix de ne conserver que trois recueils est ainsi lié à une certaine homogénéité culturelle, thématique et linguistique. Nous pourrions alors citer Courtés (1986 : 9), puisque notre démarche reflète celle qu'il a suivie pour constituer son corpus de contes populaires francophones :

> […] il convient de postuler – au-delà des variations locales ou régionales – une certaine unité, une identité culturelle, sans laquelle un tel corpus n'aurait aucun sens [...]. Par contre, nous avons dû nous arrêter aux limites de la francophonie, ne disposant pas de l'outillage nécessaire à un comparatisme interculturel : restreinte, pour au moins de simples raisons pratiques, à l'univers socio-culturel français, une telle description des contes merveilleux devrait s'intégrer un jour dans une étude comparative de plus large envergure, que l'on souhaiterait étendue au moins au monde européen.

Bien que notre corpus soit limité à un auteur spécifique, nous espérons pouvoir nous aussi inscrire nos recherches dans une étude plus globale et que nos analyses auront une résonnance pouvant s'étendre au-delà des limites que notre corpus impose. Nous espérons que certains points étudiés pourront s'appliquer au conte anglais dans son ensemble, voire même, comme le suggère Courtés, être utiles à l'étude des caractéristiques génériques du conte européen. En effet, le fait que nous pouvons trouver des versions très proches d'un même conte dans différents endroits du monde en fait un genre particulier, dont certaines caractéristiques définitoires semblent être partagées indifféremment du lieu ou de l'époque auxquels les contes sont rattachés, lorsque ceux-ci peuvent être déterminés. Dans notre travail, nous nous appuyons d'ailleurs sur les travaux de Propp (1970) et les appliquons à notre corpus anglais, alors que l'auteur a travaillé sur un corpus de contes russes.

Le choix des exemples tirés du corpus doit également faire l'objet d'une justification : la quasi-totalité des points traités présentent de nombreuses occurrences dans notre corpus. Étant dans l'impossibilité de reproduire ici toutes les occurrences visées, nous avons, à chaque fois, sélectionné les exemples qui nous semblaient particulièrement représentatifs des autres occurrences.

Cadres théoriques et méthodologie

Nos recherches s'inscrivent dans une approche pluridisciplinaire : notre corpus est littéraire, et, notre démarche, linguistique, vise à rendre compte du genre discursif. Nous avons souhaité travailler sur un corpus littéraire précis avec un regard de linguiste qui cherche à montrer en quoi l'expression de la temporalité, sous ses différentes facettes, est spécifique dans les contes retenus. Notre étude fait appel à des notions linguistiques afin de mettre en exergue la spécificité de l'expression de la temporalité dans le conte.

Nous adoptons, tout au long du développement de notre thèse, une démarche d'analyste du discours pour expliquer le fonctionnement de l'expression de la temporalité dans un corpus de textes écrits qui appartiennent à un genre particulier, à une tradition discursive spécifique.

Notre intention est comparable à celle de Laurent Danon-Boileau (1995 : 16), lorsqu'il indique que son but n'est pas « d'expliquer » les passages littéraires qui constituent son corpus, mais de se « centrer sur quelques points spécifiquement linguistiques et de montrer comment il est possible de les utiliser à l'appui de l'argumentation littéraire ».

Nous ne nous limitons pas à un seul cadre théorique, mais empruntons à différentes approches qui se complètent et éclairent notre sujet. Ainsi, nous avons recours à la linguistique textuelle telle que la définit Adam (2004 : 86), c'est-à-dire comme la « théorie de la complexité d'agencement de propositions au sein de l'unité texte ». Cette approche nous semble particulièrement pertinente lorsqu'il est question d'étudier la structure narrative du conte.

Choisir d'étudier les œuvres d'un auteur en particulier, c'est aussi choisir un style d'expression littéraire spécifique, avec une utilisation des formes et procédés linguistiques qui lui sont propres. Nous ferons donc des allers-retours permanents entre microanalyses linguistiques, genre discursif et style, texte et textualité[39].

[39] Le texte peut être défini, à la suite de Weinrich (1973 : 174) comme « une totalité où chaque élément entretient avec les autres des relations d'interdépendance. Ces éléments et groupes d'éléments se suivent en ordre cohérent et consistant, chaque segment textuel compris contribuant à l'intelligibilité de celui qui suit. Ce dernier, à son tour, une fois décodé, vient éclairer rétrospectivement le précédent ». Selon Adam (1990 : 45-46), « pour être interprété comme un texte, une suite d'énoncés doit […] non seulement apparaître comme une séquence d'unités liées, mais aussi comme une séquence progressant vers une fin » ; un texte doit gérer la « tension – continuité/répétition et/vs progression – constitutive de toute textualité ». La textualité peut donc « être définie comme un équilibre délicat

Par ailleurs, notre approche méthodologique se situe autour des six niveaux d'analyse textuelle définis par Lundquist (1983 : 10-11) et repris par Adam (1994 : 11-12), à savoir le niveau pragmatique, thématique, sémantique, syntaxique, rhétorique, et, pour finir, idéologique.

Notre sujet de recherche appelle nécessairement une approche stylistique, qui, selon Wilfrid Rotgé (cité par Sorlin, 2014 : 12), se trouve « au carrefour de la linguistique et du littéraire ». Manuel Jobert, dans la préface qu'il a rédigée pour l'ouvrage de Sorlin (2014 : 7) intitulé *La stylistique anglaise*, décrit ainsi le rôle du stylisticien : il « se fait tour à tour linguiste, analyste du discours et critique littéraire ». La méthodologie stylistique, qu'il décline en deux mouvements, est applicable à notre étude de la temporalité dans le conte : tantôt nous nous « fond[ons] sur une observation du texte et tent[ons] d'en spécifier les fonctionnements », tantôt nous « procéd[ons] d'une théorie […] que [nous] illustr[ons] grâce à des analyses textuelles afin de prouver sa pertinence »[40] (Sorlin, 2014 : 8). Nous resterons, dans les deux cas, consciente des limites de ces deux méthodes[41]. Quoi qu'il en soit, nous ne ferons pas des textes de Jacobs « qu'un prétexte à l'étude de marqueurs linguistiques » ; notre analyse textuelle ne se contentera pas « de faire émerger quelques marqueurs-clés, sans rendre compte de ces formes au sein du texte comme « tout » » (Sorlin, 2014 : 11). Selon Sandrine Sorlin (2014 : 12), « la stylistique vise à saisir la façon dont un discours (écrit ou oral) utilise les potentialités de la langue à des fins spécifiques dans un contexte particulier de production et de réception ». Sorlin (2014 : 13-14) précise ensuite les origines de la stylistique :

> […] la stylistique internationale, et notamment anglo-saxonne, est majoritairement sous l'influence de la linguistique systémique fonctionnelle hallidayienne. […] c'est en se posant la question des fonctions du langage que M.A.K. Halliday établit ses classifications lexico-grammaticales : utiliser la langue permet de faire sens du monde, en nommant les choses ou en les répartissant dans différentes catégories ; il montre que certaines ressources de la grammaire et du lexique sont dédiées à cette métafonction qu'il appelle « idéationnelle » (*ideational*). L'autre fonction essentielle du langage concerne nos relations sociales : si tout message parle de quelque chose, il s'adresse également à quelqu'un qu'il vise à émouvoir, convaincre, informer, questionner, commander, etc. Le locuteur peut également se servir de la langue pour évaluer une situation ou l'attitude de ses interlocuteurs. Cette fonction à la fois interactive et personnelle, Halliday l'appelle la métafonction interpersonnelle (*interpersonal*). À ces deux fonctions basiques, il en ajoute une

entre une continuité-répétition, d'une part, et une progression de l'information, d'autre part ». L'étude de la textualité prendra alors tout son sens lorsque nous analyserons l'expression de la temporalité dans les contes cumulatifs.

[40] Ce deuxième mouvement sera surtout illustré dans le deuxième chapitre de notre thèse

[41] Comme l'explique Jobert (Sorlin, 2014 : 8), « partir d'une théorie fait courir le risque de consacrer l'essentiel de son propos à montrer que celle-ci est applicable au texte considéré plutôt que de s'intéresser aux prolongements interprétatifs de son utilisation. À l'inverse, le fait de scruter de trop près le matériau textuel fait courir le risque de ne jamais pouvoir proposer une interprétation globale ».

> troisième dont dépendent les deux premières : il s'agit de ce qui permet de construire un texte cohérent, d'en assurer la cohésion et la continuité ; il nomme cette dernière fonction, la métafonction textuelle[42].

Il nous semblait justifié de reprendre les grands traits du cadre théorique hallidayien car les trois métafonctions qu'ils distinguent, idéationnelle, interpersonnelle et textuelle, sont des aspects indissociables de nos analyses linguistiques.

Néanmoins, nous n'emprunterons pas uniquement à la linguistique stylistique et ferons parfois appel à des courants linguistiques, voire à des domaines[43], plus larges et variés :

> La prise en compte de facteurs contextuels conduit la stylistique à intégrer des apports d'autres courants linguistiques, comme la pragmatique[44] ou l'analyse du discours […], ou d'autres approches, cognitives notamment […]. D'une façon générale, […] la stylistique a […] dépass[é] le texte dans sa simple dimension sémantico-grammaticale pour l'inscrire dans un contexte socio-culturel plus large, prenant en compte le contexte de production et de réception qui le façonne et qu'il contribue à façonner. (Sorlin, 2014 : 16)

Notre approche théorique et méthodologique, telle qu'elle vient d'être présentée, nous a permis de formuler trois questions de recherche principales, que nous développons ci-après.

Questions de recherche

Notre problématique, visant à déterminer l'ambivalence du conte, entre temporalité et atemporalité, ouvre sur trois questions de recherche principales, que nous explicitons ci-dessous :

1) Temporalité du récit, temporalité liée aux patrons narratifs

L'expression de la temporalité dans le conte tient, d'une part, aux éléments linguistiques temporels (déictiques, circonstants, formes verbales, aspects), mais aussi à la structure-même du récit, qui est très codifiée dans le genre du conte. Ainsi, il nous faut prendre en compte la

[42] Sorlin prend ici pour référence Halliday & Matthiessen (2004 : 29-30).
[43] La stylistique a, notamment, de grandes « affinités » avec la « narratologie » (Sorlin, 2014 : 16).
[44] Nous aurons parfois, d'ailleurs, une approche pragmatique et communicationnelle du conte, notamment lorsqu'il sera question de sa dimension didactique ou de son oralisation (lorsque le conte est raconté à l'oral).

brièveté du récit, puisque celle-ci a une incidence sur la structure : en quoi la brièveté du genre conditionne-t-elle l'expression d'une temporalité singulière ? Le rôle de la répétition dans l'expression de la temporalité sera également à étudier : certaines récurrences lexicales, linguistiques ou structurelles nous permettent-elles de définir une expression particulière de la temporalité dans le conte, notamment dans les contes cumulatifs et les contes construits sur le triplement ? Enfin, le conte est souvent caractérisé par une prise de distance du narrateur avec son récit, en particulier du point de vue temporel, bien que sa présence soit clairement affichée. Quelle est la place du narrateur dans l'expression de la temporalité ?

Il conviendra alors de dégager ce qui, dans l'expression de la temporalité, relève de la tradition discursive, du genre, et ce qui relève des marqueurs linguistiques.

Cette première question de recherche est davantage centrée sur la temporalité de la narration ; il faudra également nous intéresser à la temporalité du point de vue du récepteur.

2) Historicité et réception

Toute énonciation étant une co-énonciation, nous serons attentive aux marques de la présence du lecteur dans les textes de notre corpus, aux traces discursives potentielles de la prise en compte d'un lectorat ou public enfantin et à la prise en considération du récepteur dans la construction de la temporalité.

Le conte est, en effet, un récit écrit pour un certain type de lecteurs. En ce qu'il est principalement, mais pas exclusivement, adressé à des enfants, il dépend dans son interprétation, notamment temporelle, du système cognitif des co-énonciateurs. Les enfants, selon leur âge, ont un rapport 'flou' au temps. Il faudra donc se demander si le conte prend en considération la conception particulière que peut avoir le récepteur du temps. Si tel est le cas, nous nous attendons à l'expression d'une temporalité imprécise, avec de vagues références à l'avant, au maintenant et à l'après-temporel. De plus, la prise en compte d'un destinataire jeune peut mener le conte à développer un message didactique, qui sera, le plus souvent, sous-

entendu[45]. La dimension didactique, qui peut jouer un rôle important dans la transmission d'un message, influence-t-elle l'expression de la temporalité ? La dimension didactique est intrinsèquement liée à la prise en compte du lecteur.

Par ailleurs, le conte est un récit écrit à une certaine époque et dans un certain lieu, mais il vise également à toucher des lecteurs qui se trouvent au-delà de ce cadre spatio-temporel. La temporalité du récepteur est tout aussi importante pour notre étude que celle du producteur, c'est-à-dire leur appartenance à un cadre spatio-temporel précis et à une culture particulière, tout comme les conditions de réception et de production. La pérennité du genre du conte au cours des siècles derniers et jusqu'aujourd'hui nous amène à nous interroger sur le partage de croyances et de connaissances entre l'énonciateur et le co-énonciateur : le conte prévoit-il que tout lecteur, indépendamment de son appartenance à un cadre spatio-temporel précis, pourra comprendre le message délivré par le récit ? Si tel est le cas, cela conférerait au conte un caractère atemporel et universel.

De façon plus générale, nous nous demanderons comment la prise en compte du lecteur peut influencer l'expression de la temporalité dans les contes de notre corpus.

Une dernière question nous semble incontournable à l'étude de l'expression de la temporalité dans le conte. Si celle-ci peut recouper certains éléments des deux questions précédentes, elle n'en constitue pas moins une question de recherche à part entière.

3) Oralité

La tradition orale du conte se retrouve à deux niveaux :

- son origine et sa transmission orales. Les contes entretiennent, en effet, un lien fort avec l'oralité puisque la plupart d'entre eux ont été transmis oralement avant d'être transcrits par l'auteur, ce qui doit avoir laissé des traces discursives dans le texte ; il s'agira de les déterminer

[45] Contrairement à un genre comme la fable, la morale tend, dans le conte, à être sous-entendue ; Aubrit (2002 : 47) rappelle que, dans le conte moral, « c'est la structure même de la narration qui porte la charge didactique, quand bien même l'on trouve parfois au début ou à la fin du récit l'énoncé d'un précepte qui la résume et la généralise » ; nous pensons que cette caractéristique est valable pour le conte en général.

et de voir en quoi elles peuvent être liées à une expression particulière de la temporalité, sans bien sûr négliger la variation diamésique qui opère entre l'oral et l'écrit. Environ 20% des contes de notre corpus (19,56% pour être exacte) auraient été collectés directement ou indirectement de source orale[46]. Les autres contes proviennent de versions écrites par d'autres auteurs, mais ils peuvent avoir été, à l'origine, transmis oralement. Remonter à la source de chaque conte, pour tenter de savoir si le conte a d'abord été transmis oralement ou par écrit, reste cependant une tâche très difficile, voire impossible. Nous ne pouvons donc pas affirmer avec certitude que tous les contes de notre corpus ont une origine orale. En revanche, ils sont tous destinés à être oralisés :

- l'oralisation : le conte est fait pour être récité oralement[47]. Y a-t-il des traces discursives de ce dessein ? Lorsque le conte est oralisé, dans quelle mesure la temporalité du conteur et celle de l'auditoire influencent-elles celle du conte ? Quelles sont les caractéristiques qui différencient le conteur du narrateur et l'auditeur du lecteur ?

---

[46] Les notes de l'auteur présentes à la fin de chaque recueil nous permettent de dresser ces statistiques. Dans *EFT*, trois contes proviennent directement de source orale (à savoir : *Jack and the Beanstalk, Henny-Penny, Mr Miacca*) et cinq contes indirectement (à savoir : *Jack and his Golden Snuff-Box, The Story of the Three Bears, Childe Rowland, The Golden Arm, Lazy Jack*), ce qui représente presque 20% (19,51%) des contes de ce recueil. Dans *MEFT*, aucun conte n'est issu de source orale directe, mais quinze contes sont notés comme provenant indirectement d'une source orale (à savoir : *My Own Self, Yallery Brown, The Three-Feathers, The Hedley Kow, Gobborn Seer, Tattercoats, Scrapefoot, The Old Witch, The Buried Moon, A Son of Adam, The Hobyahs, The King of England and his Three Sons, The Stars in the Sky, The Little Bull-Calf, The Wee Wee Mannie*), ce qui représente presque 40% (39,47%) des contes de ce recueil. Pour *EFFT*, il est impossible de savoir si certaines des sources de Jacobs lui furent transmises oralement, car celui-ci a confronté, pour chaque conte, de nombreuses versions différentes. D'après les notes de fin du recueil, il semblerait que ses sources furent exclusivement écrites.

[47] Jacobs l'affirme lui-même clairement dans la préface de *EFT* : « *Generally speaking, it has been my ambition to write as a good old nurse will speak when she tells Fairy Tales. I am doubtful as to my success in catching the colloquial-romantic tone appropriate for such narratives, but the thing had to be done or else my main object, to give a book of English Fairy Tales which English children will listen to, would have been unachieved. This book is meant to be read aloud, and not merely taken in by the eye* ». Il ne l'affirme pas aussi clairement dans *MEFT* et *EFFT*, mais il précise bien avoir agi selon les mêmes principes que dans le premier recueil, ce qui peut laisser penser que ces contes sont également voués à être oralisés : « *In putting these tales together, I have acted on the same principles as in the preceding volume* » (préface de *MEFT*) ; « […] *while I have attempted thus to restore the original substance of the European Folk-Tales, I have ever had in mind that the particular form in which they are to appear is to attract English-speaking children. I have, therefore, utilized the experience I had some years ago in collecting and retelling the Fairy Tales of the English Folk-Lore field (English Fairy Tales, More English Fairy Tales), in order to tell these new tales in the way which English-speaking children have abundantly shown they enjoy. In other words* […], *the manner in which I have told the stories is, so far as I have been able to imitate it, that of the English story-teller* » (préface de *EFFT*).

Plus généralement, nous nous demanderons donc quelles sont les traces discursives de l'origine orale du conte, et quelle dimension temporelle est ajoutée par la récitation ou la lecture à haute voix du conte par un conteur.

Nous déterminerons tout d'abord les éléments de temporalité propres au genre du conte puis nous aborderons la question de la temporalité vue par les linguistes. Nous partirons donc de la structure du conte, en nous intéressant aux différents éléments génériques qui la définissent. Nous étudierons alors les textes de notre corpus en accordant une attention particulière à la tradition discursive dans laquelle ils s'inscrivent. Nous procéderons ensuite, en nous appuyant toujours sur des exemples précis extraits de notre corpus, mais aussi sur des recherches en linguistique, à l'analyse des marqueurs exprimant généralement la temporalité. Il conviendra de déterminer comment ils peuvent être articulés à l'étude de l'expression de la temporalité dans un genre précis comme le conte. Enfin, nous analyserons l'emploi particulier que fait Jacobs de certains marqueurs et procédés linguistiques relativement à l'expression de la temporalité, avant de conclure notre travail par l'étude de l'expression de la temporalité dans un conte intégral : *Beauty and the Beast* (*EFFT*).

1) Le genre du conte : entre temporalité et atemporalité

« Le genre est une espèce de paradigme primordial, un schème archétypique, une essence, dont chaque œuvre qui les actualise représente une inflexion particulière, une réalisation singulière. » Baladier (1991 : 17)[48] ouvre par là notre réflexion : chaque conte de notre corpus doit être étudié à travers le prisme du genre, en tant que réalisation singulière d'un ensemble de normes et de formes qui caractérisent typiquement le conte, tout en gardant à l'esprit qu'il existe une tension permanente entre norme et variation dans tout genre. Adam (2004 : 90-93) le montre très bien :

> Les genres sont (comme la langue) des conventions prises entre deux principes plus complémentaires que contradictoires :
>
> - *Un principe centripète d'identité*, tourné vers le passé, vers la répétition, vers la reproduction et gouverné par des règles (noyau normatif) ;
>
> - *Un principe centrifuge de différence*, tourné, lui, vers le futur et vers l'innovation et déplaçant les règles (variation).
>
> L'existence, l'évolution et la contestation des normes font donc partie de la définition même des genres et de leur reconnaissance. […] le style est à la grammaire ce que le texte est au genre, c'est-à-dire situé potentiellement dans la zone de variation du système, complémentaire de sa zone normative […]. Un texte est donc, par définition, un objet en tension entre les régularités interdiscursives d'un genre et les variations inhérentes à l'activité énonciative de sujets engagés dans une interaction verbale toujours historiquement singulière.

Dans notre travail, nous nous concentrons avant tout sur les éléments du « noyau normatif » qui entraînent une expression de la temporalité particulière dans le conte.

Nous partons du postulat que tout texte renvoie à une « architextualité générique » (terme de Genette repris par Adam, 2004 : 85), qui signale son appartenance « à un ensemble qui le dépasse et dans lequel il s'inscrit ou par rapport auquel il se définit »[49]. Ce principe est valable aussi bien pour les genres discursifs (recette de cuisine, discours politique…) que pour les genres littéraires. Si l'on se base sur le péritexte[50] de chacun des recueils de notre corpus,

---

[48] Cité par Stalloni (2008 : 13).
[49] Dans la même idée, Rastier (1989 : 37) pense que « la langue n'est jamais le seul système sémiotique à l'œuvre dans une suite linguistique, car d'autres codifications, le genre notamment, sont à l'œuvre dans toute communication verbale ».
[50] Nous entendons « péritexte » au sens de « ce qui entoure le texte matériellement » (Adam, 2004 : 85).

notamment sur leur titre et sur la préface rédigée par l'auteur, il apparaît clairement que les textes de notre corpus s'inscrivent dans le genre littéraire du conte. De plus, « les genres influencent potentiellement tous les niveaux de la texutalisation », c'est-à-dire au niveau du « « thème » (sémantique), du « style » (texture des agencements microlinguistiques) et de la « composition » (structure compositionnelle) » (Adam, 2004 : 91-93). Tous ces niveaux seront pris en compte dans notre développement.

Le conte fait partie des « textes fortement génériques », pour reprendre la formulation de Marion François (2010 : 31) ; néanmoins, il est souvent difficile de le distinguer clairement des genres qui lui sont proches, à savoir le lai, le fabliau, le mythe, la légende et la fable. Ils ont déjà en commun une dimension didactique, car ils cherchent tous à enseigner ou à expliquer quelque chose, mais ils le font de façon plus ou moins explicite. Leur deuxième point de convergence est constitué par le fait qu'ils proposent différents niveaux de lecture qui leur permettent de viser un lectorat large incluant des enfants, comme des adultes. L'identification de traits temporels caractérisant ces différents genres peut constituer un troisième point de convergence. La mise en exergue des différences qu'ils présentent sur ce plan nous permettra néanmoins de tirer de premières conclusions sur la spécificité de l'expression de la temporalité dans le conte.

Nous ne prétendons pas développer une étude comparative poussée, que les limites de nos connaissances littéraires ne nous permettraient pas de mener à bien. Nous nous baserons néanmoins sur les travaux de certains spécialistes du genre du conte, notamment Aubrit (2002), Renoux (1999), et Demers & Gauvin (1976), pour essayer de déterminer quelles caractéristiques génériques, que le conte partage ou non avec les genres qui lui sont connexes, entraînent une expression particulière de la temporalité.

Nous adopterons d'abord, dans ce chapitre, une démarche 'narrativo-chronologique' dans la mesure où nous partirons de l'analyse de l'*incipit* pour aller vers celle de l'*excipit*, en passant par les différentes étapes du développement du récit. L'*incipit* et l'*excipit*, « ces espaces affectifs et stratégiques, de rencontre et de séparation […] qui nous *emprisonnent*, le temps d'une lecture » (Chevillot, 2010 : 43) apparaissent comme des frontières temporelles qui enferment le lecteur dans une temporalité tout en assurant une transition avec celle qui lui est propre, c'est-à-dire avec le cadre spatio-temporel dans lequel le lecteur s'inscrit.

Dans un premier temps, donc, certaines des spécificités de l'*incipit* seront mises en lumière, avec notamment l'étude de la formule « *Once upon a time* » (*OUAT*), pour essayer de déterminer les différents aspects de l'ancrage spatio-temporel des contes de Joseph Jacobs. Ensuite, nous nous intéresserons au lien entre le développement temporel de l'histoire et le développement du récit, en étudiant, par exemple, les caractéristiques de l'élément déclencheur de malheur. L'analyse de l'*excipit* nous amènera plus particulièrement à porter attention à la formule de fin « *And they lived happily (for) ever afterwards* » et au rôle de l'adverbe « *never* » dans les clausules des contes de notre corpus. Enfin, nous pourrons centrer notre réflexion sur la dimension orale du conte, qui se retrouve à tous les niveaux de sa structure. L'étude de l'oralité nous mènera, entre autres, à confronter la temporalité du narrateur à la temporalité du conteur[51].

1.1 Conte et autres courts récits fabuleux : entre convergence et divergence

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, le genre du conte partage de nombreuses caractéristiques avec des genres connexes comme la fable, le mythe ou la légende[52], qui sont considérés comme des récits fabuleux[53]. Nous mettons l'accent ci-dessous

[51] S'il est vrai que la tradition folkloriste marque la particularité du narrateur de conte en lui attribuant l'appellation de 'conteur', c'est un terme que nous réserverons exclusivement à la désignation de 'celui qui raconte à l'oral'.

[52] Le passé terminologique du mot 'fable' peut éclairer ce rapprochement de différents genres. Selon Gaillard (1996 : 12-15), « en 1660 la distinction entre ce que nous appelons désormais un mythe, une fable (un apologue) ou un conte, n'existait pas, n'était tout au plus que secondaire […]. En 1660, [le terme 'fable'] désignait tout à la fois un récit fictif en général, un récit ayant trait à l'Antiquité, notamment païenne, voire l'ensemble de ces récits (la mythologie gréco-latine), un apologue et, enfin, une chose fausse, une allégation mensongère : c'est-à-dire que le même mot *fable* évoquait en fait un mode de fonctionnement général, celui d'une fiction qui pouvait prendre les traits de ce que désormais nous appelons un mythe, une fable ou un conte, une nouvelle. Pourtant, en 1720, le sens général avait disparu [...]. Le mythe, le conte et la fable n'étaient plus une seule et même réalité mais des réalités distinctes que seule une confusion sémantique ancienne rapprochait. [...] au tournant des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles […] la Fable désignait un nom collectif désignant « l'histoire géographique, l'histoire fabuleuse, l'histoire poétique, et pour le dire en un mot, toutes les fables de la théologie payenne [*sic*]», tandis que la fable, désormais strictement associée au terme d'« apologue » (petite fable visant à illustrer une leçon de morale), ne référait plus guère qu'à la catégorie littéraire définie comme « instruction déguisée sous l'allégorie d'une action* ». (**Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, nouvelle imp. Facsimilé de la 1ère éd. de 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Frommann verlag, 1967. 35 tomes)

Aubrit (2002 : 11-13) dresse d'autres parallèles, avec les « genres didactiques » que sont le débat, l'exemplum et le conte moral.

[53] Le conte est un récit fabuleux au sens défini dans le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, c'est-à-dire comme ayant trait « au merveilleux, aux récits élaborés par l'imagination » et comme « présent[ant] le caractère imaginaire inhérent à la fable, [relevant] de l'irréel, de la fiction. *Conte, pays fabuleux.* […] ». (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=117046020;)

sur ce qui les rassemble ou ce qui les distingue pour essayer d'isoler les caractéristiques génériques temporelles du conte, en déterminant leurs différents modes d'expression de la temporalité.

Nous avons choisi de ne pas comparer ici le conte et la nouvelle, dans la mesure où nous considérerons que la nouvelle tient pour caractéristique principale de présenter des faits « réels », comme l'attestent certains spécialistes, tels que Godenne (1974 : 154-155) :

> […] les auteurs qualifieront surtout par « nouvelle » une histoire fondée sur des événements véritables, tandis que « conte » se verra plutôt réservé à une histoire mettant en scène des incidents surnaturels. De plus, contrairement au sujet de la nouvelle, le sujet du conte revêt toujours un caractère d'exception : tandis que le conteur recherche l'extraordinaire, l'étrange, le bizarre, etc., le nouvelliste tend à exprimer plus simplement la réalité.

De plus, contrairement aux autres genres traités ici, la nouvelle ne s'inscrit pas aussi fortement dans une tradition orale.

Selon Demers & Gauvin (1976 : 170) :

> […] si le conte merveilleux[54] se dessine avec plus ou moins de netteté sur l'arrière-fond du mythe […], il est parfois plus difficile d'établir avec assurance les limites du conte par rapport à d'autres récits brefs, tels la légende, l'exemplum, la fable et enfin, sujet controversé entre tous, du conte et de la nouvelle.

Nous essaierons de déterminer, dans une deuxième sous-partie, dans quelle mesure le conte se détache du mythe du point de vue temporel, mais nous comparerons d'abord le conte à certains ancêtres du genre, à savoir le lai et le fabliau. Le troisième point de comparaison sera constitué par la fable. Nous avons choisi de ne pas évoquer la question de l'exemplum, terme hyperonyme pouvant renvoyer à divers types de récits[55].

---

[54] Renoux (1999 : 96-97) définit le conte merveilleux comme un récit populaire qui relate un conflit « qui met aux prises un gentil et un méchant, où le recours à l'extraordinaire permet de dénouer l'intrigue. […] Le conte merveilleux est souvent présenté comme une quête [qui] suppose un déplacement, […] le héros opère un départ volontaire, même provoqué par une intrusion étrangère dans la situation initiale, dans un but ou à la recherche d'une personne ou d'un objet précis ».

[55] Comme l'explique Welter (1927 : 1-2) (cité par Demers & Gauvin, 1976 : 176) : « par le mot exemplum, on entendait, au sens large du terme, un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description pouvant servir de preuve à l'appui d'un exposé doctrinal, religieux ou moral. […] [L'exemplum] comprenait, d'après les compilations mêmes des recueils d'exempla, non seulement les historiettes et les légendes d'origine sacrée et profane, les anecdotes tirées de l'histoire de l'antiquité classique et du Moyen Âge ou empruntées aux souvenirs de l'auteur, à la tradition et au génie populaire, mais encore les fables et les contes orientaux et

Nous ne disposerons pas de textes originaux écrits en anglais pour chaque genre étudié, notamment pour le lai et le fabliau. Ces « contes à rire en vers » (Bédier, 1893 : 11), correspondent à des genres littéraires qui se sont davantage développés en France[56] et qui sont parvenus en Angleterre plus tard sous forme de traductions. L'expression de la temporalité peut donc avoir subi les choix des traducteurs, et les contraintes qu'imposent la versification peuvent les avoir amenés à changer certains élément ayant traits à la dimension temporelle du texte original. Ils ont néanmoins inspiré de célèbres écrivains comme Geoffrey Chaucer (*The Canterbury Tales*, 1478[57]), qui ont adapté la forme aux particularités de la poésie anglophone, comme nous le verrons ultérieurement.

1.1.1 Le conte et ses ancêtres (fabliau, lai) : différences et points communs temporels

Plusieurs types de récits peuvent être considérés comme « les ancêtres du genre » du conte (Aubrit, 2002). Les plus anciens remontent au XII^{ème} siècle[58] : le lai et le fabliau.

1.1.1.1 Le fabliau

La proximité entre le fabliau et le conte est telle qu'il peut être avancé que « la très grande majorité [de fabliaux] sont des contes » (Jodogne, 1966 : 1054).

La première différence formelle entre le conte et le fabliau est la versification, qui est d'ailleurs très codifiée dans les fabliaux, puisqu'ils « sont écrits en vers décasyllabiques à rimes

occidentaux, les récits plaisants, les moralités ou les descriptions tirées des bestiaires ou des traités d'histoire naturelle, bref tout le fond narratif et descriptif du passé et du présent ».

[56] Nous pouvons ici nous référer à la définition du fabliau dans l'*Oxford Dictionary* en ligne : « *A metrical tale, typically a bawdily humorous one, of a type found chiefly in early French poetry* ». (https://en.oxforddictionaries.com/definition/fabliau)

[57] Nous nous référerons à la version traduite en anglais moderne de R.L. Ecker et E.J. Crook, consultable à l'adresse : http://english.fsu.edu/canterbury/.

[58] Voir Bédier (1893 : 15-16).

plates » (Jodogne, 1966 : 1054)[59]. Bien que la métrique ne soit pas, en anglais, syllabique mais accentuelle, *The Miller's Tale* de Chaucer suit ce modèle, dans la mesure où il est composé de vers décamétriques à rimes plates. Pour nous, le conte est essentiellement écrit en prose, et nous avons écarté de notre corpus les contes ne répondant pas à ce critère. En effet, la versification impose parfois des effets de rythme et de rime qui prennent le pas sur le contenu de l'histoire et sur la structure narrative. De plus, elle demande, pour l'analyse, des connaissances techniques littéraires que nous ne prétendons pas maîtriser et qui nous éloigneraient de notre propos, de nature linguistique. Voilà donc une première différence : le conte en prose est plus apte à intégrer des variations de rythme. Or, la question de la temporalité est indéniablement liée à celle du rythme, comme le montrent Petitier & Séginger (2007 : 9) : il faut « examiner comment un type particulier de mise en forme du temps, le rythme, entre en jeu lorsqu'il s'agit de penser l'histoire ou de l'écrire ».

Dans le fabliau de Chaucer, le format du fabliau se prête bien aux descriptions des personnages, qui occupent au moins cinquante-quatre vers sur un total de 666 (8%), et dont voici un extrait :

> *And fair this young wife was! She had withal*
> *A body like a weasel, slim and small.*
> *She wore a belt with little stripes of silk;*
> *An apron was as white as morning milk*
> *Upon her loins, pleated daintily.*
> *Her white smock, too, had fine embroidery;*
> *The collar was embellished round about*
> *With lovely coal-black silk inside and out,*
> *And ribbons on the snowy cap she wore*
> *Were of the same silk that her collar bore.*
> *She wore a silken headband, broad and high.*
> *And certainly she had a wanton eye;*
> *Her brows were thinly plucked, and like a bow*
> *Each one was arched, and black as any sloe.*
> *Indeed she was a blissful sight to see,*
> *Moreso than any pear tree that could be*
> *And softer than the wool upon a wether.*
> *Upon her belt was hung a purse of leather,*
> *Silk-tasseled and with brassy spangles pearled.*

[59] D'après Hellman & O'Gorman (1976 : 182), le fabliau est fait de vers rassemblés en distiques rimés octosyllabiques, à l'exception d'un vers (« *The fabliaux always are in verse, all but one in octosyllabic rhymed couplets.* »). Nous pouvons alors émettre l'hypothèse qu'il existait deux types formels de fabliaux.

Un peu plus loin dans le fabliau, dix vers[60] viennent compléter la description présentée ici, qui s'étend déjà sur dix-neuf vers. Ces descriptions ont pour effet majeur de ralentir le rythme de la narration, créant des moments suspendus où le temps paraît s'être arrêté. Ces effets de lenteur sont très peu présents dans notre corpus. Pour ne prendre qu'un exemple, voici l'*incipit* de *Beauty and the Beast* (*EFFT*):

(1) *There was once a merchant that had three daughters, and he loved them better than himself. Now it happened that he had to go a long journey to buy some goods* […]. (*Beauty and the Beast*, *EFFT*)

La priorité est donnée aux actions du personnage (représentées ici par les procès « *go a long journey* » et « *buy some goods* ») : la situation initiale[61] (SI) est extrêmement réduite et présente les quatre personnages de façon très rudimentaire. Immédiatement à sa suite, nous repérons ce que nous appellerons l'élément déclencheur de malheur (EM), qui, après la SI, est, selon nous, la deuxième étape par laquelle passe inévitablement le conte[62]. Le récit enchaîne ainsi la SI et l'EM sur un espace textuel de deux lignes. Cela a pour effet d'accélérer considérablement le rythme : le lecteur a tout juste le temps de rencontrer les personnages que déjà l'un deux quitte l'espace dans lequel il se trouvait dans la situation initiale. Nous pensons que le fait que l'EM, ici représenté par un changement d'espace, est opéré très rapidement après la SI, est typique des contes de Jacobs.

D'après Petitier & Séginger (2007 : 416), « l'organisation de l'œuvre crée une temporalité interne (par le découpage des parties, les répétitions...), qui peut avoir ses

---

[60] « *Her mouth was sweet as any mead whatever/ Or as a hoard of apples on the heather./ Skittish she was, just like a jolly colt,/ Tall as a mast, straight as an archer's bolt./ The brooch on her low collar was as large/ As is the boss upon a shield or targe./ Her shoes, well laced, high up her legs would reach./ She really was a primrose, quite a peach,/ One fit for any lord to lay in bed/ Or any worthy working man to wed.* » (http://english.fsu.edu/canterbury/)

[61] « Les contes commencent habituellement par l'exposition d'une situation initiale. » (Propp, 1970 : 36)

[62] Nous nous sommes inspirée de Propp (1970) pour établir une structure type du récit qui correspond aux contes de notre corpus, à savoir : situation initiale > élément déclencheur de malheur > nœud > dénouement > clausule de fin. Cette structure n'est sans doute pas exclusive au genre du conte. Cependant, nous pensons que la façon dont s'enchaînent ces différentes grandes étapes lui est spécifique ; par exemple, il est typique du conte que la situation initiale soit très brièvement décrite pour rapidement laisser place à l'EM. L'EM est une appellation que nous avons créée à partir de Propp (1970), qui explique notamment que « la situation initiale donne souvent l'image d'un bonheur particulier, quelquefois souligné […]. Elle sert de fond contrastant au malheur qui va suivre » (1970 : 104). L'EM est l'élément du récit qui causera un malheur au(x) protagoniste(s), tel que, par exemple, le fait de quitter la sécurité du foyer ; il prépare l'arrivée du nœud de l'intrigue. Le nœud correspond à ce que Propp (1970 : 42) appelle le « méfait » ou le « manque » et qui correspond à la huitième fonction (voir annexe 2). Selon lui, c'est cet élément qui « donne au conte son mouvement », « les sept premières fonctions » pouvant être considérées comme « la *partie préparatoire* du conte » ; « l'intrigue se noue au moment du méfait ».

accélérations ou ses lenteurs [...] et le rythme du texte est un savoir du temps ». Ainsi, si l'on compare *The Miller's Tale* et *Beauty and the Beast*, on s'aperçoit que le fabliau et le conte ont différentes façons de présenter le « savoir du temps » : dans le premier cas, le rythme est fragmenté par le besoin de caractériser précisément les personnages, qui implique des pauses descriptives ; dans le deuxième cas, c'est le temps de l'action qui prévaut largement, donnant l'impression que le temps de l'histoire est en perpétuel mouvement. Il arrive que le conte passe par de telles 'suspensions du temps', mais c'est uniquement pour justifier les actions et les réactions des personnages, donc les pauses descriptives sont au service de l'intrigue :

(2) *... and looking around he saw a huge monster – two tusks in his mouth and fiery eyes surrounded by bristles, and horns coming out of his head and spreading over its back.* […] *'Please, sir', said the merchant in fear and terror, 'I promised my daughter to bring her home a rose* […]'. (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

La description physique de la Bête (soulignée dans le texte) explique la réaction d'effroi du personnage du père.

Cette brève étude comparative amorce notre réflexion sur le lien entre les caractéristiques formelles du genre et l'expression de la temporalité. Du point de vue du contenu, Aubrit (2002 : 9) dit du fabliau que « la matière du récit se réduit à une anecdote », ce qui reste assez marginal pour le conte. Dans le fabliau de Chaucer cité plus haut pour exemple, nous avons plutôt affaire à une série d'anecdotes illustrant le fait que John, le charpentier, est trompé par sa femme Alisoun. Le conte tend, lui, à développer une histoire qui dépasse le cadre de l'anecdote et se veut plus complète. De cette caractéristique résulte souvent un « temps raconté » (Ricœur, 1991b : 214-215)[63] se déroulant sur plusieurs jours, mois ou années, quand l'anecdote occupe typiquement un espace temporel d'une journée seulement. Nous avons étudié chaque conte de notre corpus pour tenter d'estimer la durée du temps raconté, excluant donc de

[63] Ricœur (1991b : 214-215) explique que les variations de rythme reposent sur le rapport proportionnel entre le « temps raconté » et le « temps mis à raconter » (ce dernier se mesure par l'espace textuel consacré au récit de telle ou telle séquence, donc en nombre de lignes ou de pages). Il donne l'exemple d'un roman qui raconterait sept années de la vie du protagoniste en sept chapitres distincts : « La distribution en sept chapitres couvre un espace chronologique de sept années. Mais le rapport entre la longueur du temps raconté par chaque chapitre et le temps mis à le raconter, mesuré en nombre de pages, n'est pas proportionnel ». Ainsi, nous définirons le temps raconté comme l'espace temporel que sont censés occuper les événements qui se déroulent dans l'histoire.

celui-ci les éventuelles interventions du narrateur[64] et l'espace temporel qui peut lui être attribué[65]. Nous faisons apparaître nos résultats dans le tableau n° 1 ci-dessous :

Tableau 1 – Durée du temps raconté[66]

Durée du temps raconté (estimations)	*EFT* (41 contes)	*MEFT* (38 contes)	*EFFT* (25 contes)	Total (104 contes)
Une journée	10 (24,4%)	5 (13,2%)	4 (16%)	19 (18,3%)
Plusieurs jours ou plusieurs mois	5 (12,2%)	10 (26,3%)	6 (24%)	21 (20,2%)
Plusieurs années	26 (63,4%)	23 (60,5%)	15 (60%)	64 (61,5%)

Ainsi, si l'on considère le temps raconté dans les 104 contes de notre corpus, plus de 80% se déroulent sur plus d'une journée, ce qui corrobore notre hypothèse selon laquelle le conte tend à dépasser le cadre temporel généralement associé à l'anecdote, donc au fabliau.

Pour davantage de précision, ajoutons que plus d'un tiers des contes de notre corpus (treize contes sur quarante-et-un dans *EFT*, dix contes sur trente-huit dans *MEFT* et douze contes sur vingt-cinq dans *EFFT*) évoquent explicitement, dans leur *excipit*, un temps raconté qui s'étend jusqu'à la mort des personnages (« *(lived happily) all (the rest of) their days* », « *until (she) died* », « *(she) died happy* », « *till the day of her death* », « *ever after(wards)* ») ou sous-entendent qu'un bilan de toute leur vie est effectué (« *(they) lived together in peace/in joy* », « *(they) lived happily together* », « *they lived for many years in happiness* »). Nous n'avons pas inclus dans ces résultats les *excipit* qui comportent l'adverbe « *never* », qui, lui aussi, peut impliquer qu'un bilan soit fait sur la vie tout entière des personnages. Il peut alors être avancé qu'un nombre non-négligeable de contes tendent à un élargissement maximal du temps raconté.

[64] Par narrateur, ici comme dans l'ensemble de notre développement, nous entendons l'instance du récit qui raconte l'histoire.
[65] Nous précisons que les chiffres donnés restent des estimations, car l'imprécision de certaines indications temporelles, telles que « *shortly afterwards* » ou « *some time after* », nous empêche de distinguer clairement si la durée est pensée en termes de jours, de mois ou d'années. Néanmoins, nous nous sommes fondée sur la nature des actions décrites pour fournir à chaque fois une estimation la plus juste possible.
[66] Les pourcentages sont arrondis au dixième.

Nous reviendrons ultérieurement sur l'étude de ces différents *excipit*, mais les résultats chiffrés amènent déjà à une conclusion importante : le temps raconté dépasse très majoritairement le cadre temporel d'une journée dans les contes de Jacobs. Il faudrait bien entendu effectuer une analyse similaire sur un corpus de fabliaux pour être plus précise, mais nous pouvons tout de même avancer l'hypothèse que la durée du temps raconté est bien moindre dans le fabliau, si ce dernier se limite à une anecdote. Dans certains fabliaux que nous avons lus, le titre lui-même suggère un temps raconté limité : *Le Prêtre qui mangea les mûres*[67], *La Vieille qui oint la palme au chevalier*[68], etc. La lecture de ces fabliaux nous confirme que le temps raconté ne dépasse pas la durée d'une journée. Quand bien même il la dépasse (ex. : *La Dame qui fist trois tors entor le mostier*[69]), il nous semble qu'il n'y a pas de volonté de complétude temporelle, comme avec les contes qui décrivent clairement la situation des personnages jusqu'à la fin de leurs jours. Une étude plus précise des fabliaux permettrait d'établir de plus fiables conclusions, mais ce n'est pas l'objet de nos recherches. Ces dernières visent plutôt, comme nous l'avons déjà évoqué, à établir une première synthèse des caractéristiques temporelles liées au genre du conte.

Par ailleurs, la dimension didactique du conte et du fabliau est à prendre en considération. Si Jodogne (1966 : 1054) affirme que les fabliaux ont « une portée pratique : ils sont moraux au sens très large du mot[70] », ce n'est pas le cas de tous les spécialistes du genre. Hellman & O'Gonnan (1976 : 182) réservent l'objectif didactique aux premiers fabliaux écrits uniquement. Ceux qui ont suivi n'ont, d'après eux, pour seul but que d'amuser le lecteur[71]. En cela, conte et fabliau se rejoignent, dans la mesure où ils sont destinés à instruire, à distraire, ou à instruire en distrayant. Cependant, pour Aubrit (2002 : 10), si le fabliau présente une morale, « l'intention n'est pas vraiment édifiante » ; la visée principale est de « susciter le rire »[72]. Le

[67]Répertorié par Bédier (1893 : 396) et consultable sous le titre *Le Curé qui mangea des mûres* à l'adresse : http://www.weblettres.net/blogs/article.php?w=Moncoursdefr&e_id=52572

[68] Répertorié par Bédier (1893 : 397) et consultable sous le titre *La Vieille qui graissa la patte au chevalier* à l'adresse : http://lewebpedagogique.com/documentationarmor/files/2013/01/La-vieille-et-le-chevalier.pdf

[69] Répertorié par Bédier (1893 : 397) et téléchargeable sous le titre *La Dame qui fit trois fois le tour de l'église* à l'adresse : prisca.bridault.free.fr/telechargements/la_femme_qui_fit_trois_fois.doc

[70] Jodogne (1966 : 1054) ajoute qu'« à [de] rares exceptions près, [les fabliaux] sont des contes en vers destinés à amuser, mais occasionnellement à servir une leçon morale pratique ».

[71] « *The fabliau* […] *exploits the story for its own sake, being intended solely to amuse the listener. Except for some very early examples, it illustrates no moral precept and has no didactic purpose whatsoever.* […] *The most essential characteristic of the fabliau* […] *is that is always a humorous tale.* » (Hellman & O'Gonnan, 1976 : 182)

[72] Certains fabliaux sont mêmes satiriques, comme l'affirme Jodogne (1966 : 1054), mais lorsque tel est le cas, « ils ne s'en prennent pas à l'ensemble des représentants d'un sexe ou d'un état ».

fabliau aurait donc une visée comique qui prendrait le pas sur la visée didactique[73], ce qui n'est, selon nous, pas valable pour les contes de notre corpus. La dimension comique, quand elle n'est pas absente, n'est nullement une priorité. L'étude du comique dépasse le cadre de notre sujet, mais il nous semble intéressant d'en faire une analyse, à partir d'un exemple qui a trait à la temporalité ; il s'agit de la clausule du conte *The Three Sillies* (*EFT*) :

(3) *So there was a whole lot of sillies bigger than them three sillies at home. So the gentleman turned back home and married the farmer's daughter, and if they didn't live happy for ever after, that's nothing to do with you or me.* (*The Three Sillies*, *EFT* ; nous soulignons).

Dans cette histoire, le gentilhomme, ne croyant pas pouvoir trouver plus stupide que le fermier, sa femme et sa fille, promet d'épouser cette dernière si, lors de son voyage, il rencontre plus idiot qu'eux. Le gentilhomme trouve finalement une personne dont la bêtise dépasse celle des membres de la famille du fermier, ce qui l'oblige à épouser la jeune femme. La perversion de la norme dans la formule « *and they lived happy for ever after* » crée un effet comique ; elle passe par trois éléments : d'abord, par la présence de « *if* », qui implique que le récit s'achève sur une note d'incertitude, alors que, généralement, le conte se termine de façon assertive, le narrateur se portant garant de la fin heureuse ou malheureuse qu'il réserve aux personnages. Ensuite, l'ajout de la négation « *not* » à la relation prédicative (S/P) *they/live happy for ever after* évoque l'absence du bonheur éternel qui est généralement réservé aux héros, bien que que celle-ci reste syntaxiquement marquée comme hypothétique, puisque la S/P apparaît dans une proposition adverbiale de condition. Nous pouvons en déduire qu'aucun des personnages ne peut réellement être qualifié de héros. Enfin, l'effet comique passe par le côté inattendu de l'association entre la négation et une proposition contenant une locution adverbiale comme « *for ever after* », qui pose la notion d'infinitude. L'énoncé pose cette infinité temporelle avant de la nier. La locution « *for ever after* » est généralement associée à la notion d'actualisation : dire que quelque chose ou qu'une situation 'est à jamais' ne pose pas de difficulté de compréhension particulière ; en revanche, dire que quelque chose ou qu'une situation 'n'est pas à jamais' est plus inattendu. Le lecteur aurait alors pu s'attendre à un énoncé comme « *and they never lived happy* » qui montre que l'adverbe « *never* » est logiquement relié à des procès orientés vers la non-actualisation. En somme, bien que la dimension comique ne soit pas un

[73] « Les fabliaux sont des contes à rire et en vers » (Bédier, 1893 : 30) ». « La très grande majorité [...] sont plaisants ou se veulent tels [...] » (Jodogne, 1966 : 1054).

critère qui puisse s'étendre à de nombreux contes de notre corpus, l'exemple (3) montre comment l'expression de la temporalité, telle que le lecteur se la représente dans le conte, peut être détournée à des fins parodiques. Nous procèderons, plus loin, à l'analyse d'autres *excipit* tirés de notre corpus, qui contiennent également l'adverbe « *ever* » (ou « *never* ») mais qui sont, eux, plus emblématiques du genre.

Une quatrième différence entre le conte et le fabliau peut découler du type de lien que les récits mettent en place entre le monde fictionnel et la réalité. D'un côté, avec le fabliau, le temps de la lecture est un espace clos qui permet de profiter pleinement du divertissement qu'il procure, d'après Guiette (1960 : 74-75)[74], qui avance que « ce qui importe dans le fabliau, c'est la chose dite et donc la manière de la dire » ; de ce fait, « il n'y a pas à y chercher de symbole : rien dans les marges, rien entre les lignes ». D'un autre côté, selon Demers & Gauvin (1976 : 160), le conte :

> […] joue de son écart avec le monde réel, dans la mesure où, le mécanisme une fois enclenché, l'opération « lecture » suppose un décodage constant, un va-et-vient perpétuel entre ce monde, celui de la « réalité durcie » (Michel Butor), et l'autre, celui de l'invraisemblance, de l'image, de la vertu compensatoire de la fiction.

Le conte imposerait donc un va-et-vient entre la temporalité de l'histoire et la temporalité du lecteur, ce dernier devant parfois s'arracher au monde du conte pour comprendre une situation ou appliquer un enseignement à sa propre existence. Une telle démarche s'enclenche lorsque le conte possède une visée didactique. Par exemple, dans *The Master and his Pupil* (*EFT*), dont la moralité, qui est sous-entendue, qui est à lire en filigrane, condamne la curiosité du personnage de l'apprenti, le lecteur doit sortir du conte pour se représenter avec plus de justesse l'image donnée par le narrateur, présentée dans l'exemple (4) qui suit. Pour résumer l'histoire, l'élève d'un grand magicien profite de l'absence de ce dernier pour entrer dans la chambre interdite où est gardé son grand livre de magie. L'apprenti parvient à ouvrir le livre et récite une formule au hasard. Il se retrouve alors face au démon Beelzebub, qui le contraint à lui faire exécuter une tâche. Étant sous la menace, le garçon lui ordonne d'arroser un géranium qui se trouve dans la pièce. Beelzebub l'arrose sans cesse, et fait monter le niveau d'eau. Ayant de l'eau jusqu'à la poitrine, l'élève tente de l'arrêter :

[74] Cité par Demers & Gauvin (1976 : 175).

(4) *In vain he cried ; the evil spirit would not be dismissed, and to this day he would have been pouring water, and would have drowned all <u>Yorkshire</u>.*[75] (*The Master and his Pupil, EFT* ; nous soulignons)

Nous remarquons ici la mention du comté anglais du Yorkshire. Pour comprendre le sous-entendu contenu dans la dernière proposition coordonnée, le lecteur est obligé de sortir du cadre du conte pour revenir au monde réel et pouvoir mesurer l'ampleur des dégâts décrits : il doit en appeler à l'identité référentielle correspondant à « *all Yorkshire* ». C'est ici l'appel aux connaissances encyclopédiques que le narrateur et le lecteur partagent qui montre qu'il y a un va-et-vient entre la temporalité des personnages et la temporalité du lecteur, ce dernier devant se référer à ce que représente le comté du Yorkshire au moment où il lit le conte, donc dans sa temporalité. Il est à noter que le fait de nommer le Yorkshire et d'en faire un espace autonome révèle un ancrage spatio-temporel plus marqué que dans la plupart des autres contes du corpus. Cependant, il peut être avancé que cette référence géographique n'est pas vraiment destinée à effectuer un ancrage spatio-temporel, mais plutôt à évoquer un grand espace.

Dans le lai, nulle visée didactique n'est à chercher ; c'est clairement « la manière de dire » qui prévaut sur la « chose dite ». Il est lui aussi versifié, ce qui le rapproche du fabliau et l'oppose au conte tel que nous le définissons.

1.1.1.2 Le lai

Partons de la définition de Payen (1975 : 47) : « Le lai est un petit conte en vers qui développe avec sobriété une intrigue romanesque dont la narration prévaut sur le fond ou sens ». C'est dans l'importance donnée à la narration, donc au narrateur, que nous pouvons distinguer un premier point commun avec le conte. Cependant, nous croyons pouvoir affirmer que, chez Jacobs tout du moins, la narration ne prévaut pas sur le fond ou le sens, mais elle les met en lumière, créant ainsi une relation d'équilibre et de complémentarité entre la forme et le fond.

[75] Cela vient apporter une précision à l'ancrage spatial déjà mis en place dans l'*incipit* à l'aide du groupe prépositionnel adverbial complément circonstanciel de lieu « *in the north-country* » : « *There was once a very learned man <u>in the north-country</u> who knew all the languages under the sun…* » (nous soulignons).

Par exemple, dans *King of the Fishes* (*EFFT*), la narration participe à créer, chez le lecteur, l'effet de surprise que ressent le personnage, en faisant intervenir le narrateur :

(5) *ONCE upon a time there was a fisherman who was very poor and felt poorer still because he had no children. Now one day as he was fishing he caught in his net the finest fish he had ever seen, the scales all gold and eyes as bright as diamonds; and just as he was going to take it out of the net what do you think happened ? The fish opened his jaws and said, "I am the King of the Fishes, and if you throw me back into the water you will never want a catch." The fisherman was so surprised that he let the fish slip into the water, and he flapped his big tail and dived under the waves*. (*King of the Fishes*, *EFFT* ; nous soulignons)

En s'adressant directement au lecteur, le narrateur quitte, pour un moment, la temporalité interne du conte et retarde l'apparition de l'événement surnaturel, dirigeant ainsi l'attention du lecteur sur celui-ci. Il rend la dimension extraordinaire de l'événement (un poisson qui parle) d'autant plus surprenante.

Reste à savoir ce que Payen entend exactement par « intrigue romanesque ». Nous la penserons en fonction du « modèle quinaire » du texte narratif établi par Adam, synthétisée par Goldenstein (2005 : 79-80), et dont les caractéristiques peuvent aussi bien recouvrir la structure narrative du roman que celle du lai ou du conte :

> J.-M. Adam a élaboré un modèle hypothétique du texte narratif à cinq propositions élémentaires. L'idée de départ reprend d'une certaine façon la constatation très simple […] faite […] à propos de l'œuvre dramatique (avant/exposition, pendant/nœud, après/dénouement) en la systématisant. Un récit classique, c'est-à-dire linéaire, partant d'un début pour arriver à une fin souvent pensée d'ailleurs avant le début même, n'est rien d'autre que le passage par le biais d'une ou plusieurs transformations (T) d'un état initial (*Ei*) à un état final (*Ef*). Cette transformation est assurée par l'apparition d'un obstacle (forme transformatrice : *Ft*) qui devra être levé (force équilibrante : *Fé*) pour que la dynamique de l'action (*Da*) puisse parvenir à son terme. […] [états et forces sont donc] corrélé(s) deux à deux autour de l'acte symétrique constitué par la dynamique de l'action.

Si c'est en ces termes que Payen imaginait l'intrigue romanesque, en l'associant au lai, alors le conte peut aussi y être associé. La mise en place d'une telle structure narrative dépend de nombreux facteurs et outils temporels qui seront analysés ultérieurement.

Payen (1975 : 47) ajoute que le lai « cultive volontiers l'émotion contenue à travers un langage assez délicat ». Cette caractéristique constitue, en revanche, un point de divergence important : le langage, dans le conte, n'y est pas « délicat », mais, au contraire, présente de nombreuses traces de langage familier ou oral, y compris dans la narration. Dans l'exemple (5), l'adresse au lecteur (soulignée dans le texte) témoigne d'un discours déstructuré : elle est

imbriquée dans le récit de façon spontanée, comme elle le serait dans le langage parlé, et sans marque de ponctuation séparatrice. Bien qu'il ne s'agisse pas de discours rapporté (DR), puisque le passage souligné correspond aux propos du narrateur lui-même, l'absence de ponctuation distinctive rappelle l'hybridité discursive que Monique De Mattia-Viviès (2010) distingue entre les différentes formes de DR. En l'espace d'une même phrase, le narrateur passe du discours narratif, dont il s'efface dans le cotexte de gauche, à un énoncé pouvant être rapproché du « discours direct libre » (DDL), « c'est-à-dire au DD sans guillemets et sans incise ». L'effet engendré est celui d'un « discours *en direct* », comme pour mettre le lecteur dans la peau d'un auditeur. En outre, comme le fait remarquer De Mattia-Viviès (2010) à propos d'un exemple contenant « *well* » en tête de phrase, les interjections aident à décloisonner le discours, « rendant l'énoncé formellement hybride ». Dans l'exemple (5), l'hybridité ne concerne pas le DR mais le mode narratif : le mot de discours « *now* »[76], au début de la deuxième phrase, rappelle la présence du narrateur s'adressant directement au lecteur, et fait tendre le langage vers un style plus 'oral', donnant ainsi l'impression au lecteur qu'il est face à un conteur en chair et en os ; le retour à des marqueurs typographiques de DD rapporté dans le cotexte de droite nous ramène vers un mode narratif plus indirect et le respect d'un style plus 'écrit'. « *Now* » et le passage au DDL témoigne d'un discours qui se veut « mimétique » d'une situation orale dans laquelle un conteur serait face à un auditoire, et rend la temporalité de la lecture plus dynamique.

Pour finir, l'*Encyclopaedia Britannica* donne du lai breton[77] une définition qui fournit de plus amples détails sur le contenu de ce type de récit :

> ***Breton lay,*** […] *poetic form so called because Breton professional storytellers supposedly recited similar poems, though none are extant. A short, rhymed romance recounting a love story, it includes supernatural elements, mythology transformed by medieval chivalry, and the Celtic idea of faerie, the land of enchantment*[78]*. Derived from the late 12th-century French lais of Marie de France, it was adapted into English in the late 13th century and became very popular. The few extant English Breton lays include* Sir Gowther […].

---

[76] « *Now* » a de nombreuses occurrences dans notre corpus. Il apparaît 94 fois dans *EFT* (41 contes), 99 fois dans *MEFT* (38 contes) et 88 fois dans *EFFT* (25 contes).

[77] Définition consultable en suivant le lien : http://global.britannica.com/art/Breton-lay. Le lai breton est traditionnellement distingué du lai lyrique, catégorie ayant dérivée de la première pour prendre la forme d'une chanson, comportant des refrains.

[78] Paris (1888 : 91), cité par Demers & Gauvin (1976 : 175), indique que l'on « désigne par le terme « lai » des contes ou des nouvelles en vers de huit syllabes à rimes plates sur des sujets variés, mais dans l'ensemble féeriques et courtois ». La dimension féérique du lai semble donc se confirmer.

Bien que les contes de Jacobs traitent parfois du thème de l'amour, celui-ci n'est pas central, contrairement au lai. Ils ne peuvent donc, dans ce sens, être qualifiés de 'courtois'. Jacobs lui-même précise, dans l'introduction aux notes de fin de *EFT*, que ses contes ne sont pas « romantiques »[79]. Conte et lai se rejoignent toutefois sur la dimension féérique, qui est ici mentionnée. Si le lai fait lui aussi intervenir des événements surnaturels, nous pouvons nous attendre à ce que l'expression de la temporalité permette leur apparition. Nous pensons en particulier à l'imprécision des repères temporels, dans la mesure où ils établissent un cadre spatio-temporel qui ne correspond à rien de connu en particulier. Dans l'exemple du lai *Sir Gowther*, on remarque la présence de repères temporels qui sont aussi très présents dans les contes de notre corpus : « *sumtyme* » (« *once* »)[80], « *thos furst day* » (« *the first day* »), « *on the morrow* » (« *on the next day* »), etc. Nous aurons l'occasion d'étudier ces repères avec plus de précision tout au long de notre thèse.

Le lai et le fabliau se rapprochent donc du conte, et se distinguent de lui également, par des caractéristiques thématiques ou formelles liées au genre. Certaines d'entre elles, nous l'avons vu, ont trait à la temporalité. Il nous semble intéressant de continuer cette amorce d'étude comparative, tout en restant consciente de ses limites, à partir de deux autres genres connexes au conte : le mythe et la légende.

[79]« *In the introduction to the notes of the companion volume, I have made some remarks on the form taken by the English folk-tale. This is essentially colloquial, and hence rarely if ever rises into romance. This is not peculiar to England. Wherever the stories are collected from the folk they almost always partake of this colloquial and unromantic nature. It would seem as if anything of a romantic type was produced by the folk in the form of ballads rather than of tales.* […] *In England we get humour rather than romance from the productions of the folk-fancy.* » (Jacobs, *Introductory Notes, EFT*)

[80] L'adverbe « *once* » apparaît 50 fois dans *EFT* (41 contes), 52 fois dans *MEFT* (38 contes) et 53 fois dans *EFFT* (25 contes).

1.1.2 Le conte et le mythe *versus* la légende : leur rapport au monde réel

1.1.2.1 **Le mythe**

Selon Melentiski (1970 : 129)[81], « le conte de fées classique est entièrement séparé du mythe ». Nous allons tenter ci-dessous d'illustrer ce propos, tout en précisant pourquoi il ne l'est pas « entièrement ».

D'après Renoux (1999 : 80), le mythe est « une explication du monde ». Néanmoins, le mythe s'éloigne plus clairement de la temporalité du monde réel que le conte dans la mesure où, comme l'indique M. Eliade (1978 : 15-16) :

> [Il] relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence […]. C'est donc toujours le récit d'une « création » […]. Le mythe est considéré comme une histoire sacrée et donc une histoire vraie parce qu'il se réfère toujours à des réalités.

Un conte se déroule le plus souvent dans un monde *qui ressemble* au monde réel, mais qui est clairement affiché comme étant imaginaire, et dans un temps éloigné. Le mythe, lui, est censé se dérouler *dans* le monde réel (c'est une « histoire vraie ») et dans un temps plus éloigné encore, si éloigné que personne ne peut plus en témoigner, ce qui permet de rendre la survenance d'événements surnaturels 'possible'. Le mythe étant un récit destiné à expliquer les origines du monde et des choses[82], nous nous trouvons dans une temporalité du commencement, des origines, qui transparaît linguistiquement dans l'*incipit* avec des locutions adverbiales telles que « *in those old, old times* », que nous trouvons dans la version du mythe de Prométhée écrite par Baldwin[83]. La distanciation temporelle que le narrateur met en place par rapport à sa propre temporalité est triplement marquée : elle l'est d'abord par le pouvoir d'évocation du GN « *old times* », puis par la répétition de l'adjectif « *old* », qui repousse la référence temporelle plus loin encore de l'énonciateur en insistant sur le caractère ancien de la période visée, et, enfin, par le

---

[81] Cité par Demers & Gauvin (1976 : 165).
[82] Partant, le mythe entre dans la catégorie du « récit étiologique », qu'Adam (2004 : 72) décrit ainsi : « le récit étiologique apporte des réponses aux questions fondamentales que l'homme se pose sur ses origines, les origines du monde, de telle ou telle espèce ou coutume. […] on accède aux mobiles et aux motivations enfouies dans la nuit de la mémoire collective ».
[83] Version en ligne de son ouvrage *Old Greek Stories* (1895), consultable à la page : http://www.authorama.com/old-greek-stories-1.html

déterminant « *those* », qui renvoie au « *distal that* » de Huddleston & Pullum (2002 : 373). Dans notre corpus, l'éloignement temporel est également visible mais pas autant accentué. Nous n'avons trouvé qu'un *incipit* qui inclut une locution adverbiale relativement similaire, à savoir « *in the old days* » (*The Pedlar of Swaffham*, *MEFT*). Néanmoins, ce type d'indication temporelle peut être fournie par un énonciateur qui s'inclut dans la période visée (on traduirait alors par : « dans le temps ») ; ce n'est probablement pas le cas ici, étant donné que l'énonciateur est le narrateur, mais elle implique une distanciation moins importante qu'avec « *in the old, old days* », qui désigne un cadre temporel auquel l'énonciateur n'a pas pu appartenir. Dans le conte de notre corpus, le cotexte nous oriente même vers un cadre spatio-temporel reconnaissable : l'histoire se déroule à Swaffham, dans le comté anglais de Norfolk, au temps où le *London Bridge* était habité, donc certainement au Moyen-Âge (l'âge d'or des ponts habités), ou, tout du moins, avant que le pont ne soit détruit en 1831[84] :

(6) *In the old days when London Bridge was lined with shops from one end to the other,* […] *there lived at Swaffham, in Norfolk, a poor pedlar*. (*The Pedlar of Swaffham*, *MEFT*)

L'ancrage temporel n'est ici pas suffisamment précis pour acquérir une valeur historique. Quoi qu'il en soit, toute valeur historique est invalidée par l'inscription de ce récit dans le genre du conte. En effet, comme dans tous les autres contes de notre corpus, les événements ne s'inscrivent aucunement dans une démarche d'authenticité historique[85].

Le conte et le mythe inscrivent donc les événements dans une temporalité éloignée, mais ils diffèrent sur le plan temporel, en ce que la temporalité du mythe reflète des temps immémoriaux, quand le conte s'inscrit dans une temporalité revendiquée comme imaginaire.

De plus, la dimension sacrée du mythe rend la temporalité plus abstraite que dans le conte, qui est sans rapport avec le monde des dieux et reste plus terrestre, du côté des hommes et des animaux. Comme l'explique Gaillard (1996 : 394), « le mythe offre une image sacrée du

[84] Plusieurs sites mentionnent l'existence de boutiques et d'habitations sur le *London Bridge*, après la fin de sa construction au début du XIII[ème] siècle, comme le site de la BBC
(lien : http://www.bbc.co.uk/history/british/tudors/launch_vt_londonbridge.shtml).
Une gravure représentant le pont habité *London Bridge* se trouve sur la version en ligne de l'*Encyclopædia Britannica* (lien : https://global.britannica.com/topic/Old-London-Bridge).

[85] Rappelons-le, « l'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie » est l'une des caractéristiques génériques définies par Vernier (1971 : 16), qui ajoute que « tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que « ceci est un conte » ».

temps et se présente sous une écriture nostalgique, le conte, une dégradation[86] du sacré et une écriture détachée ; la fable, enfin, une désacralisation et une écriture ironique ». Le mythe se veut ainsi récit des croyances et des mentalités fondatrices d'une société[87], pour expliquer la nature et les pratiques humaines à une période où les hommes cohabitaient encore avec les dieux. La dimension ontologique[88] semble être l'apanage du mythe, par rapport au conte qui, lui, se veut davantage moralisateur. Cela n'exclut pas cependant, comme l'indique Tournier (1981 : 409)[89], que le mythe puisse lui aussi avoir une fonction moralisatrice.

L'étude de la temporalité dans le mythe mériterait une étude à part entière, que nous ne pouvons pas mener ici. Cependant, l'état actuel de nos recherches nous permet de porter un regard critique sur le chapitre d'Aubrit (2002) consacré au conte populaire, intitulé « Une temporalité mythique ». En effet, même si le conte et le mythe nous « engagent dans un temps archaïque », le conte, selon nous, n'est pas en lien avec le « temps sacré de l'origine » (2012 : 100), comme l'est le mythe[90]. Il est vrai que le conte peut se dérouler dans un temps « qui précède la coupure de l'homme avec […] le naturel » (2012 : 100), permettant de donner la parole aux animaux par exemple, mais la dimension divine et originelle qu'Aubrit associe à la temporalité du conte n'est selon nous pas pertinente, dans la mesure où les contes s'avèrent foncièrement païens, et, comme expliqué précédemment, ne visent pas à expliquer les origines. Toutefois, nous le rejoignons quand il cite Tournier pour avancer l'idée que les contes peuvent présenter de « grands mythes travestis et brisés » (2012 : 103). Par exemple, nombre de contes reprennent, sous une forme qui leur est propre, le mythe grec du couple Philémon et Baucis (que racontent *Les Métamorphoses* d'Ovide, 1568, Livre VIII[91]), qui offre l'hospitalité aux dieux Zeus et Hermès, quand tous les autres habitants leur ont refusé. Il fait alors le récit de la

[86] Dans la mesure où le conte n'est pas un « mythe inversé (ironique) comme le peut être la fable » (Gaillard, 1996 : 393).
[87] Selon Renoux (1999 : 80), le mythe est « une explication du monde ».
[88] Dans les mythes ontologiques, la filiation, la naissance occupent une place particulièrement importante. Elles donnent lieu à ce que l'on pourrait appeler une temporalité du (re)commencement : avec chaque nouveau personnage qui naît, l'histoire connaît un nouveau commencement. Tel est le cas par exemple dans *The Theogony of Hesiod*, traduit par Hugh G. Evelyn-White et publié en 1914 (lien : http://www.sacred-texts.com/cla/hesiod/theogony.htm).
[89] Le mythe et le conte ont parfois deux façons différentes d'illustrer la même morale, à travers des « éléments narratifs » similaires. » Il compare, par exemple, « l'interdiction proférée par la Barbe bleue » au « fruit défendu par Jéovah au jardin d'Eden » (Tournier (1981 : 409), cité par Aubrit (2012 : 103).
[90] Selon Jean de Vries (1958 : 6), « s'il y a un lien entre eux [le conte de fées et le mythe], c'est que le mythe, une fois dépouillé de son contenu religieux, a fait naître le conte de fées naïf, destiné uniquement à divertir ». Le conte, tout du moins le conte naïf, est donc envisagé comme un mythe transformé en un récit païen.
[91] Récit consultable à l'adresse : http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Metamorphoses/philemon.htm

générosité récompensée. Dans notre corpus, pour ne prendre qu'un exemple, le conte *The Old Witch* (*MEFT*) pourrait être une réécriture du mythe grec. En effet, il raconte l'histoire d'une famille pauvre dont les deux filles, l'une après l'autre, partent chercher fortune. La première, caractérisée par sa générosité (à travers l'aide qu'elle apporte à différents personnages sur son chemin), finit par revenir à la maison avec un sac plein d'or et épouse un homme riche ; il lui est alors accordé le bonheur éternel[92]. Sa sœur, quant à elle, refuse aux mêmes personnages l'aide demandée, et finit par revenir bredouille à la maison, après avoir été battue par une sorcière (celle à laquelle la première avait pu échapper)[93]. Cet exemple montre bien en quoi le conte peut être un mythe « travesti ». Quand Tournier évoque des mythes « brisés », il fait peut-être référence à la dimension sacrée, très présente dans le mythe mais qui fait défaut au conte. Jacobs dresse lui-même plusieurs parallèles entre le conte et le mythe dans le péritexte de ses recueils[94].

Bien que le mythe ne trouve pas son ancrage dans un monde purement imaginaire, il ne prétend pas pour autant relater des faits historiques à proprement parler ; c'est ce qui distingue le conte et le mythe de la légende.

1.1.2.2 La légende

Comme le précise Delehaye (1927 : 9-10)[95], la légende, « par opposition au mythe et au conte, suppose un fait historique qui en est le sujet ou le prétexte : voilà le premier élément essentiel du genre. Ce fait historique est orné ou défiguré par l'imagination populaire[96] : voilà le second ». Cette définition révèle un point de convergence et un point de divergence entre le

---

[92] « *The girl then went off again, and reached her home with her money bags, married a rich man, and lived happy ever afterwards.* » (*The Old Witch, MEFT*)
[93] « *So the old witch went after her and caught her; she took all the money away from her, beat her, and sent her off home just as she was.* » (*The Old Witch, MEFT*)
[94] Tel est le cas dans les *Introductory Notes* de *EFFT* : « […] *it may be said that the very considerable amount of attention that was paid to the collection of folk tales throughout Europe for the half century between 1840 and 1890 was due to the hope that they would throw some light upon the origins of mythology* ». On trouve également plusieurs références à des mythes précis dans les *Notes and References* des différents recueils (six références dans *EFT*, sept dans *MEFT* et huit dans *EFFT*).
[95] Cité par Demers & Gauvin (1976 : 170).
[96] Lacourcière (1969 : 256) (cité par Demers & Gauvin, 1976 : 171), parle, pour la légende, d'une « transformation involontaire des faits en imaginaire collectif ».

conte et le légende : les deux types de récits ont une dimension imaginaire[97] ; en revanche, le premier, contrairement au deuxième, ne se veut pas factuel ou historique[98]. Partant, l'une des caractéristiques majeures de la légende est de :

> […] comporter, liées de façon intégrante au récit, des précisions de temps et de lieu, localisation dans le temps et dans l'espace qui sont à l'origine de la célèbre distinction des Grimm : « *die Sage ist historischer, dâs Mârchen ist poetischer* », la légende est plus historique, le conte plus poétique. (Tenèze, 1969 : 1108[99])

Si nous prenons pour référence de célèbres légendes britanniques comme celle de *Robin Hood*, transcrite par H. Pyle et publiée en 1883[100], il est aisé de le constater. Tout d'abord, la préface de l'auteur donne des précisions sur les personnages 'historiques' (« *sober folks of real history* ») sur lesquels sera concentrée l'intrigue, tout en précisant qu'on se trouve dans un monde imaginaire (« *in the land of Fancy* ») qui n'est pas celui des contes de fées (« *this country is not Fairyland* »). Ensuite, on note dans l'*incipit* de nombreux repères spatio-temporels précis à travers la claire dénomination des personnages et des lieux ; d'ailleurs, on peut dire de la première phrase qu'elle en est exclusivement constituée : « *IN MERRY ENGLAND in the time of old, when good King Henry the Second ruled the land, there lived within the green glades of Sherwood Forest, near Nottingham Town, a famous outlaw whose name was Robin Hood.* » (nous soulignons).

Le conte, lui, fait parfois de son caractère non-historique une caractéristique affichée, grâce à des repères spatio-temporels qui arrachent le conte à toute temporalité connue, comme c'est le cas, par exemple, de la locution adverbiale « *once upon a time* », qui sera étudiée ultérieurement. C'est aussi ce qu'explique Josiane Bru (1999) :

> Le conte est par définition un récit situé dans un temps et un lieu indéterminés (Il était une fois...), alors que la légende — prise en compte et transcrite depuis plusieurs siècles comme récit historique — met en scène des personnages censés avoir existé, en des lieux dont le nom attesterait de l'ancienneté et de la vérité des faits racontés. Le conte est donc fiction assumée, la légende support de croyance et de réalité pseudo-historique. Mais les contes facétieux, par exemple, sont souvent localisés par le conteur et personnalisés pour accroître l'effet sur l'auditeur.

---

[97] Stalloni (2008 : 73) dit du conte qu'il « désert(e) les lieux du réalisme ou de la vraisemblance ».
[98] Selon Huet (1923 : 70), « c'est (une) absence de croyance qui constitue la différence entre le « conte » et la « légende » plus ou moins historique ». En effet, le lecteur n'est pas invité à croire ou à ne pas croire les événements relatés dans le conte, le critère de véridicité n'en étant pas un.
[99] Citée par Demers & Gauvin (1976 : 171).
[100] Consultable à l'adresse : http://www.gutenberg.org/files/10148/10148-h/10148-h.htm

La fictionnalité affichée du conte n'est cependant pas toujours incompatible avec un ancrage spatio-temporel plus précis, comme l'évoque la dernière phrase de cette citation. En effet, certains contes de Jacobs ne présentent pas une temporalité complètement indéterminée. Tel est le cas dans le conte *King John and the Abbot of Canterbury* (*MEFT*), qui situe l'histoire au temps du règne du Roi Jean d'Angleterre et certainement non loin de la ville de Canterbury, dans la région du Kent. Le Roi Jean d'Angleterre régna de 1199 à 1216[101], ce qui permettrait de situer l'action de façon assez précise :

(7) *In the reign of King John there lived an Abbot of Canterbury who kept up grand state in his Abbey.* […] *Well, King John, as you know, was a very bad king, and he couldn't brook the idea of anyone in his kingdom* […] *being honoured more than he. So he summoned the Abbot of Canterbury to his presence.* (*King John and the Abbot of Canterbury*, *MEFT* ; nous soulignons)

La frontière entre conte et légende devient plus difficile à tracer avec de tels textes. Néanmoins, elle réside probablement dans la différence d'intentions déjà mentionnée : même si de nombreuses caractéristiques rapprochent ce conte de la légende, le fait qu'il paraît dans un recueil affiché comme un recueil de contes implique qu'il ne prétende pas à quelconque factualité historique.

Pour finir, évoquons un dernier point commun entre le conte et la légende : les deux genres sont caractérisés par une origine orale[102]. Nous réservons l'étude du caractère oral du récit à la dernière sous-partie de ce chapitre.

Il nous faudra quelque peu nuancer les propos de M. Robert (1967 : 159)[103], qui écrit :

> Tout masqué qu'il est par les symboles et les images, le conte parle [...] un langage plus direct que le mythe ou la fable, par exemple, et les enfants le savent d'instinct, qui « y » croient dans la mesure même où ils y trouvent ce qui les intéresse le plus au monde : une image identifiable d'eux-mêmes, de leur famille, de leurs parents. C'est là sans doute l'un des secrets du conte, et l'explication de sa durée : il parle uniquement de la famille humaine, il se meut exclusivement dans cet univers restreint qui, pour l'homme, se confond longtemps avec le monde lui-même, quand il ne le remplace pas tout à fait.

Il faut ici simplement ajouter que le conte peut parfois « parler de la famille humaine » par le biais de personnages animaux anthropomorphiques. La nature des personnages (humains ou

[101] Source : http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/john.shtml
[102] Comme le précise Lacourcière (1967 : 159) (cité par Demers & Gauvin, 1976 : 171), la légende « rapporte les dires d'une tradition orale ».
[103] Citée par Demers & Gauvin (1976 : 167).

animaux) constitue précisément l'un des points de différenciation principaux entre le conte et la fable, même si certains exemples dérogent à la règle.

1.1.3 Le conte et la fable

L'idée de pouvoir départager certains des types de récits étudiés jusqu'ici par la nature des personnages qu'ils mettent en scène est séduisante mais peu fiable. Bien que le conte et le fabliau aient pour habitude de faire intervenir des gens ordinaires, contrairement à la fable qui choisit surtout des personnages d'animaux[104], qui sont la plupart du temps anthropomorphiques, et au mythe, dans lequel les humains cohabitent avec les dieux, ce ne sont là que des traits généraux que l'analyse ne vérifie pas toujours[105].

Commençons par préciser quelques éléments définitoires de la fable, en nous basant sur Stalloni (2008 : 76) :

> À partir des modèles empruntés à l'Antiquité (Ésope, Phèdre), la fable se spécialise pour désigner exclusivement, vers l'époque classique, un récit imaginaire destiné à illustrer une morale. Elle devient alors un « genre » relativement codifié supposant quelques lois : être courte, utiliser des personnages qui peuvent être des animaux à valeur symbolique, se fonder sur une narration (l'apologue), qui prépare une leçon (la morale), le tout écrit le plus souvent en vers[106].

Nous remarquons d'ores-et-déjà que la fable et le conte sont très proches : tous deux sont des récits brefs imaginaires. Tous deux peuvent faire intervenir des animaux. Nous aurons donc immanquablement affaire à des similitudes d'ordre temporel, comme les compressions ou raccourcis narratifs et temporels, pour pallier le manque d'espace textuel, ou à des repères imprécis qui permettent de créer un cadre spatio-temporel dans lequel il n'est pas surprenant de voir des animaux parler.

---

[104] « *The fable traditionally uses animal characters. The fabliau, with few exceptions, is concerned with ordinary people.* » (Hellman & O'Gonnan, 1976 : 182)

[105] Le conte ne fait, en effet, pas exclusivement ou systématiquement intervenir des hommes, comme nous le montrent les contes de Jacobs *The Story of the Three Bears* (*EFT*), *Reynard and Bruin* (*EFFT*) ou *Inside again* (*EFFT*), qui font intervenir respectivement des ours, un renard et un ours, et un serpent, qui sont tous doués de parole.

[106] Pour Hellman & O'Gonnan (1976 : 182), « *the fable may be either in prose or verse* ».

Il n'est pas rare de lire que le conte est destiné uniquement à divertir[107]. Nous ne pensons pas que la présence ou l'absence de moralité soit un critère de différenciation satisfaisant entre le conte et la fable. Il nous semble qu'une dimension moralisatrice constitue très souvent l'un des aspects, si ce n'est des objectifs, du conte. C'est également ce qu'affirme Stalloni (2008 : 74) : « il contient une intention morale ou didactique, clairement exprimée ou implicitement contenue dans le récit ».

Si l'on trouve « une réelle connivence entre le conte et […] la fable » dans leur « souci didactique » commun (Aubrit, 2012 : 107), ces genres se départagent d'un point de vue stylistique, le premier étant rarement écrit en vers et n'entrant pas dans une recherche artistique aussi poussée que la fable[108]. Cette recherche artistique peut influencer l'expression de la temporalité, car elle se manifeste par l'attention particulière apportée au choix des mots, et souvent, dans la versification, elle peut amener l'auteur à préférer une forme temporelle à une autre pour respecter une métrique ou une rime, par exemple. Prenons un exemple concret dans la fable *The Goat Without a Beard* (1889)[109] de John Gay:

(8) *"I hate my frowzy beard," he cries,/ " My youth is lost in this disguise*.[…]*"*

Ici, le verbe introducteur de discours direct « *cry* » est conjugué au présent (« *cries* »). Cela pourrait paraître surprenant car les autres verbes du récit, dans le cotexte (non reproduit ici), sont conjugués au prétérit, et il aurait semblé naturel de rencontrer ici un autre prétérit (« *he cried* »). La conjugaison au présent pourrait se justifier par le besoin de suivre la disposition de rimes qui caractérise toute la fable, c'est-à-dire des rimes suivies, donc de trouver une flexion qui puisse rimer avec « *disguise* », qui se trouve dans le vers suivant. Il est vrai qu'il pourrait également s'agir d'un présent de narration, comme on en rencontre beaucoup dans les contes de Jacobs, mais la contrainte stylistique est ici trop importante pour savoir si ce choix du présent résulte de l'une ou l'autre intention. La contrainte de la versification rend donc l'étude de la temporalité dans la fable plus difficile pour nous.

---

[107] C'est le cas de Lapp (1963 : 108-109) (cité par Demers & Gauvin, 1976 : 176): « *The fable, as everyone knows, points a moral* […]. *The contes are merely tales, calculated not to instruct, but to please* ».

[108] Parmi les « genres didactiques » ancêtres du conte et de la nouvelle que distingue Aubrit (2002 : 13), celui de la fable est le seul « à survivre à la disparition de l'époque médiévale [et] le seul à se soucier d'une élaboration artistique ».

[109] Consultable à l'adresse :
https://archive.org/stream/fablesofjohngayw00gayjuoft/fablesofjohngayw00gayjuoft_djvu.txt

De plus, le message ou la moralité du conte traite plus souvent de la nature humaine que de la société (ou du comportement social) ; en effet, pour généraliser, le conte présente une opposition entre 'les bons' et 'les méchants', sans la mettre en relation avec leur rang social ou leur place dans la société, ou sans critiquer une société particulière (sauf dans certains cas où un lecteur averti ou contemporain de l'auteur y verra une critique sous-entendue). La bonté et la méchanceté des personnages sont en effet plutôt présentées comme étant indépendantes de leur place dans la société[110]. Chez Jacobs, ce sont souvent des qualités comme la bêtise ou la ruse qui sont illustrées ; elles sont toutes deux présentes dans *Hereafterthis* (*MEFT*). La femme du fermier, par bêtise et non par méchanceté, noie ses vaches en voulant les faire boire dans la rivière, laisse le pain au son partir au vent alors qu'elle croyait que ce dernier allait le transformer en pain blanc ou encore se fait voler toutes leurs économies en accueillant un bandit chez elle. Ces malheurs sont compensés par Jan, son mari, qui, par ruse, parvient à récupérer l'argent volé et plus encore, ce qui leur permet de vivre heureux à jamais. Encore une fois, le rang social des deux personnages n'est pas mis en avant, même s'il sert de prétexte à l'intrigue (le fermier doit absolument partir à la recherche du voleur car il est très pauvre). Deux traits opposés se retrouvent alors chez deux personnages du même rang.

Pour établir un parallèle aussi cohérent que possible avec l'exemple de Jacobs que l'on vient de citer (le conte *Hereafterthis*), prenons une fable qui traite du même thème mais qui fait figurer la moralité inverse, à savoir que c'est en restant tranquille chez soi, près des siens et à ne vouloir satisfaire que ses propres besoins, que l'on trouve la véritable fortune, alors que dans *Hereafterthis*, c'est par l'action et la ruse que l'on obtient argent et bonheur, dès lors que justice est rétablie. Dans la fable n°11 du *Livre VII* (1679) des *Fables* de La Fontaine, intitulée *L'Homme qui court après la fortune, et l'Homme qui l'attend dans son lit*[111], les personnages ne portent pas de prénom (il s'agit d'un « certain couple d'amis ») et sont moins clairement

---

[110] Dans les contes que nous connaissons, nous en trouvons maints exemples, comme dans *La Belle au bois dormant* (1697) de Charles Perrault, qui est consultable à l'adresse : http://onl.inrp.fr/ONL/travauxthematiques/livresdejeunesse/ouvrages/ouvrages_proposes/john-chatterton/belle-bois-dormant-perrault
Deux des personnages principaux, la « princesse Aurore » et « la reine » appartiennent à des familles royales. Elles sont des personnages importants et puissants dans la société décrite par le conte. Pourtant, si les adjectifs « lumineux », « divin » ou « tendres » sont associés à la princesse, la faisant apparaître comme un bon personnage dans l'histoire, ce n'est pas le cas de la reine qui passe rapidement au statut de « méchante reine » et d'« ogresse ». Plus que leur rang (qui, au fil de l'histoire, devient identique puisque la princesse devient reine également par le mariage), c'est leurs qualités humaines qui sont mises en lumière : la bonté et la méchanceté s'affrontent, à travers la bonne reine et la méchante reine.

[111] Consultable à l'adresse : http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/homfortu.htm

identifiés que ceux du conte de Jacobs. À l'image du titre, ils sont identifiés par leur trait de caractère ou une attitude-type. Le premier est « l'ambitieux, ou, si l'on veut, l'avare », le deuxième est « l'autre ami ». On gravit ainsi, dans cette fable, un échelon supplémentaire dans l'atemporalité, les personnages anonymes étant plus difficiles encore à rattacher à une quelconque temporalité. Certains contes de notre corpus comportent également cette caractéristique. Ce que cette fable montre aussi, c'est la critique sociale sous-jacente : celle-ci porte sur « la cour », où l'on peut « se trouv(er) à tout, et n'arriv(er) à rien ». Cela vient soutenir l'argument selon lequel la fable, plus que le conte, est souvent porteuse de satire sociale. D'une certaine manière, la fable est davantage ancrée dans l'Histoire que le conte, en critiquant ou se référant à quelque chose de plus précis qui nous renvoie à la temporalité de l'auteur.

Ainsi, la fable touche moins à l'essence humaine. Sa moralité s'apparente plus à une recommandation ou une critique morale et sociale clairement affichée, expliquée à travers des personnages qui sont eux aussi définis par des traits de caractère bien précis, qu'à une illustration morale à travers une histoire qui a un intérêt autre que cette vectorisation du message, une histoire qui offre la possibilité d'une lecture plus littérale. D'où peut-être, comme nous l'avons vu avec l'opposition entre le fabliau et le conte, l'intérêt pour ce dernier de proposer une réelle intrigue, quand la fable, à l'image du fabliau, se limite à une anecdote. On retrouve ici la question de la durée du temps raconté ; par exemple, la fable *The Ratcatcher and Cats* (1889) de John Gay[112] raconte un épisode dans lequel un dératiseur s'en prend à un chat parce que ce dernier empiète sur son commerce. Cette anecdote ne couvre pas un temps raconté de plus d'une journée et n'est prétexte qu'à présenter une moralité sur le partage[113].

Selon nous, le conte *porte* une moralité sous-jacente, alors que la fable *illustre* une moralité de façon moins cachée, plus directe. Elle est d'ailleurs presque toujours verbalisée en début ou fin de fable, ce qui rend cette dernière plus transparente, alors que les contes sont plus « cryptés », comme l'avance Tournier (cité par Aubrit, 2012 : 103)[114]. Pour donner un exemple,

---

[112] Consultable à l'adresse :
https://archive.org/stream/fablesofjohngayw00gayjuoft/fablesofjohngayw00gayjuoft_djvu.txt

[113] La fable se termine par l'adage « *For though we both one prey pursue,/ There's game enough for us and you* ».

[114] Tel est le cas pour les contes de Jacobs. Toutefois, on remarque que Perrault, quant à lui, a souvent recours à la verbalisation de la moralité en début ou en fin de conte, et la fait d'ailleurs paraître sous la mention « moralité ». Si l'on considère une édition récente comme *Perrault, contes illustrés par Doré* (2014), on se rend compte que sept contes sur neuf comportent une morale clairement énoncée et typographiquement séparée du reste du texte (il s'agit du *Petit Poucet*, de *La Belle au bois dormant*, de *Cendrillon ou la petite pantoufle de vair*, du *Maître Chat*

prenons le conte *Scissors* (*EFFT*), qui raconte l'histoire d'un couple qui se contredit à longueur de journée, l'un faisant toujours le contraire de ce que fait l'autre. Un jour, la femme dit à son mari qu'elle a coupé ses poêles et ses casseroles avec une paire de ciseaux. Ce dernier la contredit, mais elle insiste. À bout de nerfs, il la jette dans la rivière. Il part ensuite à sa recherche en remontant le cours d'eau. Un voisin, qui le voit à l'œuvre, lui demande pourquoi il ne suit pas le sens de l'eau ; il répond que, connaissant sa femme, qui fait toujours le contraire de tout, elle doit se trouver plus haut dans la rivière. Aucune morale n'est clairement énoncée ; le conte se termine sur la phrase : « *And so he never found her in time to save her* ». Le lecteur doit alors en déduire un enseignement du type 'À toujours contredire, on finit par se perdre'. Ce type de moralité cachée facilite peut-être le va-et-vient entre la temporalité des personnages et la temporalité du lecteur, que nous avons déjà évoqué. En effet, quand la morale est clairement énoncée, le lecteur ne quitte pas totalement le monde du conte et pourrait presque la prendre comme une illustration de l'histoire racontée plutôt qu'une fin en soi. Le conte à moralité implicite, en revanche, impose un rôle plus actif au lecteur, qui doit jongler entre la vision du monde donnée par le conte et sa propre vision. Cela révèle la façon dont celui-ci est envisagé par l'instance narrative, c'est-à-dire comme un lecteur capable de tirer ses propres conclusions.

Nous pouvons finalement avancer que malgré quelques similitudes de structure, de motifs[115] et de thèmes entre les genres proches que nous venons d'étudier, le conte se démarque assez clairement d'un point de vue temporel.

Nous avons ici, grâce à nos comparaisons, dégagé les principales caractéristiques de l'expression de la temporalité dans le conte. Il nous faut maintenant les étudier plus en détails et sous un angle davantage linguistique. Comme nous l'avons annoncé précédemment, nous procéderons désormais par ordre narrativo-chronologique, en commençant par les

---

ou le Chat botté, de *Riquet à la houpe*, des *Fées* et de *La Barbe-Bleue* ; ces cinq derniers contes comportent d'ailleurs une « Moralité » et une « Autre moralité »).

[115] Selon Veselovski (1913 : 1-133), dont les idées sont reprises par Propp (1970 : 22), « le motif est une unité indécomposable du récit (« Par motif, j'entends l'unité la plus simple du récit. » « Le motif se signale par son schématisme élémentaire et imagé […] »). Mais les motifs cités comme exemple peuvent se décomposer. Si le motif est un tout logique, chaque phrase du conte fournit un motif (« le père avait trois fils » est un motif […]) ». Pour notre travail, nous ne retiendrons ici que la définition du motif la plus basique, c'est-à-dire « l'unité la plus simple du récit ».

caractéristiques temporelles de l'*incipit*, en passant par celles du développement et en finissant par celles de l'*excipit*.

1.2 *Incipit* : sas temporel ou entrée *in medias res* dans le conte

Le conte a cette particularité d'être reconnaissable dès les premiers mots du récit. Une courte phrase introductrice suffit parfois à l'identifier en tant que tel. Les propos de Bakhtine (1984 : 285) éclairent particulièrement bien le cas du conte :

> Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume (la longueur approximative d'un tout discursif), la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin, autrement dit, dès le début, nous sommes sensibles au tout discursif qui, ensuite, dans le processus de la parole dévidera ses différenciations.

L'*incipit* et l'*excipit*[116] dans le conte ont pour caractéristique de souvent faire apparaître des formules permettant au lecteur de savoir qu'il se trouve dans un conte. Seuls vingt-deux contes sur les cent-quatre de notre corpus ne possèdent pas de formule type[117] en début ou fin de texte. Tous les autres en comportent au moins une, et, parmi ceux-ci, trente-trois contes en cumulent d'ailleurs deux. Notons que la présence d'une formule en *incipit* ne déclenche pas automatiquement l'utilisation d'une formule en *excipit*, et vice versa. Les résultats sont répartis de la façon suivante (tableau n°2)[118] :

---

[116] *Incipit* provient du latin « (latin *incipit*, il commence) » et désigne les « premiers mots d'un manuscrit, d'un ouvrage » ; définition du Larousse en ligne, consultable à l'adresse :
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/incipit/42249
L'*excipit*, par opposition, désigne les derniers mots d'un ouvrage.

[117] Pour l'*incipit*, nous considérons les formules types suivantes : « *Once upon/on a time…* » , « *There (once) lived/dwelt…* », « *There was (once)/there reigned…* », « *Long ago, in my grandmother's time…* ».
Pour l'*excipit*, les formules types de notre corpus sont : « *And they lived happy all their days.* », « *And (so) they were all happy/they (all) lived happ(il)y (ever) after(wards).* », « *…[they] lived in great (joy and) happiness all the rest of their days/until [they] died* », « *…and they all lived happy as could be ever afterwards.* », « *…and they all lived happy and died happy.* », « *…he and she lived happy to this day.* », « *…time passed with him happily till the end of his days.* », « *…and he lived a long, happy and good life as king.* », « *…and lived for many years in happiness and prosperity.* », « *…and the king and queen and children lived together in peace.* », « *…[he] took [his father] and his mother to live with him ever afterwards.* », « *…and they all lived fairly happily together.* », « *So the King and the Queen and the Princes lived together in all joy.* »

[118] Analyses effectuées manuellement, comme dans le reste du développement lorsque rien n'est spécifiquement précisé.

Tableau 2 – Présence d'une formule de début ou de fin

	EFT (41 contes)	*MEFT* (38 contes)	*EFFT* (25 contes)	TOTAL (104 contes)	Pourcentages totaux (arrondis à l'unité)
Aucune formule	11	7	3	21	20%
Une seule formule	19 (*Incipit* : 18 ; *excipit* : 1)	21 (*Incipit* : 20 ; *excipit* : 1)	10 (*Incipit* : 9 ; *excipit* : 1)	50 (*Incipit* : 47 ; *excipit* : 3)	48%
Deux formules ou plus	11	10	12	33	32%

Si l'on résume, environ 73% des contes dans *EFT* contiennent au moins une formule, environ 81% dans *MEFT* et 88% dans *EFFT*, soit une moyenne de 80% sur l'ensemble du corpus. Cela prouve le lien très serré qui existe entre le genre du conte et l'utilisation de formules types.

Commençons par l'*incipit* du conte, et montrons l'importance de ce « lieu narratif capital en tant qu'il met en marche une histoire et qu'il oriente sa lecture » (Del Lungo, 2010 : 17). Le rapport espace/temps s'y illustre pleinement : nous considérerons l'*incipit* comme un espace, textuel et narratif, dans lequel s'installe la temporalité, et, dans le genre du conte, elle s'y établit de façon particulière. Del Lungo (2010 : 8) parle de « frontières de l'espace fictionnel » et de « frontières textuelles » pour désigner le début et la fin du récit :

> […] même si le début et la fin délimitent le texte […], il s'agit dans les deux cas de seuils à *double sens*, ouverts à la fois vers le texte et vers le monde, où s'articule précisément la relation entre l'œuvre littéraire et son dehors – contexte, savoir, histoire. […] ces deux espaces doivent être considérés comme une transition, un passage, voire un *entre-deux*.

En nous appuyant sur ces métaphores spatiales, nous pourrions voir la lecture d'un conte comme le franchissement d'une barrière temporelle, le passage d'une frontière d'un monde à un autre : du monde du lecteur au monde du narrateur et du monde du narrateur au monde des personnages, mais aussi de façon plus générale, du monde réel au monde fictionnel merveilleux.

Ainsi, le lecteur n'accède pas directement à la temporalité des personnages, mais le fait par l'intermédiaire du narrateur et de sa temporalité. Ce franchissement de barrières temporelles est certainement plus marqué dans le conte que dans les autres genres littéraires, grâce notamment aux différents éléments caractéristiques de l'*incipit*, comme la célèbre formule « *once upon a time* ». Comme l'indique Smith (1974 : 304)[119], « les formules d'introduction aux contes indiquent à la fois qu'on va entrer dans l'imaginaire et se référer à des vérités ». Dès le début du récit, on se trouve donc dans l'atemporalité qui caractérise l'imaginaire et les vérités 'universelles' qu'il véhicule, qui ne sont pas censées dépendre d'une époque en particulier.

Selon Sébillot (1883 : 62)[120] :

> […] les contes ne débutent pas comme les romans ou les nouvelles par une description ou un dialogue. Le conteur n'a pas besoin de tant d'apprêt ; il introduit tout de suite ses auditeurs *in medias res* ; mais en général il les avertit dès le commencement que le récit est du domaine de la fiction.

Nous partageons ce point de vue, mais il nous faut y apporter quelques précisions : les contes de notre corpus ne commencent jamais par un dialogue entre les personnages, mais un dialogue entre le narrateur et le lecteur s'établit, le premier s'adressant même parfois directement au second. Ensuite, il est vrai que les contes ne comportent pas de longues descriptions, mais l'*incipit* est le lieu privilégié de la caractérisation des personnages. Celle-ci, d'ailleurs, se concentre souvent sur un trait particulier (« *poor* », « *bonny* », etc.), qui participera à donner une dimension stéréotypique au(x) personnage(s). En général, les contes introduisent effectivement le lecteur *in medias res*, c'est-à-dire au milieu des événements de l'histoire, sans prendre de détours, à l'exception des toutes premières phrases, qui, comme nous l'avons évoqué, soulignent les caractéristiques principales des personnages et présentent leur situation de façon extrêmement synthétique. La dimension fictionnelle est, comme l'avance Sébillot, également mise en lumière dès l'*incipit*. Il nous faut maintenant étudier les différents types d'*incipit* présents dans notre corpus pour définir leurs spécificités avec davantage de précision.

[119] Cité par Demers & Gauvin (1976 : 161).
[120] Cité par Demers & Gauvin (1976 : 161).

1.2.1 Étude de la formule « *Once upon a time* »

La formule « *Once upon a time* » (*OUAT*), qui introduit de nombreux contes, semble être devenue atemporelle, puisqu'elle a traversé les âges jusqu'à notre époque, en restant toujours associée au genre du conte. Cependant, son sens n'est pas immédiatement saisissable et il nous semblait nécessaire de convoquer la linguistique pour tenter d'expliquer son fonctionnement.

Del Lungo (2010 : 15) distingue, parmi les attentes que produisent le début et la fin du récit chez le lecteur, les « attentes préexistantes » de celles « engendrées par le texte ». Nous pourrions avancer que, d'une part, la présence de *OUAT* dans l'*incipit* répond à des attentes préexistantes, dans la mesure où les titres des recueils de Jacobs portent l'appellation '*fairy tales*' et où les caractéristiques du conte sont très probablement familières au lecteur. D'autre part, *OUAT* renforce ces attentes, voire engendre de nouvelles attentes, puisque sa présence en début de récit confirme au lecteur qu'il se trouve dans le genre du conte et lui fait anticiper un développement cohérent avec celui-ci.

En effet, qui pense « conte » pense « Il était une fois… ». Le pendant anglais de cette célèbre formule, *OUAT*, trouve naturellement sa place au début de cette thèse. Il s'agit d'une formule générique, même si elle n'apparaît pas systématiquement dans le texte. « Il était une fois » fait immédiatement voyager le lecteur dans une autre dimension spatio-temporelle. Cette formule constitue, selon Schnitzer (1995 : 172), un « mot de passe » qui « ouvr(e) […] l'univers du merveilleux ». Chaque lecteur ou auditeur peut ainsi se soustraire à sa réalité, le temps de la lecture ou de l'écoute d'un conte. Le *temps* d'un conte, il peut échapper au *Temps* et entrer dans un monde qui est régi par sa propre réalité et par sa propre temporalité.

Nous allons ici nous concentrer sur les caractéristiques linguistiques de la locution adverbiale *OUAT* et sur la temporalité qu'elle met en place. Nous la comparerons également à son homologue français pour comprendre les différents mécanismes mis en jeu.

1.2.1.1 *Analyse linguistique de la locution adverbiale « Once upon a time »*

La locution est composée de la façon suivante :

[adverbe de temps + préposition + article indéfini + nom dénombrable]

Il conviendra ici de faire l'analyse de ces éléments et d'en mesurer la portée, pour voir comment leurs valeurs respectives peuvent, selon une approche compositionnelle du sens, nous éclairer sur l'utilisation de *OUAT*.

Pour commencer, étudions l'adverbe « *once* ». Selon Huddleston & Pullum (2002 : 715), « *once* » permet de localiser les événements[121] ou la situation dans un temps indéfini du passé. Ils précisent que dans la locution *OUAT*, « *once* » n'a pas la valeur de fréquence qu'il peut acquérir dans d'autres contextes, comme dans la phrase « *We only met once.* » (exemple emprunté à Huddleston & Pullum). Cependant, une occurrence comme celle trouvée dans le conte *The Stars in the Sky* (*MEFT*) prouve l'ambiguïté qui peut persister entre adverbe de fréquence et simple localisation temporelle :

(9) *Once on a time and twice on a time, and all times together as ever I heard tell of, there was a tiny lassie who would weep all day* […]. (*The Stars in the Sky*, *MEFT* ; nous soulignons)

Cet exemple montre que « *once* » n'est pas totalement déconnecté de son utilisation d'adverbe de fréquence, que Huddleston & Pullum (2002 : 715) qualifient de bornant, c'est-à-dire établissant un cadre temporel dans lequel s'inscrit la situation ou les événements qui suivent : « *once* » pourrait être, dans ce sens, qualifié de bornant dans la formule *OUAT*. En effet, bien que faisant référence à un temps indéterminé, il délimite tout de même un espace temporel qui 'accueille' les événements de l'histoire, ou, tout du moins, ceux décrits dans la situation initiale. Le « *once* » de localisation temporelle rappelle également le « *once* » adverbe de fréquence par la notion d'achoppement qu'il véhicule. Comme l'indiquent Lapaire & Rotgé (1998 : 171),

[121] Nous entendons ici, comme dans le reste du développement, le terme 'événement' au sens large, c'est-à-dire comme 'ce qui se passe dans l'histoire', comme un élément constitutif de la genèse, et non comme Adam (2012 : 71) qui l'oppose au terme 'action' : « [l'action] se caractérise par la présence d'un agent – acteur humain ou anthropomorphe – qui provoque le changement (ou tente de l'empêcher) […] [l'événement] advient sous l'effet de *causes* indépendantes de l'intervention intentionnelle d'un *agent* ». Plus précisément, nous emploierons le terme dans le sens que De Vogüé (2006 : 47) prête au terme anglais *event*, c'est-à-dire comme « désign[ant] seulement ce qui peut advenir, qui peut être un processus ou qui peut être un état ». Si nous voulons employer le terme d'événement de façon plus spécifique, nous le préciserons le cas échéant.

« *once* » permet d'« achopper […] sur **une** occurrence dans le temps ». Dans *OUAT*, l'adverbe marque effectivement un arrêt sur une occurrence dans le temps, mais celle-ci s'inscrit dans une période particulière, donnant l'image d'une mise en abyme temporelle.

Sur la droite, « *once* » est, en effet, davantage circonstancié. Le groupe prépositionnel « *upon a time* » vient préciser la portée de l'adverbe. La préposition « *upon* » met en relation l'adverbe et le groupe nominal. Comme toute préposition, elle a pour « « fonction » de matérialiser l'articulation qu'elle opère entre les deux éléments qu'elle relie » et elle « apporte une spécification sémantique quant à la relation qu'elle établit » (Merle, 2011 : 257). Reste à savoir de quel ordre est la spécification sémantique apportée par « *upon* ».

Selon le dictionnaire en ligne *Merriam Webster*[122], cette préposition désigne quelque chose qui vient tout juste d'arriver (« ***Upon*** *his return, he decided to talk to his sister.* ») ou elle est utilisée pour introduire un moment ou un événement qui va arriver sous peu (« *Easter day is* ***upon*** *us, and I have no idea who is coming.* »)[123]. Dans ces deux cas, la préposition exprime un rapprochement d'ordre temporel. Cette valeur pourrait s'appliquer à « *upon* » dans *OUAT*, le moment ou la période visée par « *once* » étant temporellement rapprochée de la période dans laquelle elle s'inscrit (« *a time* »). « *Upon* » marque ainsi « *once* » et « *a time* » comme ayant un point de référence temporel commun.

La préposition « *upon* » peut avoir son importance dans un moment clef comme l'*incipit*, lieu textuel et narratif de transition temporelle : elle pourrait métaphoriquement représenter un rapprochement entre la temporalité du lecteur et celle de l'histoire, des personnages. Une définition au carrefour du temps et de l'espace consisterait donc à dire que « *upon* » signifie « au contact de »[124]. Le lecteur entrerait, par le biais de *OUAT*, en contact avec l'univers du conte. Selon Dufaye (2006 : 102), la préposition « *on* », que nous considérons

---

[122] http://www.merriam-webster.com/dictionary/upon

[123] L'*Oxford English Dictionary* (*OED*) considère « *upon* » comme un équivalent de « *on* » dans un registre plus soutenu (https://en.oxforddictionaries.com/definition/upon) ; il renvoie donc à cette entrée. Concernant l'utilisation de « *on/upon* » qui nous intéresse ici, l'*OED* est moins précis que le *Merriam Webster*, puisqu'il indique simplement que « *on* » signifie « au moment où/à l'époque où » (source : https://en.oxforddictionaries.com/definition/on).

[124] L'*OED* [en ligne] donne comme première définition de « *on* », qui est pris, rappelons-le, pour équivalent de « *upon* » : « *Physically in contact with and supported by (a surface)* ». Nous pensons que l'idée de contact physique peut être métaphoriquement reliée à celle de contact temporel dans l'étude de la formule *OUAT* (https://en.oxforddictionaries.com/definition/on).

équivalente à « *upon* » dans *OUAT*, « se présente comme la construction d'un ouvert » : l'ouverture sur la période « *a time* » pourrait également représenter, à plus large échelle, l'ouverture sur le monde des personnages, puisque l'*incipit* constitue un passage de frontière.

Par ailleurs, « *upon* », comme les autres prépositions, a ce que Guillaume a appelé une fonction diastématique. Cette fonction est expliquée par Franck Neveu (2004 : 103)[125] : elle « établit une relation d'incidence entre l'élément complément [« *a time* »] et l'élément complété [« *once* »] ». Dans *OUAT*, la relation prépositionnelle limite le domaine de validation des événements auxquels renvoie « *once* » à la période déterminée par « *a time* ». Selon Merle (2011 : 259), « la fonction diastématique, pour pouvoir opérer, est présupposante. Elle présuppose distincts les éléments qu'elle relie, ainsi que leur antériorité référentielle […] par rapport à leur mise en relation ». L'identification référentielle des deux éléments distincts « *once* » et « *a time* » reste cependant difficile : ces deux localisateurs temporels n'apportent ni l'un ni l'autre d'information précise sur ce le moment ou la période qu'ils désignent. L'élément complément « *a time* » obscurcit davantage le repérage temporel effectué par l'élément complété « *once* » qu'il ne le spécifie. Ce brouillement des repères temporels est typique de l'*incipit* des contes de notre corpus et contribue à lui donner une dimension atemporelle.

Si l'on accepte de considérer « *on* » comme un équivalent moins soutenu de « *upon* », comme le font par exemple Quirk *et al*. (1985 : 667) [126], les valeurs que prend « *on* » peuvent être utiles à l'analyse de *OUAT*[127]. Les trois occurrences de la formule « *once on a time* » confirment la possibilité d'assimiler les deux prépositions.

---

[125] Neveu (2004 : 103) définit l'adjectif diastématique comme suit : « formé sur un mot d'origine grecque, *diastème*, qui signifie intervalle. Gustave Guillaume appelle *partie de langue diastématique*, une classe de mot dont l'incidence […] ne s'exerce pas à l'aide d'un support mais à l'égard d'un intervalle psychique entre supports. Ce qui, dans cette perspective linguistique, est le propre de la préposition (ex. : *de* dans *la leçon de musique*), qui est destinée à intervenir en discours entre deux mots (ex. : *leçon* et *musique*), que sépare un intervalle non couvert par un mécanisme d'incidence en fonctionnement : il n'y a pas d'incidence entre *musique* et *leçon* dans *la leçon [de] musique*, c'est pourquoi **la leçon musique* est agrammatical ; la préposition *de* sert donc à mettre en place ici un mécanisme d'incidence qui sans elle serait inexistant ».
Nous définirons l'incidence, à la suite de Merle (2011 : 260), comme une « mise en relation syntaxique ».

[126] « *The preposition* ***upon*** *has the same core meaning as the preposition* ***on****. However, in modern English* ***upon*** *tends to be restricted to more formal contexts or to established phrases and idioms, as in* once **upon** a time […] » (Quirk *et al*., 1985 : 667).

[127] Si l'on accepte une approche compositionnelle du sens, la préposition « *on* » est de toute façon à étudier pour déterminer les valeurs de « *upon* ». L'*OED* indique en effet que « *upon* » provient de l'association des deux prépositions « *up* » et « *on* ». (http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/upon)

Avec « *on* », le « repérage sémantico-référentiel est locatif et circonstanciel » (Merle, 2011 : 263). Dans *OUAT*, la localisation effectuée par« *upon* » opère sur le plan temporel. Selon Dufaye (2006 : 107), la détermination du repère permet « la construction d'un repérage stable ». Nous pensons toutefois que le repérage temporel construit par la relation prépositionnelle dans *OUAT* tend davantage vers une instabilité. En effet, la mention de « *a time* » permet de rester dans l'indétermination introduite par « *once* », puisque celle-ci est relayée par l'article indéfini « *a* », le but étant de donner une référentialité potentielle multiple au repère. « *A time* » peut en effet renvoyer à divers moments, à diverses époques. C'est précisément le but de la locution adverbiale étudiée : inviter le lecteur dans un monde caractérisé par un 'flottement' temporel[128], parce qu'il s'agit d'un monde clairement imaginaire, mais aussi parce qu'il sera plus facile au lecteur de transférer les enseignements portés par le conte à son propre monde, donc à sa propre temporalité, si le conte n'est précisément ancré dans aucune époque connue ou identifiable.

La locution adverbiale *OUAT* nous permet déjà d'illustrer le fait que temps et espace sont liés, car « *on* » et « *upon* » sont des prépositions ayant d'abord trait à la spatialité, et qui sont ensuite métaphoriquement reliées à la temporalité, comme l'indiquent Quirk *et al.* (1985 : 687). La version en ligne du *Macmillan Dictionary* nous donne de la préposition « *on* » la définition suivante : « *in a particular place* »[129]. Cette définition nous a inspiré une manipulation de *OUAT* : « *Once in a particular time…* ». Le lien entre spatialité et temporalité dans les prépositions nous dirige aussi vers une spatialisation implicite de la période décrite par « *a time* », une époque étant souvent reliée à un espace donné. L'impression d'aspatialité[130], terme qui est utilisé dans l'analyse des œuvres picturales, passe par l'imprécision des repères temporels.

Pour finir, intéressons-nous de plus près à l'article indéfini « *a* ». Dans une interprétation plus qualitative que quantitative, il nous renseigne, selon Lapaire & Rotgé

---

[128] L'une des définitions que donne *The Free Dictionary* [en ligne] (http://www.thefreedictionary.com/upon) de la préposition « *upon* » correspond à l'une de celles données par l'*OED* à propos de « *on* » : « *at the time of* ». Nous pouvons, à partir de cette définition, faire la manipulation suivante : *?Once, at the time of a time...* Cette manipulation met en lumière le côté évasif, presque absurde, de la formule. En effet, la période dans lequel le conte s'inscrit est désignée par le groupe nominal « *a time* », qui laisse place, autant que « *once* », à un certain flottement temporel, voire à une certaine atemporalité. En effet, la précision temporelle amenée par le GP « *upon a time* » n'apporte au final aucune précision référentielle, comme si la locution adverbiale ne faisait intervenir aucune référentialité.

[129] http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/on

[130] De la même manière que l'atemporalité désigne ce qui est hors du temps, tel que nous le concevons, l'aspatialité désigne ce qui est hors de l'espace.

(1998 : 79) « sur le caractère « non-encore-identifié/en cours d'identification/indéfini de l'élément désigné par le nom ». Dans *OUAT*, il nous renseigne sur le caractère indéfini du nom « *time* », ou même nous indique que son identification référentielle n'est pas engagée, qu'elle n'est pas signifiante.

Au vu de cette analyse compositionnelle, *OUAT* semble être caractéristique de ce que Lapaire & Rotgé (1998 : 171) appellent la « temporalité élargie » (par opposition à la « temporalité au sens étroit »), c'est-à-dire qu'elle semble davantage désigner un cas ou une situation qu'un moment précis. L'espace temporel désigné par la locution adverbiale est donc prétexte à attirer l'attention du lecteur sur les événements qui s'y inscrivent. La sous-partie qui suit nous permet de préciser le rôle que joue *OUAT* dans la situation initiale et dans le reste du conte.

1.2.1.2 ***Rôle de « Once upon a time » dans la situation initiale et dans le développement***

OUAT constitue une façon particulière de poser ce que Propp (1970 : 36) appelle la « *situation initiale* » (SI). Ce qui constitue une réelle différence avec les autres genres littéraires, c'est la capacité du conte, par le biais de *OUAT*, à projeter immédiatement le lecteur dans un autre temps, celui du récit, et de le faire de façon si marquée : après *OUAT*, donc dès le tout début du récit, le lecteur sait qu'il se trouve dans une autre temporalité. Prenons l'exemple du conte *Hereafterthis* (*MEFT*), qui commence ainsi:

(10) *ONCE upon a time there was a farmer called Jan, and he lived all alone by himself in a little farmhouse.* (*Hereafterthis, MEFT)*

Bien que le récepteur du conte puisse être familier du monde de la ferme ou connaître un fermier appelé Jan, la présence de *OUAT* élimine toute possibilité de compatibilité avec la réalité du récepteur puisqu'il désigne automatiquement une époque **autre**, une temporalité tant éloignée et si peu déterminée qu'elle n'a pu être et ne pourra être celle d'aucun récepteur.

Par ailleurs, *OUAT* érige le récepteur en tant que spectateur des événements, car il déclenche chez lui, selon nous, une position particulière d'observateur qui suit discrètement les

personnages dans leurs périples. Cette position d'observateur semble calquée sur celle que prend le narrateur. Certains contes l'illustrent de façon explicite, à l'instar de *The King of England and his Three Sons* (*MEFT*), qui commence par *OUAT,* puis dans lequel le narrateur précise :

(11) *To make my long story short, **I** shall follow poor Jack, and let the other two take their chances, for I don't think there was much good in them. Off poor Jack rides over hills, dales, valleys, and mountains* […]. (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Dans cet exemple, la présence et le rôle du narrateur sont mis en avant (« *my story* », « *tell* », qui est répété), ainsi que sa toute-puissance sur le récit, puisqu'il affiche clairement l'ellipse narrative qu'il s'apprête à effectuer : il ne racontera l'histoire que de l'un des trois fils. Ce passage suit un *incipit* dont tous les verbes sont porteurs du marqueur[131] *–ed* (« *ONCE upon a time there <u>was</u> an old king who <u>had</u> three sons…* »). On pouvait alors penser que, comme dans la plupart des contes, le narrateur, dont la présence reste néanmoins palpable dans le récit, s'était exclu de l'histoire racontée. Or, l'exemple (11) montre que ce n'est pas tout à fait le cas ; en témoigne d'abord le verbe lexical « *follow* », qui donne l'impression que le narrateur suit physiquement les personnages, donc qu'il s'inclut, dans une certaine mesure, dans leur temporalité. L'utilisation du modal « *shall* » est alors intéressante, puisqu'il exprime le futur et donne l'impression que l'histoire est aussi future, c'est-à-dire qu'elle ne s'est pas encore déroulée et que, comme le narrateur, le lecteur va assister aux événements 'en direct'. Cette logique est suivie dans l'utilisation du présent (« *rides* ») dans le cotexte de droite, qui permet de retranscrire l'immédiateté de l'acte de narration par rapport à la temporalité des personnages, et donne l'impression que le narrateur marche « au pas de ses personnages, mettant son présent de narration en coïncidence avec le sien » (Ricœur, 1991b : 179)[132]. Ainsi, par le biais du narrateur, la temporalité du récepteur est amenée au plus près de celle des personnages.

Bien que cela puisse paraître paradoxal, *OUAT* a également la particularité de placer l'histoire dans une temporalité éloignée. Ancrer le conte si 'loin', c'est aussi, en quelque sorte,

[131] Nous considérerons, comme Danon-Boileau (1995 : 4-5) qu'« un marqueur est la trace d'une opération. […] Une opération traduit la position de l'énonciateur par rapport au contenu de pensée qu'il exprime ». Parmi la catégorie des marqueurs se trouvent les « pronoms, articles, temps, aspects, modalités, prépositions, conjonctions, etc. »

[132] Nous verrons, dans le deuxième chapitre, qu'il s'agit davantage ici d'un « présent narratif » que d'un « présent de narration ».

s'écarter de toute tentative de représentation de la réalité ; cela constitue un cadre parfait pour un récit merveilleux[133]. Si nous prenons pour exemple l'*incipit* du conte *The Unseen Bridegroom* (*EFFT*), nous pouvons constater que *OUAT* désigne un espace temporel suffisamment vague pour situer les événements de l'histoire dans un passé qui paraît d'emblée lointain au lecteur, du fait de son imprécision, et qui, par là, est clairement posé comme fictif, imaginaire :

(12) *Once upon a time there was a king and queen, as many a one has been, and they had three daughters, all of them beautiful; but the most beautiful of all was the youngest whose name was Anima.* (*The Unseen Bridegroom, EFFT*)

Dans cet exemple précis, la proposition subordonnée adverbiale comparative « *as many a one has been* », que nous pouvons traduire par « comme il en fut beaucoup », insiste sur l'insignifiance de se référer à un couple royal précis, donc à toute réalité historique, et souligne le flottement temporel qu'installe *OUAT*. Il est à noter que le groupe nominal « *a one* » a disparu de l'anglais contemporain. Il est cependant intéressant d'en faire ici une brève analyse, qui appuiera également l'idée de flottement temporel. Bien que Souesme (2005 : 124-144) ne propose aucun exemple dans lequel le pronom « *one* » est déterminé par l'article indéfini, ses remarques sont éclairantes. D'abord, il s'agit d'un pronom « ayant une valeur dite indéterminée » ; cette valeur vient s'ajouter à celle mise en place par *OUAT*. De la même façon que le cadre spatio-temporel n'est pas décisif pour l'histoire, l'identité des personnages n'est pas signifiante. Ensuite :

[133] En fait, le critère de véridicité des événements, dans le conte merveilleux, n'est pas problématique, contrairement aux récits fantastiques. Selon M. Butor (1960 : 62), le conte est « obligatoirement fantastique, c'est-à-dire en opposition flagrante avec le quotidien ». Cette caractéristique définitoire nous pose problème pour deux raisons : premièrement, les contes de Jacobs ne sont pas toujours « en opposition flagrante avec le quotidien », mais, au contraire, sont ancrés dans ce dernier ; ce sont les situations ou les événements qui ont un caractère merveilleux. Deuxièmement, nous n'excluons pas la notion de fantastique du genre du conte, mais la réservons à une sous-catégorie spécifique que nous appellerons 'conte fantastique', dans lequel s'est illustré Edgar Allan Poe, pour ne citer qu'un exemple. Le terme 'fantastique' servira uniquement, pour nous, à caractériser des événements surnaturels qui 'ne vont pas de soi'. Quand survient du surnaturel dans les contes de Jacobs, il ne peut pas être considéré comme fantastique au sens restreint du terme, car il ne crée jamais d'inquiétude ; Todorov, dont Aubrit (2002 : 117-118) synthétise les idées, explique bien ces différences : « Est proprement fantastique, selon [Todorov (1970)], tout événement qui interdit de trancher « entre une explication naturelle et une explication surnaturelle » et [qui] maintient le héros comme le lecteur dans l'incertitude. […] L'étrange s'apparente dans ses effets au fantastique, en ce qu'il déconcerte et fait douter de la stabilité du réel ou de la raison, mais il s'en écarte en trouvant à terme une explication rationnelle qui le fait entrer dans l'ordre des choses […]. Quant au merveilleux, dont les contes de fées représentent l'exemple le plus pur, […] il n'induit aucune inquiétude, à peine la surprise, étant acquiescement à une logique rationnelle sans la remettre en cause pour autant ».

> […] le pronom ONE est par définition le représentant de l'animé humain ; il correspond à la valeur-type, au centre organisateur du domaine notionnel, par rapport auquel le sujet énonciateur établit l'indiscernabilité des occurrences au-delà de l'altérité situationnelle. (Souesme, 2005 : 127)

Bien que ces propos s'appliquent au pronom « *one* » générique, ils peuvent aider à comprendre l'utilisation du pronom « *one* » anaphorique dans l'exemple (12) : parmi les catégories d'animé humain définies par les noms « *king* » et « *queen* », dont le couple est repris par « *one* », il y a « indiscernabilité des occurrences », c'est-à-dire impossibilité de désigner une reine ou un roi en particulier. Partant, la proposition comparative nous invite à interpréter le roi et la reine dont l'existence est prédiquée en début de phrase comme les représentants d'une catégorie. Cela leur confère une dimension stéréotypique : leur histoire est un cas particulier au service de cas plus généraux. Cette généralisation permet d'étendre le cadre spatio-temporel du conte à tous les rois et reines ayant pu, pouvant et qui pourront exister, donnant ainsi une dimension universelle au conte et faisant pencher celui-ci du côté de l'atemporalité.

Quel intérêt y a-t-il à ancrer le conte dans une relative indéfinitude dès l'*incipit* ? Il en va de l'objectif didactique de ce dernier. Il est en effet censé délivrer des enseignements valables en tout temps et en tout lieu et pour cela il est important, dès le début, de ne pas l'ancrer dans une temporalité trop spécifique. Le message véhiculé par le conte échappe au temps ; cela peut alors être porté par l'expression d'une temporalité vague ou imprécise. Dans *The Three soldiers* (*EFFT*), la morale de la malhonnêteté punie et de la générosité récompensée est racontée à travers une histoire de soldats et de princesse[134] dont le cadre est posé de façon assez évasive dans l'*incipit* :

(13) *Once upon a time three soldiers returned from the wars; one was a sergeant, one was a corporal, and the third was a simple private.* (*The Three soldiers, EFFT*)

[134] Pour résumer, les trois soldats montrent leur bonté en laissant, tour à tour, une vieille dame se réchauffer auprès du feu. Il leur est alors offert trois objets magiques. Ils arrivent ensuite dans une ville où une princesse défie qui que ce soit de la battre aux cartes et offre sa main à l'éventuel vainqueur. L'un des soldats tente sa chance et tombe amoureux de la princesse. Cependant, la princesse triche au jeu et gagne toutes les parties, en même temps que les trois objets magiques qu'il avait mis en jeu – le sien et ceux des deux autres soldats, que ces derniers lui avaient donnés. Dépité, il quitte le palais et arrive près d'un ruisseau sur la berge duquel poussent des figues noires et des figues blanches. Les premières font pousser des cornes à quiconque les mange, les secondes les font disparaître. Il décide donc de retourner au palais et de mettre en jeu les figues noires. La princesse, sans surprise, gagne les figues, les mange, et se voit pousser des cornes. Le soldat consent à lui donner des figues blanches en échange de sa main. La princesse finit par accepter et le soldat récompense généreusement ses deux anciens camarades. La morale ainsi illustrée est celle de la générosité récompensée (illustrée ici doublement) et de la malhonnêteté punie (ou de l'arroseur arrosé).

Mis à part les groupes nominaux « *a time* » et « *the wars* », aux nombreux référents possibles, si tant est que leur identification soit nécessaire, cette première phrase ne livre aucun ancrage spatio-temporel précis. Le reste du récit s'inscrit dans la même logique. L'histoire se déroule dans différents lieux successifs : « *a forest* », « *a city where there was a princess* », « *the palace* », « *the bank of a stream* » puis, pour finir, à nouveau « *the palace* ». L'article indéfini devant les noms « *forest* », « *city* », « *princess* », et « *stream* », de la même façon que devant « *time* » dans *OUAT*, nous laisse incapables d'identifier une forêt, une ville, une princesse, un ruisseau ou une époque précise. Ce conte offre alors un cadre parfait à l'exposition de la morale, qui se lit de façon implicite à travers les aventures des personnages, puisque celle-ci sera plus facile à interpréter par le récepteur en ce qu'il pourra l'appliquer à ses propres expériences. Le rapport entre la morale et l'*incipit* est alors un rapport de cohérence, voire de complicité : l'*incipit* doit ancrer les événements dans un lieu et une époque suffisamment imprécis pour offrir à la morale un cadre à partir duquel ses enseignements seront aisément transférables à l'existence et à l'expérience du récepteur. Pour atteindre cet objectif, *OUAT* est le type de repérage le plus efficace. Cela n'implique pas pour autant qu'un conte ancré plus précisément spatio-temporellement ne puisse pas contenir de message transférable.

L'atemporalité du conte apparaît de façon visible lorsque celui-ci commence par une version enrichie de la formule, celle que nous avons citée en introduction et que nous trouvons dans cinq des contes de notre corpus : « *Once upon a time, (and a very good time it was), though it was not in my time or in your time, or in anybody else's time...* ». Cette version longue pose d'abord l'existence d'une époque passée, à travers *OUAT*, puis celle-ci est confirmée dans la première proposition coordonnée en « *and* », dont le complément prédicatif (« *a very good time* ») est antéposé, et dans laquelle la S/P *it/be a very good time* est posée comme validée. La proposition adverbiale concessive en « *though* » annule ensuite l'idée selon laquelle elle pourrait s'inscrire dans la temporalité personnelle du lecteur ou du narrateur ; la négation « *not* » indique que les S/P *it/be in my time* et *it/be in your time* ne sont pas validées ; donc ni le narrateur ni le lecteur n'a pu appartenir à l'époque en question. Il est à noter l'utilisation du pronom personnel « *it* » : celui-ci est cataphorique et représente l'histoire tout entière qui va être racontée ; il s'agit d'un pronom suffisamment imprécis, au niveau référentiel, pour annoncer une histoire qui 'n'a jamais vraiment existé'. Du cas particulier du narrateur et du lecteur, la formule passe ensuite à une généralisation à travers le dernier élément coordonné « *(or) in anybody else's time* ». La généralisation passe avant tout par l'utilisation du pronom

« *anybody* », que Huddleston & Pullum (2002) appellent « *compound determinative* ». Étant composé de « *any* », il en garde les valeurs, en l'occurrence celle de libre choix, qui rapproche le déterminant de quantifieurs universels comme « *all* ». Comme l'expliquent Huddleston & Pullum (2002 : 382-383), utiliser « *any* » n'implique pas foncièrement que la totalité des personnes soit prise en compte, mais l'insinue fortement, dans la mesure où, que l'on choisisse n'importe quelle personne, l'énoncé sera validé. Si le choix d'une personne en particulier n'est pas nécessaire, alors le GN « *anybody else's time* » renvoie à toutes les époques, et finalement à aucune, puisque la S/P dans laquelle il apparaît comporte une négation. Les événements de l'histoire peuvent donc être qualifiés d'atemporels, dans la mesure où ils ne peuvent s'inscrire dans aucune temporalité particulière. La version enrichie de *OUAT* affiche la volonté de situer l'histoire dans un monde différent de celui du lecteur : l'atemporalité participe de la dimension non-mimétique du conte. Un *incipit* similaire trouvé dans deux contes de notre corpus illustre bien cette idée: *« Once upon a time when pigs spoke rhyme/ And monkeys chewed tobacco,/ And hens took snuff to make them tough,/ And ducks went quack, quack, quack, O !* ». On remarque d'abord l'absence de proposition principale, ce qui prouve que la formule *OUAT* est davantage un signal générique (elle signale que nous entrons dans un conte) qu'un outil d'ancrage temporel. Ensuite, le contenu sémantique des propositions coordonnées nous informent sur le caractère extraordinaire de la temporalité de l'histoire, et soulignent même son côté absurde.

De la même façon, et comme l'indique Sylvie Germain (2005 : 259), « *Il était une fois* […] débute les histoires qui n'ont jamais eu lieu ». Nous proposons ci-dessous une brève étude comparative avec la formule française.

1.2.1.3 **« *Once upon a time* » vs « Il était une fois »**

Comme l'écrit H. Delehaye (1927 : 6)[135] :

> Le conte proprement dit est une histoire inventée, ne se rattachant à aucun personnage réel ni à aucun lieu déterminé. « II y avait une fois un roi et une reine qui avaient une fille d'une grande beauté... » Ce début classique du conteur caractérise parfaitement le genre, où tout est nécessaire sauf la trame du récit destiné

[135] Cité par Demers & Gauvin (1976 : 164).

> uniquement à l'agrément de l'auditeur, ou calculé de façon à mettre en relief une vérité pratique comme c'est, par exemple, le cas du conte moral.

Toutes ces remarques peuvent s'adapter aux contes de notre corpus. Bien que *OUAT* ne soit pas la traduction la plus littérale d'« Il était une fois »[136] (IEUF), ces deux formules sont celles que l'on donne systématiquement comme équivalentes. Il nous faut déterminer dans quelle mesure elles diffèrent d'un point de vue linguistique.

La première chose que nous remarquons, de l'anglais au français, est la postposition de « *once* » (« une fois »), remplacé en tête de phrase par la construction existentielle « Il était ». Le pronom impersonnel « il » renvoie à la situation décrite, aux circonstances ou à la « personne univers » (au sens de « personne grammaticale »), selon les termes de Wilmet (2010 : 141). Il constitue un véritable outil narratif car il crée un suspense quant à l'apparition des personnages et à la description de leur situation. La postposition du sujet notionnel (« une reine » dans « Il était une fois une reine… ») donne la primauté à la situation (représentée par « il »). En repoussant la désignation du sujet[137] réel, donc de l'objet de l'histoire, cette formulation crée un sas d'entrée dans lequel le lecteur est placé sous contrat – celui de la prise de conscience du genre [138] . Cette image de 'sas' est corroborée prosodiquement par la pause pleine qu'effectueront tous les lecteurs habitués à lire des contes après IEUF[139], comme si elle venait illustrer le passage du monde réel à un monde où le temps, en quelque sorte, est suspendu. Bien que nous ne considérions pas le pronom impersonnel comme un pronom vide de sens, il évoque une certaine dématérialisation. La dématérialisation qu'inspire le pronom « il » pourrait annoncer la dématérialisation du sujet réel, comme pour montrer que, tout comme le pronom

[136] Une traduction plus littérale d'IEUF correspondrait à « *There was/were once…* ».
[137] « Sujet » sera considéré dans son « acception stictement grammaticale », c'est-à-dire comme le « support du verbe », « ce à quoi échoit le verbe et, plus généralement, le syntagme verbal » (Joly & O'Kelly, 1990 : 98).
[138] Ce 'contrat', souvent appelé 'pacte de lecture', existe dans d'autres genres littéraires, notamment le roman. Del Lungo (2010 : 7-8) dit du début et de la fin du roman qu'ils ne sont « que le royaume des apparences et des faux-semblants, où se scelle un pacte de lecture qui […] oblige le lecteur à faire semblant de croire que tout est vrai – alors que celui-ci sait pertinemment que tout est imaginaire – et à faire semblant de vivre la fiction comme si c'était la réalité ». La mise en place de ce pacte ne se passe pas, selon nous, de la même façon dans le conte, dans la mesure où on ne demande pas au lecteur de « faire semblant » que tout est vrai, mais simplement de ne pas s'étonner de la survenance d'éléments extraordinaires, d'accepter le monde imaginaire tel qu'il est.
[139] Cette pause pleine laisserait à penser, dans un premier temps, que la prédication d'existence « il était » porte sur le GN « une fois ». Or, la fonction grammaticale de ce GN est complément circonstanciel de temps, et non complément prédicatif. La prédication d'existence porte grammaticalement sur le complément qui vient après « une fois » (« une reine » dans « il était une fois une reine »).

« il », le sujet notionnel n'est là que pour 'représenter' une situation. Cette hypothèse rejoindrait l'argument selon lequel le récit est au service du message didactique qui le sous-tend.

Selon Adam & Heidmann (2010 : 241), qui ont analysé IEUF :

> […] conjugué à l'imparfait, le verbe [*était*] est la base de [la] prédication d'existence : il fait littéralement être le sujet réel dont le surgissement attendu est retardé par l'insertion de l'étrange circonstant temporel « une fois ». […] [*Était*] est conjugué à un temps du passé resté en suspens dans l'inachèvement. L'histoire racontée s'est dissoute dans un lointain jadis.

Il est vrai que l'imparfait, plus que le passé simple, donne une impression d'imperfectivité, ce qui renforce l'idée de flottement temporel déjà évoqué. La différence majeure entre *OUAT* et IEUF réside toutefois dans le fait que la version française topicalise la prédication d'existence quand la version anglaise commence par le circonstant temporel : une plus grande importance est ainsi accordée à l'expression de la temporalité, en anglais. En français, le circonstant « une fois » n'arrive que plus tard dans le texte mais, comme « *once* », il s'agit d'une « désignation imprécise qui renvoie à un passé indatable » (Adam & Heidmann, 2010 : 241). L'absence de verbe dès les premiers mots du conte, en anglais, situe l'*incipit* dans un degré de désactualisation que nous estimons supérieur à celui qu'engendre IEUF.

Dans la version française, comme le note très justement Diatkine (2005 : 93), une « suspension de repères temporels » est engendrée par :

> […] la juxtaposition de l'imparfait de l'indicatif, temps de la répétition et de l'inachèvement, avec « une fois » qui, au contraire, indique un événement unique et datable, habituellement marqué en français par le passé simple ou le présent de narration.

La formule anglaise provoque la même confusion, mais cette dernière est moins frappante, dans la mesure où l'équivalent de l'imparfait est le marqueur *–ed*, qui n'est pas uniquement utilisé pour marquer l'itération, mais également et surtout des événements ponctuels. Toutefois, l'association de « *once* » à une prédication d'existence en V-*ed* reste surprenante et témoigne de la possibilité, pour le conte, de s'affranchir des modes d'expression de la temporalité qui caractérisent le monde réel.

Si l'apparition du sujet réel est retardée par le circonstant « une fois », il l'est plus encore en anglais ; c'est d'ailleurs la prédication d'existence tout entière (« *there be-ed* » + complément) qui est retardée. Il est toutefois d'autres formules d'ouverture qui proposent un équivalent plus littéral de IEUF : « *There was once…* ». Plus de neuf fois sur dix, lorsqu'un

conte de notre corpus commence par *OUAT*, il est accompagné de la construction existentielle « *there was/were* »[140] ou de la construction proche « *there lived* », appelée proposition de présentation (Huddleston & Pullum 2002 : 1390)[141]. Il est à noter que notre corpus propose deux autres versions proches : « *there dwelt* » (dans deux contes) et « *there reigned* » (dans un conte). Avant d'étudier les autres types d'*incipit* de notre corpus, comparons les différentes constructions à partir de deux exemples :

(14) *When good King Arthur reigned, **there lived** near the Land's End of England, in the country of Cornwall, a farmer who had only one son named Jack*. (*Jack the Giant-Killer, EFT* ; nous soulignons)

(15) *ONCE in these parts, and not so long gone neither, **there was** a fool that wanted to buy a pottle o' brains* […]. (*A Pottle o'Brains, MEFT* ; nous soulignons)

Dans le premier cas, avec « *there lived* », nous remarquons l'utilisation de repères spatio-temporels plus précis, qui ancrent l'histoire au temps du règne du Roi Arthur (bien que ce dernier soit légendaire), « près du bout de l'Angleterre, dans le comté de Cornouailles » (on a ici affaire à des repères géographiques censés être connus du lecteur). Dans le deuxième cas, avec « *there was* », les repères spatio-temporels sont vagues et déictiques (« près d'ici », « il n'y a pas si longtemps de cela ») ; ils ont donc une référentialité mouvante. Ces deux exemples sont bien représentatifs ; en effet, sur cinquante-huit *incipit* contenant « *there was/were* », seuls deux (3%) font apparaître des repères spatio-temporels plus précis. À l'inverse, moins d'un tiers (cinq contes sur dix-huit) des *incipit* contenant « *there lived/reigned/dwelt* » ne proposent pas d'ancrage spatio-temporel plus précis. Il semble donc y avoir une corrélation entre le type de construction choisie et la temporalité : « *there lived/reigned/dwelt* » apparaît davantage lorsque le conte est ancré dans une temporalité particulière, en revanche, « *there was/were* » est plus adapté lorsque le conte tend vers l'atemporalité. Cela peut peut-être s'expliquer par le sémantisme des différents verbes lexicaux utilisés, la copule *be* renvoyant à quelque chose de plus abstrait (l'existence) que *live, reign* ou *dwell.* Dire que quelque chose ou quelqu'un vit/règne/demeure renvoie à quelque chose de plus concret, donc de moins merveilleux. Il est

[140] Ex. : « *Once upon a time, and a very good time it was, though it was neither in my time nor in your time nor in any one else's time, there was an old man and an old woman, and they had one son, and they lived in a great forest.* » (*Jack and his Golden Snuffbox, EFT* ; nous soulignons).
Seuls trois contes sur 34 contenant *OUAT* n'ont pas de construction existentielle dans l'*incipit* (analyses réalisées manuellement).

[141] On la retrouve, au total, dans quinze *incipit*, mais seulement trois fois accompagnée de *OUAT*.

alors moins étonnant de trouver, dans ces contes, la mention de lieux précis[142]. À l'opposé, dire que quelque chose ou quelqu'un existe renvoie à une dimension plus spirituelle, donc est plus apte à se prêter à des contextes merveilleux et atemporels. Dans les contes faisant apparaître la construction « *there be-ed* », elle est accompagnée de repères comme « *centuries of years ago, when almost all this part of the country was wilderness* » (*The Little Bull-Calf, MEFT*) ou « *when all big folks were wee ones and all lies were true* » (*The Wee Wee Mannie, MEFT*). La proposition en « *when* » du dernier exemple nous rappelle les propos de Diatkine (2005 : 93), qui explique que :

> […] renvoyer le conte au « temps des rois, des reines et des princesses, comme au temps où les bêtes parlaient, c'est bien l'expression symbolique qui renvoie, sans que cela soit dit, au monde merveilleux des premiers temps de la vie, à l'âge d'Or, au paradis perdu, au temps où tout était possible.

Autrement dit, la proposition en « *when* » renvoie à un monde qui défie les lois du temps tel que nous le connaissons, d'où une certaine impression d'atemporalité.

1.2.2 Autres formules introductrices et ancrage spatio-temporel

La présence de *OUAT* dans les *incipit* des contes de Joseph Jacobs implique systématiquement l'absence d'ancrage temporel précis dans le reste du récit. Il en va de même pour l'ancrage spatial, à l'exception de trois contes (sur trente-quatre contenant *OUAT*), dans lesquels la situation initiale présente un ancrage géographiquement déterminé ; il s'agit des contes *The Fish and the Ring* (*EFT*), *Binnorie* (*EFT*) et *Coat O' Clay* (*MEFT*), qui ancrent leur histoire, à travers, respectivement, les groupes prépositionnels « *in the North Countrie* », « *near*

[142] Rappelons que Vernier (1971 : 16) note l'absence de toute référence à la géographie comme une caractéristique générique du conte. Or, Jacobs a collecté les contes de ses deux premiers recueils selon le critère suivant : il doit pouvoir trouver trace de chaque conte en Grande-Bretagne – nous l'avons déjà évoqué. Ainsi, certains contes font apparaître des ancrages géographiques spécifiques, ou font référence à des personnages comme « *the King of England* », mais le caractère ouvertement fictif de chaque conte amène systématiquement à interpréter les ancrages spatio-temporels comme étant eux-mêmes fictifs.

the bonny mill-dams of Binnorie » et « *in the parts of Lindsey* »[143]. Toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné, leur référentialité est annihilée par le caractère fictionnel du conte.

En l'absence de la formule *OUAT*, les contes sont plus enclins à proposer un ancrage spatial ou temporel moins vague : sur soixante-dix contes ne contenant pas *OUAT*, seize montrent un repérage spatial et/ou temporel précis[144], soit un peu moins d'un quart. Cependant, la très grande majorité des contes de notre corpus (environ 81%) ne présente aucun ancrage spatio-temporel plus précis que le strict nécessaire qu'impose l'histoire et qui donne lieu à des repères du type « *in a great forest* », « *at the market* » ou *OUAT*.

Il semblerait que la majorité des *incipit* en « *there be-ed* » et dans lesquels la locution *OUAT* est absente mettent également en place une situation initiale entre temporalité et atemporalité, bien que certains admettent dans leur cotexte davantage de précision spatio-temporelle. Comment la construction existentielle participe-t-elle à cela ? Pour le comprendre, intéressons-nous d'abord aux caractéristiques linguistiques de « *there be-ed* ». Tout d'abord, nous notons que le sujet notionnel est postposé par rapport au verbe ; tel est le cas, dans l'exemple suivant, avec le GN sujet « *a hunter* » :

(16) *There was once a hunter who used often to spend the whole night stalking the deer or setting traps for game.* (*The Swan Maidens*, *EFFT* ; nous soulignons)

[143] Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, l'un des critères de collection de Jacobs fut celui de trouver une trace de tous les contes en Grande-Bretagne, ce qui peut expliquer les deux premiers repères cités. En revanche, le troisième est apparemment inventé.

[144] Nous les reproduisons ci-dessous, recueil par recueil :
EFT : *Jack the Giant-Killer* (« *When good King Arthur reigned, there lived near the Land's End of England, in the country of Cornwall, a farmer who had only one son named Jack.* ») ; *The History of Tom Thumb* (« *In the days of great King Arthur, there lived a mighty magician called Merlin…* ») ; *The Master and his Pupil* (« *in the north country* ») ; *The Laidly Worm of Spindleston Heugh* (« *In Bamborough Castle* ») ; *The Cauld Lad of Hilton* (« *At Hilton Hall, long years ago, there lived a Brownie…*») ; *The Three Heads of the Well* (« *Long before Arthur and the Knights of the Round Table, there reigned in the eastern part of England a king who kept his court at Colechester.* »)
MEFT : *The Pied Piper* (« *Newton, or Franchville as 'twas called of old, is a sleepy little town, as you all may know, upon the Solent shore.* ») ; *My Own Self* (« *…in the North Countrie* ») ; *Black Bull of Norroway* (« *In Norroway* ») ; *Tom Hickathrift* (« *Before the days of William the conqueror, there dwelt a man in the marsh of the Isle of Ely…*») ; *The Pedlar of Swaffham* (« *In the old days, when London bridge was lined with shops from one end to the other, and salmon swam under the arches, there lived at Swaffham, in Norfolk, a poor pedlar.* ») ; *King John and the Abbot of Canterbury* (« *In the reign of King John* ») ; *Tamlane* (« *In Caterhaugh Wood* ») ; *The Lambton Worm* (« *A WILD young fellow was the heir of Lambton, the fine estate and hail by the side of the swift-flowing Wear. Not a Mass would he hear in Brugeford Chapel of a Sunday, but a-fishing he would go.* »)
EFFT : *Androcles and the Lion* (« *at Rome* ») ; *Day-Dreaming* (« *at Bagdad* ») (nous soulignons).

On comprend tout l'intérêt qu'il y a à utiliser une construction existentielle, dans la mesure où la construction plus canonique de cet énoncé (S notionnel + V) est irrecevable :

(16') ?***A hunter*** *who used often to spend the whole night stalking the deer or setting traps for game* ***was once.***

Cette impossibilité s'explique par la copule « *be* », qui, si elle n'est pas utilisée avec un attribut, devient le verbe 'exister' et se prête mal à la situation initiale, dont la fonction narrative est celle de présenter les personnages. De plus, cette manipulation implique d'avancer la proposition relative en « *who* » juste après son antécédent, le GN « *a hunter* », ce qui pose deux problèmes : le premier réside dans sa longueur, qui rend l'énoncé maladroit puisqu'il faut attendre la fin de la phrase pour découvrir le verbe ; le deuxième est que ce changement syntaxique modifie la charge informationnelle de chaque élément et l'organisation de l'information dans l'énoncé de manière générale (*information packaging*). En effet, la présence de « *there was* » permet de rhématiser à la fois le GN « *a hunter* » – ce qui paraît logique, puisque l'on nous présente ce personnage pour la première fois – et le contenu de la proposition relative, pour obtenir, dans la même phrase, une présentation rapide et synthétique de la situation initiale. Cela n'est pas surprenant dans un récit bref comme le conte. Dans notre manipulation (16'), le GN et sa proposition relative sont thématisées, et l'information nouvelle est apportée par le prédicat, ce qui ne semble pas servir l'intérêt premier de la SI. Il est à noter que l'omission de la construction existentielle est possible mais l'*incipit* perd de sa généricité :

(16'') *A hunter used often to spend the whole night stalking the deer or setting traps for game*.

On peut remarquer que lorsque *OUAT* ou « *once* » sont utilisés avec « *there be-ed* », ils peuvent occuper des places variées dans la première phrase du conte. Bien que *OUAT* soit majoritairement en position initiale (dans trente contes sur trente-quatre), il arrive qu'il soit postposé :

(17) *There was <u>once upon a time</u> a good man who had two children: a girl by a first wife, and a boy by the second.* (*The Rose-Tree*, *EFT* ; nous soulignons)

Inversement, « *once* » utilisé seul se trouve dans la majorité des cas après la construction existentielle, comme dans l'exemple (16), mais il peut être antéposé (tel est le cas dans deux contes) :

(18) *Once there was a man, Gobborn Seer, and he had a son called Jack*. (*Gobborn Seer, MEFT* ; nous soulignons)

L'ordre des mots semble avoir un impact sur l'expression de la temporalité. En effet, le placement de l'adverbe ou de la locution adverbiale en tête d'énoncé (*fronting*) permet de mettre en avant la coupure temporelle qu'impose le conte par rapport à la temporalité du lecteur. Cela permet de respecter davantage le 'sas temporel', en insistant sur la dimension fictionnelle de la temporalité du conte dès les premiers mots. Le sas est d'autant plus marqué dans des contes comme *The Story of the Three Little Pigs* (*EFT*), qui présente un double *incipit* : on a d'abord, en vers et en italique, donc typographiquement séparée du reste du conte, la formule enrichie, déjà évoquée en I.2.1., « *Once upon a time when pigs spoke rhyme/ And monkeys chewed tobacco,/ And hens took snuff to make them tough,/ And ducks went quack, quack, quack, O !* », qui, encore une fois, signale l'entrée dans le conte ; puis apparaît un deuxième *incipit* en « *there was…* » qui est davantage tourné vers la présentation de la situation initiale. Le lecteur entre donc dans le conte en deux étapes.

Jakobson (1987 : 84) affirme que les propositions qui commencent par « *there* » posent l'existence de quelque chose ou présentent quelque chose qui est arrivé. Dans l'*incipit* du conte, « *there be-ed* » et les constructions équivalentes en « *there* » témoignent de ce double emploi : elles présentent non seulement « quelque chose », car elles sont systématiquement suivies d'un GN désignant l'un ou certains des personnages principaux (ex. : « *There was once a woman…* »), mais aussi, indirectement, ce qui leur « est arrivé », ou plus exactement leur situation (y compris leur situation familiale). Cette description de la situation conditionne le reste du conte, puisque jamais une description, dans notre corpus, ne sert de simple ornement littéraire. La description vise toujours à introduire des éléments importants qui servent à l'intrigue ou l'expliquent :

(19) *There was once a woman, good but simple, who had been twice married.* (*A Visitor from Paradise, EFFT* ; nous soulignons)

La situation (soulignée dans le texte) est 'indirectement' reliée à « *there be-ed* » puisqu'elle est rattachée directement au personnage lui-même[145], soit par le biais d'une proposition relative non-restrictive, comme ici, soit par le biais d'une proposition coordonnée en « *and* » qui reprend le/les personnages qui vien(nen)t d'être présenté(s) par un pronom, comme dans l'exemple qui suit :

(20) *Once upon a time there was a king and queen, as many a one has been, and they had three daughters, all of them beautiful…* (*The Unseen Bridegroom, EFFT* ; nous soulignons)

Parfois, le choix de la proposition coordonnée s'explique par l'insertion d'un circonstanciel (en gras dans le texte de (21)) qui casse la linéarité de la phrase ; une relative, comme dans notre manipulation (21'), impliquerait de modifier l'organisation de l'information dans l'énoncé (*information packaging*) :

(21) *There were two lasses, daughters of one mother, and* ***as they came from the fair****, they saw a right bonny young man stand at the house-door before them.* (*The Golden Ball, MEFT* ; nous soulignons)

(21') *There were two lasses, daughters of one mother, who, as they came from the fair, saw a right bonny young man stand at the house-door before them.*

Cette manipulation offre un énoncé stylistiquement et prosodiquement moins fluide, du fait de l'insertion de l'adverbiale de temps en « *as* » qui sépare le contenu de la relative de son pronom « *who* », et du fait de l'ajout d'une virgule (après « *who* ») qui n'était pas présente dans la phrase d'origine. De plus, comme nous le verrons avec l'étude du connecteur « *and* » proposée dans notre troisième chapitre, « *and* », dans l'exemple (21), permet de présenter l'action décrite par la S/P *they/see a right bonny young man stand at the house-door before them* comme moins secondaire qu'avec la relative de (21'). Cet effet est dû à la coordination en « *and* », qui permet de placer les deux éléments coordonnés sur un plan d'égalité informationnelle, alors que le contenu d'une proposition relative est, quant à lui, préconstruit et souvent interprété comme une information d'importance secondaire[146]. La coordination en « *and* » permet alors de

[145] Précisons que « rien dans la notion de personnage, entendu au sens de celui qui fait l'action, n'exige que celui-ci soit un individu. [....] la place du personnage peut être tenue par *quiconque* est désigné dans le récit comme sujet grammatical d'un prédicat d'action, dans la phrase narrative de base « X fait R » » (Ricœur, 1991a : 346-347).

[146] Le conte que nous avons pris en exemple est loin d'être un cas isolé ; on retrouve la même chose dans *The Three Wishes* (*MEFT*), par exemple : « *ONCE upon a time* […] *there lived a poor woodman in a great forest, and every day of his life he went out to fell timber*. » (nous soulignons). Les nombreuses incises et l'insertion du GP circonstanciel de lieu « *in a great forest* », ainsi que le besoin de mettre en lumière le contenu de la dernière

présenter les personnages, ainsi que leur situation, comme des informations nouvelles, qui sont condensées en une seule phrase ; souvent, la situation initiale du conte, très synthétique par nature, se résume à cette phrase introductive.

Sur soixante-seize contes contenant « *there be-ed* » dans leur *incipit*, quarante-six sont suivis d'une proposition relative en « *who* », « *that* », « *whose* » ou qui ne contient pas de pronom relatif[147] (« *who* » étant majoritaire : trente-six contes) et dix-sept sont suivis d'une proposition en « *and* ». Parmi les onze autres cas, qui ne contiennent ni proposition relative ni propositions coordonnées, deux présentent la situation des personnages par un autre moyen, par le biais soit d'un groupe adjectival[148], soit d'une proposition participiale en *–ing*[149].

Pour résumer, 88% (67/76) des contes qui contiennent une construction existentielle ou de présentation dans l'*incipit*, pour présenter le(s) personnage(s), présentent également une information capitale pour la suite du conte. Ces résultats montrent que les personnages ne sont pas de première importance dans le conte, mais sont prétextes à développer un récit. Comme l'écrit Aubrit (2002 : 101) :

> Les personnages des contes populaires sont à la fois les indispensables moteurs du récit et en même temps dépourvus de toute profondeur, de toute intériorité. […] ils n'ont d'« autre motivation que de figurer les éléments rituels de l'intrigue » (G. Jean). […] réduits aux rôles qu'ils ont à jouer dans l'économie narrative du conte, ce sont de simples marionnettes, des stéréotypes purement fonctionnels, des « emplois », dit Claude Brémond.

Les personnages s'effacent ainsi derrière l'histoire à laquelle ils appartiennent, et, plus encore, derrière le message que celle-ci véhicule. Les propos de Van Gennep (Delarue, 2005 : 71), vont dans le sens de cet effacement :

> Les personnages des contes […], par suite du raccourci psychologique qui est typique du genre, présentent dans l'immense majorité des cas un caractère représentatif très simplifié : les personnages symbolisent en traits frustres, presque hiératiques, les traits fondamentaux et les qualités primaires de toute l'humanité en les opposant avec une symétrie digne de Victor Hugo : force et faiblesse ; brutalité et ruse ; bonté et méchanceté ; amour et haine ; fidélité et trahison ; générosité et avarice ; courage et lâcheté, etc. […] Ce qui plait aux enfants, et aussi bien à des adultes […], c'est justement cette simplicité psychologique, que

---

proposition comme une information nouvelle, favorisent l'utilisation d'une proposition coordonnée par rapport à une relative, comme dans la manipulation : « *ONCE upon a time there lived a poor woodman in a great forest, who every day of his life went out to fell timber*. »

[147] Tel est le cas d'un conte seulement, *Molly Whuppie* (*EFT*): « *OUAT there was a man and a wife had too many children …* » (nous soulignons).

[148] « *IN a tiny house in the North Countrie, far away from any town or village, there lived not long ago a poor widow all alone with her little son, a six-year-old boy.* » (*My Own Self, MEFT* ; nous soulignons)

[149] « *ONCE upon a time* […] *there was a young lad of eighteen or so named Tom Tiver working on the Hall Farm.* » (*Yallery Brown, MEFT* ; nous soulignons)

> déguise la variabilité presque infinie des personnages, des demeures […] [depuis la hutte jusqu'au palais]. De sorte que d'un conte à l'autre, l'enfant retrouve des personnages familiers, des amis connus, bien qu'autrement habillés et situés.

Il n'est alors pas étonnant de trouver, dans notre corpus, des personnages désignés, sans être nommés, par des noms communs marquant le sexe ou l'espèce (*man/woman*, *boy/girl*, *giant*, *lady*, etc), le rang familial (*father/(step)mother*, *daughter*, *brother*, etc) ou le rang social (*king/queen*, *prince/princess*, *master*, etc) [150]. À côté de ces catégories, on trouve beaucoup de personnages désignés par leur métier ou leur occupation : *farmer* (79 occurrences), *butcher* (28 occurrences), *hunter* (17 occurrences), *fisherman* (8 occurrences), etc. Enfin, Jacobs a donné à certains des prénoms ou surnoms qui sont porteurs de symbolisme, comme *the Cinder-Maid*, *Cap O'Rushes* ou *Snowwhite*. Il est intéressant de noter que le prénom *Jack* apparaît 380 fois dans notre corpus, le prénom *Johnny*, 34 fois, et le prénom féminin *Kate* est utilisé 27 fois dans *EFT*. Il s'agit là de prénoms anglais très courants. Dans ce dernier cas et dans les autres, les personnages apparaissent comme des représentants ; on comprend alors qu'ils « ne sont pas retenus pour leur individualité » (Aubrit, 2012 : 115). Comme l'écrit Stalloni (2008 : 74), ils « appartiennent au registre du symbolique, abandonnant les caractéristiques individuelles ».

[150] Nous reproduisons nos résultats statistiques ci-dessous, sous forme de tableau. Nous avons pris pour critère de sélection des occurrences l'obligation d'apparaître, en moyenne, au minimum une fois par conte : notre corpus étant composé de 104 contes, nous n'avons retenu que les noms qui ont 104 occurrences ou plus. Ces analyses et les précédentes ont été réalisées à l'aide du logiciel Iramuteq. Le détail des occurrences est reproduit dans le tableau suivant, dans l'ordre décroissant :

	EFT	*MEFT*	*EFFT*	Total des occurrences
King(s)	153	95	207	455
Man/men	169	133	137	439
(Step)mother	112	87	58	257
Giant(s)	125	47	75	247
Woman/women	107	66	40	213
Wife(ves)	70	77	58	205
Father	70	44	89	203
Master(s)	39	38	120	197
Queen(s)	53	9	103	165
Girl(s)	63	77	25	165
Prince(s)	43	39	74	156
Lady(ies)	69	46	19	134
Brother(s)	49	34	41	124
Princess(es)	13	18	91	122
Daughter(s)	68	41	11	120
Child(e)/children	52	23	37	112
Boy(s)	63	25	24	112

(Résultats supplémentaires ne respectant pas le critère énoncé ci-dessus : *Sister(s)* : 37 + 9 + 51 = **97**. *Gentleman/men* : 33 + 18 + 2 = **53**. *Lad* : 22 + 39 + 5 = **66**. *Husband* : 13 + 10 + 25 = **50**. *Lass(ie-s)* : 17 + 24 + 2 = **43**.)

Selon Aubrit (2002 : 10), ils sont des « types ». Nous pouvons y voir une volonté de rendre le conte très générique, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire de se rattacher au genre en faisant intervenir des personnages caractérisés par leur appartenance à une catégorie particulière, comme si l'histoire pouvait se dérouler en tout temps et en tout lieu, ce qui a pour effet de faire tendre le conte vers l'atemporalité.

Par ailleurs, certains contes n'affichent aucune formule ou construction existentielle ou de présentation. Ces cas représentent presque un quart de notre corpus (24/104 contes) et ne doivent pas être négligés. Ils ont tous en commun de proposer une entrée moins 'préparée' dans le conte. Nous allons voir dans quelle mesure l'entrée est moins préparée, dans chacune des deux catégories que nous avons délimitées :

1) S + ***be-ed*** **V-*ing*** (+ *when*/*and* + S + V-*ed* + compléments)[151]

(22) *AN old woman was sweeping her house, and she found a little crooked sixpence. 'What,' said she, 'shall I do with this little sixpence? I will go to market, and buy a little pig.'* (*The Old Woman and her Pig, EFT* ; nous soulignons)

Ce type d'*incipit*, trouvé dans huit contes, a la particularité de placer le lecteur au cœur de l'action. Cela se ressent ici par l'absence de circonstant, qui ne met aucune barrière entre la temporalité du lecteur et celle de l'histoire. De façon plus générale, cela est transcrit dans l'utilisation de la forme *be* V-*ing*. En effet, l'aspect du procès exprimé par le verbe « *sweep* » est progressif et imperfectif. Comme l'indiquent Huddleston & Pullum (2002 : 162-163), la situation est présentée comme « en cours de développement », d'où l'expression 'au cœur de l'action'. Le GV « *sweep her house* » est porteur de l'aspect imperfectif *be* V-*ing*, qui délimite un cadre au sein duquel se place une action ponctuelle, décrite par le S/P *she/find a little crooked sixpence*, dont le verbe est conjugué en V-*ed*. D'un point de vue sémantique, « *and* » est ici à interpréter comme « *when* » :

(22') *An old woman was sweeping her house WHEN she found sixpence*.

La proposition conjuguée en *be* V-*ing* permet de fournir, d'une part, un cadre temporel à la survenance du deuxième procès (« *find sixpence* »), et, d'autre part, un cadre narratif à la

[151] Le sujet peut aussi être précédé d'un circonstant ou d'une conjonction de subordination telle que « *as* ».

situation initiale tout entière. Nous remarquons d'emblée que les événements sont repérés entre eux ; l'absence d'indications temporelles à proprement parler permet au lecteur de ne pas sortir du conte pour en saisir la temporalité. En revanche, quand nous avons l'adverbe « *once* », par exemple, le lecteur a la possibilité d'effectuer le repérage temporel par rapport à sa propre temporalité, c'est-à-dire de prendre pour origine des repères temporels son propre présent. Dans ce conte, et les cinq autres construits sur le même modèle (avec une proposition en « *when* », en « *as* » ou équivalent)[152], la phrase introductive a pour particularité de combiner la situation initiale et l'élément déclencheur de malheur. La première est représentée par la proposition conjuguée en *be* V-*ing*, le deuxième par le procès conjugué en V-*ed*, qui, lui, est perfectif. Par exemple, dans l'exemple (22), la proposition « *An old woman was sweeping her house* » représente à elle-seule la situation initiale, qui se termine aussitôt par l'annonce de l'élément déclencheur de malheur : « *she found a little crooked sixpence* ». C'est en effet à partir de là que le personnage est mis en difficulté, et chaque nouvelle difficulté représente une nouvelle étape du récit. Dans les quatre autres contes, qui ne contiennent pas de proposition en V-*ed*, la S/P conjuguée en *be* V-*ing* pose simplement un cadre narratif et temporel pour lui-même, et la situation initiale s'inscrit dans le cadre que dessine le procès ; prenons pour exemple la phrase introductive du conte *A Son of Adam* (*MEFT*) :

(23) *A man was one day working.* (*A Son of Adam, MEFT*)

Le procès désigné par « *working* » est pris en cours de développement et implique une borne de début et une borne de fin. C'est dans le cadre temporel et narratif délimité par ces deux bornes que débute l'histoire.

Ce type d'*incipit*, contenant un verbe conjugué en *be-ed* V-*ing*, a donc la particularité de proposer un cadre temporel, même en l'absence de circonstants. Cela n'est pas forcément le cas de la seconde catégorie :

[152] Il s'agit des contes *Henny-Penny* (*EFT*): « *One day, Henny-Penny was picking up corn, <u>when</u> something hit her on the head…* », *Sir Gammer Vans* (*MEFT*) : « *LAST Sunday morning at six o'clock in the evening <u>as</u> I was sailing over the tops of the mountains in my little boat, I met two men…* », *A Dozen at a Blow* (*EFFT*) : « *A little tailor was sitting cross legged* […] *<u>when</u> a woman came up…* », *Inside Again* (*EFFT*): « *A man was walking through the forest one day, <u>when</u> he saw…* » et *Thumbkin* (*EFFT*) : « *A woman was once stringing beans in the kitchen, <u>and</u> she thought to herself…* ».

2) S + **V-*ed*** + compléments

(24) *Johnny Gloke was a tailor by trade, but like a man of spirit he grew tired of his tailoring, and wished to follow some other path that would lead to honour and fame.* (*Johnny Gloke, MEFT* ; nous soulignons)

Tous les verbes soulignés dans le texte sont conjugués au prétérit. Selon Huddleston & Pullum (2002 : 137), la valeur centrale du prétérit est d'exprimer l'antériorité du procès par rapport à T-zéro[153]. Ce que nous dit simplement l'*incipit* de (24), c'est donc que l'histoire se situe 'avant' : avant le temps de la lecture, bien sûr, mais aussi avant le temps de la narration, donc de l'énonciation. Cette valeur d'antériorité constitue la seule indication temporelle de l'*incipit*. De plus, nous remarquons, comme dans la première catégorie, qu'une entrée directe dans la temporalité des personnages est souvent le signe que le récit va s'accélérer, plus encore que dans les autres contes. Bien que, dans chaque situation initiale, comme l'indique Propp (1970 : 36), « on énumère les membres de la famille, ou le futur héros […] est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état », la situation initiale est parfois davantage encore condensée ou simplifiée. Dans l'exemple (24), l'élément déclencheur de malheur arrive très rapidement (il est représenté par la S/P *he/wish to follow some other path that would lead to honour and fame*). Parfois, au niveau syntaxique, ce dernier est même plus fortement relié à la situation initiale, puisqu'il apparaît dans une proposition qui est subordonnée à celle décrivant la situation initiale :

(25) *A lad named Jack was once so unhappy at home through his father's ill-treatment, that he made up his mind to run away and seek his fortune in the wide world.* (*The Ass, the Stable and the Stick, EFT* ; nous soulignons)

Bien que l'adverbe « *once* » soit présent, cet *incipit* ne contient pas de formule type. La proposition subordonnée en « *that* » (*he/make up his mind to run away and seek his fortune in the wide world*), représentant l'élément déclencheur de malheur, est syntaxiquement imbriquée à la principale décrivant la situation initiale, grâce au subordonnant corrélatif « *so…that* »[154]. Cet exemple illustre la rapidité avec laquelle s'enchaînent les grandes étapes du récit, la situation initiale se limitant à une brève description, exempte de tout développement lyrique.

[153] Nous notons 'T-zéro' le moment de l'énonciation.
[154] Lapaire & Rotgé (1998 : 563-564).

Selon Aubrit (2002 : 114), les « personnages archétypaux installent […] le récit dans l'univers du conte ». Les catégories étudiées ci-dessus montrent bien que les personnages peuvent être un moyen direct d'entrer dans le monde du conte, au même titre que les formules types avec « *once* » étudiées précédemment. De plus, les *incipit* sans formule type ont en commun de précipiter la marche du récit, en permettant à l'élément déclencheur de malheur d'empiéter sur la situation initiale. Ils présentent une condensation temporelle et narrative plus forte encore que les contes débutant par des formules plus génériquement marquées.

Nous avons déjà abordé la question de l'élément déclencheur de malheur, qui constituera notre angle d'approche dans la sous-partie dédiée au développement, mais avant de le prendre davantage en considération, il nous reste un cas particulier à aborder, celui de l'inversion locative (IL). Dans l'article de C. Copy & L. Gournay (2009) sur l'IL, un paragraphe est réservé au lien entre celle-ci et le conte :

> *When the locative refers to a place that is under-specified qualitatively speaking, LI [locative inversion] is not considered as good as* there-*sentences:*
> *[27] ?**In London** lived a man who had three sons.*
> *[28] In London there lived a man who had three sons.*
> *In order for LI to be felicitous, a precise mapping of the locative reference in the preposed PP [prepositional phrase] is required.*

Au vu des analyses effectuées dans cette sous-partie, l'IL se prête mal à un récit comme le conte, dans la mesure où elle demande des repères cartographiés très précis[155]. Copy & Gournay (2009) l'ont elles-mêmes remarqué : « *[LI] is* […] *antithetical with the relative referential vagueness characteristic of folk and fairy tales* ». Malgré ce constat, il nous semblait intéressant d'étudier ce cas particulier à la lumière de notre corpus.

[155] Copy & Gournay ajoutent cependant qu'il est possible, dans de rares cas, de trouver une IL avec un locatif sous-spécifié comme *somewhere* : « *…the following example found in the corpus shows that it is possible: [30] Somewhere very far away lived a quarryman. He was old, and his wife had never borne him any children. Yet, this example is unique in the corpus* […] ».

1.2.3 Le cas particulier de l'inversion locative

Pour commencer, rappelons la définition que Copy & Gournay (2009) donnent de l'inversion locative (IL) :

> *LI follows a specific pattern, composed of a preverbal spatial element (usually a PP or an AdvP), followed by a VP mainly restricted to spatial configuration verbs, and a postverbal subject NP, the realization of which can only be lexical, and not pronominal.*

Selon cette définition, seul un *incipit,* dans notre corpus, répond à l'appellation, mais nous avons choisi de tout de même réserver un paragraphe à cette construction syntaxique non-canonique, car nous pouvons tirer d'intéressantes conclusions de sa quasi-absence dans les contes. On trouve cette exception dans *The Laidly Worm of Spindleston Heugh* (*EFT*):

(26) *<u>In Bamborough Castle</u> once lived a king who had a fair wife and two children, a son named Childe Wynd and a daughter named Margaret.* (*The Laidly Worm of Spindleston Heugh, EFT* ; nous soulignons)

Dans cet exemple, l'ancrage géographique exprimé par le passage souligné est suffisamment précis pour donner lieu à une IL.

Selon Copy & Gournay (2009), l'IL est le signe du non-engagement du locuteur dans son énoncé, de l'absence de toute évaluation subjective dans sa prédication ou encore de l'absence de créneaux paradigmatiques pour les marqueurs d'opérations cognitives. En d'autres termes, l'IL donne lieu à un énoncé moins réfléchi, moins travaillé, moins subjectif, dans lequel la présence du locuteur n'est pas marquée. Elle constitue un marqueur qui renvoie à une origine de prédication trans-individuelle (ou universelle), qui se fonde sur des preuves[156]. Or, le conte a un narrateur dont la présence est mise en avant, en faisant même une caractéristique générique, comme l'avancent Copy & Gournay (2009). Le narrateur de conte n'est pas une instance trans-individuelle ou universelle, dans la mesure où il s'engage dans son récit, et se place même parfois clairement comme origine des repérages :

[156] « *[LI is] an evidential marker that refers to a trans-individual (or universal) source of predication* » (Copy & Gournay, 2009).

(27) *Long ago, in my grandmother's time…* (*The Buried Moon*, *MEFT* ; nous soulignons)

Ensuite, le caractère attesté des faits qui accompagnent l'IL n'est pas compatible avec le conte, qui est un récit fictionnel et merveilleux, et affiché comme tel. Cette neutralité du point de vue et l'effacement du locuteur utilisant l'IL explique la quasi-absence de cette dernière dans les contes, comme l'affirment Copy & Gournay (2009). À l'inverse, le foisonnement des phrases en « *there be* » est compatible avec la stratégie narrative du conte, qui exige que le récit soit endossé par un narrateur spécifique[157], car la prédication d'existence émane de ce dernier.

Comment expliquer alors la présence d'une occurrence d'IL dans l'*incipit* d'un conte, comme dans l'exemple (26) ? Selon Copy & Gournay (2009), les contes dont il est question ne peuvent être rattachés à aucun locuteur en particulier mais apparaissent comme une situation à laquelle chacun peut assister, créant ainsi un effet de distanciation[158] du narrateur par rapport à la prise en charge du récit. On peut également imaginer que, pour une raison ou pour une autre, la mention d'un lieu précis et unique, parfaitement défini et accessible pour n'importe quel locuteur[159] soit nécessaire pour l'histoire. Dans l'exemple (26), la mention du Château de Bamborough, qui se trouve dans le comté du Northumberland en Angleterre, peut être justifiée par le fait que la situation géographique du château fait écho à d'autres éléments de l'histoire, comme la princesse qui est qualifiée de « *Northern princess* », avec tout le symbolisme que le lecteur peut y trouver (la gentillesse des gens du Nord, par exemple). Diatkine (2005 : 93) explique d'ailleurs que les indications topographiques ne doivent pas être prises au sens littéral, comme renvoyant aux lieux existants qu'ils peuvent désigner, mais plutôt de façon symbolique :

> Par cette clause initiale [Il était une fois], le conte merveilleux se sépare […] des légendes et des récits folkloriques se référant à l'histoire et à la chronologie mythique d'un pays connu et localisable. […] Les indications topographiques des contes merveilleux ont au contraire une signification purement symbolique.

---

[157] « […] *the narrative strategy requires the endorsement of the narrative by a specific teller* » (Copy & Gournay, 2009).

[158] « […] *when LI nonetheless appears in that context, the discursive outcome is that of a tale not told by someone in particular but that of a situation for everyone to witness* […]. *LI has thus a clear distancing effect, marking a deictic centre which cannot be associated with a speaker*. » (Copy & Gournay, 2009)

[159] « *The locative item in LI is built up to achieve reference to a unique spot, perfectly defined and accessible to any speaker*. » (Copy & Gournay, 2009)

Nous pouvons cependant émettre l'hypothèse que le conte dont (26)[160] est tiré ait été collecté près du château en question, et que ce repère nous relie à la temporalité du conteur qui l'a transmis, et aussi à une époque donnée, car nommer un lieu, c'est l'inscrire dans une époque.

Enfin, dans l'exemple (26), le regroupement des repères spatio-temporels avant le verbe peut s'expliquer d'un point de vue stylistique, car ils se retrouvent séparés de la présentation des personnages, qui sont nombreux et listés dans la même phrase. L'énoncé, grâce à l'IL, s'en trouve allégé, si nous le comparons avec une manipulation en « *there be-ed* » :

(26') *There lived <u>once</u> a king, <u>in Bamborough Castle</u>, who had a fair wife and two children, a son named Childe Wynd and a daughter named Margaret.*

Pour des questions d'équilibre et de fluidité, il est préférable de répartir les informations des deux côtés du verbe, d'où le choix de l'IL, qui permet aussi une économie de matière lexicale et raccourcit la phrase.

Après avoir étudié les différents *incipit* et l'ancrage spatio-temporel qu'ils introduisent, examinons la façon dont cet ancrage est traité ou modifié dans le développement, et tentons de déterminer quels sont les mécanismes temporels mis en place pour faire avancer le récit.

1.3 Le développement de l'histoire : éléments structurels

Nous nous basons ici sur les grandes étapes du récit dans le conte, telles qu'elles ont été définies par Propp (1970 : 36-79) ; il explique que « l'ouverture est suivie des fonctions »[161] (1970 : 36), qui sont « les parties constitutives fondamentales du conte », « les éléments

[160] Pour rappel : (26) *In Bamborough Castle once lived a king who had a fair wife and two children, a son named Childe Wynd and a daughter named Margaret*. (*The Laidly Worm of Spindleston Heugh, EFT* ; nous soulignons)
[161] « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (Propp 1970 : 31). La liste complète des différentes fonctions se trouve en annexe 2. La situation initiale n'est pas considérée comme une fonction, mais ne « représente pas moins un élément morphologique important » du conte (Propp, 1970 : 36).

constants, permanents, […] quels que soient les personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies » (1970 : 31) :

> Le conte merveilleux est un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leurs différentes formes, avec absence de certaines d'entre elles dans tel récit, et répétition de certaines dans tel autre. (1970 : 122)

Propp (1970 : 112-113), à partir de ses observations, élabore une définition du conte merveilleux :

> On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait (*A*) ou d'un manque (a), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (*W*) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. La fonction terminale peut être une récompense (*F*), la prise de l'objet des recherches ou d'une manière générale, la réparation du méfait (*K*), le secours et le salut pendant la poursuite (*Rs*), etc. Nous appelons ce développement une *séquence.*

Dans la traduction de la première édition de l'ouvrage de Propp[162], la séquence était appelée « mouvement ». Cette dernière appellation est intéressante, car elle laisse entrapercevoir l'image d'une temporalité 'mouvante', qui peut ralentir, accélérer ou se suspendre. Puisque, comme le suppose Propp (1970 : 33), « tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure », nous tentons ici une description des grandes étapes du récit, qui semblent illustrer la structure des contes de notre corpus :

Situation initiale > élément déclencheur de malheur > nœud > dénouement > situation finale.

Ces étapes peuvent correspondre à d'autres structures, dans d'autres genres de récits, mais certains éléments présentent des caractéristiques particulières dans le conte. Ces étapes clefs sont particulières dans leur enchaînement, qui peut paraître peu travaillé et donc brutal, et dans le fait qu'elles sont très codifiées ou signalées comme telles par des formules types. De plus, les phénomènes de répétition, dont le triplement fait partie, amènent parfois la structure type à se démultiplier dans un même conte, soit dans son ensemble (créant ainsi des récits gigognes), soit à l'une ou plusieurs des étapes clefs. Selon Propp (1970 : 113) :

> […] des procédés particuliers, parallélisme, répétitions, etc., aboutissent à ceci, qu'un conte peut se composer de plusieurs séquences […]. Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque, donne lieu à une nouvelle séquence. Un conte peut comprendre plusieurs séquences […]. Une séquence peut en suivre immédiatement une autre, mais elles peuvent aussi s'entrelacer, le développement commencé s'arrêtant pour laisser une autre séquence s'intercaler.

---

[162] PROPP, V. *Morphologie du conte*. Traduit par Claude Ligny, Paris : Gallimard, 1970

Nous allons donc étudier les étapes clefs du récit, à travers leurs spécificités, à l'exception de la situation initiale, qui vient d'être traitée. L'étude du développement se concentrera sur quatre éléments importants dans le conte : l'élément déclencheur de malheur, l'utilisation de « *and* (*then*) », les procédés téléologiques qui caractérisent le dénouement et le cas particulier des contes cumulatifs, qui jouent sur le « parallélisme » et les « répétitions » qu'évoquent Propp ci-dessus.

1.3.1 L'élément déclencheur de malheur

Selon Propp (1970 : 104), « la situation initiale donne souvent l'image d'un bonheur particulier, quelquefois souligné […]. Elle sert de fond contrastant au malheur qui va suivre ». Ce malheur correspond à la huitième fonction, que Propp (1970 : 42) appelle le « méfait » ou le « manque » (voir annexe 2) et qui « donne au conte son mouvement » : « l'intrigue se noue au moment du méfait » ; « les sept premières fonctions » peuvent être considérées comme « la *partie préparatoire* du conte ». Dans cette partie préparatoire, il est un élément qui, selon nous, est tout aussi essentiel que le nœud de l'intrigue, et que nous appellerons l'élément déclencheur de malheur (EM), c'est-à-dire l'élément du récit qui, généralement, suit immédiatement la situation initiale et qui déclenche plus ou moins directement la mésaventure qui attend le(s) personnage(s), autrement dit sans lequel le(s) protagoniste(s) n'arriverai(en)t pas au méfait ou au manque. L'exemple qui en est le plus représentatif est la fonction selon laquelle le(s) personnage(s) quitte(nt) la sécurité du foyer[163] ; il prépare l'arrivée du nœud de l'intrigue. Comme l'indique Ricœur (1991b : 113-114), cette perturbation d'un ordre inital, que le récit mènera à rétablir, pourrait être spécifique au conte :

> Greimas […], dans *Sémantique structurale*[164], admettait que la fonction la plus générale du récit était de rétablir un ordre de valeurs menacé. Or, nous savons bien, grâce au schématisme des intrigues produit par les cultures dont nous héritons, que cette restauration ne caractérise qu'une catégorie de récits, et même sans doute de contes.

[163] L'EM correspondrait alors à la première fonction définie par Propp (1970 : 36), à savoir « un des membres de la famille s'éloigne de la maison » (voir annexe 2).
[164] Greimas (1966).

Si le rétablissement d'un ordre menacé ne caractérise que le conte, alors l'élément qui menace l'ordre initial, l'EM, pourrait constituer une caractéristique générique du conte. L'EM est donc l'élément du récit qui va perturber la stabilité initiale. Nous voulons déterminer comment la temporalité marque l'apparition de ce malheur en étudiant les indications temporelles qui sont associées à cette étape du récit.

Pour cela, nous avons concentré notre attention sur les repères temporels qui suivent immédiatement la situation initiale.

Des repères ponctuels comme « *one day* », « *one night* » ou « *one morning* » sont très souvent utilisés pour introduire l'événement qui va changer la situation initiale. Dans l'ensemble de notre corpus, sur soixante-quinze occurrences de « *one day* », plus d'un quart introduisent l'EM (vingt occurrences), et sur vingt occurrences de « *one night* » plus de la moitié introduisent l'EM (onze occurrences) ; en outre, les quatre occurrences de « *one morning* » sont toutes utilisées pour présenter l'EM.

L'EM apparaît, dans ces cas-là, en nette opposition avec la SI, puisqu'il achoppe sur un moment précis, grâce à la valeur analytique du déterminant « *one* », qui est issu de l'article indéfini « *a* » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 95). Une manipulation avec « *a* » n'est pourtant pas recevable (**A day, ...*). La possibilité d'utiliser « *one* » s'explique peut-être par son « origine numérale » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 95). Dans les circonstants comme « *one day* », « *one* » n'entre pas en opposition avec de plus grands cardinaux (il n'est pas question d'opposer « *one day* » à « *two days* » par exemple). Cependant, nous pensons qu'il garde de son utilisation cardinale une valeur d'opposition : il s'arrête sur une occurrence de « *day* » qui vient s'opposer à toutes les autres : on veut cibler un jour bien précis, même s'il n'est pas identifiable.

Après l'expression d'une temporalité floue, voire d'une atemporalité (comme nous l'avons vu avec la version enrichie de *OUAT*) dans la ou les premières phrases du récit, un repère comme « *one day* » accompagne parfaitement l'arrivée de l'EM. L'effet de ponctualité qu'il crée traduit la 'brutalité' du changement, le mettant ainsi en relief. L'attention du lecteur sera inéluctablement attirée par la sélection opérée par « *one* », dans son utilisation singulative (Huddleston & Pullum, 2002 : 386), sur l'ensemble des jours passés.

Deux contes seulement s'ouvrent sur un circonstant en '*one* + nom commun désignant un moment de la journée' :

(28) <u>*One day*</u> *Henny-penny was picking up corn in the cornyard* ***when*** *- whack! - something hit her upon the head. 'Goodness gracious me!' said Henny-penny; 'the sky's a-going to fall; I must go and tell the king.'* (*Henny-Penny*, *EFT* ; nous soulignons)

Ici, le lecteur pourrait croire que le conte commence directement par l'EM, d'autant plus qu'en écrivant que les contes partent « habituellement » d'une situation initiale, Propp (1970 : 36) laisse entendre que ce n'est pas toujours le cas. Nous considérons pourtant, à l'image de certains types d'*incipit* étudiés plus haut, que ce conte comporte une 'mini-SI' : c'est le procès « *picking up corn* », conjugué en *be-ed* V-*ing*, qui délimite le cadre de l'histoire et décrit rapidement la situation de départ. Nous avons bien les deux premiers éléments essentiels de toute situation initiale selon Propp (1970 : 146-147), à savoir une « définition spatio-temporelle » avec le GP « *in the cornyard* » et le cadre temporel défini par le temps verbal, et la « composition de la famille », présentée ici par identification nominale, « *Henny-penny* ». Dans les cas déjà observé dans la sous-partie précédente, où la première phrase du conte comporte un verbe en *be-ed* V-*ing* et un autre en V-*ed*, c'est le procès décrit par le deuxième qui constitue l'élément déclencheur de malheur (ici, la S/P *something/hit her upon the head*). Sa soudaineté est relayée par V-*ed*, qui permet d'achopper sur un événement précis à l'intérieur d'un cadre temporel plus vaste, et qui peut être soutenu par la conjonction de subordination « *when* », comme dans l'exemple (28). Il est vrai que, dans cet exemple, le circonstant « *one day* » apparaît en tout début de phrase, donc avant la présentation de la SI, mais il s'applique davantage au contenu de la proposition en « *when* ». Sa position initiale s'explique par le fait que la proposition contenant la SI et la proposition qui lui est subordonnée, contenant l'EM, doivent, dans un but pragmatique, rester aussi proches que possible, pour garder l'effet de soudaineté qu'apporte la proposition en « *when* » et qui est représenté par l'onomatopée « *whack* ! ». La manipulation suivante montre que déplacer le circonstant dans la subordonnée prépare davantage le récepteur au changement de situation, alors que l'effet voulu de (28) est de créer la surprise :

(28') *Henny-penny was picking up corn in the cornyard when,* <u>*one day*</u>*, - whack! - something hit her upon the head.*

Bien que, d'après nous, le circonstant « *one day* », comme dans les autres contes, s'applique plutôt à l'EM, nous comprenons l'intérêt de le préposer pour ne pas entraver l'effet de surprise voulu.

Pour introduire l'EM et venir briser le flou temporel de la SI, le circonstant « *one day/morning/night* » doit occuper une place syntaxique particulière : en début de proposition. En effet, dans des *incipit* comme celui de *The Strange Visitor* (*EFT*), le circonstant ne correspond pas à l'EM mais vient préciser la situation initiale :

(29) *A woman was sitting at her reel one night; and still she sat, and still she reeled, and still she wished for company.*[165] (*The Strange Visitor*, *EFT* ; nous soulignons)

Ici, le circonstant remplit son rôle de repère temporel en posant un cadre (une soirée auprès du feu) propice au déroulement de l'action (embobiner du fil). Il ne semble pas acquérir, en plus de ce rôle, un réel rôle narratif comme dans l'exemple suivant :

(30) *There was once an herb-gatherer who had three daughters who earned their living by spinning. One day their father died and left them all alone in the world.* (*The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird*, *EFFT* ; nous soulignons)

On voit ici que « *one day* » devient un outil narratif puisqu'il introduit l'EM (la mort du père), la deuxième grande étape du récit.

Ce type de circonstant peut aussi être un bon indicateur d'une intrigue à rebondissements, avec plusieurs EM. Si nous prenons l'exemple de *Snowwhite* (*EFFT*), nous nous apercevons que « *one day* » marque le deuxième EM, le premier ayant déjà été marqué par « *one winter's afternoon* » dans l'*incipit* :

(31) *But Snowwhite grew fairer and fairer every year, till at last one day when the Queen in the morning spoke to her mirror and said: "Mirror, mirror, on the wall,/ Who is the fairest of us all?" the mirror replied: "Queen, Queen, on thy throne,/ Snowwhite's the fairest thou must own".* (*Snowwhite*, *EFFT* ; nous soulignons)

[165] L'autre conte qui propose un cas identique est *Inside Again* (*EFT*), qui commence ainsi : « *A man was walking through the forest one day when he saw a funny black thing like a whip wriggling about under a big stone*. » (nous soulignons).

Alors que le premier EM, dans l'*incipit*, avait été représenté par la mort de la mère de Snowwhite et par l'arrivée de la méchante belle-mère dans la famille, le deuxième, qui peut être considéré comme un rebondissement et qui joue un rôle important dans l'intrigue, est représenté par la découverte de la belle-mère, qui apprend que la beauté de Snowwhite dépasse la sienne. Plusieurs contes de notre corpus fonctionnent sur le même modèle. Les circonstants en « *one* » permettraient donc, même à l'intérieur du récit, d'annoncer un événement important. Il n'est pas étonnant, dans un récit court comme le conte, de trouver ces circonstants qui ciblent un événement précis, dans la mesure où seuls les faits marquants sont conservés. L'histoire se déroule alors avec le 'strict nécessaire' narratif, et souvent le 'strict nécessaire' temporel. Ce sont ces événements marquants qui font avancer le récit et, implicitement, nous renseignent sur le passage ou le déroulement du temps dans le temps raconté, quand celui-ci n'est pas mentionné à travers des locutions adverbiales comme « (*He stopped with them**) for several years** (and made much money)*» (*The Master Thief, EFFT*) ou « (*The little boy lay awake) **a long time*** » (*My Own Self, MEFT*) (nous soulignons).

Nous allons désormais étudier comment le déroulement du récit marque le passage du temps raconté après l'étape de l'EM, à travers l'étude du cas particulier de « *and* (*then*) ».

1.3.2 « *And* (*then*) » : succession temporelle et enchaînement causal

Cet objet d'étude est en lien avec la notion de « *séquence* » (Propp, 1970 : 113) qui, rappelons-le, désigne un élément important du développement narratif, c'est-à-dire l'introduction d'un événement qui fait avancer le récit. Nous nous intéresserons ici aux séquences qui peuvent se trouver entre la situation initiale et le dénouement. Propp (1970 : 113-114) distingue plusieurs cas de figures pour le lien des différentes séquences entre elles et leur enchaînement.

Un premier cas de figure correspond à la simple succession de séquences : « une séquence succède immédiatement à une autre » (Propp, 1970 : 113). La marque linguistique la plus évidente de cette succession de séquences est l'adverbe « *then* », qui apparaît 624 fois dans notre corpus, soit une moyenne de six fois par conte. Parmi ces occurrences, il est précédé 185

fois de la conjonction de coordination « *and* » ; nous avons donc 185 occurrences de la locution conjonctive « *and then* ». Dans 137 cas, donc trois fois sur quatre, cette locution est utilisée par le narrateur (les autres occurrences se trouvent dans du discours direct) ; elle aide à faire avancer le récit. Selon Huddleston & Pullum (2002 : 1300), l'ordre linéaire reflète alors l'ordre temporel des événements. Ils ajoutent que cet effet de sens est encore plus fort lorsqu'il s'agit d'un récit de faits passés. Lapaire & Rotgé (1998 : 303) parlent, eux, d'« enchaînement chronologique ». La conjonction de coordination « *and* », seule, peut également être utilisée dans ce sens-là, mais elle présente de nombreuses autres utilisations, qui seront étudiées dans notre troisième chapitre. Prenons un exemple qui mêle des occurrences de « *and* » et « *and then* » de succession temporelle :

(32) *Snowwhite wandered on **and** on till she got through the forest and* (1) *came to a mountain hut and* (2) *knocked at the door, but she got no reply. She was so tired that she lifted up the latch and* (3) *walked in, and* (4) *there she saw three little beds **and** three little chairs **and** three little cupboards all ready for use. And* (5) *she went up to the first bed and* (6) *lay down upon it, but it was so hard that she couldn't rest; and then* (7) *she went up to the second bed and* (8) *lay down upon that, but that was so soft that she got too hot **and** couldn't go to sleep. **So** she tried the third bed, but that was neither too hard nor too soft, but suited her exactly; and* (9) *she fell asleep there.* (*Snowwhite, EFFT* ; nous soulignons)

Les occurrences soulignées correspondent à des enchaînements chronologiques. Elles sont toutes sous-tendues par l'utilisation du prétérit qui, comme le remarque Danon-Boileau (1995 : 43), « construit le passé comme une succession sans lien nécessaire ». Les cas (6) et (8) ne doivent pas être confondus avec l'expression idiomatique « *go and* V », dans la mesure où « *go* » doit immédiatement précéder « *and* ». Ici, « *go* » n'admet que l'interprétation littérale de mouvement (Huddleston & Pullum, 2002 : 1303). S'il est clair que, dans le cas (9), l'héroïne s'est endormie après s'être allongée sur le lit, il est des occurrences dont la valeur de succession temporelle peut être nuancée. Pour (4), par exemple, on peut imaginer que Snowwhite voit les meubles en entrant dans la pièce ; « *and* » aurait alors une valeur d'inclusion temporelle (Huddleston & Pullum, 2002 : 1301), la deuxième proposition (*she/see three little beds and three little chairs and three little cupboards all ready for use*) s'imbriquant temporellement dans la première (*she/walk in*). Toutefois, la présence de la virgule avant « *and* (4) » nous oriente davantage vers l'interprétation de succession ; « *and* » semble coordonner la deuxième proposition à l'ensemble de la proposition précédente, à savoir « *She was so tired that she lifted up the latch and walked in* ». La succession temporelle dans les cas (1), (2), (3), (6) et (8) peut également être conçue comme une quasi-simultanéité. Il n'en reste pas moins que la deuxième

proposition suit chronologiquement la première (Quirk *et al*., 1985 : 930). Analysons un autre exemple :

(33) *So then the Bears* […] *wondered what they should do with him; and the big Bear said, " Let 's hang him!" and then the middling Bear said, "Let's drown him! "and then the little Bear said, "Let's throw him out of the window." And then the Bears took him to the window* […]. (*Scrapefoot, MEFT* ; nous soulignons)

Ici, l'enchaînement chronologique marqué par « *and* (*then*) », qui trois fois sur cinq n'est pas précédé d'un signe de ponctuation séparateur (quand l'ajout de virgules aurait été un choix cohérent), a pour effet d'accélérer le rythme de la narration et, partant, de faire monter la tension narrative. Cet enchaînement temporel crée un effet de rapidité, et chaque action apparaît plus intense que la précédente : c'est à celui qui proposera la meilleure solution pour se défaire du quatrième personnage. Notons que le conte dont est tiré l'exemple (33) n'est pas un cas isolé ; dans notre seul corpus il est possible de trouver un conte très similaire, *The Story of the Three Bears* (*EFT*), qui présente exactement la même organisation des séquences avec « *and* » et « *and then* ».

Cet exemple est aussi l'occasion de noter qu'environ 12% (22/185) des occurrences de « *and then* » apparaissent avant la prise de parole de l'un des personnages (ex : *« and then the middling Bear said* »). Cela accentue le rôle des personnages dans l'avancement du récit, chaque prise de parole étant prétexte à mener l'intrigue plus loin. La combinaison de « *and then* » et de DD semble également émaner d'une volonté de placer le lecteur au plus près des personnages et de leur temporalité. Dans l'exemple (33), le lecteur a en effet l'impression d'être aux côtés des trois ours et de faire la même expérience du temps que ceux-ci. Précisons que l'on reste au stade de l'impression, car, pour reprendre les termes de Genette (1972 : 122-123)[166], même s'il est vrai qu'une scène de dialogue « nous donne « une *espèce* d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif » », cette égalité est « invérifiable », dans la mesure où le segment narratif « ne restitue pas la vitesse à laquelle ces paroles ont été prononcées, ni les éventuels temps morts de la conversation ». En effet, une « isochronie rigoureuse entre récit et histoire » fait défaut.

[166] Genette s'inspire lui-même des propos de Jean Ricardou (1967 : 164).

Par ailleurs, l'utilisation de « *and* (*then*) » reflète une représentation très linéaire du temps. L'intérêt d'une telle représentation est double dans le conte : d'abord, elle montre la prise en compte des récepteurs types des contes de Jacobs, c'est-à-dire les enfants[167] ; il est en effet plus simple de suivre l'histoire si les événements se déroulent immédiatement les uns après les autres. Deuxièmement, les séquences sont souvent présentées comme un enchaînement, les différents événements s'inscrivant dans une chaîne causale, une action en entraînant une autre. Cette dernière remarque peut être liée à la dimension didactique du conte, comme si, symboliquement, l'expression de la temporalité soulignait le fait que chaque acte peut avoir des conséquences. Comme l'indique Schnitzer (1985 : 11), dans le conte « rien n'est coïncidence, tout est causalité » ; il s'agit d'un univers où « chaque chose a sa raison d'être, chaque geste provoque des conséquences », et où « aucune place [n'est] laissée au hasard ».

Nous émettrons donc l'hypothèse que s'ajoute toujours à l'effet de sens de succession temporelle relayé par « *and* », plus ou moins implicitement, une valeur causale, que Huddleston & Pullum (2002 : 1301) glosent par la formule « *X and therefore Y* ». L'événement Y décrit dans la deuxième proposition coordonnée est présenté comme postérieur à celui décrit dans la première (X), mais aussi comme une conséquence de X ; X « entraîne à sa suite » Y (Lapaire & Rotgé, 1998 : 304) :

(34) *And the Prince looked down <u>and</u> saw the blood streaming from her shoe <u>and then</u> he knew that this was not his true bride, <u>and</u> he rode back to the house of Cinder-Maid's father; <u>and then</u> the second sister tried her chance but when she found that her foot wouldn't fit the shoe she did the same as her sister [she cut her own heel], but all happened as before* […]. *<u>And</u> the Prince took her back to her mother's house, <u>and then</u> he asked, "Have you no other daughter?"* (*The Cinder-Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

Toutes les occurrences soulignées apparaissent comme une série d'événements qui se suivent dans le temps, tout en étant reliés par une relation de cause à effet, sauf peut-être pour la première et la dernière occurrence, pour lesquelles la valeur de succession est prédominante. Dans les autres cas, nous pouvons proposer une manipulation en remplaçant « *and* » par « *and*

[167] Les contes de Jacobs sont effectivement destinés à un récepteur jeune ; Jacobs précise, d'abord dans la préface de *EFT* : « *our book is intended for the little ones* », puis dans la préface de *MEFT* : « *I had a cause at heart as sacred as our science of folk-lore - the filling of our children's imaginations with bright trains of images* ». Enfin, dans *EFFT*, on peut lire, dans la dédicace que Jacobs a écrite pour sa petite-fille, Penny : « *I have been making a fairy-tale book for your own self, and here it is. This time I have told again the fairy tales that all the mummeys in Europe have been telling their little Peggys* […]. *Though this book is your very, very own, you will not mind if other little girls and boys also get copies of it from their mummeys and papas and ganmas* [*sic*] *and ganpas* [*sic*] ».

so ». Quirk *et al.* (1985 : 930) précisent que, dans le cas d'un « *and* » causal, le premier élément coordonné présente les circonstances qui permettent à l'événement décrit dans la seconde proposition d'avoir lieu ; par exemple, c'est parce que le Prince voit le sang couler de la chaussure qu'il comprend qu'il n'a pas en face de lui sa promise. La mise en place de ces circonstances fait clairement avancer le récit.

Les séquences décrites dans l'exemple (34) pourraient constituer de plus petites séquences constitutives d'une 'hyper-séquence' décrivant toutes les étapes qui mènent au dénouement, à savoir l'essayage de la chaussure par Cendrillon. Il est à noter que les séquences représentant le dénouement sont aussi introduites par « *and* », ainsi que par « *so* », dont la valeur causale prend le pas sur la valeur d'enchaînement chronologique :

(35) *So the herald went down to the kitchen and found Cinder-Maid; and when she saw her golden shoe she took it from him and put it on her foot, which it fitted exactly; and then she took the other golden shoe from underneath the cinders where she had hidden it and put that on too. Then the herald knew that she was the true bride of his master; and he took her upstairs to where the Prince was; when he saw her face, he knew that she was the lady of his love. So he took her behind him upon his horse* […]. (*The Cinder-Maid, EFFT* ; nous soulignons)

Nous n'avons, jusqu'ici, pas évoqué le cas des occurrences de « *and then* » dans le DD. Intéressons-nous à un conte qui en fait un emploi intéressant. Il s'agit de *Mr Fox* (*EFT*), dans lequel la femme qui doit épouser le personnage éponyme raconte à ce dernier ce qu'elle a trouvé dans les chambres secrètes de son château, ce qui compromet leur union (Mr Fox a en fait assassiné toutes ses épouses précédentes). Mr Fox l'interrompt après chaque annonce d'une découverte pour la démentir. La femme recommence ensuite toutes ses phrases par « *and then* ». « *And then* » permet alors de recréer le lien interrompu entre les différents éléments de son récit, en mettant l'accent sur leur ordre chronologique. On comprend qu'elle insiste sur cet ordre chronologique, car il va permettre de créer une tension narrative montante, pour aboutir à la révélation finale (l'avoir vu, de ses yeux, couper la main de son épouse précédente et l'emmener dans la Chambre Rouge), qui constitue le dénouement de l'histoire (elle refuse de l'épouser ; la situation finale correspond à l'assassinat de Mr Fox par les frères et les amis de la fiancée). La dernière occurrence est d'ailleurs dédoublée:

(36) *And then - and then I opened the door, and the room was filled with bodies and skeletons of poor dead women, all stained with their blood.* (*Mr Fox, EFT* ; nous soulignons)

Cette répétition, séparée par des tirets marquant l'hésitation ou une pause pleine, illustre la montée en tension narrative, car elle aide à créer du suspense qui rendra la révélation qui suit d'autant plus dramatique.

Pour finir, notons que placer « *and then* » en position initiale dans la phrase peut entraîner une postposition du sujet après le verbe, donnant lieu, à la suite de l'appellation 'inversion locative', à ce que nous appellerions une 'inversion temporelle' :

(37) *And then appeared through the air two large candlesticks, each with three candles in them* […]. *(The Unseen Bridegroom, EFFT* ; nous soulignons)

Si ce que Copy & Gournay (2009) avancent à propos de l'inversion locative est aussi valable pour l'inversion temporelle, cet énoncé traduirait un certain détachement du locuteur[168], comme si ce qu'il avançait résultait de preuves. Or, ce qui est ici énoncé est un événement surnaturel (des chandeliers qui apparaissent comme par magie) ; ne pas s'impliquer dans son récit à ce moment précis permettrait au narrateur de rendre l'extraordinaire factuel, donc normal, comme s'il n'inventait rien dans son récit. Le merveilleux n'étant pas censé poser un problème de véridicité ou non-véridicité des faits, il est logique de pouvoir trouver ce type d'énoncé 'détaché' pour décrire l'extraordinaire. De plus, on remarque qu'est inséré entre le verbe (« *appeared* ») et le sujet (« *two large candlesticks… them* ») un GP complément circonstanciel de lieu (« *through the air* »), qui permet de retarder l'apparition du sujet et de mettre en valeur son côté magique. Nous pouvons toutefois évoquer une raison d'ordre syntaxique pour le choix de cette inversion, à savoir la longueur du sujet (« *two large candlesticks, each with three candles in them* »). En effet, les sujets trop lourds sont souvent rejetés en fin de proposition.

Nous avons ici choisi de concentrer notre analyse sur un cas particulier participant à la temporalité interne du conte, c'est-à-dire au développement du récit. Nous aurons néanmoins l'occasion d'analyser d'autres points précis récurrents dans le deuxième et le troisième chapitre.

---

[168] Danon-Boileau (1995 : 46) exprime la même idée à propos de l'antéposition du repère spatial dans l'exemple « […] *From a mirror behind the bar, that also reflected the door open to the square, his face silently glared at him, with stern, familiar foreboding*. […] » : « La thématisation que constitue l'antéposition de '*from the mirror*' indique l'importance rhétorique accordée aux repères constitués par les choses elles-mêmes. […] aucun regard, aucune conscience n'oriente la mise en place » (1995 : 48).

Si nous avons choisi d'étudier « *and then* », c'est parce qu'il mène le conte de façon assez directe vers son dénouement, et vers sa fin.

1.3.3 Dénouement : procédés téléologiques chez Jacobs

Le dénouement est l'avant-dernière étape du récit, celle qui annonce la situation finale. Jacobs a plusieurs façons de mener ses contes vers leur fin.

Premièrement, le rôle du surnaturel ne doit pas être négligé. Selon Aubrit (2002) :

> […] le recours [au surnaturel] est le plus court chemin pour établir un nouvel équilibre après la rupture d'un équilibre initial. « Pour que la transgression de la loi provoque une modification rapide, il est commode que des forces surnaturelles interviennent […] » [Todorov (1970)]. On voit donc tout le profit que peut tirer pour sa réalisation la forme narrative brève, qui doit se hâter vers son terme […]. C'est sans doute une des raisons qui expliquent que le récit bref soit le lieu privilégié des manifestations du surnaturel dans la littérature.

Illustrons cette idée d'un exemple précis, avec le conte *The Three Soldiers* (*EFFT*), que nous avons déjà cité. Le récit impose plusieurs épreuves au héros, le sergent. Les plus importantes lui sont infligées par la princesse dont il est tombé amoureux. À la fin du conte, il oblige la princesse à l'épouser, sous la menace d'attaquer le royaume de son père avec les soldats que le sifflet magique permet de faire apparaître. On arrive alors à la clausule :

(38) *So the princess married him, and he sent for the corporal and the private and made them rich and prosperous, and they all lived fairly happily together.* (*The Three Soldiers*, *EFFT*)

La menace que représente le sifflet magique permet d'établir un nouvel équilibre. Avant cela, l'utilisation de deux objets magiques (les figues noires puis les figues blanches) par le héros avait déjà commencé à dénouer l'intrigue. Les éléments surnaturels aident effectivement le récit à « se hâter vers son terme ». Mieux encore, ils offrent une issue qui n'aurait pas été possible sans la magie : le sergent n'aurait alors pas eu de moyen de pression sur la princesse, et la fin si attendue ne serait pas survenue. Il est à noter que la conjonction « *so* » permet de faire très rapidement le lien entre le dénouement et la situation finale, car elle permet d'exprimer un lien logique de conséquence sans avoir à l'expliciter davantage.

Dans le conte *Tom Tit Tot* (*EFT*), l'intervention du surnaturel permet également de précipiter le déroulement du récit. Cependant, c'est aux repères temporels qui jonchent celui-ci que nous allons nous intéresser. Ces repères prennent la forme d'ultimatums imposés à l'héroïne pour réaliser une épreuve (le roi l'épouse si en retour, un mois par an, elle peut filer cinq écheveaux par jour). Cela donne, à l'avance, une première idée du cadre temporel borné (au sens, ici, de 'constitué de différentes bornes, étapes') dans lequel va se dérouler l'histoire. Le premier repère donné correspond à une année, qui est découpée en onze mois d'un côté (pendant lesquels la jeune fille aura droit à tout ce qu'elle désire) et le dernier mois de l'année de l'autre côté (pendant lequel elle devra filer cinq écheveaux par jour). Cette division du temps trouve écho dans la brièveté du récit : le lecteur se doute que les onze mois seront condensés en quelques lignes, et que le dernier mois fera l'objet d'un développement narratif. Tel est effectivement le cas, puisque les onze mois se résument à la phrase :

(39) *And <u>for eleven months</u> the girl **had** all she **liked** to eat, and all the gowns she **liked** to get, and all the company she **liked** to keep*. (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

L'indication temporelle est constituée de la préposition « *for* », suivi de l'adjectif numéral « *eleven* » et du noyau « *month-s* ». Elle exprime la durée pendant laquelle les S/P (*the girl/have all she liked to eat, the girl/have all the gowns she liked to get* et *the girl/have all the company she liked to keep*) ont eu au moins deux occurrences, puisque *–ed*, dans les verbes mis en gras dans le texte, reçoit une interprétation itérative. Le fait que le GP est topicalisé a pour but de fournir au lecteur un filtre de lecture, comme pour le prévenir de ne pas trop se réjouir pour la jeune fille, étant donné que cette période d'abondance n'est valable qu'un temps. Se rapproche ensuite la borne finale de l'ultimatum :

(40) *However, <u>the last day of the last month</u> he takes her to a room she'd never set eyes on before*. (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

Le repère est ici constitué d'un GN complexe ; celui-ci contient une répétition de l'adjectif « *last* » qui met l'accent sur la borne finale de l'ultimatum. L'utilisation de la forme simple du présent dans « *takes* » permet de suivre l'action telle qu'elle se déroule et de compatir avec le personnage quant à l'incertitude de son sort, comme si celui-ci n'était pas encore défini (cet effet de sens n'aurait pas été aussi marqué avec le prétérit « *took* »). De plus, l'utilisation du présent contraste avec l'utilisation du passé qui servait à décrire les événements de la période des onze mois dans l'avant-texte : le changement des temps verbaux est révélateur, et ceux-ci

ne doivent pas être considérés du point de vue de leur référentialité, on ne doit pas se demander à quel passé ou quel présent ils renvoient. Ainsi, le passage au présent nous indique qu'une autre séquence temporelle est considérée, et, par la même occasion, que la précédente s'est achevée.

Dans le conte duquel est extrait l'exemple (40), un autre ultimatum, donc un nouveau cadre temporel défini, vient s'ajouter, ou plutôt s'imbriquer dans celui qui couvrait une année, donné par le roi. En effet, un personnage maléfique vient offrir son aide à la jeune fille dans le dernier mois : en échange de cinq bobines d'écheveaux déjà filées par jour, et si elle n'arrive pas à deviner son nom avant la fin du mois, elle sera à lui. On obtient ainsi une mise en abyme, aussi bien narrative que temporelle. Le bornage temporel de l'ultimatum est alors marqué par une proposition circonstancielle en « *before* »:

(41) … *if you haven't guessed it before the month's up you shall be mine.* (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

Si nous comparons cette proposition finie à un GP comme « *before the end of the month* », nous nous rendons compte que l'image du temps ainsi représentée perd en dynamisme. Le fait que le GN « *the month* » de (41) est associé à un prédicat donne davantage l'impression que le mois va se dérouler pour atteindre son terme (représenté par « *up* ») alors que « *the end of the month* » ne prend en considération que le terme de cette période, donc se contente de désigner un moment précis dans le futur des co-locuteurs. Le récepteur s'attend donc à assister au déroulement des événements caractérisant le dernier mois, ce que confirme le récit. Il alterne alors entre, d'une part, les échanges entre la créature et la jeune fille alors que celle-ci tente de deviner le nom de la créature, et, d'autre part, des compressions narrativo-temporelles. Ces dernières sont rendues possibles par des circonstants en « *every* », qui marquent l'itération d'une situation invariante :

(42) … *every day (the) little black impet used to come mornings and evenings*. (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

Les séquences temporelles qui peuvent être condensées le sont presque systématiquement dans le conte, mettant alors l'accent sur les événements qui amènent une variation. Comme l'indique Aubrit (2002 : 146), « le premier effet de la concentration dont jouit le récit bref est de susciter une sorte d'effet de loupe ». « *Every* » permet de concentrer la description de jours entiers de

temps raconté en une seule phrase, grâce à son rôle de synthétisation et de « surcharge totalisante » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 187), qui implique que l'ensemble des jours en question est pris en compte. L'itération qu'il marque également par ses capacités de dissociation et de nivellement (Lapaire & Rotgé, 1998 : 186) est mise en relief par l'antéposition du circonstant dont il fait partie. Cette itération est corroborée par la locution « *used to* » : à sa valeur de rupture temporelle s'ajoute une valeur fréquentative[169]. Cette dernière est soutenue par les GN coordonnés « *mornings and evenings* », auxquels la flexion du pluriel donne aussi une impression de totalité temporelle.

Les événements qui apportent un élément nouveau, à l'intérieur ou en dehors de ces périodes itératives, sont, eux, plutôt marqués temporellement par des propositions adverbiales en « *when* » ou des circonstants comme « *the next day* ». Ceux-ci seront analysés ultérieurement dans notre développement.

Toujours dans le conte *Tom Tit Tot* (*EFT*), le rapprochement du dénouement est annoncé, une nouvelle fois, par une vision dynamique du temps :

(43) *At last it came to the last day but one*. (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

Le pronom « *it* » peut représenter la situation temporelle dans laquelle se trouvent les personnages, celle délimitée par l'ultimatum donné à la jeune fille. Le sémantisme de la locution adverbiale « *at last* » peut également laisser présager un dénouement, mais elle n'apparaît pas toujours dans ce contexte précis.

Nos exemples montrent que, dès le début du conte, les indications temporelles convergent vers la situation finale, donnant ainsi l'impression que le temps est organisé en fonction de la fin du conte, d'où l'appellation « téléologiques » dans le titre de notre sous-partie. Avant de nous concentrer sur l'*excipit*, nous allons aborder un dernier cas particulier, celui des contes cumulatifs, dans la mesure où ils présentent des caractéristiques structurelles qui entraînent une expression de la temporalité particulière.

[169] Lapaire & Rotgé (1998 : 501) évoquent le lien entre « *used to* » et « l'emploi dit fréquentatif » du modal « *would* ».

1.3.4 Le cas particulier des contes cumulatifs

Les contes cumulatifs (CC) sont, selon Joseph Jacobs, courants en Angleterre[170]. Ils ont une façon spécifique de mener le récit vers sa fin ; de plus, cette catégorie concerne vingt-sept contes, dont sept ne sont pas cumulatifs à proprement parler mais adoptent une structure similaire[171]. Le nombre non-négligeable de CC dans notre corpus a attiré notre attention sur ce type de conte et justifie le fait que nous lui dédions une sous-partie entière.

Le conte cumulatif peut être défini comme un récit dont la structure mêle répétitivité et variation : une même situation narrative, qui peut être décrite par une formule fixe, se répète, mais un ou plusieurs éléments varient à chaque nouvelle étape (nouveau personnage, nouvelle épreuve, etc). En cela, ils font particulièrement écho au « double aspect » que Propp (1970 : 30) attribue au conte merveilleux, à savoir « son extraordinaire diversité […] et d'autre part, son uniformité non moins extraordinaire, sa monotonie », avec un nombre de fonctions qui sont « extrêmement peu nombreuses ».

Le conte *The Stars in the Sky* (*MEFT*) fournit un bon exemple de la structure type du CC et de la façon dont y est exprimée la temporalité. Il raconte l'histoire d'une petite fille qui veut atteindre les étoiles. La structure du conte se divise en six étapes. Si les trois premières n'aboutissent pas, les suivantes font clairement avancer le récit ; l'avancement du récit, et du temps raconté, passe donc par l'avancement physique de l'héroïne dans le monde fictionnel, puisqu'elle se rapproche petit à petit de son but.

---

[170] « […] *accumulative stories* […] *are well represented in England*. » (Jacobs, *Note n°4, Notes and References, EFT*)

[171] Ceux-ci sont indiqués entre crochets ; les autres sont purement cumulatifs :
EFT : The Rose-Tree, The Old Woman and her Pig, How Jack Went to Seek his Fortune, [Mr Vinegar], [Nix Nought Nothing], [Teeny-Tiny], The Story of the Three Little Pigs, [Titty-Mouse and Tatty-Mouse], The Story of the Three Bears, Henny-Penny, [Mr Fox], Lazy Jack, Johnny-Cake, The Strange Visitor, [The Magpie's Nest], The Ass, the Table and the Stick.
MEFT : Hereafterthis, The Hedley Kow, The Wee Bannock, [The Three Cows], Scrapefoot, The Old Witch, The Hobyahs, The Stars in the Sky, The Wee Wee Mannie, Stupid's Cries.
EFFT : aucune occurrence.

Le but ultime de sa quête, qui constitue l'élément principal de la situation finale, est affiché dès la première phrase du conte, à l'aide de l'opérateur de visée « *to* » :

(44) *Once on a time and twice on a time, and all times together as ever I heard tell of, there was a tiny lassie who would weep all day to have the stars in the sky to play with…* (*The Stars in the Sky*, *MEFT* ; nous soulignons)

Les trois premières étapes (nager près du moulin, pagayer dans le ruisseau, danser avec les membres du « *Good Folk* ») ne permettent pas à l'héroïne d'atteindre son but. Cet échec est relayé linguistiquement par l'utilisation d'une coordination en « *and* » :

(45) ***So** she jumped in, and swam about and swam about and swam about, **but** ne'er [sic] a one could she see. **So** she went on till she came to a brooklet.* […] ***So** she paddled and she paddled and she paddled, **but** ne'er [sic] a one did she find. **So** on she went till she came to the Good Folk.* […] ***And** she danced and she danced and she danced, **but** ne'er [sic] a one did she see. **So** down she sate [sic]; I suppose she wept.* (*The Stars in the Sky*, *MEFT* ; nous soulignons)

Les conjonctions soulignées ont une valeur de surenchère (qui sera davantage analysée dans notre troisième chapitre). Gournay (2006 : 150-151) précise que, lorsque que l'on a affaire à une « coordination de « conjoints identiques » », comme avec les conjonctions soulignées dans le texte de (45) :

> […] l'identification opérée […] et construite par [*and swam/and she paddled/and she danced*] rend compte non pas de la représentation d'une autre occurrence de procès […], mais de la représentation de l'énonciateur qui fournit une évaluation non aboutie du processus exprimé.

En fournissant une évaluation non aboutie, l'énonciateur souligne l'inefficacité de la recherche, donnant ainsi l'impression que l'héroïne tourne en rond et que ses efforts, illustrés linguistiquement par l'effet d'accumulation que crée « *and* », ne sont pas récompensés. Cet 'échec' est souligné par l'utilisation de la conjonction « *but* », qui a une valeur foncièrement contrastive. L'effet de circularité qui en résulte trouve écho dans la répétitivité du CC en général. *The Stars in the Sky* (*MEFT*) représente bien le CC en ce qu'il est construit circulairement dans son ensemble, puisque le personnage part d'un certain lieu en situation initiale (sa maison) pour s'y retrouver en situation finale. Dans l'exemple (45), nous retrouvons l'idée d'enchaînement chronologique et causal des événements dans la conjonction « *so* ».

Soriano (2005 : 85) classe d'ailleurs les CC dans la catégorie des « contes fonctionnels », à côté des « contes d'avertissement »[172], et les qualifient de :

> […] « randonnées cumulatives » qui rappellent sans cesse des causes et des effets dont le nombre ne cesse de grandir puis de décroître et qui apprennent à l'enfant sans qu'il s'en rende compte que les événements ou les idées sont en général liés logiquement.

Si nous considérons le conte dont est tiré l'exemple précédent dans son ensemble, nous remarquons que c'est la prononciation, par le personnage principal, d'une formule figée qui indique clairement chaque nouvelle étape :

(46) *'I'm seeking/looking for the stars in the sky to play with.*' (*The Stars in the Sky, MEFT* ; nous soulignons)

L'utilisation de *be* V-*ing* indique que le procès est pris en cours de développement (il n'est pas terminé) et précise l'état de la recherche, à savoir 'en cours'. Cette forme indique que le récit n'est pas encore arrivé à son dénouement. Si cette formule fixe annonce une nouvelle étape, ce n'est pas elle qui permet au conte d'avancer puisque sa répétition ancre le conte dans une temporalité circulaire du recommencement.

C'est au contraire aux variables, à savoir les différents personnages qu'elle rencontre et auxquels l'héroïne présente la même requête, que revient le rôle de marquer implicitement l'avancement du temps. Bien que les variables des trois premières étapes ne permettent pas au personnage de sortir de cette temporalité circulaire, celles des trois dernières étapes offrent une issue la menant un peu plus loin dans sa quête, donnant cette fois l'image d'une temporalité en spirale, temporalité qui garde un caractère circulaire mais qui permet tout de même un aboutissement. Le lecteur averti pouvait comprendre à l'avance que les trois dernières étapes aboutiraient à quelque chose. En effet, quand elle rencontre les personnages des « *Good Folk* » (troisième étape), ceux-ci lui indiquent:

(47) '*Ask Four Feet to carry you to No Feet at all, and tell No Feet at all to carry you to the stairs without steps* […]'. (*The Stars in the Sky, MEFT* ; nous soulignons)

Ces recommandations font office d'anticipation sur le récit, le lecteur s'attendant alors à ce que le personnage les suive. Au niveau temporel, elles apparaissent comme proleptiques, car

[172] Les contes d'avertissement son « les récits qui ont pour but d'éloigner les enfants des dangers qui les menacent » (Soriano, 2005 : 81), comme *Le Petit Chaperon Rouge*.

l'interprétation temporelle de l'impératif (que l'on retrouve dans « *ask* » et « *tell* ») se situe postérieurement à T-zéro. Le lecteur s'attend donc à ce que ces conseils soient ultérieurement mis en pratique par le personnage. Cette troisième rencontre représente une étape-charnière, puisque les membres du « *Good Folk* » ne peuvent aider directement l'héroïne mais la dirigent vers des adjuvants qui pourront le faire. Elle constitue également une charnière temporelle, puisqu'elle est l'occasion pour l'héroïne de faire un bilan sur les étapes passées et d'anticiper sur les étapes suivantes. Le bilan s'effectue à travers l'utilisation de *have* V- *en* :

(48) '*I've swam and I've paddled and I've danced, and if ye'll not help me I shall never find the stars* […]' (*The Stars in the Sky*, *MEFT* ; nous soulignons)

La prolepse se retrouve ici dans l'utilisation des modaux « *shall* » et « *will* » à valeur épistémique avec une orientation temporelle vers T_{+1}[173]. La forme *have* V-*en*, le mode impératif et les modaux comportent tous un verbe conjugué au présent : l'auxiliaire « *have* » dans *have* V-*en*, le verbe lexical « *ask* » à l'impératif et « *shall* » et « *will* », le futur étant d'ailleurs « par essence une spéculation présente » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 492). La charnière temporelle permet donc de lier passé et futur dans le présent de l'énonciation du personnage.

Les autres CC de notre corpus ont également tendance à adopter une structure narrative et temporelle circulaire, même si elle ne se manifeste pas aussi clairement qu'ici. Les CC s'opposent ainsi aux contes qui adoptent une structure double, commençant « par deux méfaits commis en même temps, dont l'un peut être totalement réparé d'abord, la réparation de l'autre n'intervenant qu'ensuite » (Propp, 1970 : 114). Dans le premier cas, la temporalité est clairement cumulative, présentant une accumulation d'épreuves qui suivent le même modèle ; dans le second, la temporalité aura tendance à se dédoubler pour suivre, en parallèle, deux chemins narratifs à la fois. Un conte comme *The Old Witch* (*MEFT*) combine ces deux types de structure, puisque l'intrigue part du même point (deux sœurs partent de la maison pour aller chercher fortune), fait traverser les mêmes épreuves aux deux personnages principaux, mais en fonction de leur réussite ou de leur échec, elle n'aboutit pas au même dénouement et à la même situation finale. On pourrait croire à un conte qui commence par deux méfaits à la fois, mais ce n'est pas le cas : les deux sœurs suivent le même chemin, mais l'une après l'autre. Ce conte

[173] Nous notons T_{+1} ce qui est postérieur au moment de l'énonciation.

illustre parfaitement l'une des fonctions de Propp (1970 : 71-72), à savoir que « le héros est secouru » (voir annexe 2) :

> De très nombreux contes s'arrêtent au moment où le héros est sauvé de ses poursuivants. [....] Mais c'est loin d'être toujours le cas. Le conte soumet le héros à de nouveaux malheurs. [...] le méfait qui avait noué l'intrigue se répète, parfois sous la même forme, parfois sous une forme différente […]. Et c'est le début d'un autre récit.

En revanche, on a bien un premier méfait aboli avant le second, ce qui donne l'impression d'avoir affaire à deux contes en un. L'histoire de la première sœur, qui réussit avec brio toutes les épreuves, a même droit à son propre *excipit*, qui se trouve textuellement au milieu du conte :

(49) *The girl* […] *reached her home with her money bags, married a rich man, and lived happy ever afterwards. The other sister then thought she would go and do the same…* (*The Old Witch, MEFT* ; nous soulignons)

Selon Aubrit (2002 : 100), la structure circulaire ne se limite pas aux CC et le conte en général adopte une « forme close ». Cette circularité est d'autant plus évidente dans ceux qui font revenir leur(s) personnage(s) au point de départ, qui est généralement soutenu par le retour à un lieu spécifique, comme dans le conte que nous venons d'analyser. Cependant, le « temps rassurant et clos » qu'Aubrit mentionne ne l'est qu'en apparence, dans certains contes. Nous allons maintenant essayer de déterminer en quoi la temporalité se trouve entre clôture et ouverture.

1.4 *Excipit* et infinitude : une temporalité non bornée ?

Dans un récit court, l'*excipit* n'est peut-être pas autant élaboré que dans des genres plus longs comme le roman. À l'image du reste du récit, il subit une contrainte de compression narrative et temporelle. Dans le conte, il est parfois si synthétique qu'il apparaît de façon soudaine, voire brutale, alors que le dénouement vient seulement d'être évoqué. Cela peut donner l'impression que le début et la fin du récit ne sont pas très soignés, d'un point de vue

stylistique comme du point de vue de l'intrigue. Cette forte condensation pourrait cependant avoir un intérêt pragmatique : marquer l'esprit du lecteur.

Si le conte adopte la structure circulaire qu'Aubrit lui attribue de façon systématique, nous pouvons penser que cela donne lieu à une temporalité fermée sur elle-même. Parfois, les indications d'un retour à la maison, d'où les personnages sont partis en situation initiale, sont manifestes ; voici une sélection d'un exemple représentatif dans chaque recueil :

(50) *So she turned tail and ran back home*. (*Henny Penny*, *EFT* ; nous soulignons)

(51) *Then Jan and his wife got down from the tree* […] *and went straight home.* (*Hereafterthis*, *MEFT* ; nous soulignons)

(52) *And after a while they reached home, and lived happily together ever afterwards*. (*The Swan Maidens*, *EFFT* ; nous soulignons)

Ces 'retours à la case départ' apparaissent clairement dans vingt-neuf contes ; quinze autres laissent également entendre, à la fin du récit, le retour dans un lieu que les personnages avait quitté au début. Le lieu en question constitue alors un point de repère fixe dans l'espace, mais aussi dans le temps, puisque le retour dans le lieu marque implicitement l'écoulement du temps raconté : c'est l'écoulement du temps qui a permis une transformation entre la situation initiale et la situation finale, et cette transformation est d'autant plus aisée à constater à partir d'un même lieu mais à deux moments différents.

Les exemples présentés ci-dessus font écho aux écrits de Ricœur (1991a : 138) sur le récit :

> Que l'on considère la structure sémantique de l'action, ses ressources de symbolisation ou son caractère temporel, le point d'arrivée semble ramener au point de départ, ou, pire, le point d'arrivée semble anticipé dans le point de départ. Si tel était le cas, le cercle herméneutique de la narrativité et de la temporalité se résoudrait dans le cercle vicieux de la *mimésis*.[174]

[174] Selon Genette (1972 : 187), la *mimésis* consiste en l'« absence (ou présence minimale) de l'informateur », à « *en dire* le plus possible », mais « *le dire* le moins possible » pour « faire oublier que c'est le narrateur qui raconte ». Elle s'oppose ainsi à la *diégésis*, qui implique un minimum d'information et une présence maximale de l'informateur.
Ricœur (1991b : 78) évoque l'avis de Claude Bremond (« Le message narratif », *Communications 4*, 1964, repris dans *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973) qui, dans une critique du modèle de Propp (1970) et son « mode d'enchaînement trop rigide des fonctions, qui ne laissent pas de place à des alternatives », propose de mettre « en question […] la nécessité téléologique qui remonte de la fin vers le commencement ».

Ainsi, le conte tout entier pourrait être construit en fonction de la fin du récit ; sachant que l'*excipit* est souvent le lieu où s'illustre la morale (implicitement ou explicitement), il est fort probable que l'*excipit* soit le point de départ à partir duquel l'histoire, dans une démarche didactique, est bâtie.

1.4.1 Jacobs : entre soudaineté et ouverture

Intéressons-nous d'abord aux contes qui ne présentent pas de situation finale en tant que telle. Ces contes se terminent sur du DD, laissant le lecteur plongé dans la temporalité des personnages. Par exemple, dans *The Golden Arm*, (*EFT*), le protagoniste est confronté au fantôme de sa femme, qui vient le hanter parce qu'il a déterré son corps pour garder avec lui son bras en or massif. Il lui demande où sont passés ses joues rouges, ses lèvres roses, ses cheveux dorés, et enfin son bras en or. Si le fantôme répond aux trois premières questions par la même formule (« *All withered and wasted away.* »), empruntant des caractéristiques au CC, la dernière réponse contraste avec celles-ci : « *THOU HAST IT* ! ». Le conte se termine sur cette variation, qui constitue une réelle fin ouverte, car le lecteur peut décider de ne pas sortir du monde fictionnel et d'inventer une suite à cette histoire laissée en suspens. Cette suspension du temps est illustrée par l'absence du narrateur, et donc l'absence de circonstants ou de temps verbaux marquant sa distance avec l'histoire (notamment V-*ed*). Les derniers temps verbaux auxquels sont confrontés les lecteurs sont ceux utilisés par les personnages et ne renvoient pas au récit proprement dit. Le dernier verbe, « *hast* », version ancienne de « *has* », est conjugué à la forme simple V-*s*. Le lecteur n'est plus ensuite séparé du présent des personnages.

Toutefois, les fins ouvertes que permet le DD restent des cas relativement marginaux, car cela ne concerne que sept contes sur cent-quatre. Ce faible nombre peut s'expliquer par l'importance de l'instance narrative dans le conte, dont l'*incipit* et l'*excipit* sont les lieux privilégiés d'expression. L'intervention du narrateur signale d'ailleurs presque systématiquement une transition entre la temporalité de l'histoire et celle du lecteur.

L'arrivée 'soudaine' de la situation finale peut être relayée par d'autres procédés. La mort d'un ou de plusieurs personnages peut constituer une porte de sortie du récit. Tel est le cas

dans dix de nos contes, sans compter les neuf autres qui le sous-entendent par une formule du type « *he was never more seen* ». La temporalité du récit se termine avec la temporalité individuelle du personnage (la fin de sa vie). Dans *The Rose-Tree* (*EFT*), le conte s'achève sur la mort violente de la méchante belle-mère :

(53) *"It thunders again, perhaps the thunder has brought something for me," and she ran out; but the moment she stepped outside the door, down fell the millstone on her head; and so she died*. (*The Rose-Tree* ; *EFT*)

La brutalité de la mort de la méchante belle-mère trouve son illustration linguistique dans la compression syntaxique de la proposition qui la décrit, puisque sa structure se limite au strict minimum, à savoir un pronom sujet (« *she* ») et un prédicat composé d'un verbe intransitif (« *died* »). Cette brièveté participe à créer un effet de surprise.

Il faut néanmoins préciser que le conte s'achève parfois avec la mort d'un personnage, mais sans que celle-ci soit annoncée avec soudaineté. Il est également d'autres types de clausules qui visent à établir un sentiment de sérénité :

(54) *They lived in a large house, and Jack's mother lived with them in great happiness <u>until she died</u>.* (*Lazy Jack, EFT* ; nous soulignons)

(55) […] *in due time he came to the throne and <u>lived a long, happy, and good life</u> as king.* (*Johnny Gloke, MEFT* ; nous soulignons)

Dans l'exemple (54), la mort de la mère de Jack ne donne pas lieu à une fin abrupte ; au contraire, les événements semblent se dérouler en douceur. Les deux mots finaux sont les mêmes que pour (53). Toutefois, dans l'exemple (54), la mort constitue davantage un 'épilogue' que la réelle situation finale ; en effet, elle fait ici partie d'une proposition subordonnée qui apporte une information complémentaire à celle contenue dans la principale (*Jack's mother/live with them in great happiness*). Il semblerait que l'information véhiculée par la S/P *she/die* ne soit pas l'information principale, d'où l'idée d'épilogue. De plus, la mort apparaît comme la borne finale d'une période d'épanouissement (« *in great happiness* »), d'où l'effet moins soudain que dans l'*excipit* de (53). La période en question s'étend de la borne initiale du procès « *live with them* » jusqu'à la borne finale constituée par la mort du personnage. La conjonction « *until* » permet de faire le lien entre ces deux moments et indique que la proposition principale, qui décrit le bonheur des personnages, a une certaine durée (Quirk *et al*., 1985 : 1081) : la

représentation du passage du temps dans l'histoire avec « *until* » permet donc une fin 'en douceur'. « *Until* » relaye également la fin du récit de façon métonymique, puisqu'elle présuppose une borne finale vers laquelle tend la situation décrite. Huddleston & Pullum (2002 : 702-703) considèrent « *till* » et « *until* »[175] comme des « *endpoint prepositions* », et affirment qu'elles sont les prépositions les plus largement utilisées pour marquer une borne finale, celle d'une durée : bien qu'il ne s'agisse pas d'une préposition mais d'une conjonction, dans l'exemple (54), « *until* » marque la borne finale de la durée de la situation décrite par *Jack's mother/live with them in great happiness*. Lapaire & Rotgé (1998 : 585) parlent de « point d'arrivée temporel ». Bien que Talmy (2000 : 328) parte d'un exemple comme « *She slept until his arrival/until he arrived*. », qui marque plus clairement une relation de causalité entre les deux propositions, ses explications éclairent en partie l'analyse de l'exemple (54) :

> […] *the causing event* […] *is expressed in the subordinate clause. Now, semantically, what this event causes is* not *the event overtly expressed in the main clause* […] *but rather the* end *of that event.*

Si l'on suit le même type de glose que propose Talmy pour son exemple, on obtient :

(54') [*Jack's mother lived with them in great happiness*] *ENDS AT* [*she died*].

Le deuxième événement, ponctuel, vient borner la situation initialement non bornée décrite par le premier et vient, par conséquent, cloisonner temporellement sur la droite un procès qui semblait pouvoir s'étendre à l'infini. La mort de la mère met un terme à la situation représentée par *Jack's mother/live with them in great happiness*, et, par la même occasion, met un terme au récit.

L'exemple (55) présente également une fin 'en douceur', mais c'est ici l'association entre le bonheur (« *happy and good life* ») et la longue durée (« *long life* ») qui donne cet effet d'apaisement au passage du temps. Sur le plan linguistique, cette association est opérée par la parataxe, qui met les adjectifs « *long* » et « *happy* » sur un même plan, et la coordination en « *and* », qui indique que les conjoints doivent être suffisamment congruents. Pour résumer, un temps raconté long dans la clausule favorise une sortie du conte paisible et rappelle le flottement temporel des *incipit* avec *OUAT*. Ce proche rapport entre *incipit* et *excipit* n'est pas surprenant :

---

[175] Nous considérerons « *till* » et « *until* » comme des équivalents ; comme l'écrivent Huddleston & Pullum (2002 : 708), « *till* » témoigne simplement d'un registre moins soutenu que « *until* » (« Until *and its somewhat more informal variant* till… »).

on s'attend à ce qu'un conte qui a commencé par un *incipit* temporellement vague trouve un écho dans l'*excipit.* Cette attente est validée dans notre corpus, puisque sur soixante-trois contes contenant « *once* » dans la formule introductive, trente-six contiennent également l'adverbe « *ever* » ou « *never* » dans la clausule et vingt-sept ne contiennent aucun repère temporel. Huit autres contes ne proposent pas d'ancrage précis dans l'*incipit* (nous y trouvons, par exemple, l'adverbe « *formerly* ») et proposent une clausule en accord sur le plan temporel. Seul un conte, *Jack the Giant Killer* (*EFT*), termine par une formule (« *lived in great joy and happiness all the rest of their days* ») mais propose un ancrage spatio-temporel dans l'*incipit.* Toutefois, « *all the rest of their days* » établit une borne temporelle plus précise qu'avec « *ever* » ou « *never* ».

Enfin, dans trois contes, la mort d'un personnage dans l'*excipit* révèle un commentaire méta-narratif sous-jacent :

(56) *"O welcome, welcome," quoth the fox, and snapped it in two in the middle. And that was the end of the wee bannock*. (*The Wee Bannock, MEFT* ; nous soulignons)

(57) … *the hounds* […] *dragged the Fox out of his den* […] *and ate him all up. So that was the end of Master Reynard, and well he deserved it*. (*Reynard and Bruin, EFFT* ; nous soulignons)

(58) *And when the King died he succeeded him, and that was the end of the Earl of Cattenborough*. (*The Earl of Cattenborough, EFFT* ; nous soulignons)

L'expression « *that was the end of* » fait ostensiblement coïncider la temporalité de l'histoire, la temporalité de la narration et la temporalité de la réception, car elle annonce, dans le choix du lexique, à la fois la fin de l'histoire et la fin du récit. En effet, la référence du pronom « *that* » reste vague. Le pronom est probablement anaphorique des événements décrits par les S/P du cotexte avant, et reprend, respectivement *the fox/snap it in two in the middle, the hounds/drag the Fox out of his den, the hounds/eat him all up* et *he/succeed him.* Nous pouvons également peut-être y lire une référence méta-narrative à l'ensemble du récit.

Les fins abruptes font converger forme et sens, la soudaineté de l'apparition de la clausule transcrivant la brutalité de la fin réservée à certains personnages. Ce type d'*excipit* peut surprendre le récepteur de deux façons : par un passage du dénouement à la situation finale qui est peu soigné stylistiquement et qui arrive de manière soudaine, mais aussi par rapport aux attentes qu'il se crée quand il lit un conte. Comme l'indique François (2010 : 31), « dans les

textes fortement génériques, la clôture renvoie à un ensemble de textes, dont la lecture antérieure prépare à celle du texte lu ». Le lecteur n'est donc pas préparé, ni par ses connaissances du genre, ni par le texte lui-même, à ce type d'*excipit* qui n'a rien d'une fin heureuse. En revanche, de nombreux contes de notre corpus concordent avec ces attentes génériques. C'est ce que nous allons voir avec des formules connues.

1.4.2 Étude de la formule « *And they lived happily (for)ever afterwards* » et des autres locutions temporelles non bornées

Nous avons entrepris, dans notre corpus, une recherche des occurrences d'adverbes dénotant une fréquence (qu'elle soit absolue, comme avec « *always* », ou nulle, avec « *never* »). Ces statistiques [176] montrent que parmi les adverbes « *always* », « *usually* », « *often* », « *sometimes* », « *occasionally* », « *seldom*/*rarely* », « *ever* » et « *never* », ce sont les deux derniers qui sont les plus récurrents ; les chiffres les placent loin devant les autres[177]. Cela peut laisser penser que le conte veut s'inscrire dans une temporalité plus large que celle de l'histoire. C'est ce que nous allons voir plus en détails avec les analyses ci-dessous, en commençant par les clausules contenant « *ever* », que nous confronterons à d'autres formes d'*excipit.*

[176] Statistiques effectuées avec le logiciel Iramuteq.

[177] Détail du nombre d'occurrences des adverbes, lorsqu'ils expriment une fréquence, trouvés dans notre corpus et classés par récurrence dans l'ordre décroissant :

Adverbe	*EFT*	*MEFT*	*EFFT*	Total des occurrences
Never	73	77	24	174
Ever	22	52	17	91
Always	11	10	12	33
Sometimes	7	3	0	10
Often	2	1	2	5
Usually	0	2	0	2
Rarely	0	0	1	1
Seldom	0	0	0	0
Occasionally	0	0	0	0

Tout d'abord, nous constatons qu'une fin brutale n'est pas incompatible avec l'ajout d'une formule finale :

(59) *... in [the pot] fell the wolf; so the little pig put on the cover again in an instant, boiled him up,* ***and*** *ate him for supper,* ***and*** *lived happy ever afterwards.* (*The Story of the Three Little Pigs, EFT* ; nous soulignons)

Nous avons ici affaire à deux types de « *and* » : le premier est clôturant (Lapaire & Rotgé, 1998 : 309), il marque le dernier élément d'une séquence narrative constituée de trois procès ayant pour sujet « *the little pig* », à savoir « *put on the cover again* », « *boiled him up* » et « *ate him for supper* ». L'utilisation du deuxième « *and* » est plus surprenante : le lien qu'il introduit entre les deux propositions conjointes (*the little pig/eat him for supper* et *the little pig/live happy ever after*) est de nature causale : c'est parce qu'il a tué le loup que le petit cochon a pu vivre heureux et tranquille jusqu'à la fin de ses jours. Le malheur du loup (sa mort) fait le bonheur du petit cochon. Dans un *excipit* comme celui de *Nix Nought Nothing* (*EFT*), en revanche, où le même type de formule suit la mort d'un personnage mais où un point sépare les deux propositions (quand c'était une virgule dans l'exemple (59)), la formule ressemble davantage à un commentaire ajouté par le narrateur pour indiquer clairement la fin du conte qu'à une conséquence logique :

(60) *... she was put to death. And they lived happy all their days.*

L'utilisation de formules n'implique donc pas que l'*excipit* soit plus élaboré. Elles permettent seulement de clore de façon plus nette la temporalité de l'histoire. Nous constatons que 79% des contes de notre corpus (82/104)[178] se terminent par une proposition coordonnée en « *and* ». Cela nous renvoie à l'analyse d'Yvon Keromnes (2007 : 95-116) :

> […] le connecteur *and*, parce qu'en coordonnant deux procès, il manifeste une unité d'action, se prête de façon privilégiée à l'expression de la complétude d'une action, de sa clôture. Et marquant la clôture d'une action […], il se prête aussi particulièrement bien à marquer celle d'un élément macrostructurel de la narration.

Autrement dit, la valeur de clôture de « *and* » se prête particulièrement bien à une clausule.

[178] 32/41 dans *EFT*, 28/38 dans *MEFT* et 22/25 dans *EFFT*.

Lorsqu'une formule est utilisée dans l'*excipit*, elle est souvent accompagnée de motifs caractéristiques de la fin des contes, comme 'la richesse soudaine' et 'le mariage avec un prince/une princesse' :

(61) *… Jack and his mother became very rich, and he married a great princess, and they lived happy ever after*. (*Jack and the Beanstalk, EFT*)

Ce schéma narratif traditionnel impose parfois d'introduire de nouveaux personnages à la fin du conte ; ici, celui de la princesse n'avait aucunement été mentionné dans l'avant-texte, son existence n'ayant pas même été sous-entendue. L'apparition de nouveaux personnages permet d'étendre le cadre temporel du temps raconté à une 'nouvelle vie' qui suit l'intrigue qui a été développée. Ainsi, les formules permettent d'envisager une ouverture, malgré la présence d'une borne finale marquée par « *and* ». L'ouverture sur un après temporel est d'autant plus marquée lorsque l'adverbe « *afterwards* » est présent dans la formule de fin.

Nous devons à présent préciser dans quelle mesure nous pouvons parler de bornage temporel. Dans les contes qui utilisent la locution adverbiale « *for ever*/*forever* » dans leur clausule[179], le bornage est opéré par la préposition « *for* », qui, selon Quirk *et al.* (1972 : 317), peut être paraphrasée par « du début à la fin de », autrement dit, engage une considération de la période totale couverte par l'élément qui suit, période bornée et fermée. Or, il s'agit ici de l'adverbe « *ever* », ce qui donne lieu à deux mouvements contraires : un premier mouvement de fermeture, et un deuxième mouvement d'ouverture qui vient briser les frontières temporelles mises en place par « *for* ». À elle seule, cette locution adverbiale représente toute l'ambiguïté de la fin des contes, qui proposent souvent une fin ouverte sur l'éternité.

Analysons de plus près l'adverbe « *ever* », qui encode cette notion d'éternité, et qui se retrouve dans vingt clausules de notre corpus. Selon Lapaire & Rotgé (1998 : 167-168), l'effet produit par « *ever* » est celui d'une « totalité d'occurrences dans le temps ». Ils précisent que dans des expressions comme « *for ever afterwards* », « *ever* » renvoie moins à la notion de temporalité qu'à celle d'intensification. Nous pensons au contraire que les deux notions sont distribuées de façon égale lorsqu'une telle expression apparaît à la fin d'un conte : elle intensifie le bonheur des personnages dans la situation finale, mais elle doit également être interprétée

[179] Ex : *The Clever Lass* (*MEFT*) : « *Then the King recognized the love his Queen had for him, and brought her back to his palace, and they lived together there <u>forever</u> afterwards.* »

comme une éradication des barrières temporelles, donnant au conte et à ses personnages une portée atemporelle. Certaines traductions françaises possibles pour « *ever afterwards* » corroborent l'idée selon laquelle l'expression conserve un lien avec la temporalité : « à jamais », « jusqu'à la fin des temps », « pour l'éternité ». Néanmoins, l'*excipit* du conte *A Visitor from Paradise* (*EFFT*) confirme l'ambivalence du conte entre temporalité et atemporalité :

(62) *And the farmer and his wife came down from the tree and collected all the booty and went home and lived happy ever afterwards. It was and it was not.* (*A Visitor from Paradise, EFFT* ; nous soulignons)

La référentialité des deux pronoms « *it* » est floue ; elle pourrait renvoyer à l'histoire qui vient d'être racontée. La dernière phrase donne lieu à une prédication d'existence (*it/be*) qui est aussitôt après niée, la négation « *not* » portant sur une S/P identique qu'elle marque comme non actualisée. La formule montre que le conte se trouve dans une temporalité qui est toute relative.

D'autres contes proposent une ouverture temporelle qui ne s'étend pas jusqu'à l'éternité mais couvre la période allant de la fin du temps raconté jusqu'à un jour déictiquement identifiable par le groupe prépositionnel « *to this day* » :

(63) *But to this day, the loathsome toad **is** seen at times, haunting the neighbourhood of Bamborough Keep* […]. (*The Laidly Worm of Spindleston, EFT* ; nous soulignons)

(64) *And they were married, and he and she **are living** happy to this day* […]. (*Black-Bull of Norroway, MEFT* ; nous soulignons)

(65) […] *when he died they put a statue of him* […]. *And there it **stands** to this day* […]. (*The Peddlar of Swaffham, MEFT* ; nous soulignons)

« *This* » est un déterminant qui indique ici la proximité entre les événements décrits et les co-énonciateurs. « *This day* » est déictiquement rattaché à la temporalité du narrateur puisqu'il renvoie au jour où il raconte l'histoire. Au moment de la lecture, sa référentialité se dédouble, puisqu'il peut aussi impliquer la temporalité du lecteur, « *this day* » faisant référence au jour où le conte est lu. Dans les deux cas, le choix de « *this* » trahit une volonté de rapprochement de temporalités. Ce rapprochement s'effectue également à travers l'utilisation du présent (mis en gras dans le texte) et de façon plus marquée encore dans l'exemple (64), où l'utilisation de *be* V-*ing* (« *are living* ») indique clairement que le procès « *live happy* » n'a pas atteint son terme. Une fois de plus, l'*excipit* donne une dimension infinie au conte, puisque l'utilisation de

déictiques implique que sa temporalité peut être réactivée par chaque nouveau lecteur, donc éternellement.

Ensuite, il est intéressant de noter que la stabilité finale introduite par des formules comme « *they lived happy ever afterwards* » est souvent secondée d'une stabilité spatiale. Comme nous l'avions évoqué, le héros revient souvent au lieu de départ (le plus souvent, son domicile), mais lorsqu'il s'agit d'un nouveau lieu, la stabilité est indiquée par d'autres moyens :

(66) *Then the young lord* […] *brought his father-in-law to* ***his own castle***, ***where*** *they lived happy ever afterwards.* (*Catskin, MEFT* ; nous soulignons)

Ici, c'est le nouveau lieu (« *his own castle* ») qui sert de base, à la fois sémantiquement et syntaxiquement, à une vie heureuse éternelle. En effet, la formule apparaît dans une proposition relative en « *where* » qui est non-restrictive ; l'antécédent étant déjà suffisamment déterminé par ailleurs, elle apparaît comme une information supplémentaire. Cette dépendance syntaxique et la distribution de charge informationnelle qui en résulte font du château un support idéal pour le bonheur infini exprimé.

Pour finir, on peut dresser un parallèle entre les *excipit* contenant « *ever afterwards* » et ceux qui proposent une expression proche comme « *all (the rest of) their/his days* »[180]. Ce que ces deux types de circonstants ont en commun, c'est leur valeur de totalité, qui émane du même besoin de complétude temporelle, à savoir étendre le cadre spatio-temporel de l'histoire aussi largement que possible. « *All* » est ici ce que Huddleston & Pullum (2002 : 376) appelleraient un pré-déterminant ; il insiste sur le fait que la totalité des jours qu'il leur restait à vivre est à prendre en compte. Comme l'indiquent Lapaire & Rotgé (1998 : 207), « *all* », quand il a une valeur maximalisante, peut véhiculer l'idée d'une « limite supérieure atteinte et insurpassable ». Ici, puisqu'il est affaire de temps, « *all* » indique que le temps raconté a atteint sa limite supérieure, comme pour indiquer qu'il n'est pas possible de continuer l'histoire au-delà de la mort des personnages. Nous pouvons alors facilement détecter la différence majeure entre cet *excipit* et celui contenant « *ever afterwards* » : quand le premier indique une borne temporelle

[180] Nous trouvons cette locution, par exemple, dans *Nix Nought Nothing, Jack the Giant-Killer* (*EFT*) et *Tom Hickathrift* (*MEFT*).

de fin insurpassable, le deuxième invite à l'éliminer pour aller plus loin, au-delà du temps lui-même, pour atteindre l'atemporalité.

C'est aussi du côté de l'atemporalité que tend l'adverbe « *never* ». Bien que ce dernier et « *ever* » soient *a priori* antonymiques, ils témoignent de la même logique d'étendre la temporalité du conte au-delà de ses limites textuelles.

1.4.3 Le rôle de « *never* »

Parfois, l'*excipit* fait apparaître « *never* » et « *ever* », prouvant une certaine congruence entre les deux adverbes :

(67) *But the gooseherd was <u>never</u> seen again, and no one knew what became of him;* […] *(the old lord) could not stay at Court, when he had sworn <u>never</u> to look on his granddaughter's face.*
So there he still sits by his window, if you could only see him, as you some day may, weeping more bitterly than <u>ever</u>, as he looks out over the sea. (*Tattercoats, MEFT* ; nous soulignons)

Les deux adverbes cohabitent ici pour renforcer la notion d'infinitude temporelle liée à l'*excipit*. En français, il est intéressant de noter qu'ils peuvent se traduire par le même terme, en l'occurrence « jamais ». Ils participent donc tous deux à l'atemporalité de l'histoire racontée. Comme l'expliquent Lapaire & Rotgé (1998 : 171-172), « NEVER n'est pas la négation globale de EVER » mais « indique un travail mental supplémentaire » ; en d'autres termes, il englobe la notion d'intégralité que « *ever* » porte « pour en exclure ensuite le paramètre achoppement (c'est-à-dire l'existence d'au moins **un cas de**…, **une situation où**…) ».

Dans les cas que nous étudierons, « *never* », négateur absolu (Huddleston & Pullum, 2002 : 812), ne sera jamais adverbe de fréquence mais adverbe de localisation temporelle ; il pourra alors être glosé par « *at no time* » (Huddleston & Pullum, 2002 : 715). Nous avançons l'hypothèse que « *never* » invite le lecteur à sortir du cadre temporel de l'histoire racontée pour atteindre une temporalité sans limites :

(68) *...and at last Tom shrieked out, "What old Tim dead ! then* [*sic*] *I 'm the King o' the Cats !" and rushed up the chimney and was <u>never more</u> seen.* (*The King o' the Cats, MEFT* ; nous soulignons)

Ici, l'absence de bornage permet à « *never* » d'étendre sa référentialité à l'infini temporel. Nous pouvons alors le confronter à un emploi différent :

(69) *So Tommy Grimes ran home, and he <u>never</u> went round the corner again* ***till he was old enough to go alone***. (*Mr Miacca, EFT* ; nous soulignons)

L'adverbiale mise en gras dans le texte délimite la portée de l'adverbe « *never* » ; on comprend alors que « *never* » est davantage utilisé pour sa valeur minimalisante, au sens de 'pas une seule fois', que pour sa valeur atemporelle.

Dans l'exemple (68), l'utilisation du passif (*Tom/be never more seen*) permet de ne pas mentionner l'agent ; l'absence de ce dernier dans l'énoncé vient seconder l'idée d'atemporalité car il est sous-entendu que plus personne ne le revit jamais : '*he was never more seen by anyone'*. Toutefois, nous pourrions nuancer notre propos en considérant que la portée infinie de « *never more* » est limitée par le cadre temporel qu'implique l'énonciation : « *never more* » n'est finalement valable que jusqu'au moment de l'énonciation (nous pourrions gloser par « *never more to this day* »), même s'il prétend le dépasser, et la distance entre la temporalité du narrateur et celle du récepteur peut amener ce dernier à reconsidérer le caractère infini de telles formulations. Cela étant dit, le récepteur se prête au jeu de la fiction : il serait vain de remettre en question le caractère atemporel d'une histoire qui s'affiche clairement comme n'ayant pas de lien avec la réalité du récepteur et dont la temporalité ne répond pas aux mêmes règles que la temporalité du monde réel.

L'exemple (68) est également l'occasion de noter que « *never* » est souvent associé à l'adverbe « *more* », « *again* » ou « *afterwards* ». Ces trois adverbes indiquent clairement que c'est l'après temporel qui est pris en compte. Associés à « *never* », ils indiquent un changement de situation : ce qui se produisait ne se produira plus. Ils engendrent une impression de fin ouverte puisqu'ils renforcent l'idée que ce qui se situe à T_{+1} n'est pas borné sur la droite.

Remarquons également que l'antéposition de « *never* » entraîne une inversion modale :

(70) *…<u>never</u> did they set their eyes again upon the Piper* […]. *<u>Never</u> were their hearts gladdened by the song and dance of the children issuing forth from amongst the ancient oaks of the forest.* (*The Pied Piper, MEFT* ; nous soulignons)

L'antéposition de « *never* » permet de mettre l'accent sur sa portée, à savoir l'ensemble de la proposition qui suit (respectivement *they/set their eyes again upon the Piper* et *their hearts/be gladdened by the song and dance of the children issuing forth from the ancient oaks of the forest*). À nouveau, nous sommes face à un cas de ce que nous avons baptisé 'inversion temporelle', et si nous reprenons les arguments de Copy & Gournay (2009) à propos de l'inversion locative et les appliquons à (70), il peut être avancé que les énoncés commençant par « *never* » sont présentés comme un constat. Le caractère infini de la situation décrite n'est donc pas à remettre en question.

Avant de terminer notre étude de « *never* », il nous semble intéressant d'évoquer les emplois de l'adverbe hors-*excipit*. Nous avons remarqué une forme d'adéquation entre « *never* » et l'annonce d'une menace. Tel est le cas dans au moins cinq contes (nous soulignons dans chaque exemple) :

(71) *…<u>never</u> ye come again.* (*Molly Whuppie , EFT*)

(72) *<u>Never</u> let me see your face till you can show me that ring* […]. (*The Fish and the Ring, EFT*)

(73) *You must keep the house clean and tidy, sweep the floor and the fireplace; but there is one thing you must <u>never</u> do. You must <u>never</u> look up the chimney, or some-thing bad will befall you.* (*The Old Witch, MEFT*)

(74) *So when his wife brought him a daughter, bonny as bonny could be, he cared nought for her, and said, "Let me <u>never</u> see her face."* (*Catskin, MEFT*)

(75) *I 'll help thee and welcome, but if ever thou* […] *thankest me* […], *thou 'lt* [*sic*] *<u>never</u> see me more. Mind that now; I want no thanks, I 'll have no thanks* […]. (*Yallery Brown, MEFT*)

« *Never* » est associé soit à un mode impératif ((71), (72), (74)), soit au modal déontique « *must* » (73), soit au modal épistémique « *will* » (75) qui exprime une situation future. Ce sont ces différentes combinaisons qui permettent l'expression de menaces. « *Never* » indique que les S/P sur lesquelles il porte ne doivent pas être actualisées ; elles concernent toutes des situations hypothétiques. Les opérations mentales liées à « *never* » permettent d'envisager une totalité temporelle dans le futur, ce qui élargit le cadre temporel du conte. Du point de vue de la narration, « *never* » est un véritable indice sur la suite des événements : il annonce, en filigrane, les interdits qui vont être enfreints. « *Never* » participe donc d'une logique d'anticipation et, dans les exemples choisis, les S/P *ye/come again, you/let me see your face till you can show me that ring, you/do one thing, you/look up the chimney, I/see her face* et *you/see me more* sont paradoxalement annoncées comme ayant une forte probabilité d'actualisation.

Ainsi, « *never* » acquiert une valeur épistémique inattendue : il est le signe de l'expression d'un possible.

Les formules introductrices et finales nous rappellent subrepticement la présence du conteur ; c'est presque sa voix que l'on entend en les lisant. Cela rejoint Aubrit (2002 : 100) quand il évoque le « rituel » que met en place « il était une fois ».

Nous avons trouvé une formule de fin qui, si elle n'est pas 'générique', nous rappelle néanmoins l'origine orale du conte :

(76) *That very night the servant woke her master up in a fright and said: 'Master of all masters, get out of your barnacle* […]*'... <u>That's all</u>.* (*Master of All Masters*, *EFT* ; nous soulignons)

L'ajout de la dernière proposition marque selon nous la présence du conteur 'originel', celui du temps où le conte était raconté à l'oral, donc il renvoie à sa temporalité. En effet, le temps de la lecture d'un texte se termine avec la fin du texte. À l'oral, il est plus ambigu de marquer la fin du texte. S'il était nécessaire de préciser que le conte était terminé, cela prouve que le conte en question ne comportait pas de fin clairement marquée, contrairement à la plupart des autres contes, qui, par leurs formules, adverbes ou autres, annoncent la fin du récit. Selon Del Lungo (2010 : 7), « pour le lecteur, le début est le début puisqu'il s'affiche en tant que tel, et la fin est la fin puisqu'elle s'affiche, et parfois s'écrit sur la page du livre, en tant que telle ». Avec « *that's all* », la fin du conte *Master of All Masters* (*EFT*) s'écrit clairement sur la page du livre, mais d'après nous, l'expression nous renvoie davantage à une fin qui 'se dit', qui vient clore le temps de l'écoute.

1.5 L'oralité dans le conte : quelle dimension temporelle ?

En étudiant l''oralité' dans le conte, nous étudions son 'caractère oral'. Comme l'a remarqué Tenèze (Demers & Gauvin, 1976 : 163), il existe une « alliance sémantique du mot conte avec le verbe conter, qui signifie un acte oral ». D'après Demers & Gauvin (1976 : 163) :

> […] ce caractère d'oralité, déjà perçu par les frères Grimm, puisqu'ils avaient intégré leurs destinataires au titre de leur recueil — *Contes pour enfants et familles* — persiste jusque dans le conte écrit dont il devient une des principales caractéristiques formelles.

Nous avançons l'hypothèse que tout conte écrit entretient un rapport avec l'oralité, même s'il n'a pas d'origine orale à proprement parler, c'est-à-dire même s'il n'a pas été transcrit tel quel de la bouche du conteur au papier, mais qu'il a été inventé de toutes pièces par un auteur, à l'écrit. Sans considérer la « littérature écrite » comme une « simple fixation de la littérature orale » (Maingueneau, 2004 : 165), nous pensons que chaque conte est destiné à être oralisé ; en pratique, certains s'y prêtent mieux que d'autres. Dans les préfaces de ses recueils, Jacobs confirme à plusieurs reprises ce lien qu'entretiennent ses contes avec l'oralité[181].

Pour Copy & Gournay (2009), l'origine orale du conte ne fait aucun doute : « […] *though of course modified to be written down and published in a more standard English, they display textual characteristics which are evidence of their oral origin* ». Le fait qu'il entretient ce rapport si étroit avec l'oralité a une influence sur l'instance narrative, puisque le conte doit pouvoir être endossé par n'importe quel conteur. Pour montrer cette spécificité, Copy & Gournay (2009) ont qualifié le narrateur dans le conte de proto-narrateur, c'est-à-dire une instance narrative non rattachée à un locuteur spécifique et responsable de la transmission du conte.

Certaines formes dialectiques entretiennent un fort rapport avec le langage oral, telles que « *Well, I do be feeling rich and grand!* » (*The Hedley Kow*, *MEFT*), où la succession des auxiliaires « *do* » et « *be* » peut surprendre ; un énoncé plus canonique serait : '*I AM feeling rich and grand!*', avec une accentuation sur l'auxiliaire « *be* ». Nous pouvons également citer le cas de *Tom Tit Tot* (*EFT*), dans lequel nous avons une reprise immédiate du sujet par un

---

[181] Pour rappel, nous pouvons lire, dans *EFT* : « *Generally speaking, it has been my ambition to write as a good old nurse will speak when she tells Fairy Tales. I am doubtful as to my success in catching the colloquial-romantic tone appropriate for such narratives, but the thing had to be done or else my main object, to give a book of English Fairy Tales which English children will listen to, would have been unachieved. This book is meant to be read aloud, and not merely taken in by the eye* ». Dans *MEFT* et *EFFT*, il précise avoir agi selon les mêmes principes que dans le premier recueil, ce qui peut laisser penser que ces contes sont également voués à être oralisés : *« In putting these tales together, I have acted on the same principles as in the preceding volume* » (préface de *MEFT*) ; « […] *while I have attempted thus to restore the original substance of the European Folk-Tales, I have ever had in mind that the particular form in which they are to appear is to attract English-speaking children. I have, therefore, utilized the experience I had some years ago in collecting and retelling the Fairy Tales of the English Folk-Lore field (English Fairy Tales, More English Fairy Tales), in order to tell these new tales in the way which English-speaking children have abundantly shown they enjoy. In other words* […], *the manner in which I have told the stories is, so far as I have been able to imitate it, that of the English story-teller* » (préface de *EFFT*).

pronom, ce qui n'est pas grammaticalement correct en anglais : « *Well, the woman she was done* ». Le conte *The Wee, Wee Mannie* (*MEFT*) fournit un autre exemple, avec des formes dialectales lexicales comme « *wee* » (*little*), « *mannie* » (*man*) et « *coo* » (*cow*), mais il est possible que ces formes soient destinées à imiter le langage enfantin.

Selon Paul Zumthor[182] , « la performance orale implique une traversée du discours par la mémoire, toujours aléatoire et trompeuse, déviante en quelque façon ; d'où les variations, les modulations improvisées, la recréation du déjà-dit, la répétitivité […] ». Nous distinguerons cette facette de l'oralité de celle qui est prévue par le texte, autrement dit les marques linguistiques qui montrent que le texte est pensé en vue d'une éventuelle oralisation. En découlera notamment une étude sur le conteur[183] , puisque, comme le précise Stalloni (2008 : 74), le conte « procède d'une narration directe, inspirée de l'oralité : un narrateur avoué comme tel « récite » l'histoire ».

Comme nous l'avons évoqué, Jacobs affirme que ses contes sont faits pour être lus à haute voix. Le conte est aussi prévu pour être raconté de manière expressive ; il suit souvent une logique déclamatoire. Il faut donc chercher les traces de cette mise en scène de « la parole de son narrateur et [des] réactions de son auditoire » (Aubrit, 2012 : 131), car, comme l'écrit Maingueneau (1991 : 36), « l'oral offre la possibilité de mimiques, de variations d'intonation, d'interruptions de l'allocutaire, etc ». Qu'est-ce que la lecture à haute voix ou la récitation ajoute au conte d'un point de vue temporel – puisqu'elle fait prendre en compte deux nouvelles temporalités : celle du conteur et celle de l'auditeur ?

Pour être plus précise, il faudra comprendre le terme 'oralité' au sens 'd'oraliture' : dans le conte « néoscriptural » (transcrit de l'oral à l'écrit), Derive (2005 : 33-34) aborde le concept d'« oraliture », pour désigner un texte qui ne tient ni de l'oralité, puisqu'il est écrit, ni tout à fait de « l'écriture dans ses normes littéraires habituelles ». Pour Derive, il ne s'agit pas d'« oraliser ici et là » mais d'« envisager quels sont les aménagements linguistiques nécessaires pour maintenir à l'écrit le maximum de traits oraux effectivement présents dans l'original ».

[182] Cité par Maingueneau (2004 : 166).
[183] Nous rappelons que par conteur nous entendons 'celui qui récite le conte ou le lit à haute voix, devant un ou plusieurs auditeurs'.

1.5.1 Conter : une démarche théâtrale

L'engouement pour le conte théâtralisé ou pour les contes adaptés en comédies musicales nous a amenée à nous interroger sur le lien entre conte et théâtre.

Comme l'indique Zumthor (Maingueneau, 2004 : 166), « la performance, plus que la lecture, est une situation réelle : les circonstances qui l'accompagnent la constituent. La réception du message engage plus ou moins tous les registres sensoriels ». Maingueneau (2004 : 166) ajoute que « la voix y possède une épaisseur, elle atteint tous les registres sensoriels des auditeurs pour susciter la communion », ce qui rapproche le conte oralisé d'une pièce de théâtre jouée devant un public. Comme pour une pièce de théâtre, le conte, lorsqu'il est oralisé, « doit se soumettre aux conditions de la réalité spatio-temporelle » (Hamburger, 1986 : 181).

Nous avons d'emblée remarqué que le conte se rapprochait de la pièce de théâtre dans sa façon de mettre en place certains dialogues. Par exemple, dans *The Clever Lass* (*EFFT*), un procès entre un fermier et son voisin est rendu dans sa quasi-totalité en discours direct (DD). Pourtant, le conte est un récit bref qui a recours à de nombreuses compressions et ellipses narratives. Ici, il aurait été aisé de proposer un résumé du procès ou de synthétiser les propos tenus par les deux camps dans un passage au discours indirect (DI). Cependant, le conte en pâtirait, surtout s'il est oralisé. En effet, les deux adversaires doivent répondre aux mêmes questions, tour à tour : « *What is the most beautiful thing?* », « *What is the strongest thing?* » et « *What is the richest thing?* ». Ce sont leurs réponses qui varient : le voisin répond respectivement « *my wife* », « *my ox* », « *myself* » et le fermier « *Spring* », « *the earth* », « *the harvest* ». L'intérêt de rendre les questions et les réponses dans leur intégralité est double : d'abord, étant donné que les questions sont identiques, l'attention du récepteur sera concentrée sur les réponses données ; ensuite, cela permet de synchroniser au plus près la temporalité des personnages et la temporalité du récepteur : ce dernier a l'impression de découvrir les réponses en même temps que le juge, qui n'est autre que le roi, et d'assister au procès. Cette position d'observateur est renforcée lorsque le conte est oralisé : il pourra être demandé à l'auditeur de rendre son jugement avant d'entendre celui du juge, ce qui lui donnerait un rôle plus actif encore dans l'écoute.

Todorov (1966), dont les idées sont reprises par Aubrit (2012 : 130), présente le conteur comme un « metteur en scène […] de son texte », dont la narration fait apparaître des :

> […] phrases choisies et liées, moins selon le principe du discours logique que selon le principe du discours expressif dans lequel l'articulation, la mimique, les gestes sonores [c'est-à-dire les assonances et les allitérations] assument un rôle particulier.

Il est aisé de s'imaginer que le choix du DD, dans l'exemple ci-dessus, résulte de cette mise en valeur de l'expressivité. Le conteur pourra, par exemple, choisir d'incarner les différents personnages avec des voix différentes. De façon générale, l'incarnation des personnages par le conteur peut éviter de préciser l'identité des différents locuteurs à chaque prise de parole. Le DD est ainsi rendu plus fluide car, dans les contes de notre corpus, l'utilisation de nombreuses incises de discours rapporté, avec leur verbe de dire, est intempestive et vient sans cesse interrompre la parole des personnages.

La fonction expressive, selon R. Jakobson (1963 : 214), « est centrée sur le destinateur [et] vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte ». Bien que Jakobson se limite pour son étude aux interjections, l'étude de cette fonction peut porter sur d'autres éléments. Dans notre corpus, la fonction expressive peut, par exemple, être étudiée dans les phrases exclamatives. La typographie de certains énoncés nous oriente vers une interprétation de nature théâtrale. Pour commencer, nous avons remarqué plusieurs contes qui contiennent des mots en lettres capitales dans des phrases exclamatives :

(77) « *TAKE IT* ! » (*Teeny-Tiny, EFT*)

(78) « *THOU HAST IT* ! » (*The Golden Arm, EFT*)

Ces deux exemples ont pour point commun de clore le récit et d'être au DD. Les deux locuteurs sont dans un état d'énervement ; l'utilisation des majuscules indique donc que les énoncés doivent être prononcés avec force et volume sonore. L'oralisation potentielle du texte est donc inscrite dans le texte écrit, ce qui montre une prise en compte du récepteur.

Les onomatopées sont également en rapport avec la fonction expressive :

(79) *But Jack hadn't half finished [his food] when <u>thump! thump! thump!</u> the whole house began to tremble with the noise of someone coming.* (*Jack and the Beanstalk, EFT* ; nous soulignons)

Ces interjections interrompent la linéarité du récit pour nous renvoyer, l'espace d'un mot ou d'un son, à la temporalité des personnages. La présence d'onomatopées prouve que le conte est destiné à l'oralisation. Elles montrent l'irruption du monde des personnages dans celui de l'auditeur.

D'autres contes proposent même des didascalies. C'est le cas du conte *The Strange Visitor* (*EFFT*) qui, sur le modèle de la scène où le petit chaperon rouge est confronté au loup déguisé en grand-mère (version de Perrault), présente une héroïne qui se fait tuer par un visiteur étranger. Les questions-réponses s'enchaînent, comme dans l'exemple :

(80) *"How did you get such a huge huge head?"*
"Much knowledge, much knowledge" (keenly). (*The Strange Visitor*, *EFFT* ; nous soulignons)

Chaque réponse est assortie d'une didascalie. Elles indiquent à un futur conteur quel ton adopter, et sont donc le signe de sa prise en compte dans le texte écrit. Une didascalie comme « *keenly* » entraînera certainement un rythme rapide dans la prononciation de la phrase et agira donc sur le temps de la récitation. Derive (2005 : 36) précise d'ailleurs que « la diction comme la gestuelle sont d'abord des modalisateurs de l'action ». Il est ainsi possible de savoir si le personnage a agi avec précaution ou précipitation, par exemple. Il ajoute que « la modalisation adverbiale peut être utile mais lourde » et que « le choix du lexique est aussi important (ex : *il s'enfuit* plutôt que *il part*) » : il insiste sur l'importance d'un « vocabulaire approprié à ce que donne à entendre l'énoncé oral », mettant en avant le côté théâtral du conte. Les traces de langage parlé dans notre corpus participent probablement de la même logique.

Selon Derive (2005 : 28), qui confronte « communication orale » et « communication écrite », « l'énoncé de la première est davantage régi par la parataxe […] et s'élabore à coups de reprises tâtonnantes, le texte de la seconde est plus construit et supporte moins bien les incises et les répétitions». Le conte écrit a cependant la particularité d'emprunter aux deux types de communication. D'abord, les contes de Jacobs sont caractérisés par un fort emploi de la coordination. Dans *The Well of the World's End* (*EFT*), celle-ci est associée à la subordination dans une phrase comprenant dix propositions (dont nous avons souligné les verbes conjugués dans le texte) :

(81) *But when the frog <u>said</u> the words over again she <u>went</u> and <u>took</u> an axe and <u>chopped</u> off its head, and lo! and <u>behold</u>, there <u>stood</u> before her a handsome young prince, who <u>told</u> her that he <u>had been enchanted</u>*

by a wicked magician, and he could never be unspelled till some girl would do his bidding for a whole night, and chop off his head at the end of it. (*The Well of the World's End*, *EFT* ; nous soulignons)

Ce passage montre que l'hypotaxe, comme la parataxe, peut opérer dans un énoncé apparemment déstructuré : nous ne pensons pas que l'hypotaxe, très présente ici, témoigne d'un discours plus construit. Cependant, l'accumulation de propositions coordonnées en « *and* » est davantage caractéristique de la communication orale. De plus, l'utilisation désordonnée de la ponctuation (les virgules, en l'occurrence) rappelle le langage parlé, avec d'un côté des pauses de réflexions et, de l'autre, des flots de parole continue.

Ensuite, le conte écrit supporte très bien les incises, comme dans *The Cinder Maid* (*EFFT*), par exemple, avec l'intervention du narrateur qui vient interrompre le discours de l'un des personnages :

(82) *"His Grace the King will give on Monday sennight" — that meant seven nights or a week after — "a Royal Ball…*" (*The Cinder Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

Quand l'incise est directement adressée au récepteur, comme dans l'exemple (82), elle fonctionne comme un aparté.

Le conte supporte également très bien les répétitions, comme le montrent tous les CC de notre corpus.

La théâtralisation du récit montre l'affinité que le conte entretient avec l'oralité. D'autres éléments le prouvent, comme la présence de mots de discours tels que « *well* » et « *now* », qui sont davantage caractéristiques de communication orale qu'écrite.

1.5.2 « *Now* » et « *well* »

À l'oral comme à l'écrit, il est important que le conte ait une structure narrative claire qui permette à n'importe quel lecteur ou auditeur, y compris un enfant, de suivre l'histoire sans

peine[184]. Comme l'indique Maingueneau (2004 : 167), il est plus difficile pour un auditeur (que pour un lecteur) d'avoir une image claire de la « structure d'ensemble ». Certains outils sont donc utilisés pour s'assurer que le récepteur 'suive bien'. Parmi eux, on trouve des mots de discours typiques de la langue orale, dont les plus récurrents sont « *well* » et « *now* »[185]. Ils occupent généralement la position initiale dans la phrase et jalonnent le cheminement du narrateur. Ils soulignent également le style 'oral' de la narration, puisqu'ils donnent l'impression que le narrateur improvise son récit, ou parce qu'ils marquent les différentes étapes de sa remémoration. Dans la préface de *MEFT*, Jospeh Jacobs précise qu'il a ré-écrit la plupart de ses contes pour les adapter à la façon traditionnelle de raconter en Angleterre, à laquelle participe l'utilisation de « *well* » et « *Lawkarmercy* » (probablement une version païenne de « *Lord have mercy* »). Il renforce ainsi la présence du conteur. Il ajoute que « *well* », par exemple, est archaïque et considéré à son époque comme une vulgarité[186]. Un tel mot de discours nous renvoie à une temporalité antérieure, même s'il a été effectivement ajouté par l'auteur (qui alors est entré, en partie, dans une logique d'« oraliser ici et là », malgré les recommandations de Derive (2005 : 34)). Derive (2005 : 28) précise que « l'oral s'accommode généralement mieux d'un parler familier que l'écrit ». Le conte a cela de particulier que d'inclure des mots familiers dans le texte.

« *Well* », mot de discours, semble avoir divers emplois dans notre corpus. Premièrement, lorsqu'il est utilisé dans le DD, qui rapporte les dires des personnages, il retranscrit une hésitation et un tic langagier de l'oral mais semble aussi acquérir une véritable fonction pragmatique : il permet d'introduire un changement de locuteur, dans un dialogue, ou de préciser immédiatement qui parle :

(83) *"Well," thought Mr. Vinegar,* […] *"Well," said the man,* […] "*Well," said Mr. Vinegar* […]. (*Mr Vinegar, EFT*)

---

[184] Il est vrai que le conte peut parfaitement être destiné aux adultes ; cela étant dit, comme l'écrit Paul Delarue (2005 : 71), « le conte est aussi merveilleusement adapté à la mentalité enfantine grâce à la simplification, à la schématisation, à la « stylisation » des personnages, des actions, des sentiments ».

[185] « *Well* » compte 401 occurrences dans notre corpus, dont 101 en tête de phrase, dans la narration ; « *now* », 281, dont 181 en tête de phrase, dans la narration. Une fois sur deux environ, ils sont utilisés en tant que mots de discours, que ce soit dans le DD ou dans la narration (70/175 dans *EFT*, 77/134 dans *MEFT* et 60/92 dans *EFFT*). Analyses réalisées manuellement à l'aide de la fonction CRTL+F dans Word.

[186] « *I have re- written most of them, and in doing so have adopted the traditional English style of folk-telling, with its "Wells" and "Lawkamercy" and archaic touches, which are known nowadays as vulgarisms*. » (Jacobs, préface de *MEFT*)

« *Well* » peut aussi marquer un temps d'hésitation de la part du locuteur, et ainsi retarder l'apparition d'une nouvelle information.

Il peut également retarder l'apparition d'une nouvelle information lorsqu'il est utilisé par le narrateur/conteur, qui peut alors créer un effet d'annonce. Par exemple, dans *The Cauld Lad of Hilton* (*EFT*), le narrateur/conteur vient d'effectuer une incise pour expliquer au lecteur/auditeur ce qu'est un « *Brownie* ». Il revient ensuite à l'histoire à travers l'énoncé :

(84) *Where was I? Well, as I was a-saying, the Brownie at Hilton Hall would play at mischief* […]. (*The Cauld Lad of Hilton*, *EFT* ; nous soulignons)

« *Well* » rappelle, une nouvelle fois, la présence du conteur et lui permet de recentrer son récit sur la temporalité des personnages : l'explication qui précède, d'ordre général, se trouvait hors de toute temporalité. La description de l'espèce du « *Brownie* » y est faite au présent simple :

(85) *… a Brownie is a funny little thing, half man, half goblin.* (*The Cauld Lad of Hilton*, *EFT* ; nous soulignons)

Comme l'indiquent Huddleston & Pullum (2002 : 127), ce type de présent caractérise un propos valable en tout temps, voire même fait référence à une caractéristique qui se trouve hors du temps. « *Well* » permet ici de faire une transition entre différents niveaux de temporalité. Quand il apparaît en tout début de conte (deux occurrences dans notre corpus), « *well* » pourrait marquer la transition entre la temporalité du lecteur/auditeur et celle des personnages, à la manière de *OUAT*, en rappelant la présence du conteur :

(86) *WELL, there was once a gentleman who had fine lands and houses, and he very much wanted to have a son to be heir to them.* (*Catskin*, *MEFT* ; nous soulignons)

Dans un cas comme celui-ci, nous avons l'impression que « *well* » a été ajouté de façon maladroite au texte écrit ; tel est également le cas dans l'exemple suivant :

(87) *Well, so they were married.* (*Tom Tit Tot*, *EFT* ; nous soulignons)

Par-delà son effet d'annonce, « *well* » peut être le signal que la narration va se concentrer sur un événement en particulier, donc sur un moment particulier. Il dirige ainsi l'attention du lecteur/auditeur vers celui-ci. Il est alors souvent suivi d'un repère temporel visant un moment précis :

(88) <u>*Well*</u>, ***when they had all eaten***, […] *they began playing games* […]. (*The Three Cows, MEFT* ; nous soulignons) [187].

Ici, le repère temporel précis se trouve dans la proposition adverbiale de temps en « *when* » (qui vise le moment où les personnages finissent de manger), puis il est secondé dans la proposition principale par la référence temporelle impliquée par le marqueur *–ed* (dans la S/P *they/begin playing games*). « *Well* » pourrait donc parfois pré-signaler un achoppement sur une occurrence précise dans le temps.

L'adverbe « *now* », quand il est utilisé par le narrateur en tête de phrase et se traduit par « alors » plutôt que par « maintenant », semble découler de la même logique d'achoppement et de concentration de l'attention sur un moment précis. En effet, sur 131 occurrences dans notre corpus, 87 remplissent cette fonction, soit environ 66% :

(89) <u>*Now*</u> ***one day as he was fishing*** *he caught in his net the finest fish he had ever seen* […]. <u>*Now*</u> ***after a time*** *the fisherman's wife gave him two fine twin boys* […]. <u>*Now*</u> ***when George and Albert grew up*** *they heard that a Seven-Headed Dragon was ravaging the neighbouring kingdom* […]. <u>*Now*</u> ***as they were talking*** *a horrible roar rent the air* […]. (*Teeny-Tiny, EFT* ; nous soulignons)

(90) <u>*Now*</u>, ***this time, when Anne lifted the lid off the pot***, *off falls her own pretty head, and on jumps a sheep's head.* (*Kate Crackernuts, EFT* ; nous soulignons)

« *Now* » précède bien des repérages temporels, effectués par les circonstants de nature norminale, adverbiale ou propositionnelle mis en gras dans le texte. À l'inverse, on peut imaginer que les indications temporelles qui suivent immédiatement « *now* » viennent préciser le nouveau repère qu'il instaure, comme dans les manipulations suivantes : « *Now – I mean – one day …* », « *Now – I mean – as they were walking…* ». « *Now* » aiderait donc à pointer un moment précis de l'histoire. Le fait qu'il est suivi, dans dix cas, de la formule introductrice « *it happened that ...* » renforce cette idée.

[187] Des exemples du même type se trouvent dans *Three Feathers* (*MEFT*) : « <u>*Well*</u>, ***one night when he came home*** *she suddenly lit a candle and saw him* […]. <u>*Well*</u>, ***one day*** *the butler* [...] *said to her…* » ; *The Hedley Kow* (*MEFT*) : « <u>*Well*</u>, ***one summer evening as she was trotting away homewards*** […] » ; *Coat O'Clay* (*MEFT*) : « <u>*Well*</u>, ***one day, as she sat at her door paring potatoes***, [...] *came a tall lad …* » ; *The Lambton Worm* (*MEFT*) : « *Well,* ***one Sunday morning*** *he was fishing as usual, and not a salmon had risen to him, his basket was bare of roach or dace.* » ; *Tom Tit Tot* (*EFT*) : « <u>*Well*</u>, ***the next day***, *her husband took her into the room…* » (nous soulignons ; liste non-exhaustive).

Dans l'exemple qui suit, l'utilisation de « *now* » montre davantage son lien avec le repérage temporel :

(91) <u>*Now*</u> *the grand hunting party comes back,* ***and*** *the castle* […] *had disappeared* […]. (*Jack and his Golden Snuff-Box, EFT* ; nous soulignons)

L'énoncé pourrait être glosé par :

(91') <u>*When*</u> *the grand hunting party came back, the castle had disappeared.*

En premier lieu, une telle manipulation témoigne d'un niveau de langue plus soutenu. Dans l'exemple (91), l'emploi de « *now* », suivi de « *and* » dans la deuxième proposition, rend l'énoncé moins fluide, donc plus oral. En second lieu, on peut se demander ce que « *now* » garde, dans cet exemple précis, de sa valeur temporelle, quand il signifie « aujourd'hui » ou « maintenant » et qu'il est glosable par « *at this time* » (Quirk *et.al*, 1985 : 530). Il serait en effet difficilement acceptable de traduire (91) par : « <u>Maintenant</u> le groupe de chasseurs revient, et le château avait disparu ». Toutefois, la souplesse qu'offre la langue dans le conte, avec son registre familier, pourrait nous amener à tolérer une telle traduction, d'autant plus que l'utilisation de deux temps verbaux différents rend déjà l'énoncé maladroit ou surprenant. Par ailleurs, Huddleston & Pullum (2002 : 1558) précisent que « *now* » est souvent utilisé pour marquer un contraste entre le présent et le passé, ou entre le présent et le futur. Ici, il pourrait servir à opposer les événements de l'histoire précédemment décrits à la nouvelle séquence narrativo-temporelle qui va être développée (le retour au château), et servirait ainsi à la mettre en relief. De plus, il est parfaitement cohérent d'utiliser « *now* » avec V-*s*, ce qui est le cas dans l'exemple (91) (« *comes* »). « *Now* » déictique se réfère à un intervalle de temps qui inclut le moment de l'énonciation (Huddleston & Pullum, 2002 : 1558). Il permettrait alors d'inclure le narrateur à la temporalité de l'histoire, comme s'il la partageait avec les personnages. « *Now* » est d'ailleurs qualifié de « *proximal* » ; la frontière entre ces deux temporalités s'en trouve réduite. Cependant, le retour au passé dans le deuxième conjoint, dans lequel le verbe est conjugué en *have-ed* V-*en* (« *had disappeared* »), impose un grand-écart temporel entre les deux moments cités (celui où les personnages reviennent de la chasse et celui où ils constatent que le château a disparu), alors que les deux procès peuvent être interprétés comme simultanés. Le récit étant clairement ancré dans le passé (la narration est en V-*ed*), la S/P *the great hunting*

party/come back est également à interpréter comme passée. « *Now* » perdrait alors sa valeur temporelle intrinsèque pour acquérir une fonction d'annonce.

Dans le conte *Jack and his Golden Snuff-Box* (*EFT*), « *now* » se trouve en tête de cinq phrases annonçant un déplacement ou l'aboutissement d'un voyage (dont deux fois associé à un verbe au présent). Sachant que le déplacement est le point central de plusieurs des fonctions essentielles du conte, selon Propp (1970)[188], nous pouvons en déduire que « *now* » annonce une grande étape dans le récit. Il se trouve d'ailleurs quatre fois en tout début de paragraphe, ce qui le place typographiquement à des places stratégiques du déroulement du récit.

Nous constatons que « *now* » et « *well* » ne sont qu'une partie d'un système plus large de repérages. Ces mots de discours, qui peuvent annoncer un repérage temporel précis, fonctionnent parallèlement à certains connecteurs comme « *and* », « *but* » et « *so* », qui, eux, créent des liens temporels entre deux événements du récit. Nous y reviendrons dans notre troisième chapitre, mais nous tenons tout de même à présenter un exemple de leur association :

(92) *…<u>and</u> the girls wanted to go away and seek their fortunes. <u>Now</u> one girl wanted to go to service* […]. *<u>So</u> she started for the town. <u>Well</u>, she went all about the town, <u>but</u> no one wanted a girl like her.* (*The Old Witch, EFT* ; nous soulignons)

D'après nous, « *now* » apporte une précision à l'événement annoncé dans la phrase précédente (« *go away and seek their fortunes* ») ; il explicite ce qui était entendu par « *seek their fortunes* » pour la première des deux sœurs et met en lumière son cas particulier, étant donné que les parcours respectifs des deux personnages seront confrontés plus loin dans le récit. Le fait que nous pouvons trouver deux fois « *now* » en tout début de conte, comme nous l'avons déjà mentionné, participe peut-être de la même logique, à savoir celle de mettre en lumière un personnage principal par rapport à d'autres personnages[189]. « *So* », quant à lui, indique une conséquence logique de l'événement constitué par la S/P *one girl/want to go to service*. Enfin, la phrase qu'introduit « *well* » condense les recherches d'emploi du personnage en une seule

[188] Exemples de fonctions impliquant un déplacement : « le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête ([…] *déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide* […] » (Propp, 1970 : 63) ; « le héros revient » (1970 : 69). Pour plus d'exemples, voir l'annexe 2.

[189] Tel est le cas dans l'incipit de *Day Dreaming* (*EFFT*) : « *<u>Now</u> there was once **a man** at Bagdad who had seven sons…* » et de *The Clever Lass* (*EFFT*) : « *<u>Now</u> there was once **a farmer** who had but one daughter of whom he was very proud…* ».

proposition (« *she went all about the town* »). Cela ne vient donc pas forcément infirmer notre hypothèse selon laquelle « *well* » permet de se concentrer sur un moment précis : on considère ici ses différentes recherches et ses démarchages comme un ensemble, comme regroupés dans un seul cadre temporel (probablement celui d'une journée).

Les emplois de « *well* » et de « *now* » témoignent d'un souci de fidélité à une manière de raconter propre aux contes populaires merveilleux, qui sont foncièrement destinés à être oralisés ou entretiennent une relation particulière avec l'oralité. Les mots de discours « *well* » et « *now* » peuvent également revêtir une fonction phatique qui prend tout son sens à l'oral, les « tournures phatiques » étant destinées à assurer ou vérifier la communication entre le locuteur et le destinataire (Aubrit, 2012 : 20). Ils constituent une façon de ramener l'auditeur au conte assez régulièrement.

Un type d'intervention qui a incontestablement une fonction phatique est l'adresse au récepteur.

1.5.3 Adresses au lecteur < adresses à l'auditeur ?

Nous émettons l'hypothèse que les adresses au récepteur sont de nature orale, soit qu'elles aient été transcrites telles quelles par Jacobs, et témoignent de l'origine orale du conte avant sa première transcription[190], soit qu'elles aient été introduites dans le texte pour lui donner

[190] La source de chaque conte collecté par Joseph Jacobs est indiquée avec précision à la fin des recueils, dans la partie *Notes and References.* Ces remarques laissent apparaître deux grands types de sources : sources écrites (contes publiés antérieurement dans des revues, ou contes qui lui ont été transmis par courrier) et sources orales qui ont donné lieu à une transcription de Jacobs : « […] *we have a certain number of tales actually taken down from the mouths of the people* » (*MEFT*, préface). Dans les deux cas, Jacobs admet avoir effectué quelques changements diégétiques, linguistiques ou stylistiques (à quelques exceptions près, pour lesquelles il affirme avoir été complètement fidèle à sa source). Il affirme néanmoins sa volonté de rester fidèle à la manière de raconter du « peuple », « peuple » qu'il avait opposé, dans la préface de *EFT*, aux classes supérieures de la population qui détenait le monopole de la transcription. En faisant référence au « peuple », Jacobs fait donc référence à une catégorie de personnes dont le moyen de communication était le langage oral : « *I have re-written most of [the tales], and in doing so have adopted the traditional English style of folk-telling, with its 'Wells' and 'Lawkamercy' and archaic touches* […] » (*MEFT*, préface). Dans la préface du recueil précédent (*EFT*), il évoque ce lien

une dynamique orale, pour imiter une façon de raconter propre à l'oral. Il s'agit la plupart du temps de poser une question au récepteur : pour le lecteur, elle est foncièrement rhétorique, mais pour l'auditeur, elle peut provoquer une réponse. Les adresses au lecteur envisageraient donc immédiatement l'oralisation du texte, ce qui soutient l'argument selon lequel le conte tient autant de l'oralité que de la scripturalité.

Selon Copy & Gournay (2009), l'origine orale du conte est en partie reconstruite à travers l'occurrence de mots et de phrases qui engagent typiquement la communication orale, comme « *you see* ». Ce type d'intervention constitue une adresse au lecteur dont la fonction est phatique :

(93) *…put you them there pies on the shelf, and leave 'em there a little, and they'll come again - she meant, you know, the crust would get soft. (Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

(94) *For he hadn't had anything to eat, you know, the night before and was as hungry as a hunter.* (*Jack and the Beanstalk, EFT* ; nous soulignons)

Littéralement, cette expression implique un partage de connaissances entre le narrateur/conteur et le lecteur/auditeur. Nous avons choisi ci-dessus deux exemples où ce partage n'est pas de la même nature : dans l'exemple (93), il est extratextuel, il fait appel aux connaissances du langage culinaire du récepteur. Dans l'exemple (94), il est intratextuel puisque le narrateur/conteur fait appel à un événement de l'histoire qui a déjà été raconté ; l'endophore est confirmée par le circonstant nominal « *the night before* », qui fait référence à un moment antérieur du temps raconté. Le premier invite donc à sortir de la temporalité de l'histoire quand le second invite à y rester ; la différence de ponctuation peut alors être révélatrice, le tiret étant plus séparateur que la virgule.

Ce type d'expressions aident à connecter le discours à la temporalité du récepteur, à travers le pronom de la deuxième personne « *you* » et l'utilisation de V-Ø : narrateur/conteur et lecteur/auditeur se retrouvent réunis dans la fiction secondaire. La fiction secondaire, comme le rappellent Copy & Gournay (2009), est l'un des deux types de fiction que Vuillaume (1990) a distingués. Elle regroupe les commentaires sur l'histoire et sur l'acte de narration, par

---

qu'entretient ses contes avec le langage oral : « *Generally speaking, it has been my ambition to write as a good old nurse will speak when she tells Fairy Tales* ». Il prouve ainsi la relation particulière qu'entrentient le conte écrit avec l'oralité.

opposition à l'histoire narrée, qui, elle, constitue la fiction principale. Copy & Gournay (2009) précisent que le narrateur de la fiction principale a pour caractéristique, dans le conte, d'être non-subjectif, c'est-à-dire qu'il ne se réfère pas à un locuteur particulier ; il s'agit d'un proto-narrateur qui représente l'entité trans-individuelle qui est à l'origine de la transmission du conte. Il est donc un « *non-speaker based enunciator* »[191]. Cependant, comme elles le précisent, le fait de raconter le récit à l'oral implique qu'il soit pris en charge par un conteur spécifique, donc par un énonciateur qui transmet le conte en son nom[192].

La présence d'un conteur en chair et en os rend les interactions avec le destinataire prévues par le texte d'autant plus dynamiques, et leur confère un rôle plus important dans la temporalité interne du récit. En effet, la possibilité d'offrir une réponse aux questions posées par le conteur peut, déjà, faire varier le temps de l'écoute, et peut aussi influencer la façon dont le conteur va annoncer la suite de l'histoire. Prenons quelques exemples (nous soulignons dans chaque exemple) :

(95) *Now, how do you think the cat used to help John to live?* (*The Earl of Cattenborough, EFFT*)

(96) *But sometimes it **would** be in a good temper, and then! —'What's a Brownie?' you say. Oh, it's a kind of a sort of Bogle, but it isn't so cruel as a Redcap! What! you don't know what's a Bogle or a Redcap! Ah, me! what's the world a-coming to? Of course, a Brownie is a funny little thing* […]. *Where was I? Well, as I was a-saying the Brownie at Hilton Hall **would** play at mischief,* […]. (*The Cauld Lad of Hilton, EFT*)

(97) *...it is hard to say which of the [farmer or his wife] was the more foolish. When you've heard my tale you may decide.* (*Jack Hannaford, EFT*)

(98) *You must know that once upon a time Reynard the Fox and Bruin the Bear went into partnership and kept house together. Would you like to know the reason? Well, Reynard knew that Bruin had a beehive full of honeycomb, and that was what he wanted* […] *and this time the name given by Reynard to the*

---

[191] « […] *non-speaker-based predication (i.e. a complete form of non-commitment)* […] *indicates that the statement expressed is not packaged as being the result of a specific speaker's evaluation* » (Copy & Gournay, 2009).

[192] « […] *in folktales, the narrator of the primary fiction has characteristics typical of the genre: it is not posited as specific, but as non-subjective, i.e. not referring to a particular speaker* […]. *In folktales, it is construed as a proto-narrator which represents the trans-individual entity responsible for the perpetuation of the narrative. This type of proto-narrator is common to utterances that are not related to any specific subjective entity where the reference values are not calculated relative to a specific speaker. In this paper, those utterances have been tagged "non-speaker-based predication".* […] *Yet, the actual narration of a folktale proceeds from the actualization of the narrative by a specific teller, endowed with the qualities of a speaker, who thus perpetrates, in his name, so to say, the transmission of the tale* » (Copy & Gournay, 2009).

child that didn't exist was "All-gone,"—<u>you can guess why.</u> […] [*he*] *dragged the Fox out of his den by it and ate him all up.* […] *and well he deserved it. <u>Don't you think so?</u>* (*Reynard and Bruin, EFFT*)

Que ce soit pour l'anticipation du récit, comme dans l'exemple (95) ou (98) avec le deuxième segment souligné, ou pour fournir un jugement à l'issue du récit, comme dans l'exemple (97) ou le dernier segment souligné de (98), ces interventions relient directement le conteur à l'auditeur. À l'oral, elles sont destinées à recevoir une réponse de la part de l'auditeur, pour que ce dernier donne vraiment son avis et fasse vivre la narration aux côtés du conteur. Les potentielles réponses pouvant être apportées à la question de (95), par exemple, peuvent entraîner le conte sur des pistes que le texte n'avait pas prévues, d'autant plus que ce passage se trouve au début du récit et que l'auditeur sait simplement qu'après la mort de son père, le plus jeune frère a hérité d'un chat. Cela laisse alors libre cours à son imagination. À partir du moment où la question est posée, on sait que le rythme de la narration va être bouleversé, car la question implique une pause que le texte écrit n'engendre pas. L'exemple (97) ne présente pas de question, mais met en valeur la suite du récit : l'auditeur devra alors écouter attentivement pour émettre son jugement à la fin du conte. Le conteur reviendra certainement sur cette question une fois le conte terminé, ce qui n'est pas prévu par le texte écrit. Ce dernier prévoit une fin très synthétique et relativement soudaine (« *And when the King died he succeeded him, and that was the end of the Earl of Cattenborough*. »), qui clôt métaphoriquement le temps de la lecture en même temps que la vie du Conte de Cattenborough. À l'inverse, la version orale permet de revenir en douceur à la temporalité de l'auditeur en lui demandant des réflexions sur le récit qu'il vient d'entendre.

Les contes des exemples (96) et (98) montrent que le texte écrit prévoit plus encore la présence d'un conteur et d'un auditeur. Dans le premier, les questions et réponses fournies par le narrateur viennent interrompre la linéarité temporelle du récit. L'utilisation de *be-ed* V-*ing* dans « *as I was a-saying* » montre que l'histoire a été interrompue en cours de développement. La double occurrence du « *would* » fréquentatif (avant puis après l'interruption), qui renvoie aux mauvaises habitudes de la créature, permet d'indiquer où commence et où se termine la fiction secondaire. Autrement dit, les propositions dans lesquelles ils apparaissent renvoient à la fiction principale. La ponctuation utilisée pour l'intervention du narrateur (point d'exclamation, tiret) isole le commentaire de l'histoire à proprement parler et transcrit sa soudaineté : le texte prévoit que l'auditoire interrompe le conteur, comme c'est souvent le cas en pratique. Cet exemple montre bien que la structure du conte, avec ses étapes bien définies,

et donc également le rythme du récit, peuvent être affectés par l'oralisation. Le conteur pourra choisir de suivre le texte écrit avec les questions qu'il prévoit, ou de rendre au récit plus de linéarité en omettant les explications. Dans l'exemple (98), la question finale peut ouvrir sur un réel débat qui sera peut-être même l'occasion de raconter à nouveau certaines parties du récit ou le récit entier, montrant qu'un récit n'a de réelle temporalité que celle que l'on lui donne en le lisant ou le transmettant oralement.

Nous croyons pouvoir affirmer que les configurations temporelles de la lecture à haute voix sont encodées dans le texte dans des exemples comme le suivant :

(99) *Cinder-Maid* […] *opened [the nut], and what do you think she saw?—a beautiful silk dress blue as the heavens…* (*The Cinder-Maid, EFFT*)

Le tiret qui se trouve entre la question du narrateur et la réponse indique à un potentiel conteur qu'il doit marquer une pause pour créer du suspense. Le texte encode donc la temporalité de l'acte de conter.

Finissons par un dernier exemple d'adresse au récepteur, qui, cette fois, ne l'appelle pas à participer au récit, mais contient un repère temporel dont la référence peut varier, selon que le conte est lu ou écouté :

(100) *Once upon a time, <u>and be sure 'twas a long time ago</u>, there lived…* (*The Three Wishes, MEFT* ; nous soulignons)

L'impératif « *be sure* » s'adresse manifestement au lecteur ; le circonstant adverbial « *a long time ago* » peut alors être repéré par rapport au moment de la lecture. Ce repérage sera forcément différent de celui du narrateur, qui sera opéré par rapport à son présent de narration. La lecture implique donc un décalage temporel qui peut être plus ou moins important ; en effet, comme l'explique Maingueneau (2004 : 168), le texte écrit peut « circuler loin de sa source ». En revanche, quand le conte est oralisé, conteur et auditeur sont réunis dans un même système de repérages spatio-temporels. Selon Maingueneau (2004 : 167), « chaque récitation constitue une interaction entre le récitant, sa mémoire, son public immédiat, la mémoire de ce public. L'acte de narration ne peut alors être séparé de l'histoire narrée ». Dans l'exemple (100), si la référence de « *a long time ago* » n'acquiert pas plus de précision, on sait néanmoins que le conteur et l'auditeur partent du même point-repère zéro. Cela a pour effet de créer une

complicité narrative et temporelle, qui peut parfois également entraîner un rapprochement de la temporalité du conte vers le conteur et l'auditeur.

1.5.4 La temporalité du conteur et de l'auditeur

Comme l'explique Adam (2004 : 38) :

> […] les différences énormes entre productions écrites et orales proviennent […] des différences majeures entre situation d'interaction orale – dans laquelle la coprésence des interactants est le cas le plus fréquent – et situation d'interaction écrite – dans laquelle la distance entre énonciateur et interprétant est généralement spatiale et temporelle.

L'un des points de démarcation entre la communication orale et la communication écrite est donc constitué par la distance spatio-temporelle entre le producteur et le récepteur : la communication orale présuppose un rapprochement spatio-temporel du narrateur (dont le rôle est endossé par le conteur) et du récepteur (l'auditeur).

La mise en voix effective du conte imprègne ce dernier de temporalités autres que celles de la lecture. Selon Derive (2005 : 28) :

> […] les conditions-mêmes de la performance orale, où les interlocuteurs sont en présence et où l'interactivité est possible, déterminent différemment l'élaboration du discours. Le conte écrit fait l'objet d'une consommation différée et réversible (on peut l'interrompre, revenir sur un passage), médiatisée par l'objet livre, et elle se fait le plus souvent […] en l'absence de celui qui est à l'origine de l'énonciation.

Tout d'abord, le simple fait de donner un cadre précis à la profuction et à la réception du texte lui donne une nouvelle dimension. Le conte s'inscrit dans une temporalité particulière : celle du moment de production (orale), qui est donc conditionnée par un espace et une durée. Ensuite, la façon dont le conteur va réciter le texte et se l'approprier va donner lieu à une nouvelle interprétation ; peut-être, par exemple, le conteur insistera-t-il davantage sur tel ou tel élément, grâce à une modulation de la voix, ou en faisant varier le rythme, en ménageant le suspense, etc. Comme l'écrit Corti (Aubrit, 2012 : 131), l'auditeur « à son tour réagit à l'attitude [du conteur], par l'échange continuel de signes, la mimique théâtrale et expressive de la présence » ; il influence donc lui aussi le développement temporel du récit, car il peut demander des répétitions, faire ralentir ou accélérer le rythme.

L'importance de la prise en compte de l'auditeur dans la construction du récit a également été remarquée par Derive (2005 : 28) :

> On peut dire d'une certaine manière que l'histoire se façonne en fonction de la réaction du public qu'un bon conteur lit immédiatement sur son auditoire au fur et à mesure qu'il raconte. Il faut donc chercher des solutions techniques qui rendent la consommation du texte possible à l'écrit, tout en essayant de conserver ce qui peut l'être de ces traits propres à l'oralité et qui font le charme de l'énoncé original. L'équilibre […] est susceptible de varier en fonction de la sensibilité mais aussi de l'idéologie de la personne qui opérera cette transposition. […] La réponse dépend aussi largement de la finalité culturelle qui est poursuivie dans cette opération et du public qui est visé. […] les effets dramatiques ou comiques sont souvent soulignés ou redoublés par les réactions de l'auditoire (qualité de silence, rires) […]. Et quand il s'agit de donner quelques repères, les déictiques abondent dans l'énoncé : « il était grand comme ça », « comme d'ici à là-bas », etc.

L'épigraphe du conte *The Wee Bannock* (*MEFT*) offre un sas narratif dans lequel le récepteur peut d'autant mieux adopter sa position d'auditeur, puisqu'il est invité à rejoindre le groupe d'enfants qui demandent une histoire à leur grand-mère :

(101) *GRANNIE, grannie, come tell us the story of the wee bannock.'*
'Hout, childer, ye've heard it a hundred times afore. I needn't tell it over again.'
'Ah! but, grannie, it's such a fine one. You must tell it. Just once.'
'Well, well, if ye'll all promise to be good, I'll tell it ye again.'

There lived an old man and an old woman at the side of a burn…

La non-appartenance de ce sas à l'histoire est marquée typographiquement (passage en italique et centré dans le texte d'origine), stylistiquement (partie versifiée) et narrativement, puisque que l'on passe d'un « mode narratif » (Danon-Boileau, 1995 : 18) sur la base d'un échange entre « *we* » (les enfants) et « *you* » (leur grand-mère) directement rapporté, sans la présence apparente d'un narrateur, à la 'véritable' histoire qui suit, qui comporte l'*incipit* du conte à proprement parler (« *There lived an old man and an old woman at the side of a burn…* »). Cette introduction rappelle aux auditeurs qu'ils peuvent intervenir dans le récit ; comme l'écrivait Diderot (Demers & Gauvin, 1976 : 163), « lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par un auditeur ».

La présence du conteur peut soit renforcer l'identité référentielle du conte, soit renforcer sa dimension extraordinaire. Dans l'*incipit* de *The Blind Giant* (*MEFT*), nous remarquons la présence d'un ancrage spatio-temporel précis :

(102) *At Dalton, near Thirsk, in Yorkshire, there is a mill. It has quite recently been rebuilt; but when I was at Dalton, six years ago, the old building stood.* […]. *There once lived a giant at this mill who had only one eye in the middle of his forehead* […]. (*The Blind Giant, MEFT* ; nous soulignons)

L'ancrage spatio-temporel est double ici : d'une part, nous avons celui du narrateur, dont la présence est visible à travers le pronom personnel sujet « *I* » et dans l'utilisation du présent (« *is* », « *has* »). La formule existentielle (« *there is a mill* »), qui est communément conjuguée au passé avec V-*ed* dans l'*incipit* des contes (« *There was/were…* »), est ici conjuguée au présent. Ce dernier renvoie au moment de l'énonciation, donc à la temporalité du narrateur. Nous l'appellerons, à la suite de Ricœur (1991a : 185), le présent de narration[193]. Le lecteur peut alors penser que le narrateur est un personnage interne à l'histoire, puisque sa dimension temporelle se trouve reliée à la dimension spatiale dans laquelle les 'autres' personnages (comme le géant) évolueront. Néanmoins, cette impression est contredite dans les lignes qui suivent, puisqu'il est précisé que l'histoire se passe bien à l'endroit où le narrateur se trouve, mais dans un temps antérieur. L'adverbe « *once* », qui, selon Huddleston & Pullum (2002 : 715), permet de localiser les événements dans un temps indéfini du passé, et l'utilisation du marqueur *–ed* (« *lived* », « *had* »), qui marque une coupure temporelle, permettent de marquer cet éloignement entre temps de la narration et temps de l'histoire. Ici, le narrateur n'affirme sa présence que pour pouvoir enchâsser une histoire (l'histoire du temps où le Géant vivait encore au moulin) dans une autre. L'intervention manifeste du narrateur au début de son récit rappelle au lecteur sa présence en tant qu'instance qui gouverne le conte. L'utilisation du présent de narration avec V-*s* permet au lecteur de se raccrocher à la temporalité du narrateur et peut lui donner l'impression d'être à ses côtés, et de l'écouter raconter l'histoire.

Une telle intervention prend une toute autre dimension quand le conte est effectivement raconté à l'oral. Comme le rappelle Foucault (1969 : 132), « une [même] phrase ne constitue pas le même énoncé […] si elle a été écrite un jour, il y a des siècles, et si elle réapparait maintenant dans une formulation orale » ; les « coordonnées » de l'énoncé ne sont plus les mêmes. Le conteur endosse alors la temporalité du narrateur, et le présent de narration coïncide

[193] « En tant qu'auteur de discours, le narrateur détermine en effet un présent – le présent de narration – tout aussi fictif que l'instance de discours constitutive de l'énonciation narrative » (Ricœur, 1991a : 185). Bien que fictive, l'instance narrative elle-même, « avec ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel », est impliquée dans le récit. Comme le précise Ricœur (1991b : 161), « l'instance narrative présente elle-même des traits temporels » ; ce sont ces traits temporels que nous appelons 'temporalité du narrateur'.

avec le sien. Il devient le repère énonciatif et donne une référence précise au cadre spatio-temporel décrit : l'auditeur peut alors déterminer une date précise à laquelle le conteur se trouvait à Dalton (« *six years ago* » = six ans avant le moment où le conte est raconté). L'existence du moulin (« *there is a mill* ») acquiert une dimension moins fictionnelle lorsqu'elle est prédiquée par le conteur. La présence d'un conteur en chair et en os renforce donc l'identité référentielle de l'histoire, tout en la déplaçant.

Tel est également le cas dans le conte *The King of England and his Three Sons* (*MEFT*) :

(103) *Off poor Jack rides over hills, dales, valleys, and mountains* […], *farther than **I** can tell you to-night or ever intend to tell you.* (*The King of England and his Three Sons*, *MEFT* ; nous soulignons)

La référence de l'adverbe « *tonight* » est temporellement ambivalente. Elle est à interpréter en fonction de la situation : elle renvoie au temps de la lecture, si le conte est lu, et au temps de l'écoute, si le conte est raconté à l'oral. Dans le cas de la lecture, « *tonight* » n'aura pas la même référence pour le lecteur que pour le narrateur. En revanche, l'écoute entraîne un partage de temporalité entre deux instances qui se trouvent réunies dans l'espace temporel couvert par « *tonight* » : le conteur et l'auditeur. Le partage est d'autant plus fort qu'il implique aussi un partage de spatialité, conteur et auditeur étant réunis dans la même pièce (le cas des livres audio n'est pas pris en compte ici).

Il est à noter que la prise en charge des repérages par le conteur peut prêter à confusion dans les *incipit* qui commencent par « *OUAT, though it was not in my time, nor in your time*… » ; en effet, conteur et auditeur sont censés partager le même cadre spatio-temporel, et la dissociation entre l'époque du conteur et l'époque de l'auditeur ne tient plus.

Certaines interventions illustrent l'ambiguïté entre narrateur et conteur, entre lecture et écoute. Prenons d'abord l'exemple de *The Children in the Wood* (*MEFT*), que nous n'avons pas inclus dans notre corpus principal pour les analyses linguistiques (puisqu'il est entièrement rédigé en vers), mais qui montre très bien cette ambiguïté :

(104) *NOW ponder well, you parents dear,*
*These words which **I** shall write;*
A doleful story you shall hear … (*The Children in the Wood*, *MEFT* ; nous soulignons)

Le narrateur marque sa présence par le modal « *shall* », qui renvoie au présent de narration à travers l'écriture (« *write* »). Cela peut se comprendre par la mention du destinataire, « *you parents dear* » : s'il s'adresse aux parents, il est plus probable qu'ils s'adressent à des lecteurs qu'à des auditeurs. Cependant, il envisage immédiatement la présence d'un conteur, à travers le verbe « *hear* », quand le lecteur aurait pu s'attendre à trouver le verbe « *read* », ce qui marque l'ambivalence de l'instance narrative dans le conte, puisqu'elle présente à la fois des caractéristiques typiques de la scripturalité et d'autres typiques de l'oralité, le narrateur étant à tout moment susceptible de devenir conteur. Un deuxième exemple se trouve dans *The Pied Piper* (*MEFT*) ; ce conte montre comment l'oralité fait partie intégrante du récit, soit qu'elle résulte de l'origine orale de celui-ci, soit qu'elle ait été prévue par le récit lui-même :

(105) *Why did n't the good people of the town have cats? Well they did, and there was a fair stand-up fight, but in the end the rats were too many, and the pussies were regularly driven from the field. Poison, I hear you say? Why, they poisoned so many that it fairly bred a plague*. (*The Pied Piper*, *MEFT* ; nous soulignons)

Les phrases interrogatives soulignées dans le texte montrent l'anticipation des attentes des auditeurs. De plus, dans la deuxième, l'antéposition de l'objet (« *poison* »), dans une phrase interrogative non-canonique (qui ne suit pas le schéma 'auxiliaire + S + V') est davantage caractéristique du langage parlé. Cette phrase permet de transcrire à l'écrit une réaction possible des auditeurs (sous la forme de la question « (*Why) didn't they poison them ?* », par exemple). Cela rappelle que, contrairement au temps de la lecture, le temps de l'écoute peut amener à modifier le contenu du récit, à introduire des éléments qui ne se trouvaient pas forcément inscrits dans la version écrite du conte.

Dans *Yallery Brown* (*MEFT*), le même type de question sert à renforcer la dimension extraordinaire du conte en attestant les faits surnaturels :

(106) *And did **it** come true, sayst thou? My word! but [sic] **it** did, sure as death!* (*Yallery Brown*, *MEFT* ; nous surlignons)

Le pronom « *it* » reprend de manière anaphorique la malédiction que le Yallery Brown a jetée au protagoniste, Tom. C'est donc l'efficacité de la formule magique dont le narrateur se porte ici garant à travers l'expression « *my word!* ». Le conteur donnera plus de crédibilité à ces propos ; le rapport physique d'un conteur face à son auditeur rend ce dernier plus enclin à le

croire qu'un lecteur face à un narrateur non-incarné. D'une certaine façon, l'atemporalité du conte est nuancée par la personne du conteur, qui confère une 'réalité' plus forte à la fiction que la lecture, par la mise en voix du texte. Cependant, comme l'indique Derive (2005 : 28), « le moment de la récitation est en lui-même une ambiance et l'attitude du conteur, sa diction suffisent à créer ces atmosphères de fiction ». Nous pouvons tout de même imaginer qu'en incarnant les différents personnages avec différentes caractéristiques vocales (timbre de voix, volume sonore, intonation, etc.) le conteur leur donne une place dans le temps réel, celui de la récitation.

Joseph Jacobs clôt ses deux recueils de contes anglais (*EFT* et *MEFT*) par la formule :

OYEZ-OYEZ-OYEZ
THE ENGLISH FAIRY TALES
ARE NOW CLOSED
LITTLE BOYS AND GIRLS
MUST NOT READ ANY FURTHER

Celle-ci a la particularité de mêler oralité et scripturalité : les traits de la première se retrouvent dans la formule « *Oyez, Oyez, Oyez* » propre aux annonceurs publics, que l'on peut d'ailleurs lire dans le troisième recueil de notre corpus, dans le discours du messager du roi dans *The Cinder Maid* (*EFFT*), rapporté au DD (« O *yes, O yes, O yes, know ye that His Grace the King will give* […] *a Royal Ball* »). Les traits de la scripturalité se trouvent dans le verbe lexical « *read* ». Les destinataires du conte sont donc envisagés à la fois comme lecteurs et auditeurs, ce qui n'est pas sans rappeler l'ambivalence du narrateur/conteur.

Ce premier chapitre nous a permis de dégager les principales caractéristiques de l'expression de la temporalité dans notre corpus. Il s'agit d'une étape essentielle pour pouvoir dégager les spécificités sur lesquelles nos analyses porteront. Nous avons également vu que ces caractéristiques résultent, pour la plupart, de l'appartenance des textes de notre corpus à un genre spécifique.

Il nous faut maintenant nous demander ce que le rapport au temps dans les contes, tel qu'il a été étudié dans le premier chapitre, peut nous apprendre sur notre rapport au temps dans les langues. Le deuxième chapitre est ainsi dédié à la temporalité telle qu'elle est considérée

par les linguistes. Cette approche plus théorique va nous permettre de mieux comprendre comment la temporalité est exprimée dans le conte.

2) La temporalité vue par les linguistes

La temporalité en linguistique correspond à la représentation du temps dans la langue et dans le discours. L'idée est de montrer en quoi le travail de certains linguistes sur la temporalité peut être articulé à l'étude de l'expression de la temporalité dans un genre précis comme le conte, dont nous avons dégagé de premières caractéristiques dans le chapitre précédent.

Chevillot (2010 : 43) s'interroge sur le rapport entre le livre, la vie et la temporalité :

> Le livre est cet espace ouvert dans lequel nous aimerions nous laisser enfermer. C'est aussi, tout simplement, le principe même de la vie, cette contingence qui ne prend son sens que parce que nous disparaissons, nous disparaîtrons. Lire, écrire ou vivre, n'est-ce d'ailleurs jamais autre chose que *temporiser* ?

En effet, la lecture et la production écrite relèvent de la temporalisation, et c'est notamment par des procédés linguistiques que cette dernière est rendue possible. Nous entendons donc 'temporalisation' au sens de « rendre temporel, placer dans la dimension du temps »[194], et nous nous intéresserons ici à la 'mise en temps' par la langue.

Selon Klein (2007), « le langage ne nous dit pas ce qu'est le temps, mais il détermine implicitement ce qu'il faut penser à son propos et formate dans l'œuf notre conception de la temporalité ». En effet, nous pouvons voir le temps dans le langage comme une mise en forme(s), mais nous pouvons en dire autant de la langue : formes verbales (flexions des verbes[195] conjugués et formes non-finies), formes adverbiales (adverbes exprimant le temps), formes propositionnelles (circonstancielles de temps), etc. Ce sont notamment ces 'formes' qui nous intéressent ici.

---

[194] Définition donnée par le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], à l'adresse : http://www.cnrtl.fr/definition/temporalisation

[195] À la suite de Benveniste (1979 : 154), nous considérerons le verbe comme « l'élément indispensable à la constitution d'un énoncé assertif fini », c'est-à-dire qui est « produit entre deux pauses » et qui « a une intonation spécifique, « finale », qui s'oppose en chaque idiome à d'autres intonations également spécifiques (suspensive, interrogative, exclamative, etc) ». Le verbe est à la fois « cohéreur » (il assure une « cohésion grammaticale ») et « assertif » (sur le plan de « l'assertion de la réalité ») : « à la relation grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute implicitement un « cela *est !* » qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité ».

2.1 Quelques représentations linguistiques du temps

Le temps est, comme l'écrit Gustave Guillaume (1965 : 7-8), produit de la pensée humaine, il est :

> […] une chose en soi difficilement représentable, qui n'acquiert une existence propre (distincte de l'ensemble de la réalité) qu'en vertu d'une abstraction, la plus importante sans doute qu'ait jamais produite l'esprit humain. Mais pour le linguiste, et les fins qu'il poursuit, cette image optima du temps est un instrument insuffisant. Son défaut vient précisément de sa « perfection ». Ce qu'elle offre au regard, c'est du temps déjà construit en pensée, si l'on peut s'exprimer ainsi, alors que l'analyse demanderait qu'on vît du temps en train de se construire dans la pensée.

L'étude de la temporalité en linguistique s'attache donc à déceler les opérations de pensée liées à l'expression du temps et, davantage encore, les traces de ces opérations dans la langue et le discours, les différentes façons dont ces opérations se manifestent.

Cette citation permet déjà de distinguer une représentation 'générale' du temps d'une représentation plus linguistique. Ces différentes représentations peuvent respectivement illustrer le fonctionnement du temps externe et du temps linguistique[196], deux catégories établies par Jean-Pierre Desclés (1994).

[196] Pour traiter la question de l'essence et de la représentation du temps à plus large échelle, et d'un point de vue plus philosophique, et obtenir des précisions sur les notions liée à cette question, celles notamment de durée, d'instant, de flux et de continuité, la tome 3 de *Temps et récit* (1985) de Ricœur présente une synthèse très utile dans laquelle il confronte différentes représentations ; par exemple : Augustin et Aristote (« Temps de l'âme et temps du monde », p.19-36), Husserl et Kant (« Temps intuitif ou temps invisible ? », p.37-89), Heidegger et « le concept « vulgaire » de temps » (p.90-144). N'étant nullement spécialiste de ces différentes représentations, nous nous limiterons ici à des représentations ayant trait à l'expression linguistique de la temporalité.

2.1.1 Temps externe *versus* temps linguistique

Une première distinction importante est celle qui sépare, comme l'écrit Benveniste (1974 : 69-70), le « temps physique »[197] et « chronique »[198] d'un côté, et le « système temporel d'une langue » ou « temps linguistique »[199] (1974 : 73) de l'autre. De cette distinction découle celle de Desclés (1994 : 1-2) entre le « temps de l'univers ou temps externe » et le « temps linguistique » :

> Une différence doit être clairement établie entre *les référentiels temporels organisés par l'énonciateur* qui constituent une modélisation du "temps linguistique" et les référentiels chronologiques organisés à partir d'une cosmologie externe (le temps des étoiles et des planètes) à la fois linéaire et cyclique. […] Il faut distinguer le temps externe ou temps de l'univers du temps linguistique. Le temps externe est un temps des chroniques, un temps des calendriers, un temps cosmique (appréhendé par le mouvement des astres). Une conceptualisation du temps externe a conduit à un temps mathématique newtonien, idéalisé et représentable par une ligne droite continue. Le temps linguistique est conceptualisé à partir des marqueurs linguistiques des langues […].

Nous suivrons Desclés dans cette terminologie pour départager le « temps linguistique » de toute autre forme de conceptualisation ou représentation du temps, que nous appellerons alors « temps externe ». À l'intérieur de cette dernière catégorie, nous départagerons cependant le temps de l'univers ou temps cosmique, qui fait référence à une temporalité de la nature, du temps des chroniques ou temps des calendriers, qui se trouve à un niveau plus élevé de conceptualisation et permet des datations.

Avant de nous intéresser de plus près à ces différentes catégories, notons la façon dont Declerck (1997 : 61) résume cette dichotomie :

---

[197] Le « *temps physique* du monde » est décrit comme « un continu uniforme, infini, linéaire, segmentable à volonté. » Il trouve, « dans l'homme », un « corrélat psychique » qui correspond à la « durée intérieure » (Benveniste, 1974 : 70).

[198] Le « *temps chronique* » correspond au « temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements ». En d'autres termes, il est « la continuité où se disposent en série ces blocs distincts que sont les événements. Car les événements ne sont pas le temps, ils sont *dans* le temps » (Benveniste, 1974 : 70).

[199] Le « *temps linguistique* » a pour fonction d'insérer un événement « dans le temps de la langue ». Il est « organiquement lié à l'exercice de la parole », et il « se définit et s'ordonne comme fonction du discours. Ce temps a son centre […] dans le *présent* de l'instance de parole. […] Ce présent qui se déplace avec le progrès du discours […] constitue la ligne de partage entre deux autres moments qu'il engendre […] : le moment où l'événement n'est plus contemporain du discours, est sorti du présent et doit être évoqué par rappel mémoriel, et le moment où l'événement n'est pas encore présent, va le devenir et surgit en prospection » (Benveniste, 1974 : 73-74). Nous aurons l'occasion de revenir sur les différentes conceptions énonciatives ayant trait à la temporalité dans la partie 2.2., intitulée 'Perception du temps et énonciation'.

> *As has often been noted in the literature, there is a difference between 'objective (physical) time' and 'linguistic time'. From the point of view of physics, time is a unidirectional continuum, which may be represented by a line (the 'time line') and which consists of two parts, the past and the future, separated by the present.* […] *Whereas physical time exists 'in abstraction from any given language' (Quirk* et al.*, 1985 : 175), 'linguistic time' is time as it is perceived and talked about by language users.*

Il nous faudra alors prendre en compte la perception et la représentation du temps dans une approche linguistique de la temporalité.

2.1.1.1 ***Temps des calendriers***

Pour Benveniste (1979 : 6), le « temps des calendriers » est un « temps socialisé » qui sert à « objectiver le temps chronique », en en proposant une division[200]. Le temps des calendriers n'est que très peu illustré dans notre corpus ; on ne trouve en effet aucune datation précise, ni référence à un événement marquant de l'Histoire du monde réel. La datation n'est logiquement pas cohérente avec la temporalité vague que le conte met en place, ou avec sa dimension atemporelle[201]. Ricœur (1991b : 217), d'ailleurs, confronte : « le temps du calendrier et des horloges à un temps progressivement dépouillé de tout caractère mesurable et même de tout intérêt pour la mesure » ; sans aller aussi loin, nous pensons que le conte souligne son détachement de l'emprise de la temporalité du monde réel.

Si aucune date n'est à relever, le conte fait néanmoins apparaître de nombreux « *shifters* temporels », qui correspondent aux « expressions dont la référence temporelle n'est pas donnée en soi mais doit être déterminée par rapport à un repère énonciatif »[202] (Danon-Boileau, 1982 : 69).

---

[200] Selon Ricœur (1985 : 157), « trois traits sont communs à tous les calendriers » : premièrement, « un événement fondateur, censé ouvrir une ère nouvelle », tel « la naissance du Christ », qui « détermine le *moment axial* à partir duquel tous les événements sont datés » ; deuxièmement, la possibilité « de parcourir le temps dans les *deux directions*, du passé vers le présent et du présent vers le passé », « par rapport à l'axe de référence » ; pour finir, on fixe « un *répertoire d'unités* de mesure servant à dénommer les intervalles constants entre les récurrences de phénomènes cosmiques » (Benveniste, 1979 : 6).

[201] Précisons tout de même, à la suite de Ricœur (1985 : 187), que des datations précises ou des références à des événements du monde réel, de l'Histoire (comme la Première Guerre mondiale), n'impliquent pas pour autant que l'on se réfère au « temps historique » : « toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements ». Autrement dit, leur référentialité historique est neutralisée par la fiction.

[202] La « classification élaborée par J.Bouscaren et J. Guillemin-Flescher » et reprise par Danon-Boileau (1982 : 69) distingue, d'une part, les « *shifters* déictiques (ou de type *discours*) », « repérés par rapport à la dénotation d'un

Nous avons tout de même effectué une recherche des occurrences des repères lexicaux renvoyant aux douze mois de l'année dans notre corpus[203]. Seules trois références à un mois particulier sont à noter. La première se trouve dans l'intervention d'un personnage auquel s'adresse Mr Vinegar dans le conte éponyme ; quand Mr Vinegar lui fait remarquer qu'il porte de beaux gants, l'homme lui répond:

(107) *…my hands are as warm as possible <u>this cold November day</u>*. (*Mr Vinegar, EFT* ; nous soulignons)

Le mois de novembre prend ici une valeur métaphorique, celle du froid hivernal, et justifie les événements de l'histoire : le froid du mois de novembre, clairement énoncé à travers l'adjectif « *cold* » qui fait partie du même GN que « *November* », nécessite le port de gants. Cela justifiera donc le souhait de Mr Vinegar de se les procurer, ce qui constituera une étape supplémentaire de ce récit cumulatif[204]. Le mois de novembre est davantage cité pour sa connotation climatique que pour la précision temporelle qu'il apporte. Il peut d'ailleurs, sans aucun impact sur la diégèse, être remplacé par un autre mois caractérisé par le froid climatique. Le fait que des manipulations comme « *this cold December/January/February day* » sont parfaitement recevables montre que le mois de novembre n'est ni utilisé pour marquer une chronologie interne à l'histoire (aucun autre moment de l'année n'est cité comme repère), ni pour marquer le passage du temps raconté (puisque celui-ci s'étend sur moins de trois jours).

Le mois de juin est cité dans *My Own Self* (*MEFT*) avec une valeur métaphorique comparable ; l'héroïne a les joues rouges comme les roses du mois de juin :

(108) (*She had*) *cheeks red as <u>June roses</u>*. (*My Own Self, MEFT* ; nous soulignons)

La beauté des roses du mois de juin peut ainsi être métonymiquement comparée à celle de la jeune fille. On remarque que « *June* » n'apparaît pas dans un circonstant temporel à proprement

---

repère (situation d'énonciation) » qui peut coïncider (ex : *aujourd'hui*) ou non (ex. : *hier*, *demain*) avec lui. D'autre part, on trouve les « *shifters* anaphoriques (de type *histoire*) », qui « supposent une expression dans l'énoncé par rapport à laquelle ils sont repérés ». De la même façon, ils peuvent coïncider (ex. : *ce jour là*) ou non (ex. : *la veille, le lendemain*) avec ce repère.

[203] Nous avons recherché chaque nom de mois à l'aide de la fonction CRTL+F dans Word.

[204] Ce conte fait le récit des échanges successifs de Mr Vinegar, qui était parti acheter une vache au marché mais ne revient vers sa femme qu'avec un bâton (dont elle se servira pour le punir). En effet, sur la route du retour, il échange successivement sa vache contre une cornemuse (le vendeur lui garantit la fortune grâce aux concerts qu'il pourra faire), qu'il échange ensuite contre les gants (puisqu'il prend froid), qu'il échange finalement contre un bâton (à cause de la fatigue).

parler, contrairement au mois de novembre dans l'exemple (107). Le mois de juin ne peut ici en aucun cas constituer un ancrage temporel de l'histoire puisqu'il n'a d'autre rôle que de fournir un point de comparaison à l'adjectif « *red* ».

Le mois de juillet, dans l'exemple (109) qui suit, fait partie du complément prédicatif venant spécifier les caractéristiques du repère « *one Sunday* » de la proposition précédente, et repris ici par le pronom « *it* » :

(109) *One Sunday he was walking across the west field, 't* [sic] *was a beautiful July night warm and still and the air was full of little sounds as though the trees and grass were chattering to themselves.* (*Yallery Brown, MEFT* ; nous soulignons)

Encore une fois, la référence à un mois précis a une valeur métaphorique, rendue explicitie par le cotexte de droite (« *warm and still* »), mais elle a aussi une fonction narrative, puisqu'elle pose un cadre paisible dans lequel la rencontre qui suit, celle du personnage principal avec un autre personnage en pleurs, aura un effet contrastif, ce qui rendra la rencontre plus saillante parmi les autres événements de l'histoire.

Au niveau syntagmatique, dans les exemples (107), (108) et (109), nous nous apercevons que, dans les trois GN soulignés, les substantifs désignant les mois sont adjectivisés, ce qui montre leur côté secondaire et descriptif. Si nous les comparons avec des circonstants tels que « *on 5th November* » ou « *in November* », dans lesquels « *November* » constitue le noyau du GN, on se rend compte que les substantifs désignant un mois précis servent, dans nos exemples, davantage à décrire un cadre spatial qu'à apporter une précision purement temporelle. Néanmoins, un ancrage temporel s'effectue dans (107) et (109) à travers des repères appartenant au temps externe, à savoir « *day* » et « *night* ».

Nous avons également trouvé plusieurs occurrences du substantif « *month* » dans notre corpus, sans que celui-ci ne soit relié à un mois en particulier. Dans plusieurs cas, il est utilisé dans des locutions qui marquent une limite temporelle butoir, un ultimatum, et devient complice de l'expression de la menace, comme dans *Tom Tit Tot (EFT)*, où un lutin fait du chantage à une jeune fille :

(110) *'I'll give you three guesses every night to guess my name, and if you haven't guessed it before the month's up you shall be mine.'* […] *And as it got towards the end of the month, the impet began to look so maliceful…*' (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons).

La temporalité de l'histoire et la temporalité du récit, à l'image de l'exemple (110), sont très souvent représentées comme convergeant vers des bornes temporelles de fin, chez Jacobs. La locution adverbiale « *at last* » fera notamment l'objet d'analyses ultérieures.

Quand il ne s'agit pas d'un mois précis, les références au temps externe sont davantage utilisées pour marquer une durée intra-diégétique que pour ancrer l'histoire temporellement. Par exemple, dans *The King of the Fishes* (*EFFT*), le GN « *a year* (*and a day*) » apparaît trois fois pour désigner l'espace de temps qui s'écoule entre deux événements importants du récit, à savoir la première et la deuxième rencontre entre George et la princesse, qu'il épousera par la suite. Il ne s'agit pas d'ancrer les événements dans une année particulière, mais simplement de marquer l'écoulement du temps raconté, et par là de justifier certains éléments diégétiques (en l'occurrence, cet intervalle permet à George de se livrer à d'autres aventures avant de pouvoir revenir à l'endroit où il a rencontré la princesse pour la première fois). Une dimension symbolique peut venir s'ajouter, celle du destin, étant donné que les deux rencontres se produisent à exactement une année d'intervalle, au même endroit. Elle marque également le côté circulaire et répétitif de la temporalité du conte.

Le conte emprunte donc au temps cosmique et au temps des calendriers que nous connaissons, mais il fait prévaloir leur valeur symbolique sur la précision temporelle qu'ils peuvent apporter. Les unités temporelles ont aussi une dimension particulière qui donne l'impression que le temps n'avance pas de la même façon que dans le monde réel.

Étant donné que les contes de Jacobs ne s'appuient pas sur un quelconque calendrier, le temps cosmique, qui donne l'alternance des jours, des nuits et des saisons, y occupe une place importante ; c'est ce que nous appellerons 'la temporalité de la nature'. Celle-ci donne lieu à la création d'unités temporelles inattendues, dont nous allons présenter un exemple ultérieurement. Nous examinerons la façon dont ces références au temps externe sont prises en charge sur le plan linguistique.

L'unité temporelle que représente une année peut également être reliée à la catégorie du temps cosmique. Lorsqu'un long intervalle de temps sépare deux événements du récit, il est souvent comblé par le substantif « *year-s* », utilisé avec le quantifieur « *many* », glosable par « *a large number of* » et qui marque le GN comme indéfini (Huddleston & Pullum, 2002 : 393). Il permet de rester suffisamment vague et de donner un rythme soutenu à un récit comme le

conte, qui doit rester relativement court. Nous trouvons cette association dans des groupes prépositionnels comme « *for (many/several) years* », qui apparaît cinq fois dans notre corpus, dont une fois dans *The Master Thief* (*EFFT*) :

(111) *So the farmers went back to look, and Will took their cattle and drove them back to the robbers, who agreed that he was a Master Thief. He stopped with them <u>for several years</u> and made much money, and then drove back* […] *to his father's farm.* (*The Master Thief, EFFT* ; nous soulignons)

La locution soulignée permet de condenser plusieurs années de temps raconté en l'espace d'une phrase. Les repères de ce type suivent la logique de l'*incipit*, puisque celui-ci ancre les événements dans un cadre spatio-temporel vague. Nous verrons que ce procédé de compression narrative ne doit pas être confondu avec celui d'ellipse narrative. Nous aurons l'occasion d'approfondir la question de cette distinction dans la sous-partie suivante, qui traite d'une unité temporelle inhabituelle.

2.1.1.2 ***Des unités temporelles atypiques : l'exemple de « seven years »***

Dans un premier temps, nous nous sommes intéressée aux unités temporelles qui renvoient aux années, aux mois et aux jours. Après avoir analysé les syntagmes comportant les mots « *year* », « *month* » et « *day* », l'un d'eux semble particulièrement récurrent : « *seven year(s)* »[205]. Or, le nombre sept a une dimension symbolique incontestable[206] ; issu du latin *septem*, il représente « la perfection, la complétude », comme le note Corinne Morel (2004 : 803-805), qui précise :

> Le septénaire est sacré dans toutes les traditions. Il représente un cycle accompli et dynamique. Il exprime la globalité, l'équilibre parfait, l'accomplissement. Toutes les religions […] lui réservent une large place. […] le nombre sept […] définit des ensembles complets et majeurs. Nombreux en effet sont les principes, physiques, organiques ou psychiques, composés de sept éléments. […] Cette répétition et cette

[205] Il apparaît 23 fois dans notre corpus. Par ailleurs, l'adjectif numéral « *seven* » apparaît dans 54 autres GN, dont une fois dans « *seven times* », une fois dans « *seven nights* » et une fois dans « *seven days* ».

[206] Ferber (1999), qui a consacré un ouvrage aux symboles dans la litérature, écrit : « *Seven, of course, is crucial in western number sense. As it is the number of days in the Hebrew week, it memorably structures the first book of Genesis as well as the whole Book of Revelation, the beginning and the end of the Christian Bible*. *There are seven visible "planets" in the original sense : the Moon, Mercury, Venus, the Sun, Mars, Jupiter, and Saturn. They give their names to the days of the week in the Romance languages and, converting five corresponding gods or goddesses, in the Germanic languages (e.g., Wodan was identified with Mercury, so Wodan's day (Wednesday) is French mercredi).* […] *Hyppocrates* […] *wrote a treatise called "On the Sevens", in which he declared sevens to be everywhere : seven seasons, seven strata of the cosmos, and the like* ».

> permanence du sept confortent la dimension universelle du nombre. […] Sa récurrence est telle qu'elle ne peut être attribuée au hasard. Elle traduit l'utilisation d'un élément, dont la destination profane est pourtant uniquement mathématique, à des fins symboliques. […] Il ne sert alors plus à quantifier, mais à personnifier la perfection. […] Nombre de l'origine dans la Bible, il est aussi celui de la fin, puisque les septénaires sont légion dans l'Apocalypse. […] Selon la Genèse, Dieu créa le monde en six jours et chôma le septième, qui devient le sabbat. Le sept représente ainsi l'achèvement, l'aboutissement et exprime un ensemble non pas clos et limité, mais bien ouvert et infini […]. La pensée magique relaye également le symbolisme accusé du nombre sept[207].

Les sept ans renvoient donc à une unité temporelle à la fois complète et ouverte. Cette unité associe la temporalité à l'universel, à la perfection et à la magie. Il n'est alors pas étonnant de retrouver le nombre sept dans les contes, que ce soit pour définir une unité temporelle ou non. Parmi la liste des « septénaires généraux et sacrés » que dresse Morel (2004 : 804), nous retrouvons en effet la mention des sept nains de *Blanche-Neige*[208] et les bottes de sept lieues du *Petit Poucet*. Nous pouvons y ajouter *La Belle au Bois Dormant* de Perrault, puisque sept est aussi le nombre de fées marraines qui font un don à la princesse, la septième, la vieille fée, étant l'élément-clef du conte, l'élément déclencheur de malheur, puisqu'elle la condamne au sommeil éternel.

Il nous reste à déterminer quelle utilisation Jacobs fait de cette unité temporelle de sept ans. Nous partirons de plusieurs exemples tirés du corpus pour le savoir :

(112) *The giant had a bonny daughter, and she and the lad grew very fond of each other. The giant said one day to Nix Nought Nothing: "I've work for you to-morrow. There is a stable <u>seven</u> miles long and <u>seven</u>*

[207] Morel (2004 : 805) donne l'exemple suivant : « Selon d'autres croyances populaires, le septième enfant est béni des dieux, […] le septième fils du septième fils [*sic*] est un homme d'exception, qui possède des pouvoirs extraordinaires, dont celui de la guérison et de la divination […] ».

[208] Les nains sont au nombre de sept dans la version publiée par les frères Grimm en 1812. La version de Jacobs (*Snowwhite, EFFT*), elle, met en scène trois nains seulement. Le conte se développe alors sur un schéma cumulatif et n'est pas sans rappeler les différentes versions des Trois Ours proposées par Jacobs dans ses autres recueils (*The Story of the Three Bears, EFT* et *Scrapefoot, MEFT*). Le nombre trois a également une incontestable dimension symbolique qui peut constituer un lien intertextuel vers des ternaires bibliques ou mythologiques (pour une liste de ces ternaires, voir Morel, 2004 : 884-885). Il permet ainsi de faire des références bibliques comme « la résurrection du Christ au troisième jour », avec sa dimension de renaissance (indiquant par là que le troisième élément apporte un changement), et de reconnecter le conte à son origine mythologique, car il y puise son inspiration. Le nombre trois peut également faire écho à la triplicité du temps (passé, présent, avenir) et à la tridimension de l'espace (hauteur, largeur, longueur). Le nombre trois est associé à de nombreux motifs dans les contes de notre corpus et délimite parfois leur structure narrative tout entière, comme nous l'avons évoqué précédemment. Lorsque tel est le cas, le nombre peut même être évoqué dans le titre du conte. Cela concerne, dans notre corpus, cinq contes dans *EFT* (*The Three Sillies* ; *The Story of the Three Little Pigs* ; *The Story of the Three Bears* ; *The Ass, The Table and the Stick* et *The Three Heads of the Well*), quatre dans *MEFT* (*Three Feathers* ; *The Three Cows* ; *The Three Wishes* et *The King of England and his Three Sons*) et deux dans *EFFT* (*The Dancing Water, the Singing Apple and the Speaking Bird* et *The Three Soldiers*).

miles broad, and it ***has not been cleaned*** *<u>for seven years</u>, and you must clean it to-morrow, or I will have you for my supper*. (*Nix Nought Nothing, EFT* ; nous soulignons)

Dans cet exemple, la symbolique du nombre sept dans le GN « *seven years* » est renforcée par son utilisation parallèle dans le GN « *seven miles* », qui apparaît deux fois, dans la même phrase. « *Seven years* » fait partie d'un groupe prépositionnel en « *for* » qui a pour fonction de compléter la relation prédicative *it/be cleaned*. Cette S/P est le support de la négation prédicative « *not* » qui permet de la marquer comme non actualisée. Nous sommes face au constat suivant : l'étable n'a pas été nettoyée, alors elle est sale. *Have* V-*en* a donc ici une valeur résultative (Huddleston & Pullum, 2002 : 145). Ce constat à T-zéro d'un changement d'état[209] qui a opéré dans le passé (le passage de l'état 'propre' à l'état 'sale') est rendu possible par les caractéristiques grammaticales de *have* V-*en* ; il s'agit ici d'un parfait continuatif (Huddleston & Pullum, 2002 : 141).

Avant d'aller plus loin, il nous semble important d'apporter des précisions relatives aux outils que nous utiliserons dans les analyses qui suivent. Il s'agit de ceux définis par Huddleston & Pullum (2002 : 125-126), qui permettent de comprendre le fonctionnement des repérages temporels dans l'utilisation des temps verbaux. Nous utiliserons T_o pour le moment d'orientation[210], qui correspond au moment désigné par le temps verbal utilisé. Il correspond au moment duquel l'énonciateur se positionne pour évaluer un autre moment, appelé T_r, le moment de référence[211], comme antérieur, simultané ou postérieur[212]. Les temps composés

---

[209] Nous définirons l'état à la suite de Joly & O'Kelly (1990 : 137), c'est-à-dire comme évoquant « un événement non susceptible de développement intérieur » ; il s'agit ici d'un « état non permanent ».
[210] Huddleston & Pullum (2002 : 125-126) : « *the time of orientation* ».
[211] Huddleston & Pullum (2002 : 125-126) : « *the time referred to* ».
[212] Ainsi, le moment d'orientation correspond à ce que d'autres linguistes appellent 'le point de référence'. Huddleston & Pullum (2002 : 125) justifient leur distinction par le besoin de montrer que le moment visé par le verbe conjugué est toujours repéré par rapport à un autre moment, et que ce moment-là n'est pas toujours le moment d'énonciation. Dans les temps verbaux simples, V-Ø/V-*s* et V-*ed*, le moment d'orientation correspond toujours au moment d'énonciation, mais dans les temps composés comme *have* V-*en*, le moment d'orientation par rapport auquel le moment de référence désigné par V-*en* est repéré n'est pas directement T-zéro mais V-Ø, *have*, qui lui-même est le moment de référence repéré comme simultané au moment d'énonciation (son moment d'orientation). Cela permet de mettre l'accent sur le fait que les temps verbaux portent la marque de l'interdépendance qui existe entre les trois catégories sémantiques que sont le passé, le présent et le futur, et de rendre compte de la façon dont les rapports temporels sont inscrits dans la langue. La distinction de Huddleston & Pullum (2002 : 125) peut également servir à montrer que V-Ø/V-*s* n'a pas systématiquement pour temps de référence le présent, mais, par exemple, le futur, comme dans « *If you <u>see</u> her tomorrow give her my best regards*. » : « *T_r is the time of you seeing her, T_o the time of utterance, and the relation is « later than », or « posterior to »* ». Ce dernier exemple est emprunté aux auteurs, mais nous pouvons aussi imaginer un exemple dans lequel V-Ø/V-*s* désigne un temps de référence passé ; les occurrences soulignées correspondent ici à un présent narratif utilisé dans une narration en V-*ed* : « *They both* ***went*** *for a walk together, the young Prince looking*

comme *have-ed* V-*en* associent un T_o et un T_r en eux-mêmes : le prétérit dans « *had* » constitue un T_o par rapport auquel le T_r représenté par V-*en* est repéré comme antérieur. Le moment d'orientation doit être distingué du moment de l'énonciation, que nous appellerons T-zéro. Bien que ce ne soit pas toujours le cas, T_o et T-zéro peuvent coïncider. Huddleston & Pullum (2002 : 125-126) diront alors que T_o correspond déictiquement à T-zéro. Par exemple, dans « *She is writing her book.* », le T_o constitué par le présent dans « *is* » correspond déictiquement au présent de l'énonciation. Il peut aussi y avoir plusieurs T_o dans un même énoncé. Par exemple, dans l'énoncé « *At that time I had written four chapters.* », le premier T_r (« *had* ») est antérieur au premier T_o, qui correspond à T-zéro, soit le présent de l'énonciateur. Le 1er T_r (« *had* ») constitue aussi le deuxième T_o, temps non-déictiquement relié à T-zéro ; à ce deuxième T_o est antérieur le deuxième T_r (« *the time of writing* »)[213].

Appliquons ce système de repérages à l'exemple (112), que nous rappelons ci-dessous :

(112) *The giant had a bonny daughter, and she and the lad grew very fond of each other. The giant said one day to Nix Nought Nothing: "I've work for you to-morrow. There is a stable seven miles long and seven miles broad, and it* ***has not been cleaned*** *for seven years, and you must clean it to-morrow, or I will have you for my supper."* (*Nix Nought Nothing, EFT* ; nous soulignons)

Le parfait continuatif (en gras dans le texte) laisse apparaître un seul T_o mais deux T_r : le T_o est celui du présent dans « *has* » et correspond déictiquement à T-zéro, le présent de l'énonciateur, le géant. Le présent dans « *has* » constitue aussi le premier T_r. Le deuxième T_r, moment où l'on a arrêté de nettoyer (« *not been cleaned* ») est antérieur au T_o. Le lien entre passé et présent est ainsi opéré, car l'action de 'ne pas laver l'étable' couvre une période ayant commencé antérieurement et qui s'étend jusqu'à maintenant (T-zéro). Lapaire & Rotgé (1998 : 449) soulèvent cette même caractéristique, quand ils écrivent que *have* V-*en* signale « que le procès se prolonge jusqu'au moment de l'énonciation ». Comme l'indiquent Huddleston & Pullum (2002 : 141), la lecture continuative du parfait dérive souvent d'un complément circonstanciel dans le cotexte. Tel est le cas ici avec le GP « *for seven years* ». Ce GP n'indique pas une borne

---

around and seeing the place looking dreadful, as ***did*** *the old man. He* ***could*** *scarcely walk from his toe-nails curling up like ram's horns that* ***had*** *not been cut for many hundred years, and big long hair. They come to a well, and the old man gives the Prince a sword, and tells him to cut his head off, and throw it in that well.* » (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons).

[213] Pour de plus amples explications et d'autres exemples, voir Huddleston & Pullum (2002 : 140-141).

finale à la situation (puisqu'à T-zéro, la situation reste inchangée)[214] ; il vient simplement apporter une précision d'ordre temporel à l'état dans lequel on constate l'étable. La période considérée a une durée de sept ans : durant les sept années passées, l'étable n'a pas été nettoyée, et *have* V-*en* permet à l'énonciateur, le géant, d'insister sur le fait qu'elle est toujours dans cet état au moment où il parle.

L'aspect imperfectif du parfait continuatif présente donc un certain manque à combler. Il est à noter que l'utilisation du passif permet ici de ne pas mentionner l'agent du procès « *clean* ». D'une part, cela se justifie par la présence de la négation : l'identité de l'agent n'a pas d'importance puisque la S/P n'a pas été actualisée. D'autre part, cela permet de focaliser l'attention du co-locuteur sur le sujet de la proposition coordonnée qui suit : « *you* ». Ce pronom personnel sera d'ailleurs certainement accentué à l'oral et traduit en français par une expression du type : « C'est toi qui (devra nettoyer l'étable) ». Ce « *you* » désigne le personnage de Nix Nought Nothing, le héros du conte ; par conséquent, on comprend que son importance puisse être prosodiquement marquée : c'est lui, et personne d'autre, qui doit se charger du nettoyage. Le parfait continuatif est limité à des situations atéliques, c'est-à-dire qui n'ont pas de borne finale intrinsèque (Huddleston & Pullum, 2002 : 142). Dans l'exemple (112), l'absence de borne finale donne un certain pouvoir au locuteur (le géant), puisqu'il lui donne l'occasion d'en déterminer une lui-même. L'expression de cette borne est visible dans la phrase coordonnée qui suit (« *to-morrow* »), et constituera alors un ultimatum : cette situation doit changer avant demain soir, sinon le héros se fera dévorer et il ne pourra alors pas épouser la fille du géant.

Par ailleurs, la durée des sept ans permet, par association, de lier temps et espace : l'adjectif numéral cardinal « *seven* » qualifie à la fois le nom « *year* », qui, désignant une unité de mesure temporelle, est affaire de temporalité, et le nom « *mile* », qui désigne une unité de mesure spatiale, renvoie à une longueur et à une largeur, et qui est aussi souvent employé pour une distance. Ici, l'unité temporelle de sept ans semble davantage avoir une valeur symbolique qu'informative : il dénote la difficulté de la tâche qui attend le protagoniste. Or, le héros de

---

[214] Selon Lapaire & Rotgé (1998 : 456), « l'emploi d'expressions temporelles telles que *for X months* […] favorise grandement l'effet suivant : le *time* du procès est dans l'actuel et dans le révolu. »
Néanmoins, les compléments circonstanciels de temps (durée) ou d'espace (distance) en *for* peuvent borner le procès si la S/P qu'ils complètent est conjuguée au prétérit. De plus, comme le rappellent Huddleston & Pullum (2002 : 122), les compléments de durée en *for* sont incompatibles avec des « *achievements* » ; ici, l'étable n'a pas été nettoyée : la négation empêche d'interpréter *the stable/be cleaned* comme un *achievement*.

conte est souvent face à des tâches insurmontables qui ne pourront être résolues que par l'intervention de la magie (ce qui sera le cas dans le conte de l'exemple (112)[215]). Il est à noter que la symbolique du nombre sept est utilisée pour les deux autres épreuves que le géant impose au héros et qui emmèneront le récit vers son dénouement[216]. Celles-ci consistent à assécher un lac de sept *miles* de long, de large et de profondeur et aller chercher les sept œufs à la cime d'un arbre de sept *miles* de haut. Le nombre sept, symbolique de l'idée d'accomplissement, se prête alors tout à fait à décrire les tâches que doit remplir le héros.

Dans l'exemple qui suit, le GN « *seven years* » est aussi utilisé avec *have* V-*en*, mais n'est pas précédé de la préposition « *for* » :

(113) *Now Jack the Giant-Killer* […] *was so taken with the generosity of the prince, that he desired to be his servant.* […] *the next morning they set forward on their journey together, when, as they were riding out of the town, an old woman called after the prince, saying, "He has owed me twopence <u>these seven years</u>; pray pay me as well as the rest." Putting his hand to his pocket, the prince gave the woman all he had left, so that after their day's food,* […] *they were without a penny between them.* (*Jack the Giant-Killer, EFT* ; nous soulignons)

Le GN est précédé du déterminant « *these* », pluriel de *this*. Il a ici une valeur exophorique : il renvoie à la situation d'ordre temporel que la locutrice partage avec son co-locuteur, c'est-à-dire les sept dernières années qui se sont écoulées, aussi bien pour elle que pour le Prince. « *These* » facilite ainsi l'inclusion du co-locuteur dans la même temporalité que la locutrice[217]. D'après Lapaire & Rotgé (1988 : 48), « *this* » marque la proximité ; Huddleston & Pullum (1998 : 373) parlent également de « *proximal this* » et Quirk *et al.* (1972 : 217) de « '*near' reference* ». La proximité est ici d'ordre temporel et permet d'interpréter le GN « *these seven years* » comme 'les sept années qui viennent juste de s'écouler'. La proximité est telle qu'elle permet aussi d'y inclure T-zéro[218]. La valeur démonstrative que « *this* » prend dans certaines situations (Lapaire & Rotgé, 1998 : 55-57) semble ici transparaître, bien qu'il ne puisse être

[215] La fille du géant appellera tous les animaux de la forêt à nettoyer l'étable à la place du protagoniste : « *The giant's daughter said she would help him, and she cried all the beasts in the field, and all the fowls in the air, and in a minute they all came, and carried away everything that was in the stable and made it all clean before the giant came home* » (*Nix Nought Nothing, EFT*).

[216] Le dénouement sera constitué par l'arrivée du héros et de sa bien-aimée au château des parents du premier, après avoir échappé à la poursuite du géant.

[217] Selon Lapaire & Rotgé (1998 : 60), l'inclusion est un des « facteurs qui favorisent le choix de THIS ».

[218] C'est ce qui est décrit chez Huddleston & Pullum (2002 : 1561) avec l'exemple « *I only learnt about it <u>this week</u>.* » : « *the proximal form refers to the time-unit containing the moment of utterance* ».

affirmé que « *this* » est un déterminant démonstratif dans l'exemple (113). Nous avançons donc l'hypothèse qu'il garde ici une certaine valeur de monstration, comme si la locutrice pointait du doigt mentalement la période en question, durant laquelle elle a dû attendre d'être remboursée. Le GN « *seven years* » est alors mis en évidence, pour dénoter l'agacement de la locutrice, qui évalue la durée de sept ans comme une trop longue durée. Étant donné qu'elle affiche la durée dénotée par « *seven years* » comme une durée partagée avec son co-locuteur, cela pourrait trahir une stratégie rhétorique visant à la fois à impliquer le Prince dans son propos et à insister sur la longueur de son attente, tout cela afin d'obtenir de lui le remboursement des *twopence* avec plus de facilité. Cette stratégie semble fonctionner, puisque le Prince met directement, et littéralement, la main à la poche (« *putting his hand in his pocket* »). Pour finir, nous pensons que « *this* » permet davantage de présenter le GN comme une entité à part entière, puisque la portée de ce déterminant réunit syntaxiquement l'adjectif numéral « *seven* » et le substantif « *year* ». Comparons-le à « *for* » dans la manipulation suivante :

(113') *He has owed me twopence <u>for</u> seven years.*

Dans cette manipulation, le numéral peut facilement être élidé : « *He has owed me twopence <u>for</u> years* ». Avec « *for* », dans (113'), il semblerait que la focalisation soit inégalement répartie : l'attention est davantage portée sur le numéral « *seven* », donc sur la durée de l'attente, que sur le GN dans son ensemble. La prosodie marquera ce focus. « *This* » permet davantage d'insister sur la situation présente. On voit bien, dans l'exemple (112)[219], que le nombre sept a une dimension symbolique forte renvoyant à l'« accomplissement », l'« aboutissement », notions qui lui sont liées selon Morel (2004 : 803-805), alors que dans l'exemple (113), il aurait plus aisément pu être remplacé par un adjectif numéral autre, comme « *eight* », étant donné que la locutrice semble insister sur la longueur de l'attente (d'être remboursée) plutôt que sur l'exactitude de la durée. Toutefois, il est vrai que remplacer « *seven* », dans l'exemple (113), par tout autre numéral dénotant une valeur supérieure pour exprimer une longue durée fait perdre à l'énoncé la dimension symbolique du nombre sept, qui reste tout de même tangible, en ce qu'elle porte les notions de « cycle accompli », de « globalité » et d'« achèvement » (Morel 2004 : 803-805). Ces notions sont autant d'indices qui indiquent que la vieille dame envisage

[219] Le voici pour rappel : (112) *The giant had a bonny daughter, and she and the lad grew very fond of each other. The giant said one day to Nix Nought Nothing: "I've work for you to-morrow. There is a stable <u>seven</u> miles long and <u>seven</u> miles broad, and it **has not been cleaned** <u>for seven years</u>, and you must clean it to-morrow, or I will have you for my supper."* (*Nix Nought Nothing, EFT* ; nous soulignons)

la période de son attente comme étant terminée. Le nombre sept se trouve alors bien entre clôture et ouverture puisqu'il aide à insister sur le fait que la vieille dame attend un changement.

L'exemple (114) présente deux utilisations encore différentes du GN « *seven years* » :

(114) *… and the smith promised, if she would serve him seven years, he would make her iron shoon, wherewith she could climb over the glassy hill. At seven years' end she got her iron shoon, clomb the glassy hill, and chanced to come to the old washerwife's habitation*. (*Black Bull of Norroway*, *MEFT* ; nous soulignons)

Considérons le GN et le GP soulignés. Dans le premier cas, le narrateur rapporte les paroles du maréchal-ferrant et le GN « *seven years* » est utilisé seul. Cette utilisation illustre une intervention minimale du locuteur, et évoque la durée du contrat qu'il propose à la jeune fille. Le langage utilisé est alors un langage administratif, qui se veut détaché et officiel afin, peut-être, de rassurer la co-locutrice sur les intentions et le sérieux du locuteur[220]. Après tout, la jeune fille vient seulement de rencontrer le maréchal-ferrant lorsqu'il lui propose de travailler sept ans pour lui.

Ensuite, intéressons-nous au GP souligné dans l'exemple (114). Une manipulation est possible, en remplaçant le GP « *at seven years' end* » par le GP « *at the end of seven years* ». Dans cette manipulation, la relation entre le GN « *the end* » et le GN « *seven year* » est construite en discours, par l'intermédiaire de la préposition « *of* ». Or, la manipulation pourrait créer une ambiguïté, quant à savoir si l'on considère la fin de la période couverte par les sept années, de façon synthétique, ou si l'on considère la fin de chacune des sept années, donc de façon analytique. Bien qu'il soit peu probable que, dans le contexte, le GP soit interprété de manière analytique, cela reste une possibilité. L'utilisation du génitif permet automatiquement,

[220] D'autres contes en présentent quasiment la même utilisation. C'est le cas, par exemple, de *Three Feathers* (*MEFT*) : « *Now you have seen me, you shall see me no more, unless you are willing to serve seven years and a day for me…* » (nous soulignons). Ici, l'ajout d'un élément coordonné, « *and a day* », renforce la dimension administrative que peut prendre le GN. Il n'est pas rare d'avoir, dans les contrats professionnels par exemple, la mention d'années révolues, et c'est peut-être ce que « *and a day* » implique. Il est intéressant de remarquer que les GN circonstanciels de temps, quand ils sont utilisés avec la structure « *to serve as* », pour décrire la carrière professionnelle ou politique d'une personne, apparaissent la plupart du temps seuls. À titre d'exemple, voici la description d'une partie de la carrière universitaire d'un professeur de droit de l'université de Virginie, Alex M. Johnson, Jr. : « *Before joining the Minnesota faculty in 2002 he served seven years as the vice provost for faculty recruitment and retention at the University of Virginia* » (nous soulignons ; source : http://www.law.virginia.edu/lawweb/faculty.nsf/FHPbI/1177019?OpenDocument&ExpandSection=4).

dans (114), de considérer « *seven* years » de façon synthétique et de contourner l'ambiguïté, puisque c'est le GN tout entier qui est concerné par la flexion (') du génitif et qui vient compléter le nom « *end* ».

L'utilisation du génitif permet de considérer la relation entre *« seven years* » et « *end* » comme pré-construite. Elle est « tenue pour acquise par l'énonciateur », considérée comme « non problématique » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 646). En effet, dans l'exemple (114), les sept années viennent d'être évoquées, donc leur mise en relation directe par le génitif est cohérente. Pour finir, nous remarquons que l'ajout de l'article défini est parfaitement possible : « *At the seven years' end* » ; « *the* » serait alors un marqueur endophorique indiquant la reprise de la première mention du GN « *seven years* », dans le cotexte avant. L'absence de déterminant est probablement également justifiable par un phénomène de cohésion textuelle lié à la première occurrence du GN : il était apparu la première fois sans déterminant, et le locuteur s'inscrit dans la continuité d'un langage qui se veut 'officiel' en le reprenant sans déterminant.

L'exemple (115) ci-dessous est tiré du même conte et correspond à la chanson qui est par la suite doublement répétée à l'identique pour tenter de réveiller le chevalier dont la protagoniste est amoureuse :

(115) *'Seven long years I served for thee,*
The glassy hill I clomb for thee,
Thy bloody clothes I wrang for thee;
And wilt thou not waken and turn to me?' (*Black Bull of Norroway, MEFT* ; nous soulignons)

D'une part, le noyau « *years* » est doublement qualifié puisque l'adjectif épithète « *long* » est venu s'insérer entre « *seven* » et « *years* ». Cela fait interpréter « *seven years* » comme une longue durée, ce que nous avions fait à partir de l'exemple (113)[221]. Ici, nous nous trouvons dans une partie versifiée du texte. Il pourrait donc sembler étonnant que l'auteur ait opté pour

[221] Le voici pour rappel : (113) *Now Jack the Giant-Killer* […] *was so taken with the generosity of the prince, that he desired to be his servant.* […] *the next morning they set forward on their journey together, when, as they were riding out of the town, an old woman called after the prince, saying, "He has owed me twopence these seven years; pray pay me as well as the rest." Putting his hand to his pocket, the prince gave the woman all he had left, so that after their day's food,* […] *they were without a penny between them*. (*Jack the Giant-Killer, EFT* ; nous soulignons)

une utilisation que nous avons qualifiée d'administrative, comme pour l'exemple (114). Nous aurions pu avoir :

(115') *For seven long years I served for thee…*

ou

(115'') *These seven long years I served for thee…*

L'absence de « *for* » ou de « *these* » est certainement due, d'une part, à une contrainte poétique de rythmique : les trois premiers vers de (115) sont bâtis sur un modèle octométrique, que ne respecterait pas l'ajout de « *for* » ou de « *these* ». D'autre part, elle est justifiée par une contrainte stylistique, puisque les trois premiers vers ont une structure syntaxique identique correspondant au schéma suivant :

[GN composé de trois éléments + pronom sujet « *I* » + V-*ed* + GP « *for thee* »].

Le choix du narrateur est alors doublement motivé.

L'exemple (116) qui suit est tiré d'un conte qui a la particularité d'utiliser le GN « *seven years* » au singulier. Dans *The Old Witch* (*MEFT*), l'héroïne part chercher fortune et sa route est parsemée d'embûches : elle doit venir en aide à des pains qui n'ont pas été sortis du four du village depuis sept ans, à une vache qui n'a pas été traite depuis sept ans et à un pommier qui manque de casser sous le poids de tous ses fruits. Les pains et la vache, au DD, utilisent le GN « *seven years* » dans un premier temps, mais dans un deuxième temps, lorsqu'ils protègent l'héroïne de la sorcière[222], ils utilisent tous deux la formule de l'exemple (116). Celle-ci est prononcée lorsque la vieille sorcière leur demande s'ils ont vu la jeune fille qu'elle est en train de poursuivre :

(116) *'No mother, not for seven year.'* (*The Old Witch, MEFT* ; nous soulignons)

Ici, l'utilisation du numéral « *seven* » avec un substantif au singulier (« *year* ») peut surprendre. Elle peut être due à une faute grammaticale, à savoir l'oubli de la flexion du pluriel *–s* sur le

[222] Ce conte illustre parfaitement les propos de Jean De Vries (1958 : 18) : « Qui porte secours aux nains et aux bêtes reçoit en retour leur assistance, selon une sorte de loi naturelle. À sa façon, le conte de fées exprime un sens de la vie hautement éthique ».

substantif « *year* », ce qui pourrait être justifié par le fait que l'on est dans du DD. Cependant, elle est plus vraisemblablement due à une contrainte poétique : l'absence du *-s* permet de faire rimer « *mother* » avec « *year* », qui tous deux terminent par le phonème vocalique /ə/. L'énoncé est comparable à une formule magique, et les formules magiques présentent souvent une prosodie réfléchie, une formulation qui est davantage mémorisable si elle présente des rimes. Que cet effet poétique soit voulu ou non, présenter le GN au singulier le fait plus encore apparaître comme une unité de temps à part entière, un groupe presque indissociable et fortement synthétique. L'énonciateur considère les sept années dans leur ensemble. Cela permet de sous-entendre l'idée que ce groupe temporel est caractérisé par les mêmes éléments (en l'occurrence, le fait de ne pas avoir vu la jeune fille) et donne l'image d'une temporalité constituée de blocs temporels successifs.

Nous avons jusqu'ici étudiés des exemples dans lesquels le GN « *seven years* » dénotait une durée. Dans l'exemple suivant, cette durée permet aussi un ancrage temporel caractérisé par sa régularité :

(117) '[…] <u>*Every seven years*</u> *the Elves pay their tithe to the Nether world, and for all the Queen makes much of me, I fear it is myself that will be the tithe.*' (*Tamlane, MEFT* ; nous soulignons)

Le GN souligné dénote une séquence temporelle itérative. L'itération est marquée par le déterminant distributif « *every* », qui, selon Huddleston & Pullum (2002 : 714) indique que la proposition *the Elves/pay their tithe to the Nether world* exprime une situation qui a de multiples occurrences. La situation décrite par cette S/P correspond à un rituel de la communauté elfe, qui se tient tous les sept ans. Toujours d'après Huddleston & Pullum (2002 : 715-716), ce type de complément circonstanciel, c'est-à-dire « *quantifier EVERY + a time-interval noun as head* », signale une fréquence mais aussi, par la même occasion, une localisation temporelle puisqu'il permet de répondre à la question « *How often* ? » mais aussi à « *When* ? ». Dans l'exemple (117), le complément « *every seven years* » permet donc d'étendre le cadre temporel de l'histoire, puisque il est fait référence aux autres occurrences du rituel, celles qui ont déjà eu lieu, qui ont une localisation temporelle passée, antérieure à T-zéro, et celles qui auront probablement lieu ultérieurement à T-zéro, ayant une localisation temporelle future. C'est la présupposition d'existence qui accompagne l'utilisation de « *every* » (Huddleston & Pullum, 2002 : 362) qui nous permet de l'affirmer. On peut également se référer à l'analyse de Lapaire & Rotgé (1998 : 185-187) qui montre que « *every* » situe le GN qu'il détermine dans une

« totalité temporelle », qu'il « dissocie / fragmente » ensuite, ici au moyen de « *seven years* ». La totalité temporelle que l'on prend en compte, pour (117), n'est pas bornée, elle renvoie donc à la totalité temporelle du monde décrit[223], qui semble alors doté d'une temporalité illimitée. Cela pourrait participer à la dimension merveilleuse du conte, par opposition à la temporalité de notre monde réel qui possède, elle, des limites (elle a vraisemblablement commencé avec le Big Bang et se terminera certainement avec une apocalypse). Dans tous les cas, cette fragmentation temporelle de sept ans exprime une unité temporelle qui nous est relativement inhabituelle.

Pour finir, étudions un exemple qui montre que le passage du temps est plus clairement exprimé lorsque les GN dénotant une ou plusieurs unités de temps sont topicalisés en position de sujet, comme dans *Earl Mar's Daughter* (*EFT*) :

(118) <u>*Seven years*</u> *passed thus and then a great trouble came to them.* (*Earl Mar's Daughter*, *EFT* ; nous soulignons)

Le passage du temps est d'autant plus précis qu'il est « déterminé » ; Genette (1972 : 139) parlerait ici d'« ellipse déterminée », puisque la durée de « temps d'histoire élidé » est indiquée. Confrontons cet énoncé à un énoncé proche sémantiquement :

(118') *Seven years later, a great trouble came to them.*

Contrairement à la locution adverbiale « *seven years later* », le GN topicalisé associé au verbe *pass* prend en compte dans le temps raconté les sept années en question. On ne fait pas un bond en avant de sept ans, mais on raconte ces sept années de manière très elliptique. L'adverbe « *thus* » fait référence à la situation qui vient d'être décrite dans le cotexte avant (un homme qui, chaque fois qu'il a un nouvel enfant, le porte à sa mère en secret). On pourrait alors le traduire par « de cette façon », « comme cela ». Il facilite la condensation narrative indiquée par « *seven years passed* ». Pour nous, il n'est ici pas question d'ellipse temporelle, puisque ces sept années sont prises en compte dans le temps effectivement raconté[224]. Nous pourrions alors

[223] Lapaire & Rotgé (1998 : 189) parlent même de « surcharge de temporalité ».

[224] À la suite de Genette (1972 : 128) nous parlerons d'ellipse quand « un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire », ce qui permet d'opposer une « vitesse infinie » du récit à la « lenteur absolue qui est celle de la pause descriptive, où un segment quelconque de discours narratif correspond à une durée diégétique nulle ». Genette (1972 : 139) distingue dans la première catégorie, c'est-à-dire les « ellipses explicites », celles « qui procèdent […] par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élident […], de type « quelques

les qualifier d'intervalle temporel 'plein'. Au contraire, avec « *later* », l'ellipse est à la fois narrative et temporelle, puisqu'il n'est pas question de raconter ce qui s'est passé dans cet intervalle. « *Later* » n'aide qu'à faire avancer le temps du récit très rapidement, c'est un intervalle temporel 'vide', qui correspond à du temps non-raconté. Le narrateur et le lecteur font alors un bond de sept ans en avant, prenant appui sur la séquence narrative décrite dans le cotexte avant. L'adverbe « *later* » est constitué de l'adjectif *late* auquel on a ajouté le suffixe –*er*, qui marque généralement le comparatif, l'idée de 'plus', mais ici représente la distance temporelle entre deux points. Dans l'exemple (118'), « *seven years later* » indique qu'une période de sept ans a été mise de côté par la narration, mais permet d'ouvrir une séquence temporelle sur la droite dans laquelle s'inscrit la S/P *a great trouble/come to them*. La conceptualisation de l'espace-temps est alors envisagée différemment dans l'exemple d'origine et dans sa manipulation : (118) confère à cette unité temporelle de sept ans une place à part entière dans la diégèse, et l'unité temporelle, en étant thématisée, acquiert un statut comparable à celui des événements qui font avancer l'histoire. Dans la manipulation (118'), en revanche, l'unité temporelle des sept ans n'a qu'une fonction de repérage temporel, la S/P *a great trouble/come to them* étant repérée par rapport à un moment antérieur de l'histoire. L'espace temporel, fait partie intégrante du temps raconté dans le premier cas mais pas dans la manipulation. Nous retrouvons donc, respectivement, l'idée d'espace temporel 'plein' et d'espace temporel 'vide'. Dans les deux cas, il s'agit d'une ellipse et, pour reprendre les termes de Genette (1972 : 128), l'ellipse illustre une « discontinuité du récit » qui permet un « effet grossissant » sur les événements qui sont séparés par des « lacunes ». Ici, l'effet grossissant est porté sur *a great trouble/come to them*.

Pour résumer, cette utilisation d'une unité temporelle qui nous est relativement inhabituelle dans le monde réel (sept années) révèle la volonté de Jacobs de donner à son conte sa propre identité culturelle, donc de renvoyer à un univers cohérent différent du nôtre avec sa

---

années passèrent » » des ellipses qui procèdent par « élision pure et simple […] et indication du temps écoulé à la reprise du récit : type « deux ans plus tard » […] ; cette forme est évidemment plus rigoureusement elliptique ». Nous ne suivons pas tout à fait Genette dans cette distinction ; en effet, nous considérons que le premier cas correspond à une ellipse sur le plan narratif mais non temporel, puisque la durée du temps élidé est prise en compte. Le deuxième cas est en effet plus proche d'une réelle ellipse, bien que la durée du temps élidé ne corresponde pas à un segment complètement nul de récit. Celles qui le sont sans ambiguïté sont « les ellipses implicites » (Genette, 1972 : 140), deuxième grande catégorie d'ellipses. Il s'agit de celles dont « la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative ». Genette (1972 : 141) distingue une troisième grande catégorie, les ellipses « hypothétiques », qui sont « impossibles à localiser » et « que révèle après coup une analepse ».

temporalité propre. De plus, cette unité spécifique peut faire écho, comme nous l'avons déjà évoqué, à un vaste réseau intertextuel qui fait appel à l'unité 'sept' pour sa force symbolique, et dans lequel le genre du conte pourrait être en première ligne

La temporalité des contes de notre corpus est également caractérisée par les saisons, qui représentent une division temporelle naturelle et universelle. Déjà, comme l'indique Benveniste (1974 : 71), l'année telle que nous la connaissons est « l'intervalle défini par une révolution complète du soleil et des saisons ». En cela, le temps des calendriers peut être qualifié d'« intemporel » ; comme l'explique Benveniste (1974 : 72-73) :

> […] les jours, les mois, les années sont des quantités fixes, que des observations immémoriales ont déduites du jeu des forces cosmiques, mais ces quantités sont des dénominations du temps qui ne participent en rien à la nature du temps et sont par elles-mêmes vides de toute temporalité. […] Le temps chronique fixé dans un calendrier est étranger au temps vécu et ne peut coïncider avec lui.

Nous allons désormais nous pencher davantage sur les repérages temporels qui désignent directement une « quantité de temps chronique », qui font référence à ce que nous appellerons « une temporalité de la nature ».

2.1.1.3 *Une temporalité de la nature*

Aujourd'hui, le temps est peut-être davantage pensé en termes de dates que de saisons. Dans le passé, le lien entre l'homme et la nature était plus important qu'aujourd'hui, et, comme l'indique Benveniste (1974 : 71), « toutes les sociétés humaines ont institué […] une division du temps chronique fondé sur la récurrence de phénomènes naturels : alternance du jour et de la nuit, trajet visible du soleil, phases de la lune, mouvements des marées, saisons du climat et de la végétation, etc. ».

D'une certaine façon, cette référence à une temporalité de la nature ancre le conte dans une temporalité ancienne, qui peut être relayée par des formules comme « Il était une fois… ». L'utilisation des repères temporels des jours et des saisons donne aussi à la temporalité du conte une dimension universelle, puisqu'elle renvoie à ce qui régit le monde entier : les cycles temporels naturels. Nombreuses sont les références à ce que nous appellerons 'la temporalité

de la nature' dans les contes[225]. En renvoyant au temps naturel, le conte se dote d'une temporalité qui suit un modèle universel. Bien que cela puisse paraître paradoxal, cette temporalité universelle aide le conte à acquérir une certaine atemporalité : en effet, renvoyer à des saisons pour situer les événements de l'histoire donne l'impression que ces derniers auraient pu se dérouler n'importe où et à n'importe quelle époque.

Le découpage temporel du jour et de la nuit, dont on trouve de nombreuses occurrences dans les contes de Jacobs[226], participe de la même dynamique d'arracher le conte à tout ancrage temporel trop précisément marqué. Comme les saisons, ce découpage exprime la temporalité par le biais du lexique (l'avancement du temps est marqué par un champ lexical de la nature) et tient d'une conception universelle circulaire et cyclique du temps. Cela aide à concevoir la temporalité dans le conte comme une temporalité close, qui peut fonctionner seule et par rapport à elle-même[227]. L'idée est relayée par Edgard Sienaert (1978)[228] : « Ayant ses propres lois, sa propre conception des choses et des êtres, le conte se referme sur soi ». Cependant, la temporalité du conte est également tournée vers l'extérieur : nous avons affaire à l'expression d'une certaine temporalité qui s'inspire de celle du monde réel mais qui en est à la fois déconnectée. L'appel à la temporalité de la nature dans le conte y représente davantage le temps du point de vue de sa régularité (quelque chose qui se répète inexorablement) que de sa capacité d'ancrage. Cette hypothèse est illustrée, par exemple, dans deux contes de *EFT*, *Tom Tit Tot* et *Cap O'Rushes* :

(119) *Well, <u>come the evening</u> a knocking came again to the window. She upped and she oped* [*sic*] *it, and there was the little old thing with five skeins of flax on his arm.* (*Tom Tit Tot*, *EFT* ; nous soulignons)

(120) *'Well, there's to be another dance this evening, and perhaps she'll be there.' But, <u>come the evening</u>, Cap o' Rushes said she was too tired to go with them.* (*Cap O'Rushes*, *EFT* ; nous soulignons)

[225] En voici quelques exemples : « *in the summer-time* » (*A Dozen at a Blow*, *EFT*); « *one summer evening* » (*The Hedley Kow*, *MEFT*); « *in the winter-time* » (*Lazy Jack*, *EFT*).
[226] Pour ne donner que quelques exemples, on trouve, dans *EFT* : « *the sun was shining* » (*Jack and the Beanstalk*), « *when the sun got low* » (*Jack the Giant-Killer*), « *as the sun goes down* » (*Laidly Worm of Spindleston Heugh*), « *in the beginning of a dark winter's evening* » et « *at the break of the day* » (*Jack the Giant-Killer*), « *just as the day was beginning to break* » (*The Well of the World's End*).
[227] Le conte folklorique, selon Aubrit (2002 : 100), « reflète la stabilité d'un univers clos » et « renvoie à l'ordre immuable et prédéterminé du mythe ».
[228] Cité par Aubrit (2012 : 100).

La nature grammaticale du syntagme souligné pourrait prêter à confusion : il s'agit soit d'un groupe participial, soit d'une proposition à part entière. Dans le premier cas, il est paraphrasable par « *once the evening had come* », « *come* » étant un participe passé antéposé ; nous traduirions alors le syntagme par 'le soir venu'. L'antériorité portée par V-*en* poserait un cadre narratif adapté à la situation qui est ensuite décrite. Dans le deuxième cas, « *come* » serait un verbe conjugué au présent simple, antéposé, et présentant une faute de conjugaison, avec l'élision du marqueur –*s* de la troisième personne du singulier ; nous traduirions dans ce cas le syntagme par 'vient le soir'. La première hypothèse est la plus probable[229], d'autant plus que, comme le note Adam (2004 : 54) à partir d'un exemple précis, « la construction accomplie du participe » aide à introduire « un lien temporel d'antériorité entre les actions ». Dans l'exemple (120), bien que la S/P *the evening/come* corresponde davantage à un événement qu'à une action, V-*en* marque bien l'antériorité de la S/P par rapport à *Cap o'Rushes/say she was too tired to go with them*. Cette interprétation met l'accent sur l'importance des repères temporels dans le conte. En effet, dans *Cap o'Rushes*, c'est seulement une fois que le soir est venu que se déroule les trois bals qui constituent trois étapes capitales du récit. La connotation /NUIT/ que porte ce repère justifie, tout d'abord, que l'héroïne puisse prétendre vouloir aller se coucher, et, ensuite, qu'elle puisse se rendre au bal sans que personne ne la voie ou ne la reconnaisse. On voit donc l'importance de la marque d'antériorité que porte V-*en* et qui nous fait tendre vers la première interprétation : ce n'est qu'une fois que les caractéristiques du « soir » sont pleinement remplies que Cap o'Rushes peut se rendre au bal, et donc que le récit peut avancer. Quoi qu'il en soit, le fait que le substantif « *the evening* » est associé à un verbe dénotant un procès dynamique comme « *come* » donne au passage du temps un rôle plus actif dans le récit.

Bien que les repères temporels datés soient inexistants dans notre corpus, le découpage naturel du temps cohabite tout de même avec certaines unités en nombre d'années ou de mois, comme nous l'avons vu précédemment. L'unité temporelle en nombre de mois vient contrebalancer les limites qu'imposent les saisons, c'est-à-dire de raisonner par périodes de quatre mois (ou multiples de quatre) :

[229] Nous avons soumis ces deux hypothèses à cinq anglophones natifs qui ont confirmé ces deux interprétations comme étant possibles.

(121) *A few months before the queen's children were to be born…* (*The Dancing Water, the Singing Apple and the Speaking Bird*, *EFFT* ; nous soulignons)

Ainsi, il peut être justifié par le besoin de décrire un intervalle moins précis qu'en termes de saisons.

Comme c'est aussi le cas dans le monde réel, avec la représentation du temps que nous connaissons, le passage du temps est souvent représenté en termes d'années dans le conte, comme nous l'avons vu avec l'étude de « *many years* ». La notion de durée et l'avancement du temps de l'histoire, que nous pourrions appeler temporalité mouvante, sont davantage représentés en termes d'années, alors que l'ancrage temporel précis d'un événement de l'histoire, que nous pourrions appeler temporalité fixe, est davantage relié à des repères temporels faisant plus clairement référence à la nature, comme c'est le cas dans le conte *Habetrot and Scantlie Mab* (*MEFT*) :

(122) *At last, one spring* [*sic*] morning, *the gudewife gave her seven heads of lint, saying she would take no excuse; they must be returned in three days spun into yarn.* (*Habetrot and Scantlie Mab*, *MEFT* ; nous soulignons).

La matinée de printemps est le moment qu'a choisi la mère pour mettre sa fille au travail. « *One spring morning* » représente le cadre temporel dans lequel l'actualisation de la S/P *the gudewife/give her seven heads of lint* est valable. Il existe un lien entre ce type de repère temporel 'naturel' et certains éléments importants du récit. La singularisation de l'instant en question, opérée par le déterminant « *one* », dénote métonymiquement la singularisation de la situation décrite ; elle indique que quelque chose d'important prend place dans la genèse. Dans l'exemple (122), il est question d'une jeune fille oisive qui est mise au travail par sa mère de manière radicale, avec un ultimatum bien précis à respecter (« *in three days* »). Cela introduit des changements brutaux dans la situation des personnages. Leurs habitudes sont bousculées et elles doivent faire face à une situation nouvelle. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que la référence aux saisons est chargée de symbolique. Ici, il s'agit d'une symbolique du renouvellement et de la renaissance, associée au printemps[230].

[230] On trouve cette symbolique dans plusieurs autres contes, comme *The Rose Tree* (*EFT*) : « *One day the rose-tree flowered. It was spring, and there among the flowers was a white bird…* » (nous soulignons).

Dans d'autres contes, l'ancrage des événements dans la saison hivernale amène les connotations d'obscurité (comme c'est le cas dans *Jack the Giant-Killer* (*EFT*) : « *in the beginning of a dark winter's evening* »), de danger, voire de mort qui y sont liées et qui sont autant d'indices sur la suite de l'histoire. Tel est le cas, par exemple, dans le conte *My Own Self* (*MEFT*), dans lequel un petit garçon refuse toujours d'aller se coucher, au plus grand désespoir de sa mère :

(123) *But one night, <u>just at the fore-end of winter</u>, the widow could not make up her mind to go off to bed, and leave him playing by the fireside; for the wind was tugging at the door, and rattling the window- panes, and well she knew that on such a night, fairies and such like were bound to be out and about, and bent on mischief.* (*My Own Self, MEFT* ; nous soulignons)

Après cet épisode, une fée malveillante, qui descend par la cheminée, effraie le petit garçon, qui part se cacher dans son lit ; après cela, sa mère n'aura plus aucun mal à lui faire gagner son lit. La symbolique de danger liée à la référence temporelle hivernale est ainsi illustrée.

L'hiver peut au contraire être utilisé pour peindre un décor pastoral traditionnel et rassurant, dans lequel les femmes sont décrites assises au coin du feu ou en train de tricoter :

(124) *<u>One winter's evening</u> the sexton's wife was sitting by the fireside with her big black cat, Old Tom, on the other side, both half asleep and waiting for the master to come home.* (*The King o' the Cats, MEFT* ; nous soulignons)

(125) *<u>One winter's afternoon</u> she was sitting by the window sewing…* (*Snowwhite, EFFT* ; nous soulignons)

La référence à l'hiver renforce ici la quiétude ambiante de la situation initiale, qui permet un contraste fort avec l'élément déclencheur de malheur qui suivra (respectivement : le mari qui entre violemment dans la maison pour raconter à sa femme la vision d'horreur qu'il a eue au cimetière, et la reine qui se pique le doigt et fait le souhait d'avoir une fille dont les joues seraient aussi rouges que son sang ; cette fille vivra de tragiques aventures).

À travers l'étude de l'unité des sept ans, et plus particulièrement de l'exemple (112)[231], nous avons évoqué un premier lien entre temps et espace : le numéral « *seven* » réunissait des

[231] Le voici pour rappel : (112) *The giant had a bonny daughter, and she and the lad grew very fond of each other. The giant said one day to Nix Nought Nothing: "I've work for you to-morrow. There is a stable <u>seven</u> miles long and <u>seven</u> miles broad, and it **has not been cleaned** <u>for seven years</u>, and you must clean it to-morrow, or I will have you for my supper*. (*Nix Nought Nothing, EFT* ; nous soulignons)

données liées à ces deux notions (« *seven years* » et « *seven miles* »), comme pour montrer que les personnages évoluaient dans un cadre spatio-temporel aux caractéristiques symboliques, étonnamment symétrique, un cadre différent de celui du monde réel. Cet exemple présente donc un découpage du temps et un découpage de l'espace parallèles. Selon Maingueneau (1991 : 26), « le découpage de l'espace, quoique beaucoup moins riche que celui du temps, a fortement contribué à l'organisation de ce dernier ».

Ce rapport entre temps et espace a servi de base à certaines représentations linguistiques du temps dont nous proposons une étude ci-après.

2.1.2 Temps et espace

Nous pouvons, comme Ricœur (1991a : 283), « répéter après Kant que toute expérience se produit dans le temps, même celle qui se produit aussi dans l'espace ». En effet, « pour être, il faut être quelque part » (Ricœur, 1991a : 30), et « être quelque part », c'est occuper une position dans l'espace et dans le temps. Ricœur (1991b : 179), dans le tome suivant de *Temps et récit*, ajoute que « c'est d'abord la perspective spatiale, prise littéralement, qui sert de métaphore pour toutes les autres expressions du point de vue ». Il donne l'exemple du rythme temporel, qui est pensé en termes d'espace :

> […] la vitesse [est] toujours définie par un rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale. [...] On peut alors répartir les distorsions de la vitesse entre le ralentissement extrême de la *pause* et l'accélération extrême de l'*ellipse*, situer la notion classique de « scène » ou de « description » au voisinage de la pause, et celle de « sommaire » au voisinage de l'ellipse. (1991b : 158)

Les différentes approches présentées ici, sous différents cadres théoriques, nous offrent une meilleure compréhension des liens que nous déployons entre espace et temps dans nos analyses. Elles viennent, dans leur complémentarité, enrichir notre réflexion[232].

[232] Ricœur n'est, bien entendu, pas le seul à avoir fait un rapprochement entre le temps et l'espace. Joly & O'Kelly (1990 : 18), par exemple, décrivent également ce lien : « la représentation du *temps* doit être considérée comme tributaire de celle de l'*espace* […]. En effet, dans les langues indo-européennes, le temps linguistique s'évalue en termes d'espace, ce que le langage ordinaire manifeste en français dans des expressions comme « espace de

2.1.2.1 *Gilles Fauconnier (1984) : l'espace-temps*

À travers la notion d'« espace mental », Fauconnier (1984) propose une modélisation de la construction du sens, qui est envisagée de façon dynamique ; il montre comment différents espaces cognitifs, « ensembles structurés et modifiables » (1984 : 32), entrent en relation et se modifient au fur et à mesure que se déroule le discours. Fauconnier (1984 : 32) précise que les espaces mentaux sont « distincts des structures linguistiques, mais construits dans chaque discours en accord avec les indications fournies par les expressions linguistiques ».

L'espace-temps est régi par des expressions qui « établissent un nouvel espace ou qui renvoient à un espace déjà introduit dans le discours » et portent le nom d'« introducteurs ». Ceux-ci permettent de déterminer de véritables espaces-temps mentaux :

> […] les expressions de temps comme *en 1929, l'année dernière, la prochaine fois que tu viendras*, etc., sont des introducteurs. Informellement, le correspondant d'un élément dans un temps associé au temps t est « cet élément au temps t ». […]
>
> (69) *En 1929,* la dame aux cheveux blancs *était blonde*.
>
> *En 1929* met sur pied un espace M. Supposons que l'espace parent corresponde à « maintenant ». Le GN *la dame aux cheveux blancs* peut signaler x_1 dans R [R étant la représentation mentale de la réalité chez le locuteur] et identifier son correspondant x_2 dans M [M étant un espace mental] (x_1 « est » la vieille dame aujourd'hui, x_2 la même personne quand elle était jeune – en 1929) […]. Mais […] le GN […] pourrait aussi être une description directe de la cible x_2, ce qui donnerait comme interprétation (un peu contradictoire) que la dame était une blonde aux cheveux blancs. (Fauconnier, 1984 : 47)

Autrement dit, dans le premier cas, la distinction entre l'espace-temps origine, $R_{maintenant}$, et l'espace-temps cible, M_{1929}, est visible. Dans le deuxième cas, R est seulement implicite puisque l'énoncé se concentre entièrement sur l'espace mental introduit par « en 1929 ».

> Considérons un autre contexte : nous parlons de la jeune femme dont j'étais amoureux quand j'habitais en Espagne en 1929, et je dis :
>
> (70) *Aujourd'hui, cette jeune femme est une vieille dame aux cheveux blancs.*
>
> Cette fois, il se trouve que l'espace origine est « 1929 ». L'introducteur *aujourd'hui* met sur pied un espace correspondant au présent. L'interprétation non-contradictoire de (70) s'obtient […] en laissant cette jeune

---

temps », « lieu de temps », « avoir lieu » (= s'accomplir, échoir au temps), « ce n'est pas le lieu de… » (= ce n'est pas le moment) […] ».

femme signaler un élément de R_{1929} et identifier la cible correspondante dans $M_{aujourd'hui}$. (Fauconnier, 1984 : 48-49)

On voit que l'espace temporel origine n'est plus constitué par la représentation de la réalité du locuteur au moment de l'énonciation, mais par une représentation de la réalité antérieure (celle de 1929). Le moment de l'énonciation devient un espace mental cible. En d'autres termes, l'espace-temps cible correspond à la période temporelle dont il est question dans l'énoncé. L'espace-temps origine correspond à la période temporelle qui sert de point d'appui ou de comparaison. Dans le cas des introducteurs de l'*incipit* déjà étudiés, tels « *Once upon a time* », ceux-ci situent le conte dans un espace-temps cible antérieur à l'espace-temps origine R, c'est-à-dire la représentation de la réalité du narrateur au moment de l'énonciation. Les repères temporels du récit s'effectuent donc par rapport à lui. Dans le cas d'un récit fictionnel comme le conte, la notion de 'réalité' est cependant à préciser ; l'espace R correspond en fait à une représentation de la réalité de l'univers fictionnel. Le locuteur (le narrateur) étant une instance fictive, les éléments associés au temps t correspondant à *OUAT* ne peuvent pas être situés temporellement par rapport à la représentation de la réalité du monde réel :

(126) *Once upon a time, there was a miller that had three sons, Charles, Sam and John.* (*The Earl of Cattenborough, EFFT*)

On a ainsi affaire à toute une série de repérages dans un univers fictionnel clos. L'existence du meunier et de ses trois fils, dans $M_{(OUAT)}$, n'est pas repérée par rapport à $R_{(monde\ réel)}$ mais $R_{(monde\ fictionnel)}$, la représentation de la réalité du narrateur. La locution adverbiale *OUAT* établit donc un nouvel espace M déconnecté de la réalité. Toutefois, si un conteur en chair et en os prend la place du narrateur, l'espace-temps origine devient $R_{(monde\ réel)}$, et $M_{(OUAT)}$ n'est pas complétement déconnecté du monde réel.

À chaque nouvelle indication temporelle, comme « *one day* », ou « *when the time of the second royal ball came* », un nouvel espace mental est créé. Si une expression du type *OUAT* se trouve dans la première phrase du conte, tous les nouveaux espaces-temps introduits par la suite ont une relation de dépendance avec le premier. Prenons pour exemple la suite immédiate de l'exemple (126) ci-dessus :

(127) *Now <u>one day</u> as he was fishing he caught in his net the finest fish he had ever seen* […]. (*King of the Fishes, EFFT* ; nous soulignons)

Nous pourrions avancer que l'espace cible établi par « *one day* » a un espace origine double : d'une part, il est toujours relatif à R (représentation de la réalité du locuteur) ; d'autre part, il pourrait être également relatif à M_{OUAT}, c'est-à-dire à l'espace mental introduit par *OUAT* : il s'agit d'un jour de la période décrite par *OUAT*. Dans ce dernier cas, on s'aperçoit que *OUAT* crée un espace mental englobant les nouveaux espaces-temps mentaux introduits par la suite, ce qui renforce l'idée d'une temporalité interne close sur elle-même.

Dans la perspective des espaces mentaux de Fauconnier (1984 : 52) :

> […] les temps et les modes n'introduisent pas explicitement d'espaces par eux-mêmes, mais ils constituent des indices grammaticaux importants pour choisir l'espace pertinent. Par exemple, si (69) est suivi d'un passé, cela signifie que l'on reste dans $M_{(1929)}$; au contraire, un présent signale un retour à R.

L'*incipit* de *The History of Tom Thumb* (*EFT*), qui mêle le prétérit (en gras dans le texte) et le *present perfect*, illustre bien ce retour à R :

(128) *In the days of the great Prince Arthur, there* ***lived*** *a mighty magician, called Merlin, the most learned and skilful enchanter the world* <u>*has*</u> *ever seen.* (*The History of Tom Thumb, EFT* ; nous soulignons)

Le présent, dans l'auxiliaire « *has* », indique que l'espace-cible coïncide avec l'espace-origine R, la réalité du locuteur, et, à travers elle, son présent. Le constat sur les savoirs et les compétences de Merlin est effectué dans le présent du narrateur : l'affirmation selon laquelle Merlin est l'enchanteur le plus talentueux que le monde n'ait jamais vu est vraie au moment de l'énonciation. Une manipulation de l'énoncé de (128) au *past perfect* aurait indiqué que l'on restait dans l'espace M, introduit par « *In the days of the great Prince Arthur* » :

(128') *In the days of the great Prince Arthur, there lived a mighty magician, called Merlin, the most learned and skilful enchanter the world* <u>*had*</u> *ever seen.*

Ici, on ne quitte pas la temporalité des personnages. L'utilisation du présent, dans l'exemple (128), indique clairement, selon nous, que l'on change d'espace-temps cible, bien qu'il n'y ait pas d'introducteur qui l'indique explicitement : le bilan n'est pas effectué dans l'espace-temps des personnages, mais dans celui du narrateur. L'utilisation de *have* V-*en* (« *has seen* ») fait

parfaitement écho aux explications de Benveniste (1979 : 244) à propos du « parfait »[233] (dont fait partie le temps français du passé composé) :

> [Ce temps] établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent.

Cela constitue donc une façon de relier la temporalité des personnages à celle du narrateur, voire à celle du lecteur. En effet, au moment de la lecture, le présent de « *has* » peut coïncider avec le présent (ou actualité) du lecteur : le bilan effectué grâce à *have* V-*en* se retrouve valable au moment de la lecture. L'espace-temps cible est alors relatif à l'espace-temps origine constitué par la représentation de la réalité du lecteur. Cela montre une facette de la dimension atemporelle du conte, puisque le présent s'étend ici au présent de n'importe quel lecteur, quel que soit le moment de la lecture. Toutefois, on peut aussi imaginer que le lecteur ne soit pas d'accord avec ce bilan (aujourd'hui, par exemple, il peut penser que Harry Potter détrône Merlin) et décide de ne pas endosser le présent de « *has* » comme le sien, de le laisser entièrement au narrateur.

Par ailleurs, Fauconnier (1984 : 176) reprend la métaphore de Vuillaume qui présente le récit comme un trajet :

> On peut parler d'un récit en employant toute une série de mots appartenant au vocabulaire du mouvement : ainsi on parlera de *parcourir* un récit, d'y *entrer*, *d'aller jusqu'au bout*, de *s'y perdre* ; on dira qu'on *parvient* à un *tournant* du récit, qu'on *arrive* à un certain *point*, ou qu'on le *dépasse*, qu'on *revient en arrière* dans le récit, ou, après une digression (un *détour*), qu'on *reprend* le récit, comme on reprend la route, etc.

La métaphore du trajet permet de mieux comprendre comment s'organisent le développement temporel du récit, ainsi que sa flexibilité temporelle, dans la mesure où elle permet des anticipations et des retours en arrière. Comme l'expliquent Moeschler & Reboul (1994 : 452), à propos de l'approche de Fauconnier :

> […] dans le cadre d'un récit, deux espaces mentaux sont reliés par une fonction pragmatique : I) l'espace de l'univers raconté qui est un espace temporel dans lequel évoluent les personnages de la fiction et II) l'espace parcours qui est un espace spatial à l'intérieur duquel le narrateur et le lecteur se déplacent ; sa fonction est de permettre au lecteur de se repérer dans la fiction. Sa réalité psychologique est basée sur l'existence d'un grand nombre de métaphores spatiales permettant de définir le récit comme un trajet. L'axe temporel de l'univers raconté devient ainsi un axe spatial sur lequel s'effectue le parcours. Mais, à

[233] « Nous appelons « parfait » la classe entière des formes composées (avec *avoir* et *être*), dont la fonction […] consiste à présenter la notion comme « accomplie » par rapport au moment considéré, et la situation « actuelle » résultant de cet accomplissement temporalisé » (Benveniste, 1979 : 246).

> l'irréversibilité du temps sur le premier axe ne correspond aucune irréversibilité des chemins sur le second. Le déplacement sur l'espace-parcours est libre (Fauconnier, 1984 : 178).

C'est ainsi en termes d'espace que le lecteur se déplace sur le trajet temporel de l'histoire et qu'il peut défier la chronologie de l'espace-temps des personnages.

La théorie des espaces mentaux de Fauconnier nous éclaire sur la façon dont sont reliées les différentes temporalités mises en jeu dans la lecture ou l'écoute d'un conte. Jackendoff (1985) et l'hypothèse du localisme peuvent nous aider à comprendre pourquoi le temps est pensé en termes d'espace ; ces idées nous permettront de mieux maîtriser les outils que nous manipulons dans nos analyses.

2.1.2.2 ***Ray Jackendoff (1983) et l'hypothèse du localisme***

Dans son ouvrage de 1983, Jackendoff s'appuie sur l'Hypothèse des Relations Thématiques de Gruber[234] (HRT), mais aussi sur Anderson (1971)[235] et Clark (1973)[236], afin de montrer le lien qui unit temps et espace dans la langue, affirmant : « *time is location* » (1983 : 209). Selon Jackendoff (1983 : 209-210), qui s'inscrit dans un courant cognitif, il y a une primauté du domaine spatial sur les autres domaines, dont le domaine temporel :

> *If there is any primacy to the spatial field, it is because this field is so strongly supported by nonlinguistic cognition; it is the common ground for the essential faculties of vision, touch, and action. From an evolutionary perspective, spatial organisation had to exist long before language. One can imagine the development of thematic structure in less concrete fields as a consequence of evolutionary conservatism in cognition – the adaptation of existing structure to new purposes rather than the development of entirely novel mechanisms.*

Ces arguments servent l'hypothèse du localisme.

Les quelques pages qu'il consacre au rapport entre domaine spatial et domaine temporel sont particulièrement intéressantes pour notre sujet. Jackendoff (1983 : 189) précise d'abord

---

[234] Thematic Relations Hypothesis.
(GRUBER, J.S. *Studies in Lexical Relations*. Doctoral dissertation. Cambridge, Mass. : MIT ; Bloomington, Ind. : Indiana University Linguistics Club, 1965. Reprinted as part of *Lexical Structures Syntax and Semantics*. Amsterdam : North-Holland Pub. Co., 1976).

[235] ANDERSON, J.M. *The Grammar of Case: Towards a Localist Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 1971

[236] CLARK, H.H. « Space, Time, Semantics, and the Child ». In : MOORE, T.E. (éd.). *Cognitive Development and the Acquisition of Language*. New-York : Academic Press, 1973, pp. 27-64

que les expressions de temps sont envisagées en termes d'espace. Ces expressions participent, selon lui, à la représentation du temps qu'est l'axe temporel et qui rappelle la représentation mathématique du temps de Newton déjà évoquée : « *temporal expressions define a one-dimensional « pseudospace », the well-known time-line* ». Il prend ensuite l'exemple des prépositions qui sont utilisées pour localiser des « [EVENEMENTS] » et « [ETATS][237] » (nous traduisons) aussi bien spatialement que temporellement. Les exemples qu'il prend font apparaître les prépositions « *at* », « *from… to* », « *in* » et « *on* » dans des GP de localisation aussi bien spatiale que temporelle. Il montre également que ces GP sont « rattachés au reste de la phrase de la même façon »[238] (nous traduisons). Jackendoff (1983 : 189) ajoute ensuite que les verbes qui permettent une localisation temporelle apparaissent dans des constructions similaires à celles des verbes qui permettent une localisation spatiale.

Jackendoff (1983 : 190-191) aborde, à la suite de Clark (1973), un cas que nous avons déjà évoqué dans notre thèse : celui des expressions de temps thématisées[239]. Jackendoff (1983 : 191) écrit : « *temporal periods, or events considered as temporal periods, are conceived of as moving relative to an observer or experiencer* ». Illustrons cette idée d'un exemple tiré du corpus :

(129) *Well, **the days** passed, and 't was the time for the new moon's coming* […]. (*The Buried Moon, MEFT* ; nous soulignons)

Le GN « *the days* » est sujet du verbe *pass*, décrivant un processus actif. Le temps est ainsi envisagé comme étant en mouvement. Jackendoff (1983 : 191) ajoute : « *these expressions are more closely related to the experience of time* ». Les expressions de temps thématisées donnent

[237] [*EVENTS*] et [*STATES*] sont ici entendus au sens donné par Jackendoff (1983 : 50), c'est-à-dire comme des éléments constitutifs de la « structure conceptuelle », aux côtés de [*THINGS*], [*PLACE*], [*DIRECTION*], [*MANNER*] et [*AMOUNT*]. Jackendoff (2003 : 123) définit la « structure conceptuelle » ainsi : « *Conceptual structure is not a part of language per se – it is a part of thought. It is the locus for the understanding of linguistic utterances in context, incorporating pragmatic considerations and "world knowledge"; it is cognitive structure in terms of which reasoning and planning take place* ».

[238] Il donne les deux exemples suivants :
« *a. In 1976, Max met a cockroach.*
Jean ate breakfast at 8:00.
b. In Cincinnati, Max met a cockroach.
Jean ate breakfast in her bedroom. » (1983 : 189).

[239] Tel était le cas dans l'exemple (118) : « *Seven years passed thus…* ».
Nous entendons par 'thématisation' le fait de définir un élément particulier en tant que thème de la phrase ; « dans une phrase assertive, on appelle thème le constituant immédiat (syntagme nominal) au sujet duquel on va dire quelque chose (prédicat) : le thème peut être ou non sujet de la phrase » (Dubois *et al*., 2012 : 482).

donc l'impression que le narrateur fait l'expérience du temps dans le récit ; c'est ainsi qu'il est rattaché à la temporalité des personnages, puisqu'il 'vit' le temps qui caractérise l'histoire. Cependant, les jours passent par rapport aux personnages, et non par rapport au narrateur : c'est par rapport à eux que le passage du temps est décrit, ce sont donc eux les « *experiencer(s) or observer(s)* ».

Selon Jackendoff (1983 : 191), avec les GP de localisation temporelle, les périodes de temps sont envisagées de façon plus « synoptique », comme « détachées de l'expérience subjective du temps » et englobant des événements. Cependant, toute localisation temporelle, même effectuée par un GP, est rattachée à un énonciateur et implique inexorablement une expérience subjective du temps. Nous pouvons même aller plus loin et avancer que le temps n'est qu'expérience. Les expressions de temps thématisées permettent alors simplement de mettre l'accent sur l'expérience subjective du temps en faisant apparaître ce dernier comme un processus dynamique.

Dans le même ordre d'idée, les homologies spatio-temporelles soulevées par Talmy (2000) nous permettent de mieux comprendre pourquoi l'on conçoit le temps en termes d'espace.

2.1.2.3 ***Talmy (2000) : homologies spatio-temporelles et localisation temporelle relative***

Selon Talmy (2000), le langage établit des concepts qui servent de points de référence ou de points d'ancrage à d'autres concepts. Pour le démontrer, il introduit les « fonctions cognitives » de *Figure* (F) et de *Ground* (G), la première étant endossée par le concept qui a besoin d'un ancrage, et la deuxième par le concept qui sert de point d'ancrage (2000 : 311)[240]. Cette relation entre *Figure* et *Ground* est d'abord illustrée par la localisation spatiale, puis rattachée à des situations temporelles :

[240] Pour être plus précise, voici ci-dessous les définitions données par Talmy (2000 : 312) des deux fonctions : « *The* Figure *is a moving or conceptually movable entity whose path, site, or orientation is conceived as a variable, the particular value of which is the relevant issue. The* Ground *is a reference entity, one that has a stationary setting relative to a reference frame, with respect to which the Figure's path, site or orientation is characterized* ».

> *This pair of concepts can be of two objects relating to each other in space in an event of motion or location – and represented by nominals in a single clause. Or the pair of concepts can be of two events relating to each other in a temporal, causal, or other type of situation* […]. (2000 : 311)

Talmy (2000 : 314) part d'exemples comme « *The bike* (F) *is near the house* (G) », qu'il compare à l'énoncé « ?*The house* (F) *is near the bike* (G) », dans lequel l'inversion des GN remet en question la recevabilité de l'énoncé, pour prouver l'existence de F et G quand il s'agit de localisation. Ces exemples sont l'occasion pour Talmy (2000 : 315) de définir plus en détails les fonctions de *Figure* et de *Ground* : quand F doit avoir « des propriétés spatiales (ou temporelles) qui restent à être déterminées », G « agit comme un point de référence, ayant des propriétés connues qui peuvent venir caractériser les inconnues de [F] » (nous traduisons). Talmy (2000 : 315-316) associe ensuite à ces caractéristiques définitoires des caractéristiques secondaires, comme celle de l'importance conférée à F par rapport à G, relégué au second plan, ou celle du caractère familier de G par rapport à F, qui a un contenu moins attendu ou prévisible en discours. Il précise toutefois que seules les caractéristiques définitoires de F et G sont nécessaires à leur identification, et que les caractéristiques secondaires qu'il énonce sont parfois non valables, selon l'énoncé étudié.

L'étude de F et G dans des phrases complexes permet ensuite à Talmy (2000 : 320) de montrer que le rôle de ces fonctions dans la localisation spatiale relative peut être étendu à la localisation temporelle relative[241], ce que vient illustrer le système d'homologies spatio-temporelles du langage développé par Talmy (2000 : 215), que nous reproduisons dans le tableau ci-après :

[241] L'adjectif « relative » est ici employé pour indiquer qu'il s'agit d'une localisation (spatiale ou temporelle) qui est effectué entre deux événements. Nous entendons ici 'événement' au sens que De Vogüé (2006 : 47) prête au terme anglais *event*, c'est-à-dire comme « désign[ant] seulement ce qui peut advenir, qui peut être un processus ou qui peut être un état [...] ils s'entendent comme marquant un point de transformation entre un avant et un après ».

Tableau 3 - Homologies spatio-temporelles de Talmy (2000)

Space	*Time*
a. A bird sat along the ledge.	I sneezed (once) during the performance.
=> *a point located on a bounded linear extent*	
b. Birds sat all along the ledge.	I sneezed all during the performance.
=> *points distributed over a bounded linear extent*	
c. This road goes as far as Chicago.	He slept until she arrived.
=> *a linear extent bounded by a point at its further end*	
d. This road extents for three miles.	The performance lasted for three hours.
=> *a bounded linear extent measured for length*	

Les caractéristiques définitoires de F et G développées pour la localisation spatiale sont ainsi adaptées au domaine temporel :

> *The Figure is an event whose location in time is conceived as a variable the particular value of which is the relevant issue.*
> *The Ground is a reference event, one that has a stationary setting relative to a reference frame (generally, the one-dimensional timeline), with respect to which the Figure's temporal relation is characterized.* (Talmy, 2000 : 320)

Talmy (2000 : 321) propose l'exemple : « *He exploded after he touched the button* », dans lequel l'événement constitué par l'explosion est l'élément saillant F, et l'événement de référence (G) correspond à celui constitué par le fait d'avoir pressé le bouton. Comme pour la localisation spatiale, une inversion des procès aboutit sur une inversion entre F et G : « *He touched the button* [F] *before he exploded* [G] ». Il passe ensuite par la nominalisation des groupes verbaux pour rendre le lien entre localisation spatiale relative et localisation temporelle relative plus explicite. Il propose les gloses suivantes pour les deux exemples cités ci-avant, respectivement : « *His exploding* (F) *occured after his touching the button* (G). » et « *His touching the button* (F) *occured before his exploding* (G) ». Ces phrases adoptent une forme que Talmy (2000 : 321) décrit comme homologue aux phrases de localisation spatiale, l'élément sujet (ou assimilé) fonctionnant en tant que *Figure*, et l'élément objet (ou assimilé) fonctionnant en tant que *Ground*.

Cette conceptualisation de la localisation spatiale et temporelle nous permet, d'une part, de mieux saisir la notion d'ancrage et le rapport entre repère et repéré ; d'autre part, elle permet

de voir comment l'ordre chronologique des événements est adapté aux effets de sens désirés en discours. L'énonciateur peut en effet moduler l'importance ou la saillance d'un événement en choisissant de repérer un événement avant ou après un autre, donc en jouant sur la distribution des fonctions F et G.

Il nous semble maintenant intéressant d'analyser quelques exemples de notre corpus à la lumière de cette conceptualisation. Ces exemples ont été choisis en ce qu'ils sont particulièrement représentatifs des autres occurrences. Nous nous basons ici sur la localisation en « *before* » et « *after* », les deux cas traités par Talmy (2000).

Après avoir fait une analyse manuelle de toutes les occurrences de « *before* » dans notre corpus, il apparaît déjà que près d'un tiers des occurrences (68/230) correspond à des prépositions spatiales, comme dans l'exemple suivant :

(130) *On the night of the wedding John the True took his place with drawn sword before the bridal chamber.* (*John the True*, *EFFT* ; nous soulignons)

Dans 86 autres cas (environ 37%), « *before* » permet bien d'exprimer 'un avant temporel' mais n'entre pas dans une logique de localisation temporelle relative, dans la mesure où cette dernière implique un repérage temporel entre deux événements clairement énoncés de part et d'autre. Voici un exemple dans lequel « *before* » est un adverbe et donc n'est pas un outil de localisation relative :

(131) […] *she came out into the open air again in a country which she had never seen before* […]. (nous soulignons)

Lorsque « *before* » est une préposition introduisant un repère temporel fixe, il n'est pas non plus marqueur de localisation temporelle relative, puisque le repère temporel ne peut pas être considéré comme un événement :

(132) *Jack, unused to such fare, ate and drank plentifully, so that he was nearly dozing before midnight.* (*Princess of Canterbury*, *MEFT* ; nous soulignons)

Le tiers restant des occurrences (34%) correspond à *before* conjonction de subordination, qui peut alors être traduite par « avant de (+ verbe à l'infinitif)» ou « avant que (+ verbe conjugué) ». On pourrait penser que toutes ces occurrences correspondent à des cas de localisation

temporelle relative, comme Talmy (2000 : 321) l'avait montré avec son exemple « *He touched the button* [F] *before he exploded* [G] ». Cependant, ce n'est que très rarement le cas. En effet, Talmy précise que cet énoncé, avec les fonctions F et G ainsi réparties, n'est recevable que dans des circonstances particulières, par exemple dans un contexte d'enquête policière, la fonction *F* aidant ainsi à focaliser sur la cause de la mort du sujet « *he* ». Autrement dit, on ne peut assigner la fonction F au moment où le sujet touche le bouton, et la fonction G au moment où le sujet explose, que si l'énoncé fait partie d'une constatation 'après coup'. La S/P *he/explode* doit avoir été actualisée pour que l'on parle de localisation relative. Dans le cas où *he/explode* n'aurait pas été actualisée, l'événement que la S/P décrit ne peut pas servir de repère, ne peut donc pas avoir la fonction de *Ground*. Dans notre corpus, lorsque « *before* » est conjonction de subordination, il introduit dans plus de la moitié des cas une proposition qui n'est pas actualisée mais qui est posée comme potentiellement actualisable :

(133) *Well, the little pig got up at five, and got the turnips <u>before the wolf came</u> (which he did about six)* […].
(*The Story of the Three Little Pigs, EFT* ; nous soulignons)

Au moment de l'histoire duquel les événements sont observés, la S/P de la subordonnée adverbiale de temps en « *before* », à savoir *the wolf/come*, ne peut pas être considérée comme actualisée. Nous avons choisi cet exemple car il présente une incise intéressante qui vient le confirmer. En effet, *the wolf/come* n'est actualisée que lorsque cela est précisé entre parenthèses (« *which he did about six* »), et la présence même de la parenthèse insiste sur le fait que *the wolf/come* dans « *before the wolf came* » reçoit une interprétation future (voire une dimension hypothétique) par rapport à la S/P de la proposition principale *the little pig/get the turnips*. La valeur du marqueur *-ed* dans « *came* » serait donc davantage modale (au sens où il marque la S/P comme potentiellement actualisable mais non encore actualisée) que temporelle, ce que permet de montrer une traduction vers le français : « (Le petit cochon) alla chercher les navets avant que le loup ne vienne/vînt ». L'utilisation du subjonctif pour traduire « *came* » insiste sur la valeur déréalisante déjà introduite par « *before* » conjonction de subordination. Cet exemple, qui illustre quasiment la totalité des utilisations des propositions en « *before* » dans notre corpus, montre que « *before* » est principalement utilisé non pas pour repérer des événements les uns par rapport aux autres après coup, mais pour suivre les événements dans l'ordre où les personnages les ont vécus. Cela permet au narrateur de suivre au plus près la temporalité des personnages. Dans l'exemple (133), la proposition en « *before* » ne peut pas fonctionner en tant que *Ground* dans une relation de localisation temporelle relative au sens où l'entend Talmy.

Nous pensons qu'elle permet toutefois d'apporter une précision d'ordre temporel quant à l'ordre chronologique des événements de l'histoire, l'événement décrit par la S/P *the little pig/get the turnips* se trouvant forcément antérieur à l'événement décrit par *the wolf/come*, si celui-ci vient à avoir lieu (on peut imaginer que la venue du loup soit attendue, mais qu'elle n'ait finalement pas lieu pour quelque raison que ce soit).

Il apparaît que les occurrences où « *before* » permet d'établir une chronologie entre deux événements qui ont eu lieu au moment où ils sont racontés, et n'exprime pas un événement 'à venir', sont peu nombreuses. On en compte seulement deux dans *MEFT*[242], dont une occurrence en DD :

(134) « *Well, to tell the truth, before I left London my father was sick, and said I was to come here to look for the golden apples, for they were the only things that would do him good* […] » (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

L'événement décrit par *I/leave London* remplit la fonction de *Ground*, c'est-à-dire l'événement-repère par rapport auquel celui décrit par *my father/be sick*, mais aussi par la S/P de la proposition qui lui est coordonnée, à savoir *my father/say something (I was to come here to look for the golden apples)*, sont repérés. Cette dernière S/P est d'ailleurs plus à même de constituer l'événement repéré F que l'état décrit par *my father/be sick*, qui apparaît alors davantage comme une justification de la demande du père d'aller chercher les pommes d'or que comme un événement qui a besoin d'être repéré. Selon les caractéristiques que Talmy attribue à F et G, et que nous avons déjà mentionnées, l'événement constitué par le départ de Londres a un ancrage stable qui sert de référence à l'événement constitué par la demande du père envers son fils d'aller chercher les pommes d'or. La localisation temporelle en « *before* » est ici prétexte à insister sur l'objet de la quête du locuteur (« *come here to look for the golden apples* »), puisque celle-ci apparaît dans une proposition principale qui fonctionne en tant que *Figure*, c'est-à-dire comme l'événement le plus saillant. Il est présenté comme une information nouvelle. En tenant compte du contexte, nous nous apercevons que le co-locuteur n'a en effet pas eu vent de l'objet de la quête du protagoniste. En revanche, il était au courant de sa venue : il n'est pas surprenant

[242] On trouve cinq occurrences de ce type dans *EFT*, mais aucune dans *EFFT*.

que la S/P *I/leave London* apparaisse en fonction de *Ground*, car elle correspond à du connu, elle a un caractère prévisible.

La deuxième occurrence de *MEFT* où « *before* » sert à repérer deux événements actualisés l'un par rapport à l'autre se trouve dans *The Little Bull-Calf* :

(135) *But when it came up to them, the lad just hit it on the head with the bladder and the dragon fell down dead, but before it died, it bit off the little boy's forefinger*. (*The Little Bull-Calf, MEFT* ; nous soulignons)

Ici, on se rend compte que l'ordre chronologique des événements de l'histoire est perturbé par une analepse, introduite par la proposition en « *before* ». On assiste d'abord à l'arrivée du dragon vers les protagonistes, puis le garçon frappe le dragon sur la tête, puis le dragon tombe, mort. Ensuite, la proposition en « *before* » revient sur la mort du dragon, l'événement-repère G, pour préciser qu'avant cet événement, le dragon a mordu l'index du garçon, événement repéré F. Cet exemple montre que le narrateur joue avec la temporalité de l'histoire (en l'occurrence, avec l'ordre des événements) dans le but de souligner la saillance d'événements particuliers. En effet, l'analepse permet de mettre l'accent sur un détail qui aurait peut-être échappé à l'attention du lecteur si les événements avaient été décrits de façon plus linéaire ; la manipulation suivante le montre :

(135') *But when it came up to them, the lad just hit it on the head with the bladder; the dragon* ***bit off the little boy's forefinger*** *and fell down dead.*

Dans cette manipulation, l'événement décrit par la S/P *the dragon/bit off the little boy's forefinger* est perdu dans la masse d'informations que contient cette phrase, alors que sa fonction de *Figure* dans l'énoncé d'origine (135), couplée avec la position finale de la proposition, selon le principe de *end-focus*, permet d'en souligner l'importance dans le récit. En effet, le roi cherchera plus tard l'heureux garçon qui a tué le dragon et pourra épouser la princesse ; l'index coupé fera partie des signes de reconnaissance, voire même sera le principal signe de reconnaissance qu'il définira.

Un troisième exemple, dans *MEFT*, a particulièrement attiré notre attention :

(136) *He put the horse into a much better stable, and called Jack in, and gave him plenty to eat and drink, and they had a bit of a chat <u>before</u> they went to bed.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Dans cet exemple, l'événement *they/go to bed* aurait pu constituer un événement G par rapport auquel l'événement F *they/have a bit of a chat* était repéré. Cependant, le cotexte de droite immédiat empêche cette interprétation, puisque la discussion annoncée par le GN « *a chat* » est immédiatement rapportée au DD, ce qui montre que le narrateur suit le cours des événements. De plus, l'action du personnage principal d'aller se coucher est clairement énoncée[243] après la conversation rapportée, ce qui permet de dire que la proposition « *before they went to bed* » de (136) décrit seulement une intention (celle de se coucher, plus tard) ; elle ne peut donc pas servir de G.

De façon générale, c'est le contexte et le cotexte de droite qui nous permet d'interpréter « *before* » comme un outil de localisation temporelle relative ou non. Par exemple, dans *Nix Nought Nothing* (*EFT*), il y a, selon nous, un cas de localisation temporelle :

(137) […] *all the beasts in the field, and all the fowls of the air* […] *they all came, and carried away everything that was in the stable and made it all clean <u>before</u> the giant came home. He said: "Shame on the wit that helped you; but I have a worse job for you to-morrow."* (*Nix Nought Nothing, EFT* ; nous soulignons)

Le fait que le géant prend immédiatement la parole après la proposition en « *before* », et qu'il n'est nulle part ailleurs fait état de son arrivée, prouve que la S/P *the giant/come* ne représente pas un événement à venir mais un événement qui est survenu dans l'histoire au moment où le narrateur l'énonce. La proposition en « *before* » a alors une double fonction : d'une part, elle traduit la tension narrative du passage, les personnages devant accomplir la tâche de nettoyer l'étable avant que le géant ne revienne (sinon le personnage principal risque la mort) ; d'autre part, elle sous-entend que l'événement a bien eu lieu. En d'autres termes, elle condense l'anticipation et l'actualisation d'un même événement, ce qui représente une compression narrative intéressante dans le cadre d'un récit court comme le conte.

[243] On trouve, dans le cotexte de droite, la phrase suivante: « *<u>The young man went to bed</u> and bore all, as he did the first night, and got up the next morning well and hearty* » (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons).

Selon le « principe séquentiel »[244] de Talmy (2000 : 327) :

> […] *any particular relation between two events in temporal sequence treats the earlier event as a reference point, or Ground, and the later event as requiring referencing – that is, as the Figure. Where the complete syntactic form is a full complex sentence, the two events are in the subordinate and main clause, respectively.*

Si l'on prend pour exemple (137), nous nous trouvons dans un cas de phrase complexe : l'événement-repère G se trouve dans la subordonnée en « *before* ». Cependant, le fait que G arrive après F dans la séquence temporelle nous renvoie à la première partie de la citation ci-dessus : l'événement-repère G arrive généralement avant F dans la séquence temporelle. Ce constat nous oriente vers l'hypothèse d'une double mise en relief : les effets de la localisation temporelle relative, qui traite G comme étant plus familier, plus prévisible et comme contenant une information moins importante que F, seraient remis en cause par un énoncé comme (137). En effet, il nous semble que l'information que G contient est tout aussi importante que celle de l'événement-repéré F du point de vue de l'intrigue.

Toujours dans *MEFT*, nous trouvons également trois occurrences dans lesquelles la proposition en « *before* » vient compléter une proposition dont la S/P comporte une négation du type « *It was not very long* » ou « *He had not gone far* »[245]:

(138) *It wasn't very long, however, before she got tired again and stopped once more to rest for a minute or two. (The Hedley Kow, MEFT* ; nous soulignons)

Dans des cas comme celui-ci, la première proposition ne constitue pas un événement à proprement parler[246] ; par conséquent, cet exemple ne correspond pas à un cas de localisation temporelle relative.

---

[244] Nous traduisons à partir de l'appellation qu'utilise l'auteur : « *sequence principle* ».

[245] On trouve aussi ce type d'énoncé dans le recueil *EFT* (sept fois) ; en revanche, il n'y a aucune occurrence de ce type dans *EFFT*.

[246] Un événement peut être décrit simplement comme « *something that happens, something that can be summed up by a verb or a name of action* » (Rimmon-Kenan, 1990 : 2). Ici, la négation indique la non-occurrence de l'état en question (« *be very long* »), donc il n'a pas pu engendrer de changement. Or, pour citer Rimmon-Kenan (1990 : 15-16), « *when something happens, the situation usually changes. An event, then, may be said to be a change from one state of affairs to another* ». Notre exemple ne correspond donc pas à un cas de localisation temporelle relative, c'est-à-dire de repérage entre deux événements. Rimmon-Kenan (1990 : 15-16) précise ensuite les deux grands types d'événements que l'on peut trouver dans le récit : « *those that advance the action by opening an alternative ('kernels') and those that expand, amplify or delay the former ('catalysts')* […] [*catalysts*] *do not open an alternative but 'accompany' the kernel in various ways* » (ex: *scratch his head, light a cigarette, curse*, etc). De plus, comme l'explique De Vogüé (2006 : 47), les événements « s'entendent comme marquant un point

Le fait que, dans la grande majorité des cas[247], « *before* » conjonction de subordination permet d'anticiper sur des événements du récit à venir, et non de dresser un rapport des événements après coup, montre que le narrateur suit les personnages dans leurs aventures, dans l'ordre où elles se déroulent, ce qui donne l'impression que rien n'est joué d'avance et permet au récepteur de comprendre les craintes et les attentes des personnages. « *Before* » vient ainsi épouser la temporalité linéaire qui caractérise le conte. De plus, si l'on anticipe sur un événement qui n'a 'pas encore eu lieu' pour les personnages, c'est donc que l'on partage en quelque sorte leur temporalité.

On pourrait facilement penser que la localisation temporelle relative qui passe par une proposition en « *after* » viendrait ébranler cette linéarité, mais ce n'est le cas que lorsque la proposition en « *after* » apparaît après la proposition qui désigne l'événement repéré, autrement dit quand F précède G :

(139) *The giant waited for some time* [F] *<u>after</u> they had gone upstairs* [G] *and then called out: 'Are you asleep?'* (*The Master-Maid, EFFT* ; nous soulignons)

Il se trouve que (139) représente, dans *EFFT*, la seule occurrence où F précède G dans une proposition en « *after* ». Toutes les autres respectent la chronologie des événements de l'histoire, à l'image de l'exemple (140) :

(140) *<u>After</u> the king had heard all the music* [G], *the bird said: "What does your Majesty think of it?"* [F] (*The Dancing Water, the Singing Apple and the Speaking Bird, EFFT* ; nous soulignons)

L'ordre dans lequel les événements se sont déroulés, à savoir *the king/hear all the music* puis *the bird/say something*, trouve écho dans l'ordre syntaxique des propositions correspondant à G et F.

Comme l'a montré Talmy (2000 : 321), les événements F et G ne sont pas forcément représentés par une S/P conjuguée, et peuvent être nominalisés. Sur l'ensemble de notre corpus,

---

de transformation entre un avant et un après » ; or, ici, *it/not be very long* ne constitue pas un tel point de transformation.

[247] Environ 83% des cas dans *EFT*, 93% dans *MEFT* et 100% dans *EFFT*.

vingt-six cas que nous avons classés sous l'étiquette de « groupe prépositionnel » avec « *after* » sont des cas de nominalisation en *–ing* comme dans l'exemple suivant :

(141) *One day two hares happened to rush into the bag at the same time. So the cat, <u>after</u> giving one to Jack* [G], *took the other and went with it to the King's palace* [F]. (*The Earl of Cattenborough, EFFT* ; nous soulignons)

F est repéré par rapport à G de la même façon que dans la manipulation : « *after he gave one to Jack* ». À ce type de nominalisation (en *–ing*) s'ajoute bien entendu le niveau supérieur de nominalisation dans lequel l'événement est décrit par un GN comme dans l'exemple suivant :

(142) *<u>After</u> breakfast* [G], *which consisted of bread and water, the farmer said to Johnnie and Grizzle,* "*Come, my dears, I am going to take you for a walk,*" [F] […]. (*Johnnie and Grizzle, EFFT* ; nous soulignons)

Nous pensons que la simple mention du petit-déjeuner constitue un événement, puisque l'action de petit-déjeuner est fortement sous-entendue. Elle peut alors servir de repère à un autre événement (en l'occurrence, celui que constitue la prise de parole du fermier).

Guillaume (1965a), dans *Temps et Verbe*, propose une étude approfondie de la spatialisation du temps à travers son concept de chronogénèse, présenté ci-dessous.

2.1.3 Gustave Guillaume (1965) et la chronogénèse

Guillaume (1965a : 7) remet en question la représentation traditionnelle du temps en linguistique :

> La grammaire traditionnelle, lorsqu'elle traite du temps […], le considère invariablement comme une ligne infinie, recomposée de deux segments dans le prolongement l'un de l'autre, le passé et le futur, que distingue la coupure, insérée entre eux, du présent. Soit figurément:

Fig. 3

Toutefois, cette représentation donne du temps, selon Guillaume (1965a : 8), « une connaissance extrinsèque » ; il propose, pour en acquérir une « connaissance intrinsèque », de « suivre pas à pas […] la genèse de l'image-temps[248] dans la pensée ». Il apporte les précisions suivantes :

> […] la formation de l'image-temps dans l'esprit […] peut être rapportée à un axe, - une certaine durée de temps qu'on se représente linéairement, - qui est le lieu de tout ce qui a trait à la figuration mentale du temps. Nous nommerons cet axe, l'axe du temps chronogénétique, et l'opération de pensée qui s'y développe, la chronogénèse[249]. […] Pour toute section […] qu'on porte sur l'axe chronogénétique, on obtient, du fait même que chaque section instantanéise ce qui se passe sur cet axe, une vue par profil du phénomène de la formation de l'image-temps dans l'esprit. […] [Il n'y a lieu] de sectionner l'axe du temps chronogénétique qu'aux points susceptibles de correspondre à un profil singulier. Ces points […] sont au nombre de trois : *initial*, *médian*, *final*, et marquent chacun un instant caractéristique de la formation de l'image-temps. (Guillaume, 1965a : 8-9)

La formation de l'image-temps se développe donc en trois stades successifs, que Guillaume (1965a : 10) appelle « axes chronothétiques » ; il y fera correspondre les trois modes français, à savoir, respectivement, l'infinitif, le subjonctif et l'indicatif. Les temps de l'indicatif représentent donc une chronogénèse ayant atteint son terme, une réalisation complète de l'image-temps (1965a : 12), dans la mesure où il est le seul mode à inclure les trois époques : passé, futur et présent. La « *chronothèse* » fixe ensuite « dans l'esprit l'image-temps que la chronogénèse vient de créer » (1965a : 10), que le phénomène de spatialisation du temps ait été complètement ou incomplètement achevé. La chronothèse donne en quelque sorte le résultat de la chronogénèse, là où elle s'est arrêtée. Pour finir, le mouvement par lequel « la chronogénèse […] se porte d'un axe chronothétique au suivant » est désigné par le terme de « *visée* » (1965a : 10).

Il nous fallait passer par ces explications de la chronogénèse pour pouvoir exploiter ce qu'elle peut apporter à notre étude de l'expression de la temporalité dans les contes de Jacobs. En effet, Guillaume (1965a : 10) propose un lien intéressant entre chronogénèse et temps verbal : pour lui, « la visée, qui réalise le temps, réalise aussi le verbe », la réalisation de ce dernier étant « sujette à se produire successivement sur les trois axes chronothétiques ». Autrement dit, « les constructions temporelles […] portent toutes une indication grammaticale

---

[248] On peut plus précisément définir l'image-temps à la suite de Joly & O'Kelly (1990 : 100) : « l'image qu'emporte avec soi une forme verbale », « chacune des formes du verbe manifest[ant] à la fois un cas particulier de situation dans le temps et une image de la façon dont l'événement exprimé s'approprie le temps ».

[249] Dans l'avant-propos de *Temps et Verbe* de Guillaume (1965 : xvii), Roch Valin définit la chronogénèse comme suit : « l'opération de pensée dont la catégorie du verbe est l'expression grammaticale, opération au cours de laquelle la pensée se donne à elle-même une représentation du temps ».

relative au moment de survenance de la chronothèse dans la chronogénèse ». Cette « indication grammaticale » correspond au « *mode* », « qui a pour fonction exclusive de *dater*, et par là d'individuer […] les chronothèses successivement produites » (1965b : 24-25). Selon Guillaume (1965a : 11) aspect, mode et temps « ne se réfèrent pas […] à des phénomènes de nature différente, mais aux phases internes d'un phénomène de nature unique : la chronogénèse ». Ainsi, les modes infinitif et participe (passé et présent) font référence à la réalisation du verbe sur le premier axe chronothétique. C'est aussi sur cet axe que se réalise l'aspect. Guillaume (1965a : 12) précise que l'impératif, qui est « plus un mode de parole qu'un mode de pensée », « emprunte sa forme, selon le verbe, soit à l'indicatif, soit au subjonctif » ; cela n'est pas le cas de l'anglais, donc nous ne développerons pas cet argument. La thèse soutenue par Guillaume (1965a : 12) vaut néanmoins, selon lui, « pour toute époque et toute langue ». Nous allons désormais utiliser les outils qu'elle fournit pour analyser des exemples précis.

Il convient d'analyser différents exemples à chaque stade de la réalisation de l'image-temps, jusqu'à sa version complète. L'anglais n'a pas de mode subjonctif à proprement parler, mais nous rapprocherons de ce mode le prétérit de l'irréel en V-*ed*, que nous considérerons comme une forme verbale se réalisant sur le deuxième axe chronothétique, étant donné qu'elle ne fait ni référence à l'époque passée, ni à l'époque future, ni à l'époque présente, mais offre tout de même une réalisation du verbe plus complète qu'au mode infinitif (premier axe).

2.1.3.1 ***Interception initiale de la chronogénèse et aspect***

Comme Guillaume (1965b : 23) le précise dans *L'Architectonique du temps dans les langues classiques*, « le phénomène de spatialisation du temps [peut être] interrompu dès les premiers pas accomplis en lui-même ». Au premier axe chronothétique correspond « le temps intérieur à l'image du mot » [250] ; Guillaume (1965a : 15-16) pense que l'aspect, selon l'acception qu'il en fait et que nous évoquerons ultérieurement, est également réalisé sur ce

[250] Joly & O'Kelly (1990 : 105) rapprochent le « temps intérieur » du « temps d'événement », « temps que portent les événements », et qui s'oppose au « temps d'univers », pouvant être rapproché du « temps extérieur » de Guillaume, « temps qui porte les événements ».

premier axe. Il prend l'exemple du verbe « *marcher* », qu'il figure par une ligne s'étendant de A à B qui représente la tension du verbe. Cette tension va « occuper successivement dans l'intervalle A B des positions *t* ». En position initiale, t_o, « le verbe a devant lui sa tension entière » ; il est alors à la forme infinitive. L'image du verbe n'est pas celle d'une « action qui se produit, mais qui peut se produire, qui peut résulter d'une volonté, d'une intention » (1965a : 17). Partons d'un énoncé tiré du conte *Androcles and the Lion* (*EFFT*) :

(143) […] *he saw the lion coming towards him* […]. *Poor Androcles was in despair; he had not* [*sic*] *strength to rise and run away, and there was the lion* ***coming*** *upon him*. (*Androcles and the Lion, EFFT* ; nous soulignons)

Les images du verbe à l'infinitif « *rise* » et du verbe à l'infinitif « *run* » à particule adverbiale ne sont, en effet, pas celles d'actions qui se produisent, mais celles d'actions qui auraient pu se produire si les conditions nécessaires avaient été réunies (en l'occurrence, si Androcles avait eu assez de force). Dans les deux cas, la chronogénèse a été interrompue à ses tout débuts : l'action est envisagée, mais ne s'est pas produite, elle n'a donc occupé aucun espace temporel. Le mode infinitif (V) permet alors d'évoquer des possibles. Dans l'exemple (143), il permet au lecteur de comprendre l'intention du personnage (se lever et courir), et par la même occasion permet au narrateur d'anticiper sur les attentes ou les questions que le lecteur pourrait se poser, telles que : « Mais pourquoi ne s'enfuit-il pas, alors que le lion se dirige vers lui ? ».

À l'inverse, les actions effectivement réalisées par le personnage sont relayées par des verbes en V-*ed*, qui témoignent d'une réalisation complète de l'image-temps (troisième axe chronothétique). Dans le conte en question, le lion a une épine dans la patte droite ; Androcles va lui venir en aide ; les verbes en V-*ed* sont soulignés dans le texte :

(144) ***Plucking*** *up courage he seized hold of the thorn and drew it out of the lion's paw* […]. (*Androcles and the Lion, EFFT* ; nous soulignons)

On remarque également ici la présence d'un participe présent en *–ing* : « *plucking up* ». Les formes participiales témoignent également, selon Guillaume (1965a), d'une interception initiale de la chronogénèse et correspondent aux positions médianes de la tension du verbe.

En positions médianes entre A et B, « le verbe a devant lui la partie non encore dépensée de sa tension, et derrière lui la détension correspondante à la tension déjà dépensée ». Il est

alors, en français, participe en *–ant* (Guillaume, 1965a : 17). Cela est également valable pour les participes présents en *–ing* en anglais. Ici, on ne voit plus l'action comme « seulement en devenir, comme avec l'infinitif, mais aussi en réalité » ; « l'impression d'ensemble est celle d'une action en cours ». Dans l'exemple (144), l'action décrite par le procès « *plucking up courage* » est bien prise « en cours ». Elle permet de faire le lien entre les attentes ou anticipations du lecteur, relayées par V, et les actions effectives du personnage, relayées par V-*ed*. L'action décrite par le verbe en *-ing* et ses compléments devient alors outil de cohésion narrative. Elle peut aussi participer à créer une tension narrative qui suscite le suspense, comme dans l'exemple (143) avec « *there was a lion* ***coming*** *upon him* ». Ici, le verbe « *come* » se trouve entre détension et tension. La tension restante du verbe devient tension narrative : ce qui reste au verbe à parcourir pour que le procès « *come upon him* » atteigne son terme permet de laisser en suspens la suite des événements. De plus, la tension toujours présente dans « *coming* » laisse le temps au récepteur de s'imaginer le lion avancer pas à pas vers le personnage et permet une meilleure représentation de la scène, comme si elle se déroulait sous ses yeux.

En position finale de l'intervalle A B, t_n, « le verbe n'a plus devant lui aucune possibilité de tension et la détension est seule à entrer dans la composition de l'image verbale » (Guillaume, 1965a : 17-18) ; il est alors participe passé et donne une « image *morte* » du verbe, qui représente « ce qui subsiste du verbe après que la tension en est échappée ». Cette caractéristique vaut pour V-*en*, employé seul ou dans les temps composés *have* V-*en* et *have-ed* V-*en* : V-*en* représente alors un événement accompli. Nous traiterons cependant les cas dans lesquels V-*en* est accompagné de l'auxiliaire *have* (ou *have-ed*) ultérieurement car ces formes témoignent d'une réalisation complète de la chronogénèse et correspondent à son interception finale. Afin de rester à l'interception initiale de la chronogénèse, il nous faut considérer les participes passés utilisés seuls, non précédés d'un auxiliaire conjugué. Le conte *Androcles and the Lion* (*EFFT*) n'en présentant aucune occurrence, prenons un exemple tiré d'un autre conte du même recueil, *The King of the Fishes* :

(145) *Then George told the story of how he had slain the dragon and fallen asleep in the princess's lap and had awoke and found her <u>gone</u>.* (*The King of the Fishes*, *EFFT* ; nous soulignons)

Le participe passé du verbe « *go* » indique que ce dernier n'a plus aucune tension. Pour insister sur cette détension, nous pourrions proposer la glose et traduction suivante : « La princesse était

bel et bien partie ». V-*en* permet ainsi d'insister sur le côté fataliste de la situation et participe au ton mélodramatique qui caractérise souvent les contes.

Selon Guillaume (1965a : 20), il y a trois aspects du verbe : simple (ex. : marcher), qu'il nomme *aspect tensif*, composé (ex. : avoir marché), qu'il nomme *aspect extensif* et qui « sert à renouveler la tension du verbe au moment où elle expire et à la prolonger au-delà d'elle-même », et l'aspect surcomposé (ex. : avoir eu marché), qu'il nomme aspect *bi-extensif*. L'intérêt de ces catégories pour notre sujet se trouve dans les images produites à l'esprit par ces différents aspects (1965a : 21) :

> L'aspect tensif […] éveille dans l'esprit l'image-même du verbe dans son déroulement […]. L'aspect extensif […] éveille dans l'esprit non plus le déroulement même de l'image verbale, mais le déroulement d'une « séquelle » de cette image – le mot séquelle étant pris ici comme un terme général pour désigner n'importe quelle situation résultante susceptible de se déterminer dans la pensée comme suite dans le temps d'une action ou d'un état qui a existé antérieurement.[251]

Partant des exemples « *mettre son chapeau* » et « *avoir mis son chapeau* », Guillaume (1965a : 21) montre que le verbe composé apparaît comme un « verbe second » qui n'exprime pas la même idée, n'a pas le même contenu sémantique, que le « verbe premier », simple. Cependant, cette « valeur sémantique propre » (1965a : 22) n'est pas valable pour tous les types de verbes ; avec des cas comme le verbe *marcher*, le verbe composé *avoir marché* ne « reçoit qu'une valeur temporelle faisant ressortir l'antériorité de l'image proprement dite par rapport au point-séquelle d'où on la considère » (1965a : 22). Les termes « aspect simple » et « aspect composé » peuvent prêter à confusion en anglais, dans la mesure où le temps composé *be* V-*ing* correspond en fait à l'aspect tensif, que Guillaume réserve aux formes simples. Ce qui est expliqué de l'aspect extensif peut toutefois être associé aux temps composés *have* V-*en* et *have-ed* V-*en*, car ils présentent bien une « séquelle » de l'image verbale et insistent, la plupart du temps, davantage sur le résultat obtenu que sur le procès décrit lui-même. L'aspect étant « transportable à tous les modes » (1965a : 24), nous nous autorisons ici à anticiper sur le troisième axe chronothétique avec des exemples comprenant des verbes ayant atteint le dernier axe de la formation de l'image-temps. De plus, l'aspect extensif permet « *l'expression de n'importe quel rapport d'antériorité sans avoir à changer d'époque* » (1965a : 22). Ainsi, dans l'exemple « *Dès qu'il a déjeuné, il s'en va.* », le temps composé auquel est conjugué le verbe

[251] Quant à l'aspect bi-extensif, il ne trouve pas d'équivalent en anglais, cette langue n'ayant pas de temps surcomposé, donc nous ne le traiterons pas ici.

déjeuner permet de rester dans l'époque du présent, « d'exprimer le passé sans quitter du regard le présent » (1965a : 23). C'est exactement ce que permet aussi, en anglais, *have* V-*en*. Il apparaît que, sur toutes les occurrences de *have* V-*en* de notre corpus[252], seulement quatre, dont font partie (146) et (147) ci-dessous, sont utilisées par le narrateur :

(146) *"Oh that's quite obvious," said the wise owl, and away it flew; and owls have never made better nests since.* (*The Magpie's Nest*, *EFT* ; nous soulignons)

(147) *Once upon a time there was a king and a queen, as in many lands have been.* (*Kate Crackernuts*, *EFT* ; nous soulignons)

Le présent dans « *have* » permet, comme l'écrit Guillaume, de ne pas changer d'époque. En d'autres termes, *have* V-*en* aide à faire le lien entre le présent (ou actualité) du narrateur et la temporalité des personnages, qui, elle, est tangible à travers V-*en*. L'utilisation de *have* V-*en* par le narrateur reste toutefois très rare. Ce faible nombre d'occurrences trahit le détachement temporel qui caractérise souvent le narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte. Dans les contes de Jacobs, le présent du narrateur est rarement mis en avant.

L'aspect tel qu'il est traité par Guillaume (1965a : 24) exprime une « chronologie en profondeur », quand les temps expriment une « chronologie en surface ».

Après avoir étudié les effets du temps « à *l'intérieur* du verbe », Guillaume (1965a : 29) s'attache à montrer ce qui se développe « *extérieurement* à l'image verbale », lorsque l'on dépasse le premier axe chronothétique de la formation de l'image-temps dans la pensée.

2.1.3.2 ***Interceptions médiane et finale de la chronogénèse***

Comme nous l'avons déjà évoqué, soit le temps chronogénétique est parcouru dans son ensemble, illustrant une réalisation complète de l'image-temps, « le phénomène de spatialisation du temps » ayant « porté toutes les conséquences qui lui sont propres, et donné à

[252] Analyses effectuées manuellement à partir de la fonction CRTL+F de Word, sur toutes les occurrences de « *have* », « *has* », « '*ve* » et « '*s* ». Les occurrences de *have* V-*en* comme infinitif passé, comme celles à la suite d'un modal (*would have been*, *could have been*, etc), n'ont pas été comptabilisées.

chacune d'elles son entier développement » (Guillaume, 1965b : 24), soit il est parcouru en partie seulement, illustrant alors une réalisation incomplète de l'image-temps, le « phénomène de spatialisation du temps [ayant été] interrompu dans sa phase moyenne » (1965b : 23).

Nous analyserons davantage le troisième et dernier axe chronothétique de la chronogénèse, étant donné qu'au deuxième correspond un mode qui n'existe pas à proprement parler en anglais : le subjonctif. Guillaume (1965a : 71) le juge « intemporel », dans la mesure où il ne vise pas à « indiquer dans quel temps le fait considéré a lieu ». Plus précisément, ce mode décrit, dans la majorité des cas, des situations qui sont hypothétiques, d'où leur caractère intemporel. À la différence du français, l'anglais ne possède pas de mode spécifique pour décrire un événement « intemporel ». En revanche, le marqueur *–ed* prend parfois une valeur modale déréalisante qui autorise à le placer en parallèle du mode subjonctif français ; dans les deux cas, « l'actualité » n'est pas « atteinte », et, partant, « aucune forme nette du temps ne se dessinerait » (Guillaume, 1965a : 32). Resterait à savoir si le défaut d'actualité mène nécessairement à l'absence de temporalité, si n'existent dans le temps que les événements effectivement actualisés.

Comme pour le subjonctif en français, le marqueur *–ed* déréalisant pourrait découler d'une visée qui a été interceptée dans la chronogénèse, qui « l'oblige à abandonner, en quelque sorte, l'image verbale » au second axe de la chronogénèse (Guillaume, 1965a : 30). Cette interception de la visée peut apparaître, en anglais, sous la forme d'un modal ou d'une conjonction de subordination comme « *if* », qui empêchent l'image-temps de se réaliser complètement. Le marqueur *–ed* vient alors seconder l'expression d'une hypothèse, d'une potentielle actualité, d'un monde alternatif. Le marqueur peut donc être utilisé pour décrire des événements surnaturels :

(148) *And when they arose from the table it arose too and disappeared through the door as if it <u>were</u> being carried by invisible servants.* (*Beauty and the Beast*, *EFFT* ; nous soulignons)

Dans « *were* », *-ed* a une valeur modale et s'inscrit dans le prolongement du connecteur complexe « *as if* ». La S/P *it*/*be carried by invisible servants* n'est pas actualisée à T-zéro ou à T_{-1}[253], mais dresse une image de comparaison permettant au lecteur de s'imaginer la scène. Le

[253] T_{-1} désigne une antériorité par rapport à T-zéro ; en l'occurrence, T_{-1} fait référence au moment de l'histoire dont il est question.

marqueur participe alors de la description d'un événement magique. Sur toutes les occurrences de « *if* » de notre corpus, c'est-à-dire 266[254], 155 sont utilisées par le narrateur[255], dont 55 dans du discours rapporté et 32 associées à « *as* » pour établir des comparaisons en « *as if* ». Parmi les occurrences restantes, seules dix expriment des hypothèses ou des possibilités envisagées par le narrateur lui-même[256]. Le faible nombre de ce type d'occurrences montre, une fois de plus, que le narrateur a tendance à s'effacer du récit. Prenons néanmoins un exemple pour tenter d'analyser ce type d'intervention :

(149) *If the man had not been a fool he would never have given the money to his wife to keep.* (*Jack Hannaford, EFT* ; nous soulignons)

Que ce soit dans « *had* » ou « *would* », *-ed* a avant tout une valeur modale. Les S/P *the man/(not) be a fool* et *he/(never) give the money to his wife* font référence à des événements imaginés par le narrateur, à un monde alternatif dans lequel l'homme n'aurait pas été un idiot et n'aurait pas confié l'argent à sa femme ; *-ed* permet alors au narrateur d'émettre un jugement sur l'histoire qu'il raconte.

Le conte dans lequel l'exemple (149) apparaît a la particularité de mettre en avant le narrateur, à travers des phrases comme : « […] *it is hard to say which of the two was the more foolish. When you've heard my tale you may decide* ». Il n'est alors pas étonnant de voir le narrateur se présenter comme énonciateur-origine pour imaginer des événements alternatifs à ceux du récit-même.

Il est également possible de considérer le marqueur *–ed* déréalisant comme témoignant d'une interception finale de la chronogénèse. Dans ce cas-là, il marque « l'actualité d'une hypothèse » et non « l'hypothèse d'une actualité » (Guillaume, 1965a : 50). Selon nous, cette possibilité tient au fait que le monde alternatif qu'offre à voir *–ed* est pensé comme étant doté des trois époques (passé, futur, présent), V-*ed* offrant alors une réalisation complète de l'image-temps.

[254] 104 occurrences dans *EFT*, 133 dans *MEFT* et 159 dans *EFFT*. Statistiques effectuées à l'aide du logiciel Iramuteq.
[255] 47 dans *EFT*, 65 dans *MEFT* et 43 dans *EFFT*. Analyses effectuées manuellement.
[256] 5 dans *EFT*, 5 dans *MEFT* et 0 dans *EFFT*.

C'est donc arrivée au troisième et dernier axe chronothétique que l'image-temps prend sa « forme linéaire », puisqu'elle « se divise en trois époques : *futur*, *présent*, *passé* » (Guillaume, 1965a : 51).

Le présent V-Ø/V-*s*, comme le présent de l'indicatif en français, témoigne d'une réalisation complète de l'image-temps. Selon Guillaume (1965a : 51-52), le présent « se recompose dans l'esprit pour partie de l'instant qui vient de s'écouler et pour partie de l'instant qui va s'écouler ». Il résulte donc de la juxtaposition de deux « chronotypes », l'un empruntant au passé, c'est-à-dire au « temps qui a existé effectivement », et l'autre au futur, c'est-à-dire au « temps qui n'a pas encore existé effectivement ». Le fait que le présent emprunte aux deux époques justifie, selon nous, sa souplesse d'utilisation : il n'est pas rare d'utiliser le présent de l'indicatif, en français comme en anglais, dans une approche prospective, c'est-à-dire pour exprimer des faits appartenant au futur. Bien que le phénomène soit moins commun, le présent est aussi utilisé pour décrire des faits passés ; il correspond alors à ce que l'on appelle communément le présent historique. Les valeurs que Guillaume (1965a : 59-60) attribue à ce dernier constituent un point d'étude intéressant. Il décrit celui-ci comme un « moyen de rendre plus vive, plus directe, l'impression de faits passés », « de dramatiser les événements, les situations, en les mettant mieux en lumière, sur un plan plus proche ». Ces arguments semblent valables dans le cadre d'un récit fictionnel comme le conte :

(150) *The young Prince dismounts, and puts his horse in the stable, and they go in to have some refreshments, for I can assure you he* ***wanted*** *some; and after telling everything that* ***passed****, which the old gentleman* ***was*** *very pleased to hear, they both* ***went*** *for a walk together, the young Prince looking around and seeing the place looking dreadful, as* ***did*** *the old man. He* ***could*** *scarcely walk from his toe-nails curling up like ram's horns that* ***had*** *not been cut for many hundred years, and big long hair. They come to a well, and the old man gives the Prince a sword, and tells him to cut his head off, and throw it in that well. The young man has to do it against his wish, but has to do it. No sooner has he flung the head in the well, than up springs one of the finest young gentlemen you would wish to see; and instead of the old house and the frightful-looking place, it* ***was*** *changed into a beautiful hall and grounds.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Cet exemple montre que des passages entiers sont mis en avant grâce au présent historique, ou plus exactement au présent narratif (occurrences soulignées), puisqu'il s'agit d'un récit[257].

[257] Nous préférons le terme de présent narratif à celui de présent historique lorsqu'il s'agit d'un récit fictionnel, bien que les deux soient parfois utilisés de façon indifférenciée. Cela n'est pas surprenant si l'on considère les

Celui-ci permet aussi, dans un premier temps, de rapprocher la temporalité des personnages de celle du narrateur, pour que ce dernier puisse faire un commentaire sur l'histoire qui est en train de se dérouler (« *I can assure you…* »)[258] : les verbes en V-Ø/V-*s* qui précèdent « *can* » préparent implicitement le lecteur à une intervention du narrateur. Ils permettent un rapprochement temporel entre les personnages et le narrateur. Le présent facilite ainsi l'intrusion du narrateur dans l'histoire et lui donne plus de crédibilité, car s'il est sur le même plan temporel que le personnage, il peut attester de son état[259]. Dans un deuxième temps, l'ensemble des verbes en V-Ø/V-*s* à partir de « *come* » rend une description plus vive des événements. Ainsi, quand il est dit du personnage : « *The young man has to do it against his wish, but has to do it.* », le présent propulse le lecteur dans les pensées du jeune homme au moment où il doit couper la tête du vieillard. L'instantanéisation de ses pensées transcrit sa réticence, d'une façon plus adaptée que si l'on avait eu V-*ed* : « *The young man had to do it against his wish, but had to do it*. ». Cette manipulation au passé, par la valeur d'actualisation que peut prendre *–ed* temporel, induit que l'action de couper la tête du vieillard a déjà eu lieu, et l'énoncé revient, *a posteriori*, sur le fait que le jeune homme ne l'a pas fait de bon cœur ; il pourrait simplement s'agir d'un commentaire du narrateur. En revanche, avec V-*s*, le lecteur a

propos de Ricœur (1985 : 277) à ce sujet : « Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur : c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire ». Effectuer la distinction entre le présent historique et le présent narratif permet d'isoler le premier en ce qu'il permet de raconter des faits historiques réels, c'est-à-dire appartenant à l'Histoire, comme on peut le voir dans certaines biographies par exemple. Toutefois, il n'est pas rare de rencontrer l'appellation de présent historique sans que ne soit spécifié le contexte d'utilisation (récit de faits passés réels ou récit de faits passés fictionnels). C'est le cas par exemple d'Arrivé (1997) ; celui-ci remarque la quasi-absence du présent historique de l'ouvrage de Benveniste (1979) et la justifie par le fait que « le présent historique constitue un contre-exemple à la théorie benvenistienne du présent », dans le cadre de l'opposition entre les deux plans d'énonciation, le *discours* et l'*histoire*. Selon Arrivé (1997), « si le présent marque bien la coïncidence entre « l'événement décrit » et « l'instance de discours qui le décrit », le présent historique constitue une infraction inexplicable à cette coïncidence ». Arrivé commente ensuite l'unique remarque de Benveniste (1979 : 245), qui se trouve en note de bas de page, à propos du « « présent historique » des grammaires », selon laquelle celui-ci « n'est qu'un artifice de style » : Arrivé a « désigné cet artifice […] comme une « métaphore énonciative », en redonnant au mot *métaphore* son sens étymologique. C'est la totalité de l'instance énonciative qui est, par artifice, déplacée, métaphorisée vers le passé, avec l'ensemble de ses données actantielles, temporelles et spatiales ». Le présent historique et le présent narratif répondent tous deux à cette description, d'où la tendance à les mettre sur le même plan. Ce qui pourrait les départager serait alors, selon nous, la nature de l'instance énonciative : réelle pour le présent historique, fictive pour le présent narratif.

[258] Ce commentaire correspondrait à ce que Genette (1972 : 262) appelle la « fonction *testimoniale*, ou d'*attestation* » du narrateur.

[259] Selon Hamburger (1986 : 138), au contraire, les interventions du narrateur « n'ont pas pour effet que les événements et les personnages représentés sont insérés dans une relation avec ce Je ; ils n'ont rien à faire avec lui, ne sont pas transférés dans son champ d'expérience. Ils sont et demeurent aussi fictifs qu'ils l'étaient sans son intervention ».

directement accès à l'esprit du personnage au moment-même où il s'apprête à le faire. La forme V-*s* introduit alors davantage de suspense dans la scène décrite.

Il serait difficile d'identifier avec précision la totalité des occurrences de verbes à la forme V-Ø et V-*s* dans les trois recueils de notre corpus, puis de distinguer parmi elles celles utilisées par le narrateur avec une valeur de présent narratif. Nous sommes donc partie des statistiques lexicales que nous a permis de réaliser le logiciel Iramuteq sur chacun des recueils et avons choisi de nous concentrer uniquement sur les verbes à la forme V-*s*. À partir de là, nous avons effectué une analyse manuelle de ces occurrences. Nous avons constaté que le recueil *EFFT* ne présente que deux verbes conjugués en V-*s* employés par le narrateur avec une valeur de présent narratif :

(151) *Reynard in the meantime **had** brought all his fish together and **began** eating some when up comes Bruin and **asked** for a share. "No, no," **said** Reynard, "we only share food when we have shared work. I fished for these, you go and fish for others."* (*Reynard and Bruin, EFFT* ; nous soulignons)

(152) *So they **waited** and they **waited**, till at last a fox **came** trotting along; and they **stopped** him and **explained** to him both sides of the case. He **sat** up and **scratched** his left ear with his hind paw, and after a while he beckons the man to come near him. And when he **did** so the fox **whispered**, "What will you give me if I get you out of this?"* (*Inside again, EFFT* ; nous soulignons)

Les verbes en V-*s* soulignés apparaissent au milieu d'une narration en V-*ed* (verbes en gras dans le texte). L'utilisation du présent permet de relancer la narration et répond à toutes les valeurs énoncées ci-dessus. Le fait que si peu d'occurrences sont présentes illustre l'idée qu'il n'y a pas de volonté de placer les événements « sur un plan plus proche », dans le recueil *EFFT*. Au contraire, les événements sont placés sur un plan temporel éloigné, restant alors en cohérence avec les indications temporelles de l'*incipit*, pour les contes commençant par *OUAT* ou une expression équivalente. Le narrateur a recours à d'autres outils pour dramatiser les situations ; l'utilisation massive de connecteurs, que nous étudierons par la suite, en est un exemple.

Les deux autres recueils de notre corpus, *EFT* et *MEFT*, semblent cependant ne pas entrer dans une logique de distanciation temporelle si poussée, car ils présentent davantage d'occurrences de présent narratif. Ces tendances inverses pourraient être dues aux différentes origines des contes : quand les premiers recueils publiés (*English Fairy Tales* et *More English Fairy Tales*) s'inscrivent dans une zone géographique précise (l'Angleterre), dont ils reflètent

certaines caractéristiques linguistiques (formes dialectales ou familières), le recueil *European Folk and Fairy Tales*, aussi connu sous le nom *Europa's Fairy Book*, rassemble des contes européens dans lesquels la variété d'anglais utilisée ne reflète pas une appartenance à une zone géographique située dans l'espace britannique. Cet élargissement de l'ancrage spatial, comparé aux deux premiers recueils, résulte en une syntaxe moins marquée et en un glissement vers un registre plus soutenu. Sur le plan diamésique notamment, les deux premiers recueils présentent des particularités, des variantes qui montrent que le conte entretient un fort rapport avec l'oral. Bien que ce type de particularités puisse également être trouvé dans *EFFT*, les contes semblent être écrits dans un anglais plus lisse, ce que peut se justifier par le fait que Jacobs a écrit les contes en confrontant les différentes versions trouvées en Europe, pour pouvoir proposer un conte qui se rapprochait le plus possible d'une version originale[260]. Cette synthétisation de différentes versions mène nécessairement à une homogénéisation en termes de variétés, pour obtenir un conte partagé qui n'est plus l'expression d'un individu. Le recueil *EFFT* peut donc être décrit comme un ensemble de contes, collectés dans un espace européen, qui présentent

[260] Dans l'introduction des notes de fin du recueil *EFFT*, Jacobs explique la thèse qu'il a soutenue face à d'autres folkloristes comme Andrew Lang, selon laquelle les similitudes d'intrigue entre certains contes trouvés dans différents pays d'Europe sont le résultat de palimpseste : « *The similarities in plot would thus be simply due to borrowing from one nation to another, though incidents or series of incidents might be inserted or omitted during the process. Mr Lang ultimately yielded to this point and indeed insisted that he had never denied the possibility of the transmission of complete folk-tale formulæ from one nation and language to another* ». Il ajoute plus loin qu'il a tenté l'entreprise, dans ce recueil, de comparer toutes les versions possibles d'un même conte à travers l'Europe pour en proposer une version originale : « *I have endeavoured in the present book to carry it out and as applied to a considerable number of the common formulæ of European folk-tales, and I hope in a succeeding volume to complete the task* [NB : Jacobs étant décédé la même année, ce projet n'a pas pu aboutir] *and thus give to the students of the folk-tale as close approach as possible to the original forms of the common folk-tales of Europe as the materials at our disposal permit* […] *My procedure has been entirely similar to that of an editor of a text. Having collected together all the variants, I have reduced them to families of types and from these families have conjectured the original concatenation of incidents into plot. I have assumed that the original teller of the tale was animated by the same artistic logic as the contemporary writers of Contes* […], *and have* [*sic*] *thus occasionally introduced an incident which seemed vital to the plot, though it occurs only in some of the families of the variants. My procedure can only be justified by the success of my versions and their internal coherence*. […] *In the following notes I have not wasted space on proving the European character of the various tales by enumerating the different variants, being content for the most part to give references to special discussions of the story where the requisite bibliography is given. With the more serious tales I have rather concerned myself with trying to restore the original formula and to establish its artistic coherence. Though I have occasionally discussed an incident of primtive character, I have not made a point of drawing attention to savage parallels, nor again have I systematically given references to the appearance of whole tales or separate incidents in mediæval literature or in the Indian collections. For the time being I have concentrated myself on the task of getting back as near as possible to the original form of the fairy tales common to all Europe. Only when that has been done satisfactorily can we begin to argue as to the causes or origin of the separate items in these originals. It must, of course, always be remembered that, outside this common nucleus, each country or linguistic area has its own story-store, which is equally deserving of special investigation by the serious student of the folk-tale. I have myself dealt with some of these non-European or national folk-tales for the English, Celtic and Indian areas and hope in the near future to treat of other folk-tale districts, like the French, the Scandinavian, the Teutonic or the Slavonian* ».

des différences mais permettent toutefois d'identifier une origine commune. Jacobs a retravaillé ces différentes sources pour subsumer les différentes variantes dans un anglais qui n'est plus marqué comme appartenant à une région du monde particulière, bien que Jacobs précise avoir adopté une manière de raconter typiquement anglaise[261]. Cette harmonisation linguistique peut avoir mené à l'effacement de certains marqueurs dialectaux dans les versions de départ. Les contes des deux premiers recueils, en revanche, proviennent, dans la grande majorité des cas[262], d'une seule et même version écrite ou orale[263]. L'unicité de source a très probablement amené Jacobs à effectuer moins de modifications linguistiques par rapport à la version de départ[264], d'où la subsistance de plus nombreux marqueurs dialectaux ou d'expressions familières et une utilisation des temps moins 'travaillée', donc moins régulière. Nous avons remarqué, par exemple, que les formes verbales en V-*s* insérées dans une narration en V-*ed* sont plus nombreuses dans les deux recueils de contes anglais que dans le recueil de contes européens, donnant l'impression d'une utilisation des temps verbaux moins harmonieuse dans le récit. Cependant, nous chercherons à montrer que, dans certains cas, la dimension aléatoire de l'utilisation des temps verbaux, sans logique apparente, peut soutenir une structure narrative particulière.

Nous avons, dans un premier temps, concentré notre attention sur la forme verbale V-*s* dans les deux premiers recueils. Les statistiques que nous avons réalisées avec le logiciel Iramuteq nous permettent d'affirmer que le verbe « *say* » apparaît en première position dans la

---

[261] « […] *while I have attempted thus to restore the original substance of the European Folk-Tales, I have ever had in mind that the particular form in which they are to appear is to attract English-speaking children. I have, therefore, utilized the experience I had some years ago in collecting and retelling the Fairy Tales of the English Folk-Lore field (English Fairy Tales, More English Fairy Tales), in order to tell these new tales in the way which English-speaking children have abundantly shown they enjoy. In other words, while the plot and incidents are "common form" throughout Europe, the manner in which I have told the stories is, so far as I have been able to imitate it, that of the English story-teller* » (Jacobs, préface de *EFFT*). Il confirme à nouveau cette volonté dans l'introduction aux notes de fin : « *As regards the actual form of the narrative, this does not profess to be European but follows the general style of the English fairy tale, of which I have published two collections (English Fairy Tales, 1890; More English Fairy Tales, 1894)* ».

[262] Dans *EFT*, 6 contes sur les 41 de notre corpus (moins de 15%) seulement sont affichés comme provenant de plus d'une source ; dans *MEFT* : 5/38 (environ 13%).

[263] Jacobs précise même que quatre d'entre eux, dans *EFT*, ont été transcrits à partir de la version orale fournie par des paysans (*cf Note* n°17).

[264] Pour le premier conte de *EFT*, *Tom Tit Tot*, Jacobs affirme avoir réduit le nombre des marqueurs dialectaux de la région du Suffolk, ce qui prouve par la même occasion qu'il en a conservé certaines : *« I have reduced the Suffolk dialect*. » (*Notes and References, EFT*) ; à propos d'un autre conte, *Molly Whuppie*, il confirme aussi la modification des formes dialectales.

liste des verbes employés à la forme V-*s*[265]. Parmi toutes ces occurrences, il faut distinguer celles utilisées par les personnages, en DD, de celles utilisées par le narrateur comme verbe introducteur de dire, aussi bien pour le DD que pour le DI. Pour pouvoir ensuite comparer les occurrences en V-*s* avec des occurrences en V-*ed*, nous allons nous concentrer sur un seul type d'utilisation, à savoir lorsque le verbe « *say* » est utilisé comme verbe introducteur de dire pour le DD. Ainsi, respectivement 115 et 104 occurrences de « *say* » ou « *says* » répondent à ces critères dans *MEFT* et *EFT*[266]. Dans le conte *Tom Tit Tot* (*EFT*), on trouve cinquante occurrences de « *says* » dans la narration, en tant que verbe introducteur de discours, et seulement dix occurrences de « *said* ». Ces chiffres montrent que le présent narratif est massivement utilisé pour dramatiser la scène, comme nous le montre l'extrait suivant :

(153) *'What, ain't you got my name yet?'*
'Is that Nicodemus?' *says she.*
'Noo, 't ain't,' that says.
'Is that Sammle?' *says she.*
'Noo, 't ain't,' that says.
'A-well, is that Methusalem?' *says she.*
'Noo, 't ain't that neither,' that says. (*Tom Tit Tot*, *EFT* ; nous soulignons)

Ce conte présente de nombreux passages au DD[267]. L'utilisation de V-*s* permet, quand il s'agit de dialogue, de rendre les échanges plus dynamiques car ils sont présentés de telle façon que le lecteur puisse suivre les conversations 'en direct'. Lorsqu'il s'agit de paroles rapportées isolées, et par là-même ne faisant pas partie d'un échange, l'utilisation de V-*s* permet de rendre le discours plus 'direct', comme si le personnage s'adressait au lecteur sans médiation. Le passage au présent implique la « perte de la logique rétrospective de l'acte de narration » (Adam, 2004 : 183). Par conséquent, le présent narratif émanerait, tout autant que V-*ed*, de la volonté d'effacement du narrateur, donc de sa prise de distance avec l'histoire[268], car le présent narratif rompt les frontières temporelles qui séparent la temporalité des personnages de celle du lecteur, qui est alors porté au plus près des événements, sans intermédiaire apparent. Cette prise de distance est toutefois plus manifeste avec V-*ed*, qui marque une véritable coupure temporelle

[265] Dans *EFT*, on trouve 148 occurrences de « *says* » (et 32 de « *say* » - mais parmi ces dernières, il faut retirer les verbes à l'infinitif). Dans *MEFT*, il y a 114 occurrences de « *says* » (et 42 de « *say* »).
[266] Ces analyses plus précises ont été réalisées manuellement, en analysant chaque occurrence l'une après l'autre.
[267] Le DD représente environ 820 mots sur 1670, soit presque la moitié de l'espace textuel.
[268] Comme le remarque Genette (1972 : 228), ce qui « remplit » et « anime » une « distance temporelle » est « un élément capital de la signification du récit ». En revanche, le lieu d'où se place le narrateur pour raconter son histoire, « le lieu narratif », est « fort rarement spécifié », surtout lorsque le narrateur a tendance à s'effacer de son récit, comme c'est le cas dans une large partie de notre corpus.

entre l'époque passée à laquelle appartiennent les personnages et le présent (ou actualité) du narrateur. Le nombre d'occurrences de « *said* » en tant que verbe introducteur de DD est d'ailleurs révélateur lorsqu'il est comparé au nombre d'occurrences de « *says* » : on trouve respectivement 347 et 377 occurrences de « *said* » dans *MEFT* et *EFT* (contre, rappelons-le, 115 et 104 occurrences de « *says* »).

Le verbe « *say* » semble parfois être utilisé de manière aléatoire, tantôt avec V-*s*, tantôt avec V-*ed*, sans véritable logique apparente, comme nous le montre l'extrait suivant :

(154) *They went along, and they went along, and they went along, till they met Ducky-daddles. "Where are you going to, Henny-penny and Cocky- locky?"* says *Ducky-daddles. "Oh! we're going to tell the king the sky's a-falling,"* ***said*** *Henny-penny and Cocky-locky. "May I come with you?"* says *Ducky-daddles. "Certainly,"* ***said*** *Henny-penny and Cocky- locky.* (*Henny-Penny*, *EFT* ; nous soulignons)

Dans le conte cumulatif dont est tiré l'exemple (154), où chaque nouvelle étape est marquée par la rencontre de Henny-penny avec un nouveau personnage, qui rejoint ensuite le groupe de personnages déjà constitué, on pourrait d'abord penser que les interventions au DD des nouveaux personnages sont systématiquement mises en valeur par l'utilisation du présent narratif, mais la suite du conte ne vérifie pas cette hypothèse, comme on peut le voir avec l'exemple (155) suivant :

(155) *So they went along and they went along, and they went along, till they met Goosey-poosey. 'Where are you going to, Henny-penny, Cocky-locky, and Ducky-daddles?'* ***said*** *Goosey-poosey. 'Oh! we're going to tell the king the sky's a-falling,'* ***said*** *Henny-penny and Cocky-locky and Ducky-daddles. 'May I come with you?'* ***said*** *Goosey-poosey. 'Certainly,'* ***said*** *Henny-penny, Cocky-locky, and Ducky-daddles.* (*Henny-Penny*, *EFT* ; nous soulignons)

L'alternance de V-*s* et V-*ed*, puisqu'elle ne semble pas tenir d'une logique particulière, est peut-être justifiable par l'origine orale du conte. En effet, dans la note de l'auteur accompagnant ce conte, il précise : « *SOURCE : I give this as it was told to me in Australia in 1860* ». Jacobs laisse entendre qu'il s'agit d'une transcription fidèle au conte tel qu'il lui a été raconté oralement. Sachant que le la communication orale est plus souple dans l'utilisation des temps, l'utilisation irrégulière du passé et du présent peut être due à la volonté de rester fidèle à la version orale que Jacobs a entendue. De plus, l'absence de logique apparente dans le choix de V-*s* ou V-*ed* peut indiquer à un futur conteur qui voudrait raconter ce récit sans support écrit que l'utilisation des temps est souple.

Dans le conte *Cap o'Rushes* (*EFT*), on retrouve aussi une utilisation irrégulière entre « *says* » et « *said* ». Bien que l'origine orale de ce conte soit, elle, difficile à certifier[269], des éléments de la narration semblent refléter un langage parlé ; c'est le cas de « *says* » lorsqu'il est verbe introducteur de DD et a pour sujet le pronom personnel « *they* » :

(156) *'Well,' says they, 'there's a dance again this evening, and you must go with us for she's sure to be there.' […] Well, next day they says to her, 'There, Cap o' Rushes, you didn't come last night, and now you won't see the lady, for there's no more dances.'* (*Cap o'Rushes*, *EFT* ; nous soulignons)

Ailleurs dans le récit, c'est *say-ed* qui a été préféré avec le sujet « *they* », d'où une utilisation des temps verbaux qui paraît déstructurée. La double utilisation de « *says* » de (156) pourrait néanmoins découler d'une mise en parallèle des deux interventions : il s'agit des mêmes locutrices (les autres servantes de la maison), qui d'abord encouragent Cap o'Rushes à se joindre à elles pour aller au bal, puis le jour suivant, lui rappelle son refus et la nargue (elle n'a pas voulu venir au bal et n'aura donc plus d'occasion de voir la fille magnifique avec qui le jeune maître de la maison a dansé toute la soirée). L'utilisation parallèle de V-*s* souligne le lien qui rassemble les deux prises de paroles et indique qu'elles appartiennent à la même séquence narrative, celle décrivant le deuxième bal. Selon Joly & O'Kelly (1990 : 219-220), quand le locuteur utilise la flexion -*s* de la troisième personne du singulier avec un sujet qui ne la requiert pas, le locuteur (ici le narrateur) insiste sur la distance qui le sépare du « protagoniste » (ici les personnages).

Prenons un dernier exemple qui associe V-*s* et V-*ed* :

(157) […] *she **heard** the king coming along the passage. In he **came**, and when he sees the five skeins, he says, says he: 'Well, my dear,' says he. 'I don't see but what you'll have your skeins ready tomorrow night as well, and as I reckon I shan't have to kill you* […].' (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

Les formes V-*ed* (occurrences en gras dans le texte) et V-*s* (occurrences soulignées) s'entremêlent ici dans la narration. Les deux formes apparaissent même dans des propositions

[269] Il nous est impossible de retracer l'origine du conte de Jacobs au-delà de celle inscrite dans les notes de l'auteur, donc de savoir si la personne dont Jacobs a hérité du conte a transcrit celui-ci à partir d'une version orale du conte. Il est également impossible de savoir quelles potentielles modifications Jacobs a pu opérer, étant donné que la version de Walter-Thomas ne nous est pas accessible. (« *SOURCE : contributed by Mrs Walter-Thomas to 'Suffolk Notes and Queries' of the Ipswich Journal, published by Mr Lang in Longman's Magazine, vol. xiii, also in Folk-Lore, September 1890* »).

coordonnées dont les procès décrivent des événements chronologiques du récit (*he/come in AND THEN he/see the five skeins AND he/say*), qui normalement devraient être portés par la même forme verbale, comme dans les deux manipulations suivantes (nos modifications sont soulignées) :

> (157') […] *she **heard** the king coming along the passage. In he **came**, and when he <u>saw</u> the five skeins, he <u>said</u>, <u>said</u> he: 'Well, my dear,' says he. 'I don't see but what you'll have your skeins ready tomorrow night as well, and as I reckon I shan't have to kill you* […].'

> (157'') […] *she **heard** the king coming along the passage. In he <u>comes</u>, and when he **sees** the five skeins, he **says**, **says** he: 'Well, my dear,' says he. 'I don't see but what you'll have your skeins ready tomorrow night as well, and as I reckon I shan't have to kill you* […].'

Dans l'énoncé d'origine, (157), l'intrusion des verbes en V-*s* permet aux procès qu'ils décrivent de se démarquer des autres procès portés par les verbes en V-*ed*. Ainsi, ce n'est plus tant l'enchaînement chronologique (et par là, potentiellement, l'enchaînement causal) des actions qui semble prioritairement mis en valeur, mais le caractère remarquable de certains procès dans cet enchaînement. L'attention du lecteur est ainsi dirigée vers les procès décrits par les verbes soulignés de (157), qui sont rendus de façon « plus vive, plus directe », pour reprendre les termes de Guillaume (1965a : 60). Les événements qu'ils décrivent, à savoir le roi apercevant les cinq écheveaux, puis sa prise de parole, sont « dramatisés ». L'utilisation du présent narratif dans notre corpus n'est donc peut-être pas si fortuite que nous le pensions. En effet, V-*s* pourrait ici aider le narrateur à traduire la surprise du roi, qui, ayant donné un travail irréalisable à sa promise, réalise finalement que le travail a été achevé. La répétition en miroir « *he says, says he* », puis la reprise de « *says he* » plus loin, pourraient même illustrer la difficulté du roi à prendre la parole après avoir fait cette surprenante découverte (la répétition successive de « *he says* » traduirait alors métaphoriquement le bégaiement ou l'hésitation du roi). Le présent permet au lecteur de suivre et comprendre la stupeur du personnage, d'avoir l'impression de faire la découverte avec lui, alors que « *said* » aurait rendu les impressions et réactions du roi beaucoup plus lointaines, les aurait déconnectées de la temporalité du lecteur.

Avant de passer à l'étude d'une autre forme de la réalisation complète de l'image-temps, il convient de comparer l'utilisation de V-*Ø*, V-*s* et V-*ed* à celle de V-*ing*, forme qui témoigne d'une réalisation incomplète de l'image-temps, toujours à travers le cas particulier du verbe introducteur de DD « *say* ». En effet, nous avons remarqué que, parfois, le participe présent

« *saying* » est préféré à une forme conjuguée pour introduire la prise de parole d'un personnage, comme dans l'exemple suivant :

(158) […] *the giant took the King upon his shoulders and wading across the raging stream landed him on the farther bank and <u>saying</u> to him, "Remember what you have promised," went back again to the other side.* (*The Master-Maid, EFFT* ; nous soulignons)

La manipulation suivante est tout à fait recevable :

(158') […] *the giant took the King upon his shoulders and wading across the raging stream landed him on the farther bank and <u>he said</u> to him, "Remember what you have promised," and went back again to the other side.*

À l'occasion de l'analyse d'une « alternance entre prétérit et formes en '*ing*' » dans un extrait de *Dangling Man* de Saul Bellow, Danon-Boileau (2004 : 40) explique que la forme en *–ing* permet de marquer explicitement le rapport entre deux procès. Dans l'exemple (158), le rapport marqué entre « *saying* » et le procès qui précède relève de la simultanéité. Declerck (1997 : 114) rappelle d'ailleurs que la simultanéité correspond à la signification temporelle de base du participe présent : dans (158), les paroles entre guillemets sont prononcées alors que le géant regagne l'autre rive de la rivière ; les procès « *say* » et « *go back to the other side* » sont donc simultanés. Dans (158'), en revanche, la prise de parole est située chronologiquement dans une suite d'événements, entre le procès « *landed him on the farther bank* » et le procès « *went back again to the other side* ». Plutôt que d'être associée à un autre procès, que d'accompagner un autre procès, la prise de parole devient un procès à part entière. L'exemple (158') peut alors se traduire en partie par : « … il lui dit « N'oublie pas ta promesse » AVANT DE retourner sur l'autre rive ». Le fait que V-*ed*, dans notre manipulation en « *said* », témoigne d'une réalisation complète de l'image-temps, nous oriente vers l'interprétation de la prise de parole comme un procès à part entière qui s'inscrit dans une chronologie (*the giant/land him on the farther bank > the giant /say something > the giant/go back again to the other side*), puisque cette chronologie indique que le procès *« say something* » s'inscrit dans le temps avec ses trois époques. La forme V-*ing* ne va pas aussi loin et ne témoigne pas d'une vision du temps avec ses trois époques ; elle indique que la réalisation de l'image-temps s'est arrêtée au premier axe chronothétique. Plutôt que d'insister sur l'inscription du procès « *say something* » dans le temps, elle accentue le lien qu'entretient ce procès avec un autre procès, en l'occurrence : elle rappelle au roi que c'est grâce au géant qu'il a pu traverser la rivière, et que cette traversée

n'était pas gratuite (la promesse en question est de faire don au géant de la première chose que le roi verra quand il regagnera son palais). La forme V-*ing* insiste ainsi davantage sur le contenu de la prise de parole et son lien avec le procès qui est ensuite décrit (la traversée) que sur l'action-même de prendre la parole.

Guillaume (1965a : 63-64) établit des parallèles entre le participe présent et l'imparfait d'un côté, entre l'infinitif et le parfait (passé simple) de l'autre. Le parallèle entre participe présent et imparfait est peut-être plus évidente en anglais, compte tenu de la similarité des formes, si l'on associe V-*ing* à *be-ed* V-*ing*. En effet, si l'on considère cette dernière forme comme l'équivalent de l'imparfait (même si ce dernier peut aussi être traduit par V-*ed*), on constate qu'elle intègre la forme-même du participe présent. Il n'est alors pas surprenant que les deux formes présentent des similitudes temporelles. En l'occurrence, selon Guillaume (1965a : 64), elles offrent une « vision sécante » de l'image verbale ; cette dernière « se divise en deux parties, l'une déjà accomplie qui figure dans la perspective *réalité* et l'autre inaccomplie qui figure dans la perspective *devenir* » (1965a : 61). Cela correspond à la valeur que Huddleston & Pullum (2002 : 162-163) attribuent à la forme *be* V-*ing*, que nous avons déjà évoquée lorsqu'il s'agissait d'analyser les différents types d'*incipit* : la situation est présentée comme « en cours de développement ». Partons d'un exemple :

(159) *Now it happened that two men <u>were coming</u> that way, and they **saw** a horse and cart coming towards them, with nobody on it, and yet the horse <u>was picking</u> his way and <u>turning</u> the corners just as if somebody <u>was guiding</u> him. So they **followed** the horse and cart till they **got** to the field, when they **saw** the man take Thumbkin out of the horse's ear and stroke him and thank him*. (*Thumbkin, EFFT* ; nous soulignons)

Les verbes en *be-ed* V-*ing* soulignés décrivent bien une situation « en cours de développement ». La première occurrence fournit un cadre narrativo-temporel au procès qui suit (« *saw a horse and cart coming towards them* ») : c'est alors qu'ils marchaient le long de ce chemin qu'ils virent un cheval et sa charrette avancer dans leur direction. La forme *be-ed* V-*ing* est particulièrement bien adaptée à des verbes comme « *come* », « *pick one's way* » et « *turn* », pour décrire des mouvements qui sont en train de se dérouler, afin de fournir au récepteur une description plus fidèle des événements, comme s'il voyait la scène se déployer sous ses yeux. De plus, comme le montre Guillaume (1965a : 67) avec l'imparfait, ce type de forme induit un « sentiment de perspective », « de réalité à devenir », qui est dû à la section de

l'image verbale « intérieurement ». Ainsi, le lecteur verra dans les occurrences de la forme *be-ed* V-*ing* autant d'indices d'un rebondissement dans l'histoire, que quelque chose d'important va se passer. De là découle une « manière de narrer » qui « tend à piquer la curiosité, à aviver l'intérêt par la perspective qu'elle prête, généralement dès le début du récit, aux faits qui vont être relatés ». On comprend ici tout l'intérêt des *incipit* commençant, sans autre repère temporel, par une forme *be-ed* V-*ing*.

Ce « sentiment de perspective » n'est pas rendu par le parfait, qui, lui, offre une « vision non sécante » de l'image verbale (Guillaume, 1965a : 64). Il en va de même, la plupart du temps, pour V-*ed*. L'image verbale ne peut alors « opposer une partie déjà accomplie d'elle-même à une partie non encore accomplie » (1965a : 61). La forme V-*ed* ne laisse donc pas de place au « devenir » et fait basculer l'image verbale dans la « réalité ». Il en découle une impression de vivacité des événements qui rend la narration plus dynamique et accélère le rythme du récit : les procès décrits respectivement par les verbes « *follow* », « *get* » et « *see* » (en gras dans l'exemple (159)) semblent en effet s'enchaîner rapidement.

Ces différents effets de sens proviennent avant tout de la façon dont l'énonciateur envisage les procès et se place par rapport à eux. Nous avons déjà évoqué le rôle de l'énonciateur dans la perception et l'expression du temps, mais il nous faut maintenant développer ce point.

2.2 Perception du temps et énonciation

Joly & O'Kelly (1990 : 17-18) ont isolé les trois éléments de « la triade énonciative » : « *Ego-hic-nunc* » ; les auteurs précisent :

> D'un point de vue énonciatif, l'acte de langage est prioritairement centré sur la personne du locuteur et, du même coup sur sa situation spatio-temporelle (« quelque chose est dit quelque part, à un moment donné, par quelqu'un »). *Personne*, *espace* et *temps* sont trois représentations indissociables qui constituent le fondement de tout acte d'énonciation. La personne du locuteur, l'*ego* ou « moi » qui parle, ne se laisse pas concevoir en dehors du lieu d'espace où elle se tient (*hic*, « ici »), source des repérages spatiaux, ni en dehors du lieu de temps où elle parle (*nunc*, « maintenant »), source des repérages temporels […] les représentations de l'espace et du temps sont […] dépendantes de celle de la personne.

Ainsi, une approche énonciative de la temporalité est intrinséquement liée à l'étude de la « personne » et de l'« espace ».

Benveniste (1974 : 83) nous éclaire sur la source de la temporalité :

> On pourrait croire que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps.

L'énonciation serait donc le berceau de la temporalité.

Par ailleurs, le repérage énonciatif, qui crée un monde référentiel, est essentiel dans une œuvre littéraire comme le conte, d'autant plus quand elle est fictionnelle, dans la mesure où le monde auquel elle renvoie n'existe qu'à travers ce repérage ; c'est ce que confirme Danon-Boileau (1982 : 34) :

> Dans le cas d'un texte littéraire, […] l'objet mis en place, le référent, n'est jamais séparable du texte qui l'institue, ceci en raison du fait qu'il est toujours dépendant des repères mis en place pour le calcul des désignations et que ceux-ci ne sont pas stables.

Ces repérages aident à créer ce que Maingueneau appelle une « scénographie ».

Plus précisément, la « scénographie » correspond à la « scène narrative construite par le texte » (2004 : 192). Maingueneau (2004 : 201) la considère comme le « pivot de l'énonciation » (2004 : 201). Pour lui, « c'est dans la scénographie […] que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation » (2004 : 192).

Interviennent, entre autres éléments, dans la « scénographie », les déictiques spatiaux et temporels, les temps verbaux et les modalités[270], qui sont trois « grandes catégories » d'« unités de langue » qui marquent « le degré de prise en charge énonciative de la proposition par le

[270] Adam (2004 : 51) distingue les « modalités syntactico-sémantiques majeures (thétiques : assertion et négation ; hypothétiques : réel ou fictionnel ; hyperthétiques : exclamation) ; modalités objectives (devoir, falloir…) ; modalités intersubjectives (impératif, question, devoir, pouvoir…) ; modalités subjectives (vouloir, penser, espérer) ; verbes d'opinion (croire, savoir, se douter, ignorer, convenir, prétendre QUE) ; adverbes d'opinion (peut-être, sans doute, probablement, certainement…) ; lexèmes affectifs et axiologiques. » Il faut aussi distinguer les « modalisateurs d'énonciation », qui « portent sur le dire » (franchement, si tu veux le savoir…), des « modalisateurs d'énoncé », qui « portent sur le dit » (malheureusement…).

locuteur[271] », selon Adam (2004 : 51). L'étude des éléments ayant trait à l'énonciation dans notre corpus ne se voudra pas exhaustive, mais pointera certains éléments précis qui participent à l'expression de la temporalité.

Commençons par donner les précisions nécessaires à toute analyse linguistique dans une perspective énonciative. Dominique Maingueneau (1991 : 7) définit l'énonciation comme « l'acte individuel d'utilisation de la langue »[272] et l'énoncé comme l'« objet linguistique résultant de cette utilisation ». Tout acte d'énonciation est un « événement unique, supporté par un énonciateur et un destinataire particuliers dans le cadre d'une situation particulière ». Maingueneau (1991 : 8) ajoute qu'il est nécessaire d'« opérer une distinction entre chaque énonciation individuelle et le phénomène, le schéma général de l'énonciation, invariant à travers la multiplicité des actes d'énonciation ». Le terme *discours*, quant à lui, ne renvoie pas à « une unité de dimension supérieure à la phrase » ou aux « conditions de production socio-historiques » de l'énoncé, mais désigne le rapport entre l'énoncé et « l'acte d'énonciation qui le supporte ».

2.2.1 La linguistique énonciative de Maingueneau (1991)

2.2.1.1 *Indications temporelles déictiques et non-déictiques*

Maingueneau (1991 : 9) emprunte à Jakobson (1963 : 178) une notion intéressante pour notre sujet, celle d'« embrayeurs ». Il définit les embrayeurs comme les « morphèmes ne pouv(ant) être interprétés que si on les rapporte à l'acte d'énonciation unique qui a produit l'énoncé à l'intérieur duquel ils se trouvent ». Ce terme :

> […] recouvr(e) essentiellement les *personnes* (énonciateur et allocutaire) et les *localisations spatio-temporelles* qui en dépendent. […] les embrayeurs ont un sens tel que l'identification de leur référent exige crucialement que l'on prenne en compte leur *occurrence*, l'acte d'énonciation singulier qui les

[271] À la suite de Ducrot (1989 : 177), nous considérerons le locuteur comme « la personne à qui est attribuée la responsabilité de l'énonciation ».
[272] Benveniste (1974 : 80) définit l'énonciation comme une « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. […] c'est l'acte même de produire un énoncé […]. La relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation ».

> porte […] d'un certain point de vue les embrayeurs constituent des signes linguistiques, appartiennent au code, mais en même temps ils constituent des choses, des faits concrets inscrits par leur occurrence dans un réseau déterminé de coordonnées spatiales et temporelles.

Parmi les embrayeurs s'inscrit la catégorie des déictiques[273]. Maingueneau (1991 : 27-28) consacre deux pages aux déictiques spatiaux. Si l'on considère les occurrences de « *here* » et « *there* » adverbes spatiaux[274] dans notre corpus, on s'aperçoit que le premier est beaucoup moins utilisé par le narrateur que le deuxième[275] : le narrateur s'éloigne physiquement du monde de l'histoire racontée, et par là s'en éloigne temporellement. Quand bien même « *here* » est utilisé par le narrateur, on peut y voir une volonté de rendre plus directs les événements :

(160) *' Your Majesty thinks I am my lord the Abbot of Canterbury ; but as you may see,' and* <u>*here*</u> *he* ***raised*** *his cowl, 'I am but his poor shepherd, that am come to ask your pardon for him and for me.' (The Abbot of Canterbury, MEFT* ; nous soulignons)

Ici, « *here* » est couplé avec un verbe en V-*ed* (« *raised* »). L'énonciateur aurait très bien pu choisir de le remplacer par « *there* », ce qui aurait permis une concordance entre le repère spatial et V-*ed*, puisque tous deux marquent une distance spatio-temporelle[276] :

(160') *' Your Majesty thinks I am my lord the Abbot of Canterbury ; but as you may see,' and* <u>*there*</u> *he* ***raised*** *his cowl, 'I am but his poor shepherd, that am come to ask your pardon for him and for me.'*

---

[273] Maingueneau (1991 : 26) précise que la fonction des déictiques est « d'inscrire les énoncés-occurrences dans l'espace et le temps par rapport au point de repère que constitue l'énonciateur ».

[274] Les occurrences de « *there* » dans les constructions existentielles ne seront pas considérées comme des adverbes spatiaux, bien que cela soit dans certains cas discutable, à l'image de l'exemple suivant : « *Well, the next day, her husband took her into the room, and* <u>*there*</u> *was the flax and the day's food*. » (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons). En effet, « *there* » pourrait très bien être un adverbe spatial préposé, anaphorique du GN « *the room* », et correspondrait à une manipulation du type : « *…and the flax was there and the day's food was there* ». Nous pensons toutefois que l'énoncé correspond davantage à une double construction existentielle que la coordination permet de condenser : « *…there was the flax and there was the day's food*. ». En effet, cette construction permet, par un procédé de *end-focus*, d'attirer l'attention sur la présence même des objets en question, alors que la première interprétation porterait plutôt l'attention sur la position spatiale de ces objets. Or, cette dernière ne fait pas l'objet d'une information importante : c'est l'existence même de la flasque et de la nourriture, qui vient confirmer les dires du roi dans le cotexte de gauche (non reproduit ici), qui a un caractère surprenant.
Les occurrences des deux adverbes dans le cadre de l'expression idiomatique « *here and there* » n'ont pas non plus été comptabilisées dans notre analyse des adverbes spatiaux, dans la mesure où ils ne sont pas interchangeables et ne résultent pas d'un choix énonciatif aussi marqué que lorsqu'ils apparaissent seuls.

[275] « *Here* » adverbe spatial est utilisé six fois par le narrateur (3 dans *EFT*, 2 dans *MEFT* et 1 dans *EFFT*) alors que « *there* » adverbe spatial est utilisé 144 fois (56 dans *EFT*, 37 dans *MEFT* et 49 dans *EFFT*). Analyses réalisées manuellement à l'aide de la fonction CRTL+F sur Word.

[276] Danon-Boileau (1995 : 43), comme d'autres linguistes, évoque cet effet de rupture que provoque l'utilisation de V-*ed* : « on peut voir le prétérit comme la marque d'une coupure particulièrement nette entre le moment de l'énoncé et celui de l'énonciation ».

Par opposition, « *here* » marque un certain rapprochement spatio-temporel, comme si le narrateur se projetait et projetait le lecteur aux côtés du personnage, comme s'il faisait coïncider, l'espace d'un instant, leurs « *here*(*s*) » respectifs. « *Here* » rend ainsi le procès qui suit, et par extension, le récit, plus dynamique et renforce l'effet de surprise voulu par le narrateur. En effet, le passage « *and here he raised his cowl* », qui s'apparente à une didascalie, théâtralise la révélation de l'identité du personnage, qui jusque-là s'était fait passer pour l'abbé de Canterbury, alors qu'il n'en est que le pasteur. « *Here* » s'éloigne alors un peu du rôle d'adverbe spatial que nous lui avions attribué au départ pour se rapprocher d'une utilisation narrativo-temporelle. D'une part, « *here* » semble désigner un moment du récit, ou un point sur la ligne narrativo-temporelle qui représente le déroulement des événements du récit, à savoir le point qui correspond au moment où le personnage dévoile son identité. « *Here* » attire l'attention sur le geste symbolique du personnage, lorsque celui-ci retire son capuchon. D'autre part, « *here* » fonctionne comme ce que Maingueneau (1991 : 27) appelle les « présentatifs » (comme, en français, « voilà » dans une phrase du type « Voilà les invités qui arrivent ! »). Les présentatifs « signalent à l'attention de l'allocutaire l'apparition de référents nouveaux ». Le « *here* » de (160) est alors complètement compatible avec l'effet de surprise voulu : il signale que le référent de « *he* » va prendre un caractère « nouveau », non pas pour le lecteur, qui, complice du narrateur, connaît déjà la véritable identité de « *he* », mais pour le personnage du roi, qui jusque-là a été dupé par le pasteur. Le narrateur recentre ainsi son récit sur les personnages, en adoptant le type de déictiques qui correspondent à leur propre cadre spatio-temporel et, en devenant de véritables outils narratifs, ils se concentrent sur leur perception des situations qui constituent l'histoire dans laquelle ils évoluent.

Comme le précise Maingueneau (1991 : 27), lorsqu'il s'agit de repérage spatial, « le point de repère » correspond à « la position qu'occupe le corps de l'énonciateur lors de son acte d'énonciation ». Avec « *here* », le narrateur-énonciateur fait comme si son « corps » occupait une position proche de celle des personnages. Comme (160), l'exemple (161) semble proposer un rapprochement spatial suivi immédiatement d'un éloignement temporel (à travers les verbes en V-*ed* mis en gras dans le texte) dans le cadre d'une même proposition, que nous avons mise entre crochets :

(161) *But one day a number of soldiers came marching through the forest and found Androcles, and as he could not explain what he was doing they took him prisoner and brought him back to the town from which he had fled.* [*Here his master soon* ***found*** *him and* ***brought*** *him before the authorities*], *and he*

was condemned to death because he had fled from his master. (*Androcles and the Lion, EFFT* ; nous soulignons)

Deux interprétations différentes s'offrent à nous : d'une part, on peut considérer que la valeur référentielle de « *here* » est ici spatiale et anaphorique du GN « *the town* » dans le cotexte de gauche. Cet adverbe pourrait aider, comme évoqué ci-dessus, à rapprocher le cadre spatio-temporel du narrateur de celui des personnages, vu que « *here* » fait partie de ces termes qui « englobe(nt) l'énonciateur », par opposition aux termes qu'il « détermine à l'extérieur de lui-même » (Maingueneau, 1991 : 27), comme « *there* ». Par la même occasion, « *here* » pourrait participer à l'effacement du narrateur par rapport à son récit, car le déictique peut inviter le lecteur à repérer « *here* » en se posant lui-même comme origine des repères. Le lecteur se retrouverait alors lui aussi projeté dans la ville où a été reconduit le héros. Néanmoins, une autre lecture est possible : « *here* » pourrait désigner méta-narrativement un point sur la ligne chronologique des événements du récit. Nous avons déterminé ce même type d'utilisation pour (160), mais ici, « *here* » ne met pas en valeur un événement du type /RÉVÉLATION/, mais il aide à expliciter le lien temporel (voire causal) qui existe entre les procès qui précèdent et ceux qui suivent. Au lieu de traduire « *here* » par « ici », nous serions alors tentée d'expliciter la succession des événements par une locution comme « après quoi » : « …(les soldats) le ramenèrent dans la ville d'où il avait fui. Après quoi son maître ne fut pas long à le retrouver… »

Nous avons pu constater que l'utilisation de déictiques spatiaux comme « *here* » dans la narration pouvait marquer le rapprochement spatio-temporel du narrateur de la temporalité des personnages, et qu'ils pouvaient mener le lecteur à devenir un point-repère énonciatif de substitution. « *Here* » n'entre pas dans un repérage uniquement spatial, mais bien spatio-temporel, et même méta-narratif. Il est intéressant d'essayer de déterminer si les déictiques temporels peuvent être utilisés aux mêmes fins.

Lorsqu'il s'agit de repérage temporel, Maingueneau (1991 : 29) précise :

> […] le point de repère des indications temporelles, c'est le moment où l'énonciateur parle, le « moment d'énonciation », qui définit le présent linguistique. C'est par rapport à son propre acte d'énonciation que le locuteur ordonne la chronologie de son énoncé et l'impose à l'allocutaire.

Là encore, il s'agit de distinguer les indications temporelles qui ont réellement pour origine-repère le « moment d'énonciation » (ME) des indications non-déictiques, qui sont « fixé[e]s à l'aide de repères présents dans l'énoncé » (1991 : 29). Les premières marqueraient une forte

intervention de la temporalité du narrateur, énonciateur du récit, quand les deuxièmes reposeraient davantage sur une auto- ou inter-dépendance des indications temporelles, celles-ci prenant appui sur un repère temporel déjà introduit dans le cotexte avant (mais qui ont pu, à ce moment-là, être repérées directement par rapport à ME). Parmi les éléments non-déictiques figurent les indications que Maingueneau (1991 : 30) qualifient de « stables » dans la mesure où elles sont « indépendantes des énoncés-occurrences dans lesquels elles figurent ». Il donne pour exemple les locutions adverbiales « *six fois* », « *pendant huit jours* » ou n'importe quelle mention de date, mois, heure, etc[277]. Nous l'avons déjà mentionné, les contes de notre corpus ne contiennent aucune indication temporelle datée, du fait de leur détachement du monde réel. Nous aurons l'occasion, ultérieurement, de traiter la question des indications temporelles de durée et d'itération. Nous nous concentrerons ici sur les indications déictiques et les indications non-déictiques « non-stables », qui sont repérées par rapport à une partie de l'énoncé.

Maingueneau (1991 : 29) explique que « les déictiques, en tant qu'embrayeurs, relèvent de la temporalité spécifique de la langue et non d'une quelconque chronologie extra-linguistique ». Il est vrai qu'ils ne dépendent pas d'une chronologie extra-linguistique, mais leur rôle reste tout de même d'en décrire une ; nous ne séparerions donc pas de manière si tranchée les déictiques et la chronologie extralinguistique. Il précise néanmoins plus loin que les déictiques ne font pas appel à un « calcul extralinguistique du temps » (1991 : 31). Autrement dit, le temps externe exprimé par le déictique n'est 'calculable' qu'en fonction d'un énonciateur, et non par des moyens extérieurs à lui.

Dans notre corpus, la « chronologie extralinguistique » correspond à l'ordre dans lequel les événements de l'histoire se déroulent. Quand il est question d'ordonnancer ces événements, l'intérêt pour le narrateur-énonciateur d'un conte, qui a plus souvent tendance à se distancier de la temporalité des personnages, réside *a priori* dans l'utilisation d'indications temporelles non-déictiques, pour ne pas trop engager son ME, donc sa temporalité. Toutefois, certains déictiques prennent place dans la narration. L'analyse de leur emploi est intéressante car ces déictiques ne sont communément pas compatibles avec une narration en V-*ed* qui tend à couper les faits racontés du ME du narrateur.

---

[277] Ces derniers exemples font partie des expressions localisant des situations « *in relation to calendar and clock times and comparable points of orientation* » (Huddleston & Pullum, 2002 : 695).

L'adverbe « *soon* », quand il est employé seul et n'est pas synonyme de « *early* », fait généralement partie des déictiques. Il est alors paraphrasable par « *a short time from now* ». Tel est le cas dans l'exemple suivant, où il apparaît dans du DD, donc prend pour origine-repère le ME du personnage-énonciateur :

(162) *"Why come you here, sir? <u>Soon</u> the Dragon with Seven Heads, whom none can withstand, will be here to claim me. Flee before it is too late."* (*The King of the Fishes, EFFT* ; nous soulignons)

Ici, « *soon* » est bien un déictique puisqu'il n'est « pas interprétabl[e] si on ne prend pas en compte le moment de [son] énonciation » (Maingueneau, 1991 : 30).

Alors que dans (162), le point de référence (R) est constitué par le ME – R = ME (Maingueneau, 1991 : 30), cette correspondance semble plus difficilement établie lorsque « *soon* » est énoncé par le narrateur et accompagne des procès décrits à l'aide de V-*ed* (verbes en gras dans le texte) :

(163) *Then Albert guessed what had happened to George, and he <u>soon</u> **made** an excuse and **went** off again to seek the castle* […]. (*The King of the Fishes, EFFT* ; nous soulignons)

On ne peut ici pas interpréter « *soon* » en tant que déictique, car la glose suivante aboutit sur un énoncé non-recevable :

(163') *Then Albert guessed what had happened to George, and *<u>a short time from now</u> he made an excuse and went off again to seek the castle.*

Remplacer la locution adverbiale « *a short time from now* » par la locution « *a short time from then* » rend par contre l'énoncé recevable, bien que maladroit :

(163'') *Then Albert guessed what had happened to George, and <u>a short time from then</u> he made an excuse and went off again to seek the castle.*

« *Then* » serait alors anaphorique du moment où la S/P *Albert/guess what had happened* a été actualisée. Autrement dit, le point de référence de l'adverbe « *soon* » n'est pas le ME du narrateur, mais un événement de l'histoire énoncé dans le cotexte de gauche. On obtient alors la schématisation R ≠ ME, typique des indications temporelles non-déictiques selon Maingueneau (1991 : 30). Ce type de repérage est rendu explicite lorsque « *soon* » est couplé à l'adverbe « *after* » :

(164) […] *then George parted his own hair, and she saw the same star there. At last Albert told her all that had happened, and she knew her own husband again. And soon after the king died, and George ruled in his place, and Albert married one of the neighbouring princesses*. (*The King of the Fishes, EFFT* ; nous soulignons)

Ici encore, R ≠ ME et la S/P *the king/die* (et les S/P des propositions suivantes, qui sont coordonnées à la proposition dans laquelle elle apparaît) est temporellement repérée par rapport à un autre élément de l'énoncé, à savoir les S/P coordonnées *Albert/tell her all that had happened* et *she/know her own husband again*. « *Soon after* » peut alors être glosé par la locution adverbiale « *after a short time* », qui correspond à l'une des deux définitions que donne l'*Oxford English Dictionary* [en ligne] en référence à l'emploi temporel de « *soon* »[278]. À l'instar des exemples (163) et (164), le repérage temporel dans le conte se fait souvent de manière 'fermée', c'est-à-dire grâce à une relation d'interdépendance entre les événements du récit qui laisse paraître une temporalité close, avec peu de liens tissés avec des cadres spatio-temporels extérieurs à son propre cadre.

Les trois derniers exemples, tirés du même conte, nous montrent différentes utilisations de l'adverbe « *soon* » : de son emploi purement déictique dans le DD, il devient non-déictique, anaphorique[279], et témoigne de l'interdépendance des repérages temporels du récit lorsqu'il est employé par le narrateur-énonciateur. Comme le précisent Huddleston & Pullum (2002 : 1563), « soon *refers to a time shortly after some time of orientation, which can be the time of utterance ("soon after now"), or a time in the context of discourse* […] *("soon after then"* […]*)* ». Un parallèle peut être dressé entre les différents emplois de « *soon* » et les différents temps verbaux, puisque ceux-ci pourraient également être classés sous deux catégories différentes : déictiques vs non-déictiques, selon, respectivement, qu'ils soient directement rattachés à ME ou non. Nous préciserons que lorsque nous parlons de temps déictiques et non-déictiques, nous tenons compte, comme Desclés (1994 : 3), du fait que ce sont « les relations prédicatives » entières, et

[278] Définition consultable à l'adresse : https://en.oxforddictionaries.com/definition/soon

[279] Nous suivrons la définition que Danon-Boileau (1982 : 95-96) donne de l'anaphore : elle « consiste à définir un objet linguistique (événement, nom) pour et par le rapport que cet objet entretient avec un autre objet déjà mis en place dans le corps de l'énoncé. […] les « instructions » de sélection ne sont plus à chercher dans un rapport à l'énonciateur. Elles sont inscrites *dans la lettre même de l'énoncé* ; il s'agit de « fléchages contextuels » (droits ou gauches). […] le repère, c'est-à-dire le point de départ des calculs, est devenu un objet linguistique déjà en place dans l'énoncé (« objet » du type « ce jour-là ») ».

non les seuls verbes ou les prédicats, qui sont repérées « directement ou indirectement par rapport à l'acte énonciatif ».

2.2.1.2 ***Visée temporelle et passage du temps raconté***

Selon Maingueneau (1991 : 29), les « temps », qui se répartissent dans les trois dimensions du *présent*, du *passé* et du *futur* », sont liés à la notion de « visée temporelle », qui correspond au « point de vue selon lequel le temps est considéré ». On peut ainsi envisager le temps de trois façons : « comme une *répétition* (une « itération »), un *point* ou une *durée* ». Nous étudions l'emploi des temps verbaux dans notre corpus sous ces trois angles (« visée ponctuelle », « visée durative » puis itération), ce qui nous mènera à aborder la question de l'aspect, à savoir la « manière dont on envisage le déroulement du procès, son mode de manifestation dans le temps » (Maingueneau, 1991 : 50).

2.2.1.2.1 La « visée ponctuelle »

La « visée ponctuelle » (Maingueneau, 1991 : 30) envisage le temps sous l'angle de différents moments précis. Selon Maingueneau (1991 : 30-31), quand R = ME, les déictiques peuvent être répartis « selon qu'ils coïncident de façon plus ou moins stricte avec le moment d'énonciation (présent), lui sont antérieurs (passé), postérieurs (futur) », ou qu'ils sont « indifférents à cette tripartition ».

L'exemple manifeste d'une visée ponctuelle dans notre corpus est constitué par les locutions adverbiales « *one day* », « *one morning* » ou « *one night* » [280], que nous schématiserons ci-dessous par « *one* + N ». Généralement, ce type de repère apparaît une fois que la situation initiale a été posée et qu'il s'agit d'introduire l'élément déclencheur de malheur

[280] Nous trouvons, au total, 75 occurrences de « *one day* » (22 dans *EFT*, 31 dans *MEFT* et 22 dans *EFFT*), 20 occurrences de « *one night* » (5 dans *EFT*, 6 dans *MEFT* et 9 dans *EFFT*) et quatre occurrences de « *one morning* » (trois dans *EFT* et une dans *MEFT*). En revanche, il n'y a aucune occurrence de « *one afternoon* ».

(EM). Ainsi, la singularisation qui caractérise le déterminant « *one* »[281] vient souligner la singularisation du moment qu'il vise (singularisation temporelle) et, par là, l'importance dans le récit de l'événement que « *one* + N » introduit. Multiplions les exemples pour montrer comment cette structure fonctionne (nous en avons sélectionné deux par recueil) :

(165) *Once upon a time there was an old man, and an old woman, and a little boy. <u>One morning</u> the old woman **made** a Johnny-cake, and put it in the oven to bake.* (*Johnny-Cake, EFT* ; nous soulignons)

(166) *Dame Goody was a nurse that looked after sick people, and minded babies. <u>One night</u> she **was** woke up at midnight, and when she went downstairs, she saw a strange squinny-eyed, little ugly old fellow, who asked her to come to his wife who was too ill to mind her baby.* (*Fairy Ointment, EFT* ; nous soulignons)

(167) *Johnny Gloke was a tailor by trade, but like a man of spirit he grew tired of his tailoring, and wished to follow some other path that would lead to honour and fame. But he did not know what to do at first to gain fame and fortune, so for a time he was fonder of basking idly in the sun than in plying the needle and scissors. <u>One warm day</u> as he was enjoying his ease, he **was** annoyed by the flies alighting on his bare ankles. He brought his hand down on them with force and killed a goodly number of them.* (*Johnny Gloke, MEFT* ; nous soulignons)

(168) *There was a farmer, and he had three cows, fine fat beauties they were. One was called Facey, the other Diamond, and the third Beauty. <u>One morning</u> he **went** into his cowshed, and there he found Facey so thin that the wind would have blown her away*. (*The Three Cows, MEFT* ; nous soulignons)

(169) *Once upon a time, there were three Bears who lived in a castle in a great wood. One of them was a great big Bear, and one was a middling Bear, and one was a little Bear. And in the same wood there was a Fox who lived all alone, his name was Scrapefoot. Scrapefoot was very much afraid of the Bears, but for all that he wanted very much to know all about them. And <u>one day</u> as he **went** through the wood he found himself near the Bears' castle, and he wondered whether he could get into the castle.* (*Scrapefoot, MEFT* ; nous soulignons)

(170) *Once upon a time three soldiers returned from the wars; one was a sergeant, one was a corporal, and the third was a simple private. <u>One night</u> they **were** caught in a forest and made a fire up to sleep by ; and the sergeant had to do sentry-go*. (*The Three Soldiers, EFFT* ; nous soulignons)

(171) *There was once a king who had long been unmarried. Now <u>one day</u>, going through his palace, he **came** to a room that he had never opened before.* (*John the True, EFFT* ; nous soulignons)

Nous ne reprendrons pas l'analyse précise de l'utilisation du déterminant « *one* » (voir I.3.1), mais nous ajouterons que la visée ponctuelle que trahit « *one* + N » se retrouve précisée par l'utilisation de V-*ed* (occurrences mises en gras dans le texte) : le moment précis qu'occupe le procès en V-*ed* vient s'inscrire dans l'espace ponctuel désigné par « *one* + N ». Il y a ainsi un

[281] Comme nous l'avons déjà mentionné, le déterminant « *one* » peut être utilisé de façon singulative, par opposition à son utilisation numérique (Huddleston & Pullum, 2002 : 386).

double procédé de visée ponctuelle, qui guide le récepteur par étapes vers les événements importants.

Dans la narration, l'utilisation du présent, qui est censé marquer « la coïncidence du procès de l'énoncé avec le moment de son énonciation » (Maingueneau, 1991 : 64) dans une visée ponctuelle, peut nous aider à comprendre le rôle du narrateur dans les contes de notre corpus et le rapport qu'il établit entre sa temporalité et celle des personnages. Nous avons déjà eu l'occasion, dans le premier chapitre de notre thèse, d'étudier quelques exemples impliquant le présent de narration. Ce présent permet au narrateur, dans l'un des exemples étudiés, de s'inclure spatialement, mais non temporellement, dans l'histoire racontée ; voici l'exemple (102) pour rappel :

> (102) *At Dalton, near Thirsk, in Yorkshire, there* ***is*** *a mill. It* ***has*** *quite recently* *been* *rebuilt; but when I was at Dalton, six years ago, the old building stood*. […]. *There* *once* *lived a giant at this mill who had only one eye in the middle of his forehead* […]. (*The Blind Giant, MEFT* ; nous soulignons)

Le narrateur utilise V-*s* (« *is* ») pour décrire le cadre spatial d'où débute l'histoire – le moulin – avant de s'exclure de la temporalité de l'histoire à travers l'adverbe « *once* », adoptant alors une visée temporelle ponctuelle, visant rétrospectivement un point dans le temps dont il s'exclut[282]. Il s'agit ici d'un changement de « mode narratif », au sens où l'entend Genette (1972 : 183)[283]. On passe ainsi d'un narrateur qui « parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle » (récit pur), à un narrateur qui « s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle » (imitation, ou *mimésis*[284]).

Selon Hamburger (1986 : 83), une « description au présent », comme celle développée dans (102), est « une description de réalité » ; elle ajoute (à propos d'un exemple précis) :

> Ce n'est pas la précision géographique qui lui confère ce caractère, mais le présent qui, en l'occurrence, n'est pas un présent historique : il se réfère au « maintenant », même non daté, du narrateur en train de

[282] Suzanne Langer (1979), citée par Hamburger (1986 : 91) parlerait ici d'un « « simulacre de mémoire » qui ne correspond ni à un phénomène objectif ni à une expérience vécue. [...] la littérature ne crée pas simplement l'apparence de la vie, mais bien l'apparence de la vie passée et même un « passé virtuel » ».

[283] Le « *mode narratif* » dépend du fait que « le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi […] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ».

[284] Dans le cadre de la *mimésis*, le récit semble se raconter lui-même. Genette (1972 : 184) reprend ici les termes de Platon (IIIe Livre de la *République*, 392 *c* à 395). Genette (1972 : 186) précise plus loin que « le récit d'événement […] quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription de (supposé) non-verbal en verbal : sa *mimésis* ne sera donc jamais qu'une illusion de *mimésis* ».

> raconter [...]. Le narrateur est ici un Je-Origine réel, il se transpose dans le passé, dans le temps où il parcourait lui-même la région décrite […] – et qu'importe alors la mesure dans laquelle ce souvenir est réel ou feint. Seule compte la forme de la narration ; elle est celle d'un énoncé de réalité, l'énoncé proféré par un sujet d'énonciation vrai, un Je-Origine réel […].

Pour Hamburger, dès que le narrateur passe au prétérit, il ne s'agit plus d'un énoncé de réalité, et le prétérit perd sa signification temporelle de renvoi au passé. Nous reviendrons sur cette théorie dans la partie 2.3.2., mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que si le narrateur est considéré comme un Je-Origine réel lorsqu'il s'exprime au présent, il doit l'être aussi lorsqu'il s'exprime au passé. Toutefois, la théorie de Hamburger, selon laquelle on passe du Je-Origine réel du narrateur avec le présent au Je-Origine fictif des personnages avec le passé[285], permet d'expliquer qu'il y a une telle coupure entre le narrateur et son histoire. Précisons enfin, comme nous l'avons déjà évoqué, que ce genre d'intervention directe du narrateur, avec le pronom personnel « *I* » et au présent, reste rare.

Nous distinguerons deux types d'emploi du « présent dans le récit », pour reprendre le terme de Maingueneau (1991 : 66) : d'une part, ce présent peut renvoyer au présent du narrateur, c'est-à-dire au cadre spatio-temporel dans lequel il s'inscrit au moment de l'énonciation, comme dans l'exemple (102) avec « *is* » et « *has* ». Il s'agit alors d'un présent de narration ; d'autre part, il peut aider à retranscrire l'immédiateté de l'acte de narration par rapport à la temporalité des personnages[286], comme nous l'avons expliqué dans notre premier chapitre de thèse avec les exemples (11) et (103) que nous rassemblons ci-dessous ; il s'agit alors d'un présent narratif, qui correspond à l'un des « types de narration » distingués par Genette (1972 : 229), à savoir la narration simultanée, qui présente un « récit au présent contemporain de l'action » :

(172) *To make my long story short, I <u>shall</u> follow poor Jack, and let the other two take their chances, for I <u>do</u>n't think there was much good in them. Off poor Jack **rides** over hills, dales, valleys, and mountains* […] *farther than I <u>can</u> tell you to-night or ever intend to tell you.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

[285] Hamburger (1986 : 85) précise que si un verbe au présent apparaît alors que la fiction a déjà été installée avec le prétérit, la situation qu'il décrit est à interpréter comme étant repérée par rapport à un Je-Origine fictif.
[286] Le présent narratif serait alors un signe évident de la présence du narrateur « omniscient » du conte, au sens où l'entend Ricœur (1991b : 180) : le narrateur omniscient est souvent « placé dans un rapport de synchronie avec la scène de l'action ».

Cet exemple illustre la distinction effectuée plus haut entre les deux types de « présent dans le récit » : d'une part, les verbes soulignés sont clairement repérés par rapport au présent du narrateur, et lui permettent d'exprimer des jugements avec le pronom personnel « *I* », mettant l'accent sur la « *fonction idéologique* du narrateur » (Genette, 1972 : 263). L'adverbe « *tonight* » confirme que le narrateur met en avant son propre cadre temporel. Les occurrences soulignées renvoient alors au présent de narration. D'autre part, le verbe en gras dans le texte (« *rides* ») décrit une action du personnage Jack au présent narratif. Compte tenu du fait que la plupart des autres verbes de ce conte sont en V-*ed*, on ne peut pas interpréter la S/P *Jack ride over hills, dales, valleys, and moutains* comme concomitante avec ME. Genette (1972 : 232-233), pour de tels cas, explique que « l'emploi du présent » révèle la « relative contemporanéité de l'action » et marque alors une « isotopie temporelle (et donc, dans une certaine mesure, diégétique) […] entre l'histoire et son narrateur ». Nous devons apporter quelques précisions à ces propos et à ceux de Ricœur (1991b : 179) : le narrateur, ici, ne mettrait pas exactement « son présent de narration en coïncidence avec le sien », mais ferait *comme si* la S/P décrivant l'action du personnage était « concomitante au processus d'énonciation » (Desclés, 1994 : 22), *comme si* son cadre temporel et celui de son personnage pouvaient coïncider. Le présent permet ici, comme l'indique Genette (1972 : 231), de « rapproch[er] les instances » et de « basculer du côté de l'histoire »[287]. Ce rapprochement des temporalités du narrateur et des personnages a pour effet de dynamiser le récit et de rendre l'action plus directe, le récepteur ayant alors l'impression de voir les événements se dérouler sous ses yeux. Selon Hamburger (1986 : 105), cependant, il faut « écarter l'interprétation temporelle traditionnelle qui veut que le présent serve à actualiser des événements supposés appartenir au passé comme s'ils étaient présents sous nos yeux ». Elle précise :

> […] les personnages apparaissent plus nettement dans leur statut d'agents autonomes que ce n'est le cas avec le prétérit ; ils sont montrés dans l'accomplissement de leur action […] il s'agit de rendre concret le caractère vivant, animé, de l'événement décrit. (1986 : 102)

[287] Il précise que le présent peut créer, dans certains cas, l'effet inverse et « basculer [le récit] du côté de la narration » (Genette, 1972 : 231).

Ce qui permet de rendre les événements de façon plus directe et dynamique réside dans le changement d'aspect[288] que permet le passage de V-*ed* à V-*s*. Pour illustrer cet argument, nous proposons une manipulation d'un passage de (172) (nous soulignons la modification opérée) :

> (172') *To make my long story short, I shall follow poor Jack, and let the other two take their chances, for I don't think there was much good in them. Off poor Jack* <u>rode</u> *over hills, dales, valleys, and mountains* […] *farther than I can tell you to-night or ever intend to tell you.*

Le verbe « *ride* » est porteur d'aspect imperfectif d'un point de vue lexical, dans la mesure où il « saisit le procès « de l'intérieur » dans son déroulement, sans prendre en compte son début et sa fin » (Maingueneau, 1991 : 53). Cela étant dit, le marqueur *–ed*, dans notre manipulation, rend ce procès perfectif : il « présente le procès comme un tout indivisible, saisi « du dehors » dans toutes les phases de son déroulement, comme une sorte de « point » apparu à un moment déterminé » (Maingueneau, 1991 : 53-54). Le marqueur *–ed* est en effet actualisant et présente le procès comme ayant déjà atteint son terme. En revanche, dans l'énoncé d'origine (172), V-*s* dans « *rides* » présente le procès comme étant en cours d'actualisation au ME, en déroulement ; le temps verbal reste en accord avec l'aspect lexical dénoté par le verbe lui-même : le procès est toujours vu comme imperfectif.

D'après Maingueneau (1991 : 65), si plusieurs énoncés au présent narratif se suivent, « chaque énoncé […] s'appuie sur les précédents, au lieu d'être repéré par rapport au moment d'énonciation ». Autrement dit, dans un exemple comme le suivant, enchaînant plusieurs procès

---

[288] Comme l'indique Maingueneau (1991 : 44), l'aspect : « ne relève pas à proprement parler du temps, mais de la manière dont on envisage le déroulement du procès dans le temps ». Il explique que certains linguistes « limitent la catégorie de l'aspect au système d'oppositions rigoureuses qu'institue la morphologie verbale (opposition de désinences, en particulier) », quand d'autres « considèrent que relève de l'aspect tout ce qui dans un énoncé spécifie le déroulement d'un procès […] » (1991 : 50). Nous pensons aussi que l'aspect n'est pas limité aux temps verbaux (aspect grammatical) mais est également détectable dans ce que dénotent les verbes, noms ou adjectifs ou dans la façon dont ils sont utilisés (aspect lexical) ; par exemple, un verbe utilisé de façon transitive ou intransitive ne sera généralement pas rattaché au même type d'aspect.
Maingueneau (1991 : 50) précise ensuite qu'un procès peut être considéré « du point de vue de sa durée, de ses bornes initiale et finale, de sa répétition, de ses différentes phases, de son orientation vers un terme, etc. ; en outre, d'autres catégories que le verbe sont impliquées dans une telle perspective ». Il distingue donc l'« aspect », « système très fermé de marques intégrées à la conjugaison du verbe » de ce qu'il appelle les phénomènes aspectuels, c'est-à-dire « les autres marqueurs linguistiques associés à la détermination du mode de déroulement du procès ».

en V-Ø/V-*s* (occurrences soulignées), les procès représentés par « *lays himself down* » et « *come the other brothers* » ne seraient pas repérés par rapport à ME :

(173) *At last he <u>arrives</u> at the cross-roads, where he **had** to meet his brothers on the very day appointed. Coming up to the place, he <u>sees</u> no tracks of horses, and, being very tired, he <u>lays</u> himself down to sleep, by tying the horse to his leg, and putting the apples under his head. Presently up <u>come</u> the other brothers the same time to the minute, and **found** him fast asleep; and they **would** not waken him, but **said** one to another, 'Let us see what sort of apples he has got under his head.' So they **took** and **tasted** them, and **found** they were different to theirs. They **took** and **changed** his apples for theirs, and off to London as fast as they **could**, and **left** the poor fellow sleeping.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

L'idée que ces procès s'appuient sur les procès en V-*s* qui les précèdent (respectivement « *sees* » et « *lays* ») va dans le sens d'une temporalité close sur elle-même, c'est-à-dire limitant les repérages qui la lient à un énonciateur extérieur à l'histoire, n'évoluant pas dans le même cadre spatio-temporel que les personnages. Il nous semble néanmoins risqué d'affirmer que les procès « *lays* » et « *come* » ne sont pas repérés par rapport à ME. Il faudrait préciser que certains de ces verbes conjugués au présent, qui est censé être un temps absolu, c'est-à-dire pouvoir être directement relié à ME (Declerck, 1997 : 60), fonctionnent ici comme s'ils étaient conjugués avec un temps relatif, c'est-à-dire reliés à ME, mais par l'intermédiaire d'un autre repérage temporel[289], ici par l'intermédiaire du verbe en V-Ø/V-*s* qui précède. Il est vrai qu'une suite de procès exprimés à l'aide du même temps verbal donne l'impression que ces procès sont temporellement interdépendants (et ils le sont, dans une certaine mesure). Nous pourrions alors avancer qu'un lien entre les différents procès est plus facile à créer ou à repérer par le co-énonciateur s'ils sont exprimés à l'aide d'un temps verbal identique. L'exemple (173) présente une alternance entre V-Ø/V-*s* et V-*ed*. Le cotexte de droite et de gauche, non reproduits ici, reposent également sur cette alternance. L'utilisation de V-Ø/V-*s* semble vouloir clairement indiquer que les procès correspondant aux verbes soulignés doivent être considérés comme appartenant à la même séquence narrativo-temporelle. Le verbe en V-*ed* imbriqué dans cette séquence (« *had* »), au contraire, fait anaphoriquement référence à une séquence précédente dans laquelle avait été fixé le jour de la rencontre. Cette anaphore textuelle est renforcée par la

[289] Nous catégorisons les temps verbaux sous les deux catégories de Declerck (1997 : 60) : « *[an absolute tense] relates the time of the situation directly to the zero-point* » *while* « *[a relative tense] relates the time of the situation to a reference time which is itself related to the zero-point* ».

locution adverbiale « *on the very day appointed* », qui fait partie des indications temporelles non-déictiques qui sont « destiné[e]s à référer au repère lui-même (que celui-ci soit passé ou futur par rapport à ME) »[290], selon Maingueneau (1991 : 32). Le marqueur *–ed* dans « *had* » souligne cette antériorité par rapport à ME et l'article défini, ainsi que les adjectifs « *very* » et « *appointed* », font écho à la séquence narrativo-temporelle antérieure dont il était question[291]. L'arrivée des frères sert de transition entre cette séquence et la suivante : le verbe qui décrit leur arrivée est en V-Ø (« *come* »), donc il est relié (temporellement et narrativement) aux procès au présent narratif qui précèdent. Cependant, il est ensuite coordonné par « *and* » à un groupe verbal contenant un verbe en V-*ed* (« *found* »). Le procès que ce dernier décrit marque le début d'une nouvelle séquence dans laquelle s'insèrent les procès qui suivent (en gras dans le texte). V-Ø/V-*s* marque la séquence narrativo-temporelle centrée autour du personnage principal alors que V-*ed* marque celle centrée autour des autres personnages (ses frères). Les formes verbales choisies consolident alors, de façon implicite, l'antagonisme qui caractérise la relation entre ces deux groupes de personnages tout au fil de l'histoire. Ainsi, cet exemple illustre déjà le rôle des temps verbaux dans la structuration du récit, dont il sera question dans la partie 2.3.

Certaines utilisations de V-Ø/V-s, cependant, ne semblent pas participer à structurer le récit :

(174) *Now this Sir G. Vans was a giant, and a bottle-maker. And as all giants who <u>are</u> bottle-makers usually <u>pop</u> out of a little thumb-bottle from behind the door, so did Sir G. Vans.* (*Sir Gammer Vans, MEFT* ; nous soulignons)

Les occurrences soulignées correspondent à un type de présent jusque-là non traité : « le présent générique », aussi appelé présent gnomique[292]. Selon Maingueneau (1991 : 65), il décrit « une vérité qui perdure, indépendante de son énonciation » et correspond à une « forme temporelle

[290] Maingueneau (1991 : 32) oppose ces éléments aux autres indications temporelles non-déictiques « qui indiquent un moment antérieur ou postérieur à ce repère ». Parmi les non-déictiques qui coïncident avec le repère (comme dans notre exemple avec « *on the very day appointed* ») figurent les adverbes ou locutions « alors », « ce+N+là », comme dans « ce lundi là », et « en ce jour (là) ». Parmi ceux qui marquent une antériorité figurent « la veille » et « plusieurs heures avant ». Enfin, parmi ceux qui marquent une postériorité figurent « le lendemain » et « un jour suivant ».

[291] La traduction que l'on pourrait proposer pour « *on the very day appointed* » se rapproche alors des exemples donnés par Maingueneau (1991 : 32) quand il s'agit de marquer la coïncidence de l'indication temporelle avec le repère : « ce jour-là, celui-là même dont il avait été convenu ».

[292] Danon-Boileau (1987 : 32) utilise également cette équivalence entre « générique » et « gnomique » pour qualifier l'emploi de l'aoriste qui s'oppose à l'aoriste « ponctuel ».

« zéro », a-temporelle ou « générique » ». Il précise tout de même que c'est l'énoncé pris dans son ensemble qui a une valeur générique, et non le seul verbe conjugué au présent. Dans l'exemple (174), ce sont des caractéristiques définitoires des géants fabricants de bouteilles qui sont décrites à l'aide de V-Ø. Le ton comique de l'énoncé est donné par le décalage entre la catégorie d'animés visée, plutôt inattendue, et l'utilisation d'un temps verbal qui établit une vérité. Maingueneau (1991 : 65) précise que ce type de présent permet de « construire un univers de définitions, de propriétés, de relations ». En effet, cet « univers de propriétés » des géants fabricants de bouteilles est construit en discours et montre comment le narrateur crée un monde à part[293], en l'occurrence un monde dont le cadre spatio-temporel permet l'existence de géants fabricants de bouteille dont on décrit le comportement typique. Cela émane du principe même de « fictionnalité », que Danon-Boileau (1982 : 24) emprunte à Todorov et qu'il décrit comme suit :

> Au regard de la *fictionnalité* […], le discours littéraire renvoie à un ailleurs, mais cette opération est autant désignation que création, de sorte que les valeurs logiques du « vrai » et du « faux » ne sont plus applicables à son propos.

Comme pour l'utilisation du présent dans les proverbes, l'utilisation du présent dans (174) peut donner lieu à la distinction que fait Maingueneau (1991 : 120) « entre énonciateur et asserteur » : l'assertion est donnée « pour validée par une entité aux contours indéfinis, la « sagesse des nations », présentant son dire comme l'écho d'un nombre illimités d'énonciations antérieures ». Nous pensons que le type de présent dans (174) se rapproche de celui utilisé dans les proverbes. En utilisant ce type de présent, l'énonciateur-narrateur va donc au-delà de la temporalité de l'histoire racontée, puisqu'il fait référence à de potentielles énonciations dépassant le cadre spatio-temporel de son récit, et son énoncé prend une dimension presque atemporelle. Maingueneau (1991 : 121) précise toutefois que l'énonciateur « fait partie de la communauté linguistique » et que les proverbes « appartiennent au stock de savoir partagé » de cette communauté. Dans notre exemple, les caractéristiques attribuées aux géants fabricants de bouteilles sont également posées comme appartenant à un certain « stock de savoir partagé ». Cela montre que le lecteur est pris en compte comme un co-énonciateur capable d'identifier sans problème la classe des géants fabricants de bouteilles. Cet énoncé prend une dimension atemporelle car le narrateur-énonciateur considère que n'importe quel lecteur co-énonciateur,

[293] Selon Adam, (2004 : 103), « tout texte propose une sorte de micro-univers ou « petit monde » » ; cela est, d'après nous, encore plus tangible dans le genre du conte.

appartenant à n'importe quel cadre spatio-temporel, pourra le décoder sans difficulté. Par la même occasion, le narrateur présente l'existence de ces géants comme pré-supposée, donc présente les éléments surnaturels comme 'normaux', ce qui est l'une des caractéristiques du merveilleux ; le présent gnomique participe donc ici à la dimension merveilleuse du conte.

Pour revenir plus précisément au présent générique, Maingueneau (1991 : 65) explique que l'univers qu'il crée est « tout à fait étranger à la temporalité, ou […] cherche à se poser comme tel ». En effet, le narrateur créé un cadre spatio-temporel propre à l'histoire racontée, qui a ses propres caractéristiques temporelles, puisqu'il lui permet même d'établir des « vérités atemporelles ». À travers l'intervention de la temporalité du narrateur (de son ME)[294], c'est une caractéristique atemporelle qui s'exprime : le présent gnomique s'ancre temporellement (car s'il est énoncé, il s'inscrit forcément dans le temps et le lieu de l'énonciation) mais le temps et le lieu de l'énoncé sont présentés comme ancrés partout et en tout temps, en d'autre termes, comme atemporels. On est là face à la distinction que fait Maingueneau (1991 : 35) entre « temps de l'énonciation (T_n) et temps de l'énoncé ($T_é$) ». Il ajoute que « ces deux temporalités […] peuvent coïncider ou non ». Dans l'exemple (174), on s'attend à ce qu'ils coïncident, puisque le verbe est conjugué au présent, mais l'énoncé dépasse le cadre de ME pour s'inscrire dans le passé et le futur, sans bornes de début ou de fin et de façon indifférenciée. Il y a, dans une certaine mesure, une « différence entre le moment où l'énoncé est produit et celui auquel réfèrent ses déictiques » (dans (174) : l'adverbe « *usually* » et V-Ø). Ainsi, T_n et $T_é$ ne coïncident que partiellement quand l'énoncé est interprété comme générique : il coïncide avec ME, mais aussi avec le ME de n'importe quel autre énonciateur, à n'importe quel moment et n'importe où. Il en va donc de même pour le rapport entre « lieu de l'énonciation » et « lieu de l'énoncé ». C'est une façon pour le narrateur de donner à son histoire un cadre dont elle déborde, une temporalité qui dépasse ses propres bornes spatio-temporelles.

Nous nous sommes ici concentrée sur la « vision ponctuelle » à travers le seul cas du présent, auquel elle ne se limite pas, mais nous réservons l'étude des autres formes verbales à d'autres réflexions plus loin dans notre développement, notamment lorsqu'il sera question du lien entre temporalité et récit. Nous ne perdrons toutefois pas de vue l'approche énonciative

[294] Car, comme l'écrit Maingueneau (1991 : 36), « on ne doit pas dissocier le moment de l'énonciation des personnes : le moment d'énonciation est nécessairement celui d'un sujet ».

lorsque nous procéderons à nos analyses et pourrons ponctuellement nous référer à Maingueneau (1991), car, comme nous l'avons vu avec ce qu'il nomme « le présent dans le récit », son approche tisse déjà de nombreux liens entre temps et narration.

Quand la « visée ponctuelle » envisage le temps comme un point, la « visée durative », quant à elle, envisage le temps comme un espace de temps, plus ou moins étendu.

2.2.1.2.2 La « visée durative »

Avec une visée durative, selon Maingueneau (1991 : 32), « le temps est considéré comme s'écoulant depuis une origine jusqu'à un repère (attitude rétrospective) ou à partir d'un repère jusqu'à une limite postérieure (attitude prospective) ». Quand R = ME, si l'on adopte une « attitude rétrospective » :

> […] soit le procès dont on entend déterminer l'origine dure encore au ME (durée ouverte) : *Cela fait trois jours qu'il pleut sans arrêt* ; soit il est achevé (durée fermée) et on évalue la distance qui le sépare du ME : *Il a plu il y a trois jours*. Ces deux possibilités conduisent souvent le locuteur à employer des morphèmes et des « temps » distincts.

Quand, pour nous, « Cela fait trois jours qu'il pleut. » s'inscrit indubitablement dans une visée durative, on place l'exemple « Il a plu il y a trois jours. » dans cette même catégorie avec davantage de précautions. Selon nous, dans ce dernier cas, on a principalement affaire à une visée ponctuelle accompagnée d'une indication précisant où se situe l'événement par rapport à ME. Nous pensons que la locution adverbiale « il y a trois jours » se focalise davantage sur l'ancrage ponctuel du procès que sur la durée qui sépare ce procès de ME. Néanmoins, « il y a trois jours » fournit une indication différente que, par exemple, « mardi dernier » (si l'on considère que ME se situe un vendredi) : si tous deux sont clairement des déictiques, le premier prend en compte dans son calcul de repérages par rapport à ME l'espace temporel qui s'est écoulé entre les deux moments, alors que le deuxième n'y fait pas référence. Dans les deux cas, il s'agit avant tout de pouvoir déterminer le jour où il a plu, mais la locution adverbiale « il y a + GN indiquant une durée » envisage bien le temps comme « s'écoulant », contrairement à « jour de la semaine + dernier ». Ces précisions données, nous considérerons, comme Maingueneau, les indications du type « il y a + (durée) » ou toute indication temporelle considérant le temps du point de vue de son écoulement comme illustrant une visée durative,

même si, dans certains cas, l'expression de la durée en question ne semble pas être la fonction première de la locution adverbiale à laquelle elle appartient.

La visée durative permet de décrire le passage du temps raconté (temps de l'histoire) de façon plus explicite qu'avec une visée ponctuelle. En effet, cette dernière impose au co-énonciateur de devoir lui-même inférer l'écoulement du temps entre deux événements repérés de façon ponctuelle. En revanche, dans une visée durative, les temps verbaux et expressions temporelles expriment clairement une durée écoulée (ou devant s'écouler) ; le rôle du co-énonciateur est alors moins actif. Il serait beaucoup trop complexe d'établir des statistiques opposant « visée ponctuelle » et « visée durative » pour déterminer si le temps est davantage exprimé de l'une ou l'autre façon dans notre corpus, car cela impliquerait que chaque verbe conjugué, chaque adverbe ou locution adverbiale temporelle, chaque nouvel événement soient identifiés puis analysés. Si la visée durative dominait, cela viendrait simplement confirmer notre idée selon laquelle le passage du temps est explicité pour mieux prendre en compte les destinataires des contes de Jacobs : les enfants.

Nous nous limiterons ici à l'étude d'exemples d'adverbes et locutions adverbiales envisageant le temps du point de vue de son écoulement, donc exprimant une durée, à savoir, d'une part, la structure « GN ou adverbe exprimant une durée + *ago* », notée « (durée) + *ago* », et, d'autre part, les locutions « *after a time* », « *after a while* » et « *after some time* », qui sont sémantiquement proches.

Comme l'indiquent Huddleston & Pullum (2002 : 632), « *ago* » dérive du participe passé « *agone* » (préfixe *a-* + participe passé de « *go* »), ce qui donne une dimension active à l'écoulement du temps. Ils considèrent « *ago* » davantage comme une préposition que comme un adverbe, dans la mesure où elle ne peut pas apparaître seule, mais doit forcément être précédée d'une expression de temps. Dans notre corpus, assez peu d'occurrences de la structure « (durée) + *ago* » apparaissent : seules onze sont à noter, dont trois apparaissant dans un passage au DD. Dans la narration, la rareté des occurrences peut se justifier par l'effacement typique du narrateur par rapport à l'histoire racontée. En effet, avec « *ago* », c'est ME qui sert de repère[295]

[295] Huddleston & Pullum (2002 : 695) classent bien les situations localisées grâce à « (durée) + *ago* » dans la catégorie des situations repérées déictiquement, « *in relation to the time of utterance* ». Ils précisent plus loin : « ago *measures backwards from now* » (2002 : 1562).

pour évaluer la distance du procès décrit, donc la temporalité du narrateur est engagée. L'*incipit* et l'*excipit* sont les seuls endroits où le narrateur utilise « *ago* », c'est-à-dire sur les frontières textuelles où la transition est faite entre la temporalité du narrateur et celle des personnages. L'utilisation de « *ago* » permet déjà, pour reprendre la formulation de Maingueneau (1991 : 32), d'envisager l'écoulement du temps comme une « durée fermée » et le procès comme « achevé », ce qui vient confirmer l'idée que le narrateur se distancie de la temporalité des personnages après avoir ancré spatio-temporellement le cadre dans lequel il les fait évoluer. Le fait que peu d'occurrences sont à compter se justifie par l'utilisation massive de l'adverbe « *once* » ou de la locution *OUAT*, analysés dans notre premier chapitre. Il est tout de même intéressant d'analyser les locutions avec « *ago* », et de comparer les indications temporelles qu'elles fournissent par rapport à des adverbes comme « *once* ». Partons d'un exemple :

(175) *Centuries of years ago, when almost all this part of the country was wilderness, there was a little boy, who lived in a poor bit of property and his father gave him a little bull-calf* […]. (*The Little Bull-Calf, MEFT* ; nous soulignons)

Tout d'abord, on note que si l'on remplace « *centuries of years ago* » par « *once* », on passe d'une visée durative à une visée ponctuelle : « *once* » ne prend pas en compte l'espace de temps écoulé entre le moment où l'histoire a commencé et ME. Partant, cet adverbe permet une coupure plus nette entre la temporalité du narrateur et celle des personnages. En revanche, « *ago* » crée un lien entre ces deux temporalités, puisqu'il spécifie la durée qui les sépare. Pour compenser ce rapprochement inéluctablement créé par « *ago* », ce dernier est associé à des GN ou des adverbes indiquant de longues durées, tels que « *centuries of years* » (ex. (175)), « *long years* », « (*a*) *long time* », « *long* » et « *one hundred and thirty years* ». Nous remarquons qu'à chaque fois, sauf dans le dernier GN ci-avant, l'évaluation de durée est « approximative » (Maingueneau, 1991 : 33), ce qui est cohérent avec le flou temporel qui englobe la plupart des contes de notre corpus. L'occurrence « *one hundred and thirty years ago* », qui est la seule à donner une évaluation précise de la durée, est aussi la seule se trouvant dans un *excipit*, celui du conte *The Lambton Worm* (*MEFT*). La précision de l'évaluation provient certainement du fait que ce conte se concentre sur les membres d'une famille particulière, « *the Lambtons* », contrairement à la plupart des autres contes, dans lesquels les personnages se rapprochent du

stéréotype[296] et sont rarement nommés (ou alors le sont par des noms très courants comme « *Jack* »). Il est alors plus cohérent de fournir un cadre temporel précis à l'histoire de cette famille ; on note cependant que cette précision est toute relative, puisque le repérage avec « *ago* » s'effectue grâce à ME, qui lui-même n'est nullement ancré précisément. La souplesse liée à ce point de repère vient contrebalancer l'apparente précision temporelle livrée par « *one hundred and thirty years ago* ». Une seule occurrence de la combinaison « (durée) + *ago* » dans la narration marque une courte durée ; elle se trouve dans l'*incipit* du conte *My Own Self* (*MEFT*) :

(176) *In a tiny house in the North Countrie, far away from any town or village, there lived not long ago, a poor widow all alone with her little son, a six-year-old boy.* (*My Own Self*, *MEFT* ; nous soulignons)

Cet exemple fait partie des rares contes de notre corpus n'ancrant pas leurs événements dans une temporalité éloignée. Toutefois, le marqueur *–ed* dans « *lived* », soulignant la distance temporelle du procès par rapport à ME, et le fait que « *ago* » présente ce procès comme « achevé » ancrent clairement l'histoire dans un passé révolu.

Lorsque la locution « (durée) + *ago* » apparaît dans du DD, donc quand elle est utilisée par un personnage, elle peut faire référence à la temporalité intra-diégétique, c'est-à-dire celle qui se limite aux bornes temporelles de l'histoire telles qu'elles ont été fixées par le narrateur, ou extra-diégétique, c'est-à-dire à un moment antérieur au début de l'histoire fixée par le narrateur. Opposons ces deux exemples :

(177) *"*[…] *Come here girl, and tell me on what day you were born?" / "I don't know, sir," said the girl, "I was picked up just here after having been brought down by the river about fifteen years ago."* (*The Fish and the Ring, EFT* ; nous soulignons)

(178) *'*[…] *Only three years ago, when your Majesty's father was alive, there was some talk of peace and of betrothing you to her* […].' (*John the True, EFFT* ; nous soulignons)

Dans l'exemple (177), « *about fifteen years ago* » fait écho à une étape précédente dans le récit, où il a été fait état du baron mettant le nouveau-né d'un pauvre homme à la rivière[297]. Cette

[296] Selon Maingueneau (2004 : 167), dans la littérature orale, les personnages sont « très typés » pour « assurer la continuité du récit par-delà l'hétérogénéité des épisodes ».

[297] Pour être plus précise, « *about fifteen years ago* » fait écho à ce passage : « *And when [the baron] got by the bank of the river Ouse, he threw the little thing into the river, and rode off to his castle. But the little lass didn't sink; her clothes kept her up for a time, and she floated, and she floated, till she was cast ashore just in front of a*

indication temporelle ne sort pas du cadre donné par le narrateur et agit comme une répétition des faits, peut-être à des fins pédagogiques puisque les contes de Jacobs s'adressent avant tout à des enfants. Elle permet surtout de pouvoir faire le lien entre ce nouveau-né jeté à la rivière et la belle jeune fille qu'elle est devenue quinze ans plus tard. L'exemple (178), quant à lui, renvoie à un moment extra-diégétique, dans le sens « extérieur à la narration » et non « extérieur à l'histoire » : il fait référence à un moment qui précède le cadre temporel posé par le narrateur dans l'*incipit*, comme si le récit lui échappait, et que l'histoire pouvait exister sans lui. Cette impression découle directement de son effacement du récit, laissant parfois le soin aux personnages de décrire le passage du temps dans l'histoire. Il s'agit également ici d'un procédé de rétention de l'information qui permet au récepteur de découvrir le nouvel élément d'information en même temps que le personnage principal : la fille qu'il convoite tant lui avait été promise, il y seulement trois années de cela.

La structure « (durée) + *ago* » témoigne d'une visée durative régressive, c'est-à-dire tournée vers l'avant : l'énonciateur 'recule' dans le temps pour calculer la durée de l'espace temporel qui le sépare d'un moment appartenant au passé. Le temps est vu comme « s'écoulant depuis une origine jusqu'à un repère (attitude rétrospective) » (Maingueneau, 1991 : 32). Avec des locutions comme « *after a time* » ou « *after a while* », le temps est vu comme s'écoulant « à partir d'un repère jusqu'à une limite postérieure (attitude prospective) » (Maingueneau, 1991 : 32). C'est donc un mouvement inverse, vers l'avant, qui se crée. La deuxième différence majeure de ces locutions avec « (durée) + *ago* » réside dans le fait qu'elles ne prennent pas pour point de repère ME mais un événement du récit les précédant textuellement et chronologiquement. En d'autres termes, elles ne fournissent pas d'indications temporelles déictiques mais sont indirectement reliées à ME. Par conséquent, elles participent à livrer l'image d'une temporalité close sur elle-même dans le conte, les différents événements étant reliés les uns aux autres sans avoir nécessairement besoin d'effectuer des repérages par le biais du narrateur. Cela peut s'expliquer par le fait que « *ago* » reste un « indice de la distanciation subjective » de l'énonciateur par rapport à l'événement repéré[298], contrairement à « *after a*

fisherman's hut. There the fisherman found her, and took pity on the poor little thing and took her into his house, and she lived there till she was fifteen years old, and a fine handsome girl » (*The Fish and the Ring, EFT*).

[298] C'est ce qu'affirme Benveniste (1974 : 78) à propos de « il y a… ».

while/a time » qui prend appui sur le « temps chronique » (Benveniste, 1974 : 76), c'est-à-dire sur le temps des événements.

Ce type de locution formée avec la préposition « *after* » est relativement souvent utilisée dans notre corpus ; nos analyses statistiques distinguent dix-sept occurrences de « *after a/some time* » et dix-huit de « *after a while* »[299]. Elles apparaissent toutes dans la narration. En voici deux exemples en contexte :

(179) […] *he took his leave of the giants and went on his way. <u>After a time</u> he came to the King's court and fell asleep under a tree*. (*A Dozen at a Blow, EFFT* ; nous soulignons)

(180) *Then the old man said to the hunter: "You must go seek my brother who is the King of the Birds," and told him how to find his brother. And <u>after a time</u> he found the King of the Birds, and told him what he wanted.* (*The Swan Maidens, EFFT* ; nous soulignons)

Dans ces deux exemples, on voit que « *after a time* » a une double fonction : d'une part, dans une visée durative, cette locution prend en compte et affiche clairement le passage du temps dans l'histoire racontée, tout en créant un lien narrativo-temporel entre les deux événements du récit qu'elle relie. D'autre part, elle fournit une information d'ordre temporel à propos de l'événement qui la précède : dans (179), elle nous indique que le procès décrit par la S/P *he/go on his way* a duré « un moment », donc a occupé, dans le temps raconté, un espace temporel à durée indéterminée, exprimé par le GN « *a time* », avant l'apparition du procès suivant : *he/come to the King's court*. Dans (180), le raisonnement se fait de façon plus implicite, mais on comprend que la recherche du Roi des Oiseaux a occupé un certain espace temporel qui s'étend jusqu'au moment où « *the hunter* » finit par le trouver. « *After a time* » a donc une double fonction : une de liaison narrativo-temporelle entre deux événements du récit présentés dans l'ordre chronologique, et une fonction d'indication temporelle concernant le premier événement. La locution sémantiquement proche « *after a while* » fonctionne de la même façon :

(181) […] *Jack was made Pope of all Christendom, and he took the name of Pope Sylvester. <u>After a while</u> the new Pope went upon his travels and came to the town where his father dwelt.* (*The Language of Animals, EFFT* ; nous soulignons)

[299] Résultats précis : « *after a time* » : 1 dans *EFT*, 2 dans *MEFT* et 13 dans *EFFT* ; « *after some time* » : 1 dans *EFT* et 1 dans *EFFT* ; « *after a while* » : 3 dans *EFT*, 5 dans *MEFT* et 10 dans *EFFT*.

« *After a while* » fait effectivement le lien entre la nomination du nouveau Pape (*Jack/be made Pope of all Christendom*) et le début de ses voyages (*the new Pope/go upon his travels*), et, par là, souligne son changement de statut alors qu'il retourne dans sa ville natale en tant que Pape. « *After a while* » indique également qu'un espace de temps s'est écoulé pendant lequel Jack était Pape mais sans entreprendre de voyages, et souligne par là le temps nécessaire à son installation dans ses nouvelles fonctions. Peut-être le GN « *a time* » insiste-t-il davantage sur le caractère indéterminé de la durée exprimée que le GN « *a while* »[300], mais dans (181), ils sont parfaitement interchangeables sans introduire de variation de sens majeure. Il en va de même pour « *some time* » ; la différence réside ici dans la nature du nom « *time* », qui de dénombrable (« *a time* ») passe à indénombrable : on ne fait plus référence à une unité de temps propre, à une période, mais à une certaine 'portion' de temps. Dans les trois cas, la locution permet une ellipse narrative, mais non temporelle : la période ou portion de temps en question n'est pas racontée mais elle est tout de même explicitement prise en compte ; nous pouvons alors parler de condensation temporelle. On peut voir dans ce type de locution adverbiale le signe que « rien d'important » ne s'est passé durant cette partie du temps raconté, ou alors que la situation n'a pas changé.

Ainsi, la locution « *after a/some time* » insiste sur le fait que la situation décrite par l'événement qui la précède reste inchangée. Dans l'exemple (179), par exemple, elle indique que le procès *he/go on his way* a duré jusque-là, c'est-à-dire que le personnage n'a pas arrêté de marcher avant d'atteindre la cour du Roi. La locution annonce également implicitement que ce procès a atteint sa borne finale pour laisser place à un autre procès : *he/come to the King's court*. Dans l'exemple (181), « *after a while* » indique bien que la situation décrite par la S/P *he/be made Pope of all Christendom* s'étend jusque-là mais n'implique pas pour autant qu'elle prenne fin : il est toujours Pape, mais il commence seulement à entreprendre des voyages. Le fait que « *after a while* » ne pose pas de borne finale à *he/be made Pope of all Christendom* est dû à la nature-même de la situation décrite par la S/P : il s'agit d'un état et, comme l'expliquent De Glas & Desclés (1996 : 27), un état est un intervalle qui « ne contient ni sa borne inférieure

[300] En effet, selon l'*OED* en ligne, « *a time* » est défini comme « *an indefinite period* » (https://en.oxforddictionaries.com/definition/time) alors que « *a while* » est défini comme « *a period of time* » (https://en.oxforddictionaries.com/definition/while).

ni sa borne supérieure »[301]. « *After a while* » se contente donc ici d'introduire un événement nouveau. Il est intéressant de proposer une comparaison avec la locution « *some time after* », dont on trouve quatre occurrences dans notre corpus[302], et dont voici un exemple :

(182) […] [*the King*] *told the sentry that if such a thing happened again he was to deliver a message asking the Earl to come and stop at the palace./* <u>*Some time after*</u> *the cat caught two partridges, and took one of them to the palace. And when she called out, "Miaou," and presented it to the sentry, in the name of the Earl of Cattenborough, the sentry told her that the King wished to see the Earl at his palace.* (*The Earl of Cattenborough, EFFT* ; nous soulignons)

Comme avec « *after some time* », on a affaire à une ellipse narrative et à une condensation temporelle. Toutefois, « *some time after* » prend plus explicitement appui sur l'événement qui précède. Dans le premier cas, le GN venant compléter la préposition « *after* » est « *some time* », mettant la durée exprimée en avant, alors que, dans le deuxième cas, « *after* » peut être considéré comme un adverbe prenant appui sur le cotexte de gauche, ou alors comme un GP elliptique, sous-entendant « *some time after the King's telling the sentry that if such a thing happened again he was to deliver a message asking the Earl to come and stop at the palace* », ou encore comme la conjonction de subordination d'une proposition elliptique : « *some time after the King told the sentry that if such a thing happened again he was to deliver a message asking the Earl to come and stop at the palace* ». Huddleston & Pullum (2002 : 696) confirment cette idée en considérant les situations localisées par des locutions comme « *soon afterwards* » comme des situations repérées « par rapport à d'autres moments ou situations » (nous traduisons) : « *the first clause, the antecedent, describes an event and the following adjunct locates the time of the [the cat caughting two partridges] by reference to that event* ». L'exemple (183) qui suit permet de synthétiser le type de gloses proposées plus haut à l'aide du pronom « *this* » :

(183) *When Bruin heard Reynard's voice dying away in the distance he knew that he had been done again, and that was the end of their partnership./* <u>*Some time after this*</u> *a man was plowing in the field with his two oxen, who were very lazy that day*. (*Reynard and Bruin, EFFT* ; nous soulignons)

[301] L'état s'oppose ainsi à l'événement et au processus, au sens où l'entendent De Glas & Desclés (1996 : 27), le premier étant un intervalle « qui contient sa borne inférieure et sa borne supérieure ou une réunion de tels intervalles », et le deuxième un intervalle « qui contient sa borne inférieure et ne contient pas sa borne supérieure ».
[302] Une dans *MEFT* et trois dans *EFFT*.

Le pronom « *this* » est anaphorique de l'événement décrit dans le cotexte de gauche (principalement exprimé par la S/P *he/know that he had been done again*). Comparés aux exemples (179) à (181), contenant les GP « *after a time/a while* », dans lesquels le passage du temps semblait être mis en avant, ici, dans (182) et (183), c'est l'ordre chronologique des événements qui semble être de première importance. Contrairement à « *after some time* », « *some time after* » n'implique pas forcément que la situation reste inchangée dans l'espace temporel décrit par « *some time* ». Au contraire, « *some time after* » est utilisé pour « passer à autre chose », introduire un nouvel événement qui n'a pas forcément un lien fort avec le précédent, mais qui est noté comme postérieur. Dans l'exemple (183), nous pourrions même avancer que « *some time after this* » introduit une toute nouvelle séquence narrativo-temporelle ; la typographie soutient d'ailleurs cette interprétation, puisqu'il y a un retour à la ligne et un alinéa marquant le début d'un nouveau paragraphe (notés ici par une barre oblique). Ainsi, avec « *some time after* », le lecteur aura davantage l'impression que l'histoire se précipite d'événement en événement, l'expression du passage du temps raconté étant explicitement présentée mais reléguée au second plan. L'utilisation des locutions « *soon after(wards)* » (dont on compte dix-huit occurrences) et « *shortly after(wards)* » (huit occurrences) relève apparemment de la même logique. La différence majeure de sens résiderait dans la mention d'une « certaine » durée avec « *some time* », alors que les adverbes « *soon* » et « *shortly* » mettent l'accent sur la brièveté de la période de temps écoulée :

(184) […] *she went on to the Baron's brother at Scarborough, a noble knight, with whom the Baron's son was staying. When she gave the letter to his brother, he gave orders for the wedding to be prepared at once, and they were married that very day./ Soon after, the Baron himself came to his brother's castle, and what was his surprise to find that the very thing he had plotted against had come to pass.* (*The Fish and the Ring, EFT* ; nous soulignons)

Ici, « *soon after* » note la rapide succession des événements correspondant au mariage du fils du Baron (*they/be married that very day*) dans le château de son oncle et à la venue du Baron chez son frère, l'oncle en question (*the Baron/come to his brother's castle*). Le fait que peu de temps s'est écoulé entre ces deux événements participe au caractère burlesque de la situation : le Baron arrive trop tard, bien que de peu, pour empêcher le mariage auquel il ne consentait pas. L'exemple (184) reflète ainsi la manière dont le rythme du récit s'accélère pour « faire entrer » dans un espace textuel restreint (le conte étant un récit court) de nombreuses séquences narratives, résumant en quelques lignes des événements qui pourraient être narrés sur plusieurs

pages : les deux jeunes gens sont mariés « le jour-même » de leur arrivée au château (« *on that very day* ») et, sitôt le mariage prononcé, le père du marié arrive et découvre les faits qu'il avait redoutés. Cet exemple illustre bien l'utilisation des autres occurrences de « *soon after* » dans notre corpus. Nous pouvons alors avancer que la mention de la « courte » durée rééquilibre le rapport entre importance de la durée mentionnée et importance du lien de succession chronologique qui départageait « *after some time* » et « *some time after* ». D'une part, l'expression de la durée est jugée suffisamment importante pour être notée comme particulièrement courte. D'autre part, la position finale de « *after* » indique que la période en question prend pour borne initiale l'événement précédant chronologiquement, mettant ainsi en évidence la succession des événements dans le récit. La combinaison de ces deux effets résulte en une chaîne d'événements dotée d'un rythme soutenu.

Comme pour « *some time after* », la borne initiale sur laquelle prend appui « *soon after* » peut être clairement énoncée :

(185) <u>*Soon after the adventure of the pudding*</u>*, Tom's mother went to milk her cow in the meadow, and she took him along with her*. (*The History of Tom Thumb, EFT* ; nous soulignons)

Le GN « *the adventure of the pudding* » fait anaphoriquement référence à la séquence narrativo-temporelle précédente, qui décrivait Tom tombant dans le saladier dans lequel sa mère préparait du pudding et la façon dont il a survécu à cet incident[303]. Le fait de résumer ainsi la séquence précédente permet non seulement d'expliciter l'ordre chronologique des événements du récit, mais aussi de créer une impression d'accumulation, puisque la séquence que « *soon after* » introduit décrit une nouvelle mésaventure qu'endure le personnage principal. Sachant que la mésaventure qui avait précédé celle du pudding avait elle-même été introduite par une expression proche (« *a short time afterwards* »), ce type de circonstanciels de temps constitue de réels indices donnés au lecteur quant au fait que Tom va d'incident en incident. Si nous

[303] La séquence narrative décrivant cette mésaventure était d'ailleurs elle aussi introduite par une expression équivalente à « *soon after* » : « <u>*A short time afterwards*</u> *his mother was making a batter-pudding, and Tom, being very anxious to see how it was made, climbed up to the edge of the bowl; but his foot slipped, and he plumped over head and ears into the batter, without his mother noticing him, who stirred him into the pudding-bag, and put him in the pot to boil* » (*The History of Tom Thumb, EFT* ; nous soulignons).

devions schématiser la structure temporelle de la première moitié du conte *The History of Tom Thumb* (*EFT*), nous obtiendrions :

	INDICATION TEMPORELLE	TYPE DE VISEE TEMPORELLE	POINT CENTRAL DE LA SEQUENCE NARRATIVE INTRODUITE
1	*In the days of the great Prince Arthur*	Visée ponctuelle	Le magicien Merlin accorde un vœu au couple de pauvres gens qui l'ont accueilli dans leur chaumière.
2	*in a short time after*	Visée durative	Naissance de Tom Thumb.
3	*One day*	Visée ponctuelle	Mésaventure n°1 : Tom vole des noyaux de cerises à l'un de ses camarades de jeu.
4	*A short time afterwards*	Visée durative	Mésaventure n°2 : Tom tombe dans le saladier du pudding en préparation.
5	*Soon after the adventure of the pudding*	Visée durative	Mésaventure n°3 : Tom, attaché à la tige d'un chardon, se fait manger par une vache.
6	*one day*	Visée ponctuelle	Mésaventure n°4 : Un corbeau attrape Tom dans son bec et le laisse tomber à la mer, où il se fait manger par un poisson.
7	*soon after*	Visée durative	Etape n°1 du dénouement: le poisson est péché et apporté à la cour ; on découvre Tom dans ses entrailles.
8	*Soon*	Visée durative	Etape n°2 du dénouement : Tom devient un personnage apprécié à la cour.
9	*One day*	Visée ponctuelle	Etape n°1 de la nouvelle situation stable : le roi l'envoie donner de l'argent à ses parents.
10	*Soon*	Visée durative	Etape n°2 de la nouvelle de la nouvelle situation stable : Tom retourne à la cour.

Ce premier ‘dénouement’ menant à un ‘retour au calme’ sera suivi d’un nouvel élément déclencheur de malheur (la reine devient jalouse de toutes les attentions dont Tom bénéficie et met sa vie en danger). Ce conte peut ainsi être décrit comme chargé de rebondissements. Le tableau ci-dessus montre comment l’alternance entre visée ponctuelle et visée durative structure le récit en hyper-séquences : les indications temporelles illustrant une visée ponctuelle introduisent les étapes les plus importantes du récit : la situation initiale, le début des mésaventures de Tom, le retour vers une situation plus calme (dénouement) puis la description de cette situation nouvelle. Les indications à visée durative qui viennent se greffer sous ces indications ponctuelles prennent appui sur les événements précédents ; on comprend alors que ces événements qui s’enchaînent appartiennent à la même hyper-séquence narrative.

Le tableau que nous venons de commenter ne prend en compte que les indications temporelles à visée ponctuelle et durative. Parmi les indications qui n’ont pas été considérées se trouve la suivante, qui apparaît entre les étapes 2 et 3 du tableau:

(186) *When he **was** old enough to play with the boys, and **had** lost all his own cherry-stones, he **used** to creep into the bags of his playfellows, fill his pockets, and, getting out without their noticing him, **would** again join in the game.* (*The History of Tom Thumb, EFT* ; nous soulignons)

Le modal « *would* » a ici une interprétation itérative : il permet de décrire une situation qui s’est répétée, celle correspondant à la S/P *he/again join the game*, et, par extension, les autres S/P de l’énoncé, car elles renvoient toute à la description d’une même situation, à savoir les parties durant lesquelles Tom trichait. La proposition adverbiale « *when he was old enough to play with the boys, and had lost all his own cherry-stones* » ne peut être envisagée dans le cadre d’une visée ponctuelle, comme le confirme l’utilisation de « *used to* » dans la proposition principale qui suit. Chuquet & Paillard (1989 : 89-90) ont en effet remarqué la complicité de la locution verbale « *used to* » avec le marqueur *–ed* et le modal « *would* » itératifs. Dans leur approche des problèmes majeurs de traduction entre l’anglais et le français, les auteurs réunissent ces trois points dans un même paragraphe, intitulé « *-ed, would et used to* », et précisent :

> *Used to* est une forme à valeur à la fois temporelle et aspectuelle qui souligne l’aspect révolu du procès (que ce soit un état ou un processus) par rapport au moment de l’énonciation. *Used to* correspond souvent à l’imparfait associé à une expression adverbiale de type *jadis*, *autrefois*, définissant un contexte de récit révolu qui peut ensuite être caractérisé comme itératif et donner lieu à des emplois de *–ed* et de *would* […].

La présence de *used to* amène donc à considérer la proposition en « *when* » comme définissant les conditions nécessaires à la validation des S/P *he/creep into the bags of his playfellows, he/fill his pockets* et *he/join in the game*, qui décrivent elles-mêmes des situations qui comptent plusieurs occurrences.

2.2.1.2.3 Itération

Contrairement aux indications ponctuelles et duratives classées dans notre tableau, le type d'indications trouvées dans l'exemple (186), dont le marqueur *–ed*, n'expriment pas clairement le passage du temps raconté, mais se concentrent sur différents ancrages temporels d'une situation aux caractéristiques identiques, et impliquent la même représentation d'un procès à des moments différents. L'itération met donc l'accent sur la répétition d'une situation qui mène à considérer ces occurrences dans leur ensemble, pour la somme qu'elles représentent.

Maingueneau (1991), contrairement à la visée temporelle et durative, ne consacre pas de paragraphe particulier à ce type de conceptualisation temporelle. Or, il est important pour nous, dans la mesure où l'une des caractéristiques du conte est l'itération – nous lui consacrerons d'ailleurs d'autres analyses dans les parties du développement qui suivront.

Dans l'exemple (186)[304], la combinaison de « *would* », dans son emploi itératif, et de *used to* décrit les habitudes passées du personnage. Or, une habitude sous-entend de nombreuses occurrences des procès impliqués. L'itération permet alors de condenser en quelques phrases toute une partie de l'enfance du personnage. De cette façon, le temps raconté ne subit pas d'ellipse : le narrateur ne fait pas un bond temporel direct entre la naissance de Tom Thumb et sa première mésaventure, mais prend en compte le temps qui s'écoule entre ces deux points de façon implicite[305]. Ainsi, l'itération requiert un rôle davantage actif de la part du co-énonciateur ou du récepteur que la visée ponctuelle pour interpréter le passage du temps raconté.

---

[304] Le voici pour rappel : (186) *When he was old enough to play with the boys, and had lost all his own cherry-stones, he <u>used to</u> creep into the bags of his playfellows, fill his pockets, and, getting out without their noticing him, <u>would</u> again join in the game*. (*The History of Tom Thumb, EFT* ; nous soulignons)

[305] En outre, dans le cotexte de gauche immédiat à l'exemple (186), on trouve d'autres références implicites au passage du temps raconté: « *Tom never grew any larger than his father's thumb, which was only of ordinary size; but as he got older he became very cunning and full of tricks* ». Il y a une référence implicite au fait que Tom a

Quand le temps est envisagé sous l'angle d'une itération, l'un des signes les plus évidents de cette visée est la conjonction de subordination « *whenever* ». Elle apparaît treize fois dans notre corpus. Voici un exemple :

(187) *Now there **was** once a farmer who **had** but one daughter of whom he **was** very proud because she **was** so clever. So <u>whenever</u> he **was** in any difficulty he **would** go to her and ask her what he **should** do.* (*The Clever Lass, EFFT* ; nous soulignons)

Ici, le marqueur *–ed* dans les verbes mis en gras dans le texte correspond, pour simplifier, au temps du récit, le prétérit. Il arrive que le récit soit exclusivement en V-Ø/V-*s* ; si l'on ramène l'exemple (187) au présent, on obtient la manipulation suivante :

(187') *Now there **is** ~~once~~ a farmer who **has** but one daughter of whom he **is** very proud because she **is** so clever. So <u>whenever</u> he **is** in any difficulty he **will go/goes** to her and **ask/asks** her what he **shall/should** do.*

Cette manipulation montre que la proposition en « *whenever* » (*he/be in any difficulty*) et la proposition principale de laquelle elle dépend (*he/go to her*) dans l'exemple (187) décrit une habitude du fermier qui répond aux mêmes caractéristiques que lorsque ces S/P sont conjuguées au présent, ce qui nous permet d'appliquer les remarques de Declerck sur le présent d'habitude (1997 : 130) à l'utilisation de V-*ed* dans (187) :

> […] *the HC [head clause] in the present tense refers to a habit involving an indefinite number of instances of a situation that do not actualize simultaneously but follow each other in time (usually with gaps between them)* […].

L'utilisation de « *whenever* » indique donc une succession d'événements dans le temps, séparés par un espace temporel, ce qui explique la façon dont la temporalité de l'histoire racontée s'amplifie pour ne laisser de côté aucun espace temporel, donnant l'image d'une temporalité 'pleine', dense[306]. Le marqueur *–ed* étant actualisant dans (187), il indique que l'habitude décrite était vraie à T_{-1}[307], sans pour autant ancrer une occurrence en particulier dans le temps. Declerck (1997 : 130) ajoute d'ailleurs:

---

grandi (même s'il n'est pas plus haut qu'un pouce) et au processus de vieillissement à travers la structure corrélative qui porte sur les S/P : AS *he/get older, he/become very cunning and full of tricks*.

[306] Le conte viendrait ainsi s'opposer à l'une des caractéristiques de la tragédie que distingue Ricœur (1991a : 81-82) : « Les temps vides sont exclus du compte. On ne demande pas ce que le héros a fait entre deux événements qui dans la vie seraient séparés ».

[307] Cette remarque découle de celle de Declerck (1997 : 130-131) sur le présent d'habitude : « *the present tense* […] *represents the habit as holding at* t_0. »

> […] *the WC [when-clause] (which specifies the time of the instances) does not refer to* t_0 *[or* T_{-1}*]. Its function is to help to make clear the temporal structure (configuration) of the instances making up the habit, not to specify the time of the HC as a whole*.

En établissant la « configuration temporelle » des différentes occurrences de l'habitude décrite, la proposition « *whenever he was in any difficulty* » (ex. (187)) relève davantage de l'expression de la condition, dans le sens où elle désigne les conditions nécessaires réunies pour que l'action habituelle soit effectuée, que de la temporalité. L'itération devient alors une façon pour le narrateur-énonciateur d'assigner des traits de caractère à un personnage ou de décrire son comportement typique. Toutefois, ce procès à caractère « habituel-répétitif » (Declerck, 1997 : 133) garde un lien avec la temporalité grâce à la proposition en « *whenever* » : « *a habit with repeated instantiation is located in time* » (Declerck, 1997 : 133).

Nous aurons l'occasion de traiter plus en profondeur le fonctionnement et le rôle des propositions en « *when(ever)* » dans notre troisième chapitre, car une sous-partie entière leur sera consacrée.

Nous avons ici uniquement traité l'itération quand elle est grammaticalement marquée. Il existe bien entendu d'autres formes de répétitions dans le conte, comme un même type de procès répétés plusieurs fois par différents personnages, c'est-à-dire différents personnages (généralement trois) passant les mêmes épreuves, mais l'itération telle qu'elle est étudiée par Maingueneau (1991) ne concerne que la répétition du point de vue de l'énonciation. Nous ne manquerons pas de traiter les autres formes d'itération au cours des parties suivantes.

La linguistique énonciative de Maingueneau (1991) fournit une première approche de la temporalité énonciative qui constitue une bonne base pour nos analyses, notamment des temps verbaux, dont nous traiterons à nouveau au cours du développement ; nous ferons donc de nouveau référence à Maingueneau (1991) au fil de nos analyses.

Desclés (1994), qui s'inscrit lui aussi dans une démarche énonciative, vient enrichir cette première approche, notamment grâce aux notions de référentiel énonciatif et référentiel narratif.

2.2.2 Desclés (1994) : référentiel énonciatif vs référentiel narratif

Comme le souligne Desclés (1994 : 2), il existerait une relation entre l'énoncé, autrement dit « le résultat des opérations énonciatives », et « l'expression métalinguistique qui inscrit dans une écriture l'aspectualité et la temporalité opérant sur une relation prédicative entière ». Cette expression métalinguistique se traduit par des « opérateurs aspectuo-temporels plus particuliers » dont les marqueurs sont « les traces linguistiques de diverses opérations et catégorisations ». Il catégorise ces dernières comme suit : « (i) les opérations énonciatives ; (ii) les opérations de visée aspectuelle ; (iii) des catégorisations sémantico-cognitives exprimées essentiellement par le lexique verbal » ; en voici les caractéristiques :

> Les opérations énonciatives ont pour effet d'insérer la relation prédicative dans un référentiel spatio-temporel (le référentiel spatio-temporel organisé par et autour de l'énonciateur). Les opérations de visée aspectuelle déterminent une certaine conceptualisation de la situation référentielle exprimée par la relation prédicative sous-jacente à l'énoncé. Les catégorisations sémantico-cognitives sont étroitement liées aux catégorisations opérées au travers du lexique d'une langue. (Desclés, 1994 : 2)

Il faut ici retenir que les catégories linguistiques du temps et de l'aspect ne se limitent pas à un prédicat mais concernent la S/P entière. Dans le cadre de notre sujet, nous concentrerons davantage nos analyses sur les catégories (i) et (ii).

D'après Desclés (1994 : 2), « l'analyse du temps et des aspects nous impose de prendre en compte différents référentiels temporalisés afin de les articuler entre eux ». Le premier référentiel est le « référentiel énonciatif ».

2.2.2.1 *Référentiel énonciatif vs référentiel externe*

La distinction présentée dans la sous-partie 2.1.1. entre temps externe et temps linguistique se retrouve au niveau du référentiel. En effet, selon Desclés (1994 : 3), « l'acte énonciatif » n'est pas considéré du point de vue du « processus énonciatif qui se déploie dans le temps externe (l'acte de parole "consomme du temps") » mais de celui de « sa trace dans le temps linguistique ». Dans le temps linguistique, l'acte énonciatif est conçu comme « un intervalle d'instants contigus et non pas un instant singulier » qui « avance avec le flux du

temps ». En d'autres termes, « le moment d'énonciation », dans le temps externe, est considéré comme un tout, « avec un début et une fin ». Il en va tout autrement dans le temps linguistique, dans la mesure où, « dans toute énonciation directe, l'acte énonciatif est un acte en train d'être effectué, il est entièrement constitutif du "présent" qui servira à repérer les autres situations verbalisées ».

Desclés (1994 : 3-4) explique pourquoi l'acte énonciatif linguistique ne dépasse pas le cadre du présent puis il le compare à son appréhension externe ; nous reproduisons ensuite la schématisation de cette confrontation :

> Chaque acte énonciatif effectué par un énonciateur produit le réalisé de cet énonciateur. L'acte énonciatif ne se déploie pas encore dans le non réalisé, sinon il ne serait plus du "présent" et il ne serait plus en train d'être effectué mais il deviendrait du déjà effectué et serait alors relégué dans le "passé". […] Le processus énonciatif est donc borné à gauche par le début de l'acte énonciatif et borné à droite par le premier instant du non réalisé mais ce premier instant est exclu du processus d'énonciation lui-même. Désignons par T^0 le premier instant du non réalisé. La projection de T^0 sur le référentiel externe engendre un repère mobile t^e qui avance avec le flux du temps. Ainsi, dans le référentiel énonciatif, la borne T^0 peut être considérée comme un repère fixe et les instants qui précèdent immédiatement T^0 sont tous des instants du processus énonciatif. On pourra alors considérer T^0 comme un repère-origine et fixe dans le référentiel énonciatif. La projection de T^0 dans le référentiel externe est un repère mobile qui se déplace avec le cours du temps, il ne peut donc pas être pris comme une origine. Nous pouvons représenter les deux référentiels par le diagramme de la figure 1.
>
> [_____[Référentiel énonciatif
>
> début----processus énonciatif---->T^0
>
> _____[_____[_____ Référentiel externe
>
> <----------PASSÉ -RÉALISÉ---------->te FUTUR
>
> <----------CERTAIN ----------><---NON-CERTAIN--->

FIGURE 1 : Référentiel externe et référentiel énonciatif[308]

[308] Dans De Glas & Desclés (1996 : 19-20), le « systyème énonciatif » est schématisé de façon légèrement différente : « Ce référentiel comprend : (i) l'ensemble P, totalement ordonné, des instants réalisés et (ii) l'ensemble F, partiellement ordonné, des instants à venir. Les ensembles P et F sont disjoints.

----------[----------

<---------- P ----------><---------- F ---------->

Chaque acte d'énonciation engendre un processus inaccompli qui partage les instants passés déjà réalisés des instants à venir non encore réalisés. […] C'est le processus d'énonciation qui engendre le présent en cours et oppose les situations présentes aux situations passées déjà réalisées et aux situations non réalisées mais pouvant encore se réaliser ».

Ce qui nous permet ici de poser un regard nouveau sur l'acte énonciatif est de considérer ce dernier comme un processus en cours de développement qui se déploie dans le « réalisé » de l'énonciateur. Desclés (1994 : 4) précise ensuite :

> Le référentiel énonciatif […] est constitué et construit par chaque énonciateur; c'est la base d'un domaine modal, celui du réalisé-certain, c'est-à-dire le domaine où tous les instants sont déjà passés et déjà réalisés. Tous les événements qui seront repérés dans ce référentiel seront des événements réalisés ou en train d'être réalisés ; ils sont donc certains et appartiennent au passé ou au présent en cours. Le référentiel énonciatif peut être orienté à partir de T^0, selon une *orientation rétrospective* où l'on remonte vers le passé, c'est alors un temps de la reconstruction du réalisé et un *temps de la mémoire* ; il peut être aussi orienté en direction de T^0, l'orientation suit le cours des événements, c'est un temps organisé par la succession des événements pris dans leur ordre chronologique dans le réalisé, c'est un *temps du vécu*.

Avec le référentiel énonciatif, il s'agit avant tout d'un « repérage temporel » de situations faisant partie du « réalisé » de l'énonciateur[309]. Dans notre corpus, seul un conte fonctionne selon les principes du référentiel énonciatif ; les 103 autres n'inscrivent pas les situations décrites dans le réalisé du narrateur. Le conte en question, intitulé *Sir Gammer Vans* (*MEFT*), raconte les aventures du héros narrateur ; le conte commence ainsi :

(188) *Last Sunday morning at six o'clock in the evening as I* ***was*** *sailing over the tops of the mountains in my little boat, I* ***met*** *two men on horseback riding on one mare : so I* ***asked*** *them, "Could they tell me whether the little old woman was dead yet who was hanged last Saturday week for drowning herself in a shower of feathers ? " They* ***said*** *they could not positively inform me, but if I* ***went*** *to Sir Gammer Vans he* ***could*** *tell me all about it./ " But how am I to know the house ? "* ***said*** *I.* (*Sir Gammer Vans, MEFT* ; nous soulignons)

L'énonciateur, narrateur homodiégétique[310], construit, à travers le pronom sujet « *I* », un référentiel énonciatif dont les événements sont « réalisés » et « appartiennent au passé » ; le marqueur *–ed* dans les verbes mis en gras dans le texte en est la trace linguistique. Le référentiel énonciatif est, dans un premier temps, dirigé selon une orientation rétrospective à partir de T^0 ; en témoigne le GN circonstanciel de temps « *last Sunday morning* ». Le narrateur-énonciateur introduit son histoire comme une reconstruction de son réalisé. Dès la deuxième phrase, qui commence par la S/P *they/say something*, on peut considérer que l'on passe d'une orientation rétrospective à une orientation « qui suit le cours des événements » pour se rapprocher de T^0.

---

[309] Pour Hamburger (1986 : 2058), l'énonciateur doit se référer à un Je-Origine réel : « le langage est énonciation partout où il ne crée pas de Je-Origine fictif » ; nous considérerons au contraire que tout Je-Origine, réel ou fictif, peut désigner un énonciateur.

[310] Comme l'explique Genette (1972 : 252-255), le narrateur, dans sa « relation à l'histoire, peut être homodiégétique, c'est-à-dire « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte », ou hétérodiégétique, qui est « absent de l'histoire qu'il raconte ».

Ce passage du « temps de la mémoire » au « temps du vécu » du narrateur-énonciateur nous offre un accès direct à l'histoire, sans intermédiaire. Par ailleurs, la phrase soulignée présente un exemple de DI ou de DD « formellement hybride » (De Mattia-Viviès, 2010), dans la mesure où les marques typographiques du DD sont présentes (guillemets) et où l'ordre canonique des questions est respecté, mais où le pronom sujet « *they* » est caractéristique du DI. Cela pourrait correspondre à un cas de « discours indirect classique mimétique », auquel De Mattia-Viviès (2010) attribue « un *effet de citation* par la présence de certains marqueurs normalement typiques du DD ou du discours origine ». Cet « effet de citation » souligne l'absence d'intermédiaire entre l'énonciateur et l'énoncé (puisqu'ici le personnage-énonciateur rapporte sa propre question). Dans du DD classique, comme l'explique Danon-Boileau (1982 : 59), « les modalités, les temps, les sujets dans l'énoncé, et les adverbes de temps et de lieu sont calculés par rapport au narrateur rapporté » (nous soulignons). Or, ici, la présence du pronom « *they* » à la place de « *you* » émane d'une transposition du DD au DI non-aboutie ; il s'agit ici d'un « *backshift* », c'est-à-dire d'un « effet de décalage » entre le DD et son « homologue » au DI, mais il ne concerne, dans l'exemple (188), que les pronoms (Danon-Boileau, 1982 : 70)[311]. Danon-Boileau (1982 : 59) utilise également le terme d'« énoncé transposé » pour désigner « un énoncé dans lequel les temps des verbes, les personnes des réfléchis et des pronoms et certains adverbes de temps (...) sont modifiés par rapport au discours primitif ». Dans (188), la transposition n'a opéré que sur les pronoms. Cette transposition pourrait aussi témoigner de l'« hégémonie de la situation d'énonciation correspondant au narrateur primaire » (pour reprendre les termes de Danon-Boileau, 1982 : 57) par rapport à son rôle de personnage. En effet, le narrateur aurait pu choisir le DD classique, qui correspond à ce que Genette (1972 : 189-190) appelle le « récit de paroles », et qui ne présente pas d'autre « différence que celles qui tiennent au passage de l'oral à l'écrit. Le narrateur ne raconte pas la phrase du héros, […] il la *recopie* »[312]. Dans l'exemple (188), le narrateur ne se contente pas de recopier et marque ainsi sa présence ; sa temporalité prend le pas sur celle du personnage qu'il incarne.

Pour conclure, par la création d'un référentiel énonciatif, aussi appelé « registre actuel » par Desclés (1994 : 5), le narrateur-énonciateur fait passer les événements fictionnels racontés comme appartenant au « réalisé-certain ». Cela donne une dimension moins fictionnelle à

[311] Le « *backshift* » peut également concerner le niveau des temps et des personnes (Danon-Boileau, 1982 : 70).
[312] Genette (1972 : 190) ajoute : « et en ce sens on ne peut pas parler ici de récit », mais cet argument est discutable, étant donné que le narrateur est l'instance qui rapporte les paroles des personnages.

l'histoire que lorsqu'elle est racontée par un narrateur à la troisième personne, car le référentiel que crée ce dernier ne correspond pas à son réalisé.

Dans le conte de l'exemple (188), nous avons l'exemple d'une narration « s'insér[ant] dans le référentiel énonciatif »[313] (Desclés, 1994 : 5).

> D'autres narrations (les fictions en particulier et les récits historiques où l'énonciateur ne s'implique pas) sont "détachées" du référentiel énonciatif. Ces narrations sont alors repérées par rapport à des repères absolus et déterminés (des dates par exemple) ou des repères indéterminés (contes, récits mythiques). (Desclés, 1994 :5)

Pour prendre en compte le cas de ces « autres narrations », Desclés (1994 : 4) identifie un type de référentiel à part qui « offr[e] la capacité d'exprimer et de représenter […] des verbalisations de situations narratives, réelles ou fictives » qui ne font pas partie du réalisé du narrateur-énonciateur ; il l'appelle le « référentiel narratif ».

2.2.2.2 *Le référentiel narratif*

Le référentiel narratif, ou « référentiel non actualisé » (comprendre : « non actualisé par rapport à l'énonciateur », Desclés, 1994 : 5) prend en compte le fait que « certaines narrations, en particulier les fictions imaginaires […] sont situées en dehors de ce réalisé déterminé par l'énonciateur, elles ne sont donc plus repérables par rapport à l'acte énonciatif qui les produit » (Desclés, 1994 : 4). Dans le seul conte à la première personne de notre corpus, le pronom « *I* » désigne le narrateur, qui est aussi un personnage de l'histoire racontée. Les événements de l'histoire sont donc repérés par rapport à son acte énonciatif. En revanche, le référentiel narratif est « relativement indépendan[t] de l'énonciation » (Desclés, 1994 : 1), et cela crée un effet de distanciation du narrateur par rapport au récit (ce que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises concernant notre corpus) et a tendance à évincer le narrateur-énonciateur du cadre spatio-temporel de l'histoire, auquel il n'appartient pas, puisqu'il s'agit du « réalisé » des personnages et non du sien. Desclés (1994 : 5) précise que, dans le référentiel non actualisé, « les situations sont repérables de façon relative (ce sont des repérages anaphoriques) », sauf si

[313] Desclés (1994 : 5) ajoute : « ces récits sont alors directement repérés par rapport à l'énonciation en cours (*ce matin, j'ai rencontré dans la rue un camarade qui ...; hier soir, j'ai vu le proviseur qui ...*) » ; la traduction de tels énoncés en anglais associerait le pronom « *I* » à des verbes en V-*ed*, caractéristiques que l'exemple (188) possède ; ce dernier présente également un déictique proche de « ce matin » ou « hier soir » : « *last Sunday morning* ».

des « opérations de synchronisation » viennent spécifier le contraire. Il classe les repères comme « il était une fois », que nous avons étudié et confronté à *OUAT* dans notre premier chapitre, parmi les « marqueurs linguistiques explicites [qui] sont des indices d'un décrochage (une rupture) par rapport à l'énonciation en cours ». Tous ces arguments viennent confirmer nos remarques sur le détachement qui s'opère entre la temporalité du narrateur et celle des personnages.

Un troisième référentiel important traité par Desclés (1994 : 6-8) implique également un « décrochage » : le « référentiel des possibles ». Ce référentiel prend en compte les situations qui indiquent un « décrochage par rapport au référentiel énonciatif », par rapport au réalisé, et correspond à des situations introduites par la conjonction « si », par exemple. Ce référentiel ne fera pas ici l'objet d'analyses, dans la mesure où l'univers du conte n'est pas posé comme un « possible », mais *à la manière d'*un « réalisé », et correspond de ce fait au référentiel narratif.

Le détachement du narrateur-énonciateur que nous pensons pouvoir qualifier de typique dans les contes de notre corpus fait écho à la distinction entre « discours » et « récit » de Benveniste. Maingueneau (1991 : 58) explique que « le premier est rapporté à l'instance d'énonciation alors que le second en est totalement coupé » :

> Appartiennent au discours les énoncés oraux ou écrits référés à l'instance d'énonciation, c'est-à-dire comportant des embrayeurs. Appartiennent en revanche au récit des énoncés, presque toujours écrits, qui ne contiennent aucune référence à l'instance d'énonciation, sont dépourvus d'embrayeurs […] un énoncé utilisant les « temps » du discours est posé comme lié à l'actualité de son énonciateur, entretenant avec son présent un lien « vivant », tandis qu'un énoncé employant les « temps » du récit pose une série d'événements dissociés de leur énonciateur, qui n'y laisse aucune trace. Dans le récit tout se passe comme si personne ne produisait l'énoncé, comme si les événements se racontaient tous seuls. […] Le récit […] fait l'objet d'une assertion avec une modalisation « zéro » puisque son énonciateur s'efface, ne laisse pas de trace dans son énoncé. […] l'énonciateur se pose comme indéterminé, sujet quelconque qui se contente de constater au lieu d'asserter réellement. (Maingueneau, 1991 : 59)

Dans notre corpus, la plupart des énoncés ne sont pas explicitement rattachés à « l'instance d'énonciation », mais, comme nous l'avons vu par exemple avec l'utilisation du présent de narration, certains éléments nous rattachent à « l'actualité » du narrateur-énonciateur. Même si le « récit » domine, si le narrateur-énonciateur a tendance à « s'effacer », certains énoncés renvoient au « discours ». La plupart du temps, le narrateur-énonciateur rapporte l'histoire sous l'angle de la « constatation », mais nous pouvons remarquer plusieurs énoncés qui trahissent la présence du narrateur, comme dans l'exemple suivant (qui reprend en partie les exemples (11) et (150)) :

(189) *To make my long story short, **I** shall follow poor Jack, and let the other two take their chances, for **I** don't think there was much good in them.* […] *The young Prince dismounts, and puts his horse in the stable, and they go in to have some refreshments, for **I** can assure you he wanted some* […].(*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

L'embrayeur « *I* » mis en gras dans le texte et les propositions adverbiales de cause soulignées sont des signes de « discours » ; plus qu'une simple assertion[314], les propositions soulignées relèvent respectivement de l'opinion (« *think* ») et du pouvoir de persuasion (« *I can assure you* ») de l'énonciateur-narrateur. L'exemple (189) présente des preuves suffisantes que les énoncés dans les contes de notre corpus n'appartiennent pas exclusivement au « récit », qui, comme l'indique Maingueneau (1991 : 60) « rapporte un enchaînement de faits purs supportés par un narrateur omniscient et invisible ». La cohabitation du « récit » et du « discours » n'est toutefois pas spécifique au conte, car, comme l'indique Maingueneau (1991 : 62), « très souvent on constate qu'un même texte fait alterner ces deux types d'énonciation [*discours* et *récit*] ». Plutôt que d'une opposition, le lien entre « discours » et « récit » relève donc davantage d'une complémentation, dans un texte.

En français, des « temps de base » sont attribués au « discours », comme le présent de l'indicatif et le passé composé[315], et au « récit », comme le passé simple[316] et l'imparfait (Maingueneau, 1991 : 60). Le futur n'a pas sa place dans le « récit », sauf s'il est prospectif, c'est-à-dire un « « pseudo-futur » qui exprime une sorte de fatalité, de nécessité ». Weinrich (1973) classe également les différents temps verbaux en deux catégories, le « commentaire » et le « récit », mais réserve l'imparfait uniquement pour le « récit » alors que Benveniste le répartit sur les deux « systèmes de « temps » » (Maingueneau, 1991 : 61). En anglais, il nous semble difficile d'imputer des temps particuliers à ces deux catégories, dans la mesure où leur emploi est plus flexible ; V-*ed*, en particulier, convient aussi bien au « discours » ou « commentaire »

[314] Nous entendons ici « assertion » au sens défini par Benveniste (1974 : 84) : elle « vise à communiquer une certitude, elle est la manifestation la plus commune de la présence du locuteur dans l'énonciation, […] les mots *oui* et *non* assertant positivement ou négativement une proposition ».
[315] Le passé composé tient du « discours » puisqu'il « lie l'énoncé à l'actualité de son énonciateur » (Maingueneau, 1991 : 61).
[316] Plus précisément, selon Maingueneau (1991 : 61), « c'est la combinaison non-personne + passé simple qui fonde le récit ». Le terme de « non-personne » est emprunté à Benveniste ; Joly & O'Kelly (1990 : 20) proposent une alternative à cette notion : celle de « non-présence », qui désigne la « *troisième personne* », absente du « rapport interlocutif » entre la première et la deuxième personne ; « la marque de l'absence est signalée en anglais, au présent de l'indicatif, par le morphème –*s* ».

qu'au « récit ». En revanche, il nous semble intéressant d'analyser les contes de notre corpus à la lumière de distinctions de ce type.

2.2.3 Benveniste (1979) : *discours* vs *histoire*

Pour éviter toute confusion terminologique, nous mettrons l'*histoire* au sens où l'entend Benveniste en italique, pour la distinguer de l'histoire 'racontée', c'est-à-dire des événements dont fait état le récit.

Le référentiel narratif de Desclés (1994) peut être rapproché du système énonciatif de l'« *histoire* » que Benveniste (1979) avait déterminé avant lui. Benveniste (1979 : 238) classe en effet les temps verbaux français selon « *deux systèmes* manifest[ant] deux plans d'énonciation différents » : « celui de *l'histoire* et celui du *discours* », ce dernier pouvant être lié au référentiel énonciatif de Desclés (1994). L'énonciation *historique* « caractérise le récit des événements passés » (1979 : 239), indépendamment de leur « vérité « objective » » ; elle s'adapte donc parfaitement aux récits fictionnels. Ce type d'énonciation est caractérisé, d'une part, par l'absence de déictiques, ou plutôt ce que Benveniste (1979 : 239) appelle les formes linguistiques « autobiographiques », comme les pronoms de la première et deuxième personne, ou les adverbes « *ici* » et « *maintenant* ». D'autre part, il est caractérisé par un groupe de temps verbaux bien définis : l'aoriste (passé simple ou passé défini), l'imparfait (auquel Benveniste inclut le conditionnel) et le plus-que-parfait[317]. Benveniste (1979 : 241) va jusqu'à affirmer que,

[317] Le système énonciatif de l'*histoire*, d'après Benveniste (1979 : 239), inclut également, « d'une manière limitée, un temps périphrastique substitut du futur, que nous appellerons *prospectif* [comme dans « il allait partir »]. Le présent est exclu, à l'exception – très rare – d'un présent intemporel tel que le « présent de définition » ». Weinrich (1973), lui, ajoute à cette répartition le conditionnel. Comme le souligne Ricœur (1991b : 129), la distinction entre *discours* et *histoire* de Benveniste rappelle celle entre le monde commenté et le monde raconté de Weinrich (1973), « sauf [que cette dernière distinction] engage non plus le rapport de l'énonciateur à l'énonciation, mais le rapport d'interlocution et, à travers celui-ci, le guidage de la réception du message en vue d'une première répartition des objets possibles de communication ; le monde commun aux interlocuteurs est donc lui aussi concerné par une distinction purement syntaxique ; c'est pourquoi il est question chez Harald Weinrich de monde raconté et de monde commenté ».

dans un texte qui respecte ces caractéristiques, « il n'y a même plus alors de narrateur », ajoutant « personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes ».

Bien que les temps anglais ne puissent pas être si radicalement catégorisés, un exemple comme le suivant semble bien illustrer ce qu'entend Benveniste par « système énonciatif de l'*histoire* » :

(190) *There **was** an old soldier who had been long in the wars - so long, that he **was** quite out-at-elbows, and **did** not know where to go to find a living. So he **walked** up moors, down glens, till at last he **came** to a farm, from which the good man had gone away to market.* (*Jack Hannaford, EFT* ; nous soulignons)

Nous croyons pouvoir affirmer que Benveniste décrirait cet énoncé en avançant que « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire » (1979 : 241). Ce dernier argument ne peut être ici réfuté, puisque toutes les formes V-*ed* (mises en gras dans le texte ci-dessus) organisent effectivement les événements dans l'ordre chronologique de leur survenance dans l'histoire racontée, les formes en *have-ed* V-*en* indiquant, elles, une antériorité par rapport à certains de ces événements. En revanche, il ne nous semble pas juste de considérer que « personne ne parle », et que les verbes conjugués en V-*ed* sont l'équivalent de l'aoriste qui est « le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur ». Un énoncé nécessite forcément un énonciateur : ici, le narrateur. Il y a de fait quelqu'un qui « parle », mais le narrateur-énonciateur se fait discret, comme pour prétendre que l'histoire qu'il énonce existe indépendamment de son énonciation (ce qui n'est bien sûr pas le cas) et rend ainsi moins problématique la question de la fictionnalité de l'histoire racontée. Comme Ricœur (1991b : 121), nous pouvons nous demander si « l'absence du narrateur au récit historique » ne résulte pas « d'une stratégie, par laquelle celui-ci se rend absent au récit ».

Comparons (190) à un autre type d'*incipit*. Un exemple comme le suivant montre une alternance entre une présence discrète et une présence affirmée du narrateur-énonciateur :

(191) ***You** must know that once upon a time Reynard the Fox and Bruin the Bear went into partnership and kept house together. Would **you** like to know the reason? **Well**, Reynard knew that Bruin had a beehive full of honeycomb, and that was what he wanted; but Bruin kept so close a guard upon his honey that Master Reynard didn't know how to get away from him and get hold of the honey. So one day he said to Bruin, **"Pardner, I have to go and be gossip—that means god-father, you know—to one of my old friends." "Why, certainly,"** said Bruin. So off Reynard **goes** into the woods, and after a time he crept back and uncovered the beehive and had such a feast of honey. Then he went back to Bruin, who asked*

> *him what name <u>had been</u> given to the child. Reynard <u>had forgotten</u> all about the christening and <u>could</u> only say, "**Just-begun.**" "**What a funny name,**" <u>said</u> Master Bruin.* (*Reynard and Bruin, MEFT* ; nous soulignons)

Pour mettre en évidence cette alternance, nous avons, d'un côté, souligné les éléments principaux se rapportant à *l'histoire*, au sens où l'entend Benveniste, et, de l'autre, mis en gras les éléments principaux se rapportant au *discours*, toujours au sens où l'entend Benveniste. Il n'est pas particulièrement surprenant de voir de tels revirements de systèmes énonciatifs. Comme Benveniste (1979 : 242) l'indique :

> Chaque fois qu'au sein d'un récit historique apparaît un discours, quand l'historien par exemple reproduit les paroles d'un personnage ou qu'il intervient lui-même pour juger les événements rapportés, on passe à un autre système temporel, celui du discours.[318]

Dans (191), nous remarquons plusieurs éléments que Benveniste (1979 : 242-243) réserve au « *discours* » : premièrement, le pronom personnel de la deuxième personne, « *you* », affiche une adresse directe du narrateur-énonciateur au lecteur co-énonciateur ; or, nous savons que *you* est « nécessairement désigné par » le *I*, ici implicite, du narrateur, « et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de [*I*] », pour reprendre les explications de Benveniste (1979 : 228) à propos de « je » et « tu ». Ensuite, le mot de discours « *well* » marque la présence du narrateur-énonciateur, et l'intervention des personnages au DD est typique du *discours*. L'incise « *—that means god-father, you know—* » peut même être entièrement attribuable au narrateur, qui fournirait une explication relative aux termes utilisés par le personnage dont il rapporte les dires (il explique ce que le personnage Reynard entend par « *a gossip* »). Enfin, l'utilisation du présent narratif dans « *goes* » nous renvoie au *discours*, dans la mesure où le présent fait partie des « temps fondamentaux » qui le définissent (Benveniste, 1979 : 243)[319]. D'autre part, les éléments soulignés nous renvoient à l'*histoire.* Nous ne pouvons donc affirmer, comme Benveniste (1979 : 239), qu'il n'y a « aucune intervention du locuteur dans le récit », mais il est vrai que la présence du narrateur reste discrète.

---

[318] Maingueneau (1991 : 62) suit la même idée en affirmant que « déjà, la présence de citations au DD dans une narration relevant du *récit* marque un passage au *discours* » (« *récit* » correspondant alors à « *histoire* » chez Benveniste).

[319] Le présent est d'ailleurs, selon Benveniste (1974 : 75), le seul temps verbal qui est réellement en prise avec le temps ; le présent sépare « ce qui n'est plus présent et ce qui va l'être. Ces deux références ne reportent pas au temps mais à des vues sur le temps, projetées en arrière et en avant à partir du point présent ».

Le système énonciatif de l'*histoire* de Benveniste pourrait être rapproché du « narrateur anonyme » de Danon-Boileau (1982 : 38). Ce dernier oppose ce narrateur « effacé » au « narrateur explicite ». D'une façon générale, le narrateur de conte correspond au « narrateur anonyme », qui « constitue le support des qualifications et l'origine des repérages de son énoncé sans pour autant avoir d'identité référentielle ». Le « narrateur anonyme » est décrit comme « hors de portée de toute description » (Danon-Boileau, 1982 : 40), ce qui n'est pas le cas du « narrateur explicite », qu'il est possible de « visualiser » et qui « dispose d'une identité référentielle ». Toutefois, le narrateur peut adopter ces deux positions différentes dans le cadre d'un même conte. Le « narrateur anonyme » ne « prend jamais appui sur sa situation d'énonciation » et « repère les objets de son discours en faisant jouer des repérages internes au texte (anaphoriques [...]) » (Danon-Boileau, 1982 : 40). Or, comme nous a déjà pu le voir (par exemple dans l'exemple (102)[320], avec « *six years ago* »), le narrateur prend parfois appui sur sa situation d'énonciation et met sa temporalité en lumière.

L'étude des différents systèmes énonciatifs et des différents types de narrateur souligne l'importance de la temporalité du narrateur dans l'analyse du rapport entre temps et récit dans les contes de notre corpus. C'est en effet, comme l'explique Danon-Boileau (1982 : 37), « à partir de lui que s'effectuent les repérages servant à mettre en place les références du temps, du lieu et des objets dont il parle ». Nous allons désormais élargir notre approche du rapport entre temps et récit grâce aux études linguistiques majeures qui ont été consacrées à la question.

2.3 Le temps dans le récit

« L'argument sceptique est bien connu : le temps n'a pas d'être, puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas » (Ricœur, 1991a : 25). Dans le conte, à la manière du « langage » et par le « langage », qui, selon Ricœur (1991a : 108), « configure et refigure l'expérience temporelle », comment le récit capture-t-il

[320] Le voici pour rappel : (102) At Dalton, near Thirsk, in Yorkshire, there is a mill. It has quite recently been rebuilt; but when I was at Dalton, six years ago, the old building stood. […]. There once lived a giant at this mill who had only one eye in the middle of his forehead […]. (The Blind Giant, MEFT ; nous soulignons)

un élément aussi fuyant que le temps ? Comment ces moments ou périodes de temps 'saisis' sont-ils représentés ? Comment le temps participe-t-il à structurer et faire avancer le récit ? Ce sont autant de questions auxquelles nous allons tenter de répondre grâce notamment aux écrits que Weinrich (1973), Genette (1972), Hamburger (1986) et Ricœur (1985, 1991a, 1991b) ont consacrés à la question qui nous intéresse ici, celle du lien qui unit temps et récit[321].

2.3.1 Gérard Genette (1972) : temps de l'histoire et temps du récit

Genette (1972 : 77-78) reprend la distinction des théoriciens allemands entre « erzählte Zeit (temps de l'histoire) et Erzählzeit (temps du récit) »[322], « ce faux temps qui vaut pour un vrai » et qu'il traite « comme un *pseudo-temps* ». Le rapport qu'ils entretiennent, pour Genette (1972 : 78), se subdivise en sous-catégories. Deux d'entre elles, l'ordre temporel[323] et la fréquence, sont particulièrement intéressantes pour notre sujet ; nous les étudions successivement ci-dessous.

2.3.1.1 *Ordre temporel et anachronies*

Le rapport entre temps de l'histoire et temps du récit se manifeste d'abord dans l'ordre temporel :

> Étudier l'ordre temporel du récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. (Genette, 1972 : 78-79)

---

[321] Comme Ricœur (1991a : 76), nous appellerons 'récit' « très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire l'agencement des faits ».

[322] MÜLLER, G. « Erzählzeit und erzählte Zeit », *Festschrift für Kluckhorn*, 1948, repris dans *Morphologische Poetik*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1968

[323] Étudier l'ordre revient plus précisément à étudier « les rapports entre *l'ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit » (Genette, 1972 : 78).

Les discordances ainsi créées seront appelées des « *anachronies narratives* » ; ces anachronies « postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire » (Genette, 1972 : 78-79), mais, bien sûr, ce degré zéro n'existe pas en pratique. Ainsi, les contes de notre corpus présentent toujours une certaine discordance entre l'ordre temporel de l'histoire et celle du récit, même s'ils ont tendance à la limiter autant que possible, ce que peut justifier le besoin de rester assez linéaire pour faciliter le suivi de la genèse par des destinataires jeunes. Comme l'indique Genette (1972 : 79) lui-même, « il semble que le récit folklorique ait pour habitude de se conformer, dans ses grandes articulations du moins, à l'ordre chronologique ».

Les deux grandes catégories d'anachronie narrative sont l'analepse et la prolepse. Elles se définissent ainsi en fonction du « récit premier », c'est-à-dire « le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle ». L'anachronie, elle, renvoie à un « récit temporellement second » (1972 : 90). Nous allons maintenant étudier les formes que ces deux catégories prennent respectivement dans notre corpus, et ce qu'elles révèlent sur l'expression de la temporalité dans le conte.

2.3.1.1.1 Analepses

Commençons par l'analepse, qui correspond à « toute évocation après-coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 1972 : 82)[324]. Il nous serait difficile de déterminer le nombre exact d'analepses dans l'ensemble de nos 104 contes. Cependant, nous pouvons d'abord concentrer notre analyse sur les adverbes du type « *earlier* », qui sont, *a priori*, les signes les plus apparents d'un retour en arrière, et sur la forme verbale *had* V-*en* (pluperfect), qui marque généralement une antériorité.

Comme cela était prévisible, on ne trouve, dans notre corpus, qu'un faible nombre d'occurrences d'adverbes marquant un retour en arrière ; aucune occurrence de « *earlier* » n'est d'ailleurs à noter, ni même d'un synonyme comme « *previously* » ou de l'adjectif « *previous* » qui, couplé à un GN dénotant un repère temporel (ex. : *the previous day*), aurait pu indiquer une

[324] Genette (1972 : 82) donne l'exemple de « trois mois plus tôt », qui présente une scène qui vient *après* dans le récit, mais *avant* dans la diégèse.

analepse. Nous nous sommes donc intéressée ensuite à l'adverbe sémantiquement proche « *sooner* ». Il est effectivement présent dans notre corpus (vingt-deux fois), dont une fois comme synonyme de « *rather* »[325] ; tous les autres cas renvoient à la structure « *no sooner… than/when* », qui constitue un cas à part, puisqu'il s'agit d'une construction idiomatique (elle sera étudiée ultérieurement, dans notre troisième chapitre), marquant une relation de temps et de causalité : l'inchoation de la première proposition déclenche la validation de la deuxième proposition. Prenons tout de même un exemple pour déterminer s'il s'agit réellement d'analepse :

(192) *When he reached the keep, he went off to the witch queen's bower, and when he saw her, he touched her with a twig of a rowan tree.* ***No sooner had he touched her than she shrivelled up*** *and shrivelled up, till she became a huge ugly toad, with bold staring eyes and a horrible hiss*. (*The Laidly Worm of Spindleston Heugh, EFT* ; nous soulignons)

Dans le récit, l'ordre chronologique des événements des propositions mises en gras est le suivant : *he/touch her > she/shrivel up*. Or, il ne semble pas différent de l'ordre temporel de l'histoire, la sorcière n'ayant pas commencé à se rabougrir avant qu'il ne la touche avec la baguette magique. Il ne s'agit alors pas d'un cas d'analepse. Toutefois, la présence de « *sooner* » et de la forme verbale *had* V-*en* (« *had touched* ») peut prêter à confusion, dans la mesure où leur combinaison est généralement le symptôme d'un retour en arrière. Ce qui empêche une telle interprétation est, en partie, le fait que « *sooner* » est précédé de la négation « *no* » pour venir former une conjonction de subordination composée : on veut ainsi insister sur le fait qu'il n'y a pas d'analepse, que, justement, les deux événements sont simultanés dans l'ordre temporel de l'histoire. On pourrait alors proposer une traduction telle que « au moment même où il la toucha, elle commença à se ratatiner », plutôt que « à peine l'avait-il touchée qu'elle commença à se ratatiner », qui implique une succession des deux événements, si rapprochés soient-ils dans le temps. Bien entendu, une telle simultanéité est absolument impossible à transcrire dans un récit, puisque la mention de deux procès différents, même s'ils sont simultanés, implique forcément la formulation de deux propositions, l'une venant inexorablement après l'autre dans le récit. La non-existence du « degré zéro » d'« un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire » (Genette, 1972 : 78-79), fait de « *no*

[325] « *Now Joan had got the pair of scissors in her hand, and sooner than tell him what had really happened she said, "I cut these pots and pans into pieces with my scissors".* » (*Scissors, EFFT* ; nous soulignons)

sooner » l'un des outils les plus adaptés à retranscrire cette simultanéité ou quasi-simultanéité des événements dans l'ordre temporel de l'histoire. Si l'on n'accepte pas l'interprétation selon laquelle ces deux événements sont purement simultanés dans la temporalité de l'histoire, on admettra que « *no sooner* » marque la rapidité de leur enchaînement et leur lien causal : c'est grâce au coup de baguette qu'il peut affaiblir la puissante sorcière. Ce lien causal met ainsi l'accent sur le pouvoir magique de la baguette et son effet rapide, presque immédiat. On remarque que, dans le cotexte avant, une telle relation de quasi-simultanéité avait été marquée par la proposition en « *when* » : *he/see her* et *he/touch her with a twig of rowan tree* s'enchaînent rapidement dans l'ordre temporel de l'histoire. On peut alors traduire ces deux propositions par : « dès qu'il la vit, il la toucha avec une baguette de sorbier ». Toutefois, « *when* » insiste moins sur le lien temporel et causal des deux événements que « *no sooner* » ; autrement dit, ce dernier est moins 'neutre' du point de vue temporel et narratif. Par ailleurs, nous remarquons que le contenu narratif de la proposition en « *no sooner* » a un caractère répétitif, car l'on vient de mentionner l'action *he/touch her with a twig of a rowan tree*. La répétition de cette action correspond à l'un des quatre types de « relation de fréquence » que Genette (1972 : 146) a identifiés ; ici, on raconte deux fois ce qui s'est passé une fois. Nous reviendrons bientôt sur les différentes relations de fréquences, mais pouvons d'ores et déjà noter que, dans l'exemple (192), la répétition de ce même événement retarde la survenance de celui représenté par la S/P *she/shrivel up*. Ce retardement est créateur de suspense et met en lumière l'événement extraordinaire qui en bénéficie. Ainsi, « *no sooner* » est plus apte que « *when* » à transcrire, d'une part, la dimension merveilleuse d'un événement magique et, d'autre part, l'effet de surprise qu'il créera certainement chez le lecteur. Prenons un autre exemple dans chacun des deux autres recueils afin de montrer que « *no sooner* » a le même rôle de mise en exergue du pouvoir et de l'effet d'un élément magique[326] :

(193) *"Ah!" groaned the woodman, "I wish I 'd a good link of black pudding here before me." No sooner had he said the word, when clatter, clatter, rustle, rustle, what should come down the chimney but a link of the finest black pudding the heart of man could wish for.* (*The Three Wishes, MEFT* ; nous soulignons)

(194) *Then Bella was sorry indeed and remembered all the kindness that the Beast had shown her; and she threw herself down by it and said, "Oh, Beast, Beast, why did you die? I was getting to love you so much." No sooner had she said this than the hide of the Beast split in two and out came the most*

[326] Sur vingt-et-une occurrences de « *no sooner* » dans notre corpus, seules cinq (deux dans *EFT*, aucune dans *MEFT* et trois dans *EFFT*) ne sont pas liées à l'apparition d'un événement magique, mais servent seulement à marquer la quasi-simultanéité de deux événements plus ordinaires.

handsome young prince who told her that he had been enchanted by a magician and that he could not recover his natural form unless a maiden should, of her own accord, declare that she loved him. (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Dans ces deux exemples, « *no sooner* » souligne le pouvoir magique des mots qui viennent d'être prononcés par les personnages, respectivement par le menuisier et par Bella ; dans ce dernier cas, « *no sooner* » ne souligne pas seulement la force magique des mots de la jeune fille, mais aussi, métaphoriquement, le pouvoir de l'amour aveugle et inconditionnel, illustrant par la même occasion la message didactique sous-jacent dans le conte.

« *Before* », pour finir, dans sa réalisation adverbiale ou prépositionnelle, relève d'un emploi analeptique 79 fois sur ses 248 occurrences[327], soit environ une fois sur trois. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier « *before* » dans ce chapitre, et nous ne reviendrons pas sur les exemples déjà traités. Toutefois, prenons un exemple pour l'analyser du point de vue de l'ordre temporel :

(195) *"Good morning, mum," says Jack, quite polite-like. "Could you be so kind as to give me some breakfast?" For he* ***hadn't had*** *anything to eat, you know, the night before and was as hungry as a hunter*. (*Jack and the Beanstalk, EFT* ; nous soulignons)

Ici, le circonstant « *the night before* » signale effectivement un retour en arrière : l'ordre temporel de l'histoire suit le schéma : *he/(not) have anything to eat > he/be hungry as a hunter > he/say something*. Or, la première et la deuxième S/P apparaissent respectivement en deuxième et troisième position dans l'ordre temporel du récit. Le retour en arrière qu'elles représentent reste dans le cadre temporel de l'histoire racontée (le temps de l'histoire a déjà une durée de plus d'un jour à ce moment-là de l'histoire) ; il s'agit alors d'une analepse « interne homodiégétique » car elle « porte sur la même ligne d'action que le récit premier » (Genette, 1972 : 92). Plus qu'un lien temporel, l'analepse établit ici un lien causal entre les différents événements ; l'analepse prend alors une fonction explicative : le fait que Jack n'a rien mangé depuis la veille justifie qu'il demande un petit-déjeuner à sa mère. Ici, il s'agit d'une anachronie à faible « portée », c'est-à-dire qu'il y a une courte distance temporelle entre le moment visé

[327] En détails, il s'agit de 29/98 occurrences de « *before* » (ou son synonyme, dans certains cas : « *beforehand* ») dans *EFT*, 19/70 dans *MEFT* et 31/80 dans *EFFT*. Analyses réalisées manuellement à l'aide de la fonction CRTL+F sur Word.

par l'analepse et « le moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place » (Genette, 1972 : 89). Elle a également une faible « amplitude », c'est-à-dire que le « durée d'histoire » couverte (Genette, 1972 : 89) est relativement courte (une journée).

En revanche, dans onze occurrences, l'analepse en « *before* » a une portée et une amplitude plus larges, car « *before* » est associé à l'adverbe « *ever* » ou « *never* », comme dans l'exemple suivant :

(196) *The mother, when she handed the baby to Dame Goody to mind, gave her a box of ointment, and told her to stroke the baby's eyes with it as soon as it opened them. After a while it began to open its eyes. Dame Goody saw that it had squinny eyes just like its father. So she took the box of ointment and stroked its two eyelids with it. But she couldn't help wondering what it was for, as* ***she had never seen*** *such a thing done before. So she looked to see if the others were looking, and, when they were not noticing she stroked her own right eyelid with the ointment.* (*Fairy Ointment, EFT* ; nous soulignons)

Ici, l'analepse qui porte sur la S/P *she/never see such a thing done* a une portée importante, car elle renvoie au moment de la naissance de Dame Goody (car il est sous-entendu « *she had never in her life seen such a thing done* ») ; or, le conte commence avec la phrase « *Dame Goody was a nurse that looked after sick people, and minded babies* ». Le cadre spatio-temporel de l'histoire est dépassé par l'analepse, puisque celui-ci commence à un moment relativement tardif de la vie du personnage, la S/P *Dame Goody/be a nurse* n'étant sans doute pas valable avant un point de la vie d'adulte du personnage. L'amplitude de cette analepse est très étendue, puisqu'elle couvre la période allant de la naissance du personnage, au moment de l'histoire où, étant infirmière, elle est témoin d'un événement surprenant (en l'occurrence, la mère du nourrisson qui lui demande de frotter les yeux du bébé avec une pommade). Il ne s'agit pas ici d'analepse « externe », puisque toute son amplitude ne reste pas extérieure à celle du récit premier (Genette, 1972 : 90) ; il s'agit au contraire d'une analepse interne puisqu'une partie de son « champ temporel est compris dans celui du récit » (Genette, 1972 : 91). Notons à nouveau que cette anachronie est homodiégétique car elle porte « sur la même ligne d'action que le récit premier » (Genette, 1972 : 91). Cette analepse, en revenant sur la vie entière du personnage, permet non seulement de souligner le caractère surprenant de l'événement (qui, de plus, aura un effet magique, puisque cette pommade permet d'embellir chaque chose sur laquelle on pose son regard), mais également, en faisant référence à un cadre spatio-temporel plus large que celui que le récit a fourni au lecteur jusque-là, de faire comme si les personnages 'existaient' en

dehors de l'histoire racontée (car cette dernière ne couvre qu'une portion de leur vie contenant des événements remarquables), dans une 'totalité temporelle' qui leur est propre.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que, sur les 79 occurrences de « *before* » dans son emploi analeptique, près de la moitié[328] servent à souligner l'aspect répétitif du conte dans lequel elles apparaissent :

(197) *Next morning the Queen went to the mirror on the wall and said to it : "Mirror, mirror, on the wall,/ Who is the fairest of us all?" Then the mirror said as before: "Queen, Queen, on thy throne,/ Snowwhite's the fairest thou must own."* (*Snowwhite*, *EFFT* ; nous soulignons)

Il s'agit ici d'analepse si l'on considère que « *as before* » est une structure elliptique correspondant à « *as it had done before* » qui fait un renvoi à un événement antérieur au moment du récit premier où l'on s'est arrêté pour souligner le caractère similaire des deux événements considérés (en l'occurrence : *the mirror/say : « Queen, Queen, …own »*). Le retour en arrière que permet « *before* » participe de la structure répétitive du conte *Snowwhite* (*EFFT*), comme c'est le cas pour la plupart des autres occurrences. Plus précisément, il marque le côté répétitif de la formule magique constituée par la question, toujours identique, que la Reine pose à son miroir et la réponse qu'il lui apporte, et dont le couple (question/réponse) rythme chacune des cinq étapes qui mènent celle-ci à empoisonner Snowwhite. Ainsi, après la première occurrence de la formule, la Reine décide de faire assassiner Snowwhite par un chasseur, à la deuxième, de l'empoisonner grâce à un peigne, à la troisième, grâce à un ruban, à la quatrième, grâce à une pomme. C'est à chaque fois la réponse du miroir qui provoque une nouvelle tentative d'assassinat. Plus qu'une réelle analepse expliquant ce qui s'est passé dans une séquence antérieure, il s'agit donc d'insister sur la similarité des événements et leur dimension presque fataliste (comme si, quoi qu'elle entreprenne, la Reine ne parviendra pas à se défaire de Snowwhite).

L'absence d'occurrences de l'adverbe « *earlier* », de l'adverbe « *sooner* » dans son emploi anaphorique, et la faible proportion d'occurrences de « *before* » marquant un retour en arrière qui ne sert pas uniquement à souligner le caractère répétitif des événements, nous amène à estimer le nombre d'analepses dans notre corpus comme faible, ou, tout du moins, à avancer

[328] Soit 35 occurrences au total, divisées comme suit entre les trois recueils : 10/29 dans *EFT*, 9/19 dans *MEFT* et 26/31 dans *EFFT*. Analyses réalisées manuellement à l'aide de la fonction CRTL+F sur Word.

que, si notre corpus contient effectivement des analepses, elles ne sont que rarement clairement marquées comme telles dans le récit. Cependant, il nous faudrait analyser toutes les occurrences de la forme verbale *had* V-*en* avant de pouvoir affirmer que les contes ne font que peu appel à ce genre d'anachronie :

(198) *Now the grand hunting party comes back, and the castle upon the twelve golden pillars had disappeared, to the great disappointment of those gentlemen as* [*sic*] *did not see it before.* (*Jack and his Golden Snuff-Box, EFT* ; nous soulignons)

Ici, l'ordre temporel du récit se résume comme suit : *the grand hunting party/come back > the twelve golden pillars/disappear > those gentlemen/(not) see it*. Cet ordre ne respecte pas l'ordre temporel de l'histoire : *those gentlemen/(not) see it > the twelve golden pillars/disappear > the grand hunting party/come back*. On a ici une double analepse, la première étant marquée uniquement par l'utilisation de *had* V-*en* (« *had disappeared* »), et la deuxième par l'adverbe « *before* ». D'une façon générale, il faut que l'ordre temporel de l'histoire ne soit pas respecté pour que *had* V-*en* soit le symptôme d'une analepse.

À l'inverse de l'analepse se trouve la prolepse, que nous allons maintenant étudier.

2.3.1.1.2 Prolepses

La prolepse constitue « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette, 1972 : 82).

Tout comme l'analepse, elle peut être interne ou externe, « la limite du champ temporel du récit premier » étant « clairement marquée par la dernière scène non proleptique » (Genette, 1972 : 106). Genette (1972 : 105-106) précise que la « fiction traditionnelle » s'accommode mal de la prolepse car « le narrateur doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte » ; nous l'avons en effet remarqué dans les contes de notre corpus, notamment avec l'utilisation du présent narratif.

Un recensement des prolepses, comme des analepses, n'est pas envisageable. Toutefois, nous avons sélectionné quelques exemples représentatifs du fonctionnement et de l'intérêt de telles anachronies dans le conte :

(199) *Now it happened that <u>the very next day</u> the marriage contract of Lady Mary and Mr. Fox <u>was to be signed</u>, and there was a splendid breakfast* ***before that.*** (*Mr Fox, EFT* ; nous soulignons)

Selon Huddleston & Pullum (1985 : 206), ce type d'emploi de « *be* » à la forme V-*ed* et suivie de « *to* » décrit un programme passé sans pour autant indiquer si la situation a été actualisée. Lapaire & Rotgé (1998 : 507) attribuent cette caractéristique à l'opérateur « *to* », qui signale que la S/P est « simplement posée, sans être encore validée », donc simplement « envisagée ». Cependant, dans le cadre d'un récit en V-*ed*, la S/P (*the marriage contract/be signed*), bien que non encore actualisée au moment où l'on se trouve du récit premier, est envisagée comme un événement qui y trouve place plus tard dans l'ordre temporel de l'histoire, qui semble ainsi dévoilé à l'avance. Cependant, la prolepse, étant par nature incertaine, peut servir à tromper le lecteur, en lui faisant prévoir un aboutissement qui n'aura pas forcément lieu. C'est le cas de (199), puisqu'elle indique que le contrat de mariage « doit être signé » par les protagonistes « le jour d'après », mais le « petit-déjeuner » qui a lieu « avant cela » va remettre en question le mariage. La prolepse permet ainsi d'introduire un rebondissement dans le récit : à l'occasion du petit-déjeuner qui se tient juste avant le mariage, Lady Mary va démasquer son fiancé, Mr Fox, devant tous les invités en leur révélant que ce dernier assassine les jeunes-filles qu'il épouse. Il s'agit ici clairement d'une prolepse interne, car elle reste dans le champ temporel du récit premier, le conte se terminant sur le meurtre de Mr Fox au moment où il aurait dû épouser Lady Mary. Il en va de même avec tous les autres exemples relevés, et cela peut aisément se comprendre, étant donné que le conte se termine souvent sur une idée de 'totalité temporelle' du récit premier[329], si bien qu'il est impossible pour le narrateur de faire une prolepse externe à proprement parler avant l'*excipit*.

Les prolepses ne sont cependant pas toujours des « leurres » (Genette, 1972 : 114). Souvent, les prolepses proviennent des personnages eux-mêmes, ce qui peut participer à leur donner une dimension extraordinaire, comme c'est le cas dans *The King of England and his Three Sons* (*MEFT*), dans lequel le plus jeune fils, Jack, rencontre trois vieillards aux pouvoirs de prédiction sur sa route. Ainsi, aucun des vieillards n'est surpris de sa visite et chacun lui indique ce qui va lui arriver dans chacune des étapes qui le mènera aux pommes d'or qui guériront son père, le Roi. Les prédictions que donnent les trois veilliards passent la plupart du

[329] Nous avons constaté l'idée de 'totalité temporelle' lors de l'étude de l'*excipit*, dans la quatrième sous-partie de notre premier chapitre.

temps par l'utilisation du modal « *will* », qui, dans son utilisation épistémique pour exprimer des événements futurs, est, d'après Huddleston & Pullum (1985 : 190), un outil de prédiction. Nous le trouvons aussi bien au DI qu'au DD :

(200) *The young Prince leaves this young gentleman in all his glory, and he tells the young Prince before leaving that he will see him again before long. (The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

(201) *'When you go in, you will turn up to the right; you will see some grand rooms, then you will go downstairs through the cooking kitchen, and through a door on your left you* ***go*** *into a garden, where you will find the apples you want for your father to get well. After you* ***fill*** *your wallet, you* ***make*** *all speed you possibly can, and* ***call*** *out for the swans to carry you over the same as before* […]*' (The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Il s'agit là encore de prolepses internes. Dans l'exemple (200), la prolepse reste assez vague, et produit un certain suspense quant à la suite de l'histoire (on ne sait ni quand, ni pourquoi exactement le jeune prince va revoir le jeune gentleman). Dans (201), en revanche, elle évoque les événements postérieurs dans l'ordre temporel de l'histoire de façon très détaillée. Dans le premier exemple, la prolepse fait référence à l'*excipit* du conte, quand les personnages seront à nouveau réunis : « […] *then they all got together, they had a very merry time of it. And there we will leave them* ». La S/P *he/see him again before long* constitue donc une prédiction qui se réalise, renforçant alors le pouvoir magique de prophétie du personnage. Dans l'exemple (201), la portée de l'anachronie est moins étendue, puisque la prolepse renvoie à un moment de l'histoire avant l'*excipit*. Les événements décrits par la prolepse apparaissent plus loin dans le texte, formulés de façon quasi identique :

(202) *Turning to the right, upstairs he runs, and enters into a very grand bedroom,* ***and sees a beautiful princess lying full stretch on a gold bedstead, fast asleep. He gazed on her beautiful form with admiration, and he takes her garter off, and buckles it on his own leg, and he buckles his on hers; he also takes her gold watch and pocket-handkerchief, and exchanges his for hers; after that he ventures to give her a kiss, when she very nearly opens her eyes****. Seeing the time short, off he runs downstairs, and passing through the kitchen to go into the garden for the apples,* ***he could see the cook all-fours on her back on the middle of the floor, with the knife in one hand and the fork in the other****. He found the apples, and filled the wallet; and on passing through th****e kitchen the cook near wakened****, but he was obliged to make all the speed he possibly could, as the time was nearly up. He called out for the swans, and they managed to take him over;* ***but they found that he was a little heavier than before****.(The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Si nous comparons avec (200), nous nous apercevons que des détails (en gras dans le texte) ont été ajoutés, ce qui prouve que la prédiction n'était pas complète, et ce manque d'informations renforce la dimension dangereuse de l'épreuve à traverser : la prolepse de (200) laissait entrevoir un déroulement lisse de l'épreuve, comme si les événements allaient se dérouler sans embûches, alors que le jeune prince rencontre plusieurs obstacles sur sa route, comme nous le voyons dans la suite du récit (ex. (202)). L'anticipation des faits semble donc avoir une double fonction : d'une part, celle d'illustrer le pouvoir de prédiction du vieillard, d'autre part, celle d'en souligner les limites afin de dynamiser le récit à l'aide d'événements imprévisibles. Par ailleurs, dans l'exemple (200), les événements proleptiques apparaissent comme des instructions que le personnage devra suivre rigoureusement pour réussir l'épreuve, voire comme des ordres déguisés. La présence de verbes à l'impératif dans le cotexte (verbes en gras dans le texte) confirme cette impression. En filigrane, on peut peut-être y lire un enseignement à propos de l'importance de l'obéissance ou du respect des règles.

Le conte *The Three Heads of the Well* (*EFT*) présente le même type d'association entre le mode impératif et l'anachronie proleptique :

(203) *With that the lady pulled out the provisions, and bade him eat and welcome. He did so, and gave her many thanks, and said: 'There is a thick thorny hedge before you, which you cannot get through, but* ***take*** *this wand in your hand,* ***strike*** *it three times, and* ***say****, 'Pray, hedge, let me come through', and it will open immediately; then, a little further, you will find a well; sit down on the brink of it, and there will come up three golden heads, which will speak; and whatever they require, that* ***do****.' Promising she would, she took her leave of him.* (*The Three Heads of the Well, EFT* ; nous soulignons)

Puisque, plus tard dans l'ordre temporel de l'histoire, l'héroïne obéit à ces instructions, elle obtient, des trois têtes magiques du puits, trois dons :

(204) *Then said the heads one to another: 'What shall we* ***weird*** *for this damsel who has used us so kindly?' The first said: 'I* ***weird*** *her to be so beautiful that she shall charm the most powerful prince in the world.' The second said: 'I* ***weird*** *her such a sweet voice as shall far exceed the nightingale.' The third said: 'My gift shall be none of the least, as she is a king's daughter; I'll* ***weird*** *her so fortunate that she shall become queen to the greatest prince that reigns.'*

Ici, il ne s'agit plus vraiment d'instructions à proprement parler, mais les événements ont toujours un caractère proleptique. L'utilisation de l'adjectif « *weird* » est ici peu commune puisqu'il est converti en verbe, et celui-ci prend une dimension performative pour exprimer et

transmettre chacun des dons magiques que font les têtes féériques à la jeune fille. Ils sont relayés grammaticalement par le modal épistémique « *shall* », qui, comme « *will* », indique une « projection » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 492). Tous ces dons peuvent être considérés comme des prolepses dans la mesure ils évoquent des situations à venir dans lesquelles la jeune fille en fera usage.

Le conte *Day-Dreaming* (*EFFT*) est entièrement construit sur les projets très ambitieux que dessine le personnage principal à partir de l'héritage qu'il a reçu de son père, et qu'il a investi dans de la verrerie. Ses projets semblent être déclamés au DD, et le modal « *will* », qu'il utilise cinquante-deux fois, est le support de ses rêveries. Nous pourrions alors qualifier ce conte de prospectif. Le lecteur s'attend à ce que la suite du récit confirme ou infirme les projets que le personnage semble si certain de pouvoir réaliser. Cependant, le conte s'achève sur une révélation : toutes ces élucubrations n'étaient qu'un monologue intérieur sans suite. Il est alors difficile de choisir clairement entre absence de prolepse, l'ensemble des événements décrits ne faisant jamais réellement partie du récit premier à quelque point de l'ordre temporel de l'histoire, ou prolepse externe dont la portée et l'amplitude dépassent largement le cadre du récit premier, laissant au conte une fin ouverte qui ne demande qu'à être complétée, tant l'impression de conte inachevé persiste après la lecture.

Selon Maingueneau (1991 : 60) « l'ordre des énoncés, dans l'idéal, est censé simuler l'ordre chronologique des événements », ce qui explique qu'en général « le narrateur anticipe peu sur la suite de sa narration, alors qu'il opère de nombreux retours en arrière ». Ce qui est certainement davantage spécifique au conte, ce sont les effets de rythme ou de fréquence ; nous réservons les analyses liées au rythme pour des analyses ultérieures, car les remarques de Genette et de Ricœur, auteur étudié dans la sous-partie suivante, sont très proches sur le sujet. Nous passons donc directement à l'étude de la fréquence.

2.3.1.2 ***Fréquence***

L'étude de la fréquence nous amène à prendre en considération les « relations entre les capacités de répétition[330] de l'histoire et celles du récit » (Genette, 1972 : 78). Elle est particulièrement importante pour notre sujet, dans la mesure où le conte présente un caractère répétitif certain, notamment dans ceux dont la structure se développe autour d'un axe binaire ou ternaire. Comme l'indique Delarue (2005 : 70), « la triple répétition […] est caractéristique du conte et contribue à lui donner son rythme intérieur. On sait que très fréquemment le même épisode se répète trois fois dans des termes presque identiques ». Il s'agit, souvent, soit de trois personnages différents vivant exactement les mêmes épreuves, soit d'un seul personnage traversant trois épreuves similaires. Delarue ajoute que ce « procédé fastidieux » a poussé des auteurs comme Perrault à réduire la structure autour d'une fréquence binaire.

Il nous faut donc étudier la « fréquence narrative », autrement dit « les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition[331]) entre récit et diégèse » ; il faudra alors repérer et analyser les « événements identiques » et les cas de « récurrence du même événement », c'est-à-dire les séries « de plusieurs événements semblables et *considérés dans leur ressemblance* » (Genette, 1972 : 145).

Prenons pour commencer l'exemple du conte *Lazy Jack* (*EFT*). Il raconte l'histoire du personnage éponyme, jeune garçon fainéant dont la mère ne supporte plus l'oisiveté et qui le pousse, un lundi, à aller chercher du travail. À partir du mardi et jusqu'au lundi suivant (à l'exclusion du dimanche), chaque jour de la semaine correspond à une nouvelle séquence narrativo-temporelle qui décrit un nouvel emploi de Jack. Ainsi, le conte présente une structure répétitive qui suit le modèle suivant :

(205) *On (Wednesday), Jack went out again and hired himself to (a cow-keeper), who gave him (a jar of milk for his day's work). Jack took (the jar and put it into the large pocket of his jacket, spilling it all, long*

---

[330] Le procédé rhétorique de la répétition doit être bien géré, comme l'explique Derive (2005 : 34). Dans la transcription de l'oral à l'écrit, la répétition ne devra pas être évitée, dans un souci de fidélité, mais adaptée pour être 'consommable' à l'écrit (ex. : ils cherchent, cherchent, cherchent > ils cherchent, cherchent et cherchent encore).

[331] Nous considérerons l'ensemble des formes de répétition distinguées par Adam (2004 : 151) : « répétitions lexicales, rythmiques ou encore syntaxiques », répétition « intraphrastique » ou « interphrastique », qui agissent à un niveau « micro- » (petites unités) ou « macrostructurel » (grands pans discursifs).

before he got home). 'Dear me!' said the old woman, 'you should have (carried it on your head).' 'I'll do so another time,' said Jack. (*Lazy Jack, EFT* ; nous soulignons)

Les éléments entre parenthèses sont ceux qui varient chaque jour, les autres correspondent aux éléments stables. Bien que ces derniers ne soient pas à chaque fois formulés exactement de la même façon, les structures dans lesquelles ils sont exprimés sont très proches. Adam (2004 : 153) considère les énoncés syntaxiquement construits sur le même modèle comme une forme de reprise, qui comme les autres, « cré[e] un rythme et form[e] donc, par-delà les frontières de la phrase typographique, des périodes qui assurent la cohésion textuelle de ce discours ». Les éléments stables assurent donc la cohésion textuelle et, par la même occasion, la cohésion narrative. Dans *Lazy Jack*, les invariants sont : le départ de Jack de la maison de sa mère (*Jack/go out*), son embauche (*Jack/hire himself to someone*), sa récompense pour le travail effectué (*someone/give him something*), qu'il emmène ensuite avec lui (*Jack/take something*), la catastrophe qui s'ensuit étant, elle, différente à chaque fois puisqu'elle dépend de la récompense obtenue, et, pour finir, la réaction de sa mère (*the old woman/say : 'Dear me !'*), qui lui donnera ensuite un conseil (*his mother/say : 'you should have…'*). Vient, après cela, la promesse de Jack d'appliquer le conseil de sa mère la fois suivante, ce qui conditionnera la manière dont il rapportera la récompense du jour suivant à la maison. Nous nous trouvons ici dans l'un des quatre cas de fréquence distingués par Genette (1972 : 146) : « raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois »[332], qui présente une situation anaphorique mais de façon singulative, l'« énoncé narratif » étant répété autant de fois que l'« événement narré ». Cette façon de présenter la fréquence de la situation donne l'image d'un cercle vicieux et d'une temporalité itérative. Sans les différents jours de la semaine, qui marquent l'avancée du temps de l'histoire, le récit semblerait inexorablement emprisonné dans un éternel recommencement[333]. Le conte est ainsi construit sur une ambivalence entre d'un côté, une certaine monotonie, le même type de situation se répétant inlassablement, et, de l'autre, l'introduction de détails nouveaux. Sa structure narrative et temporelle oscille donc entre répétition et variation. Ce n'est que par l'introduction d'un nouveau personnage, témoin de la scène dans laquelle Jack porte un âne sur

[332] Les autres relations de fréquence sont : « raconter une fois ce qui s'est passé une fois » (récit singulatif) ; « raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois » (récit rituel, répétitif) ; « raconter en une seule fois ce qui s'est passé *n* fois » (récit itératif ; ex : tous les jours cette semaine, je me suis couchée à 9h) (Genette, 1972 : 146-148).
[333] Selon Aubrit (2002 : 100), dans le conte, « le temps du monde raconté est […] un temps cyclique, celui de « l'éternel retour » étudié par Mircea Eliade (1978), où la répétition permet à l'homme de quitter le temps profane, celui de la mort et de la corruption, pour recoïncider avec le temps sacré de l'Origine ».

ses épaules, que le cercle répétitif sera brisé, puisque Jack sera stoppé dans sa course avant d'avoir pu rejoindre la maison de sa mère.

Si *Lazy Jack* ne présente pas une fréquence itérative des plus courantes chez Jacobs (le même type de situation a six occurrences), sa structure est comparable à celle de contes comme *The Dancing Water, the Singing Apple and the Speaking Bird* (*EFFT*), qui sont clairement construits sur une fréquence ternaire : l'histoire s'ouvre sur les trois filles d'un herboriste, dont l'une se mariera au roi, auquel elle donnera un fils et une fille, qui seront ensuite laissés pour mort et sauvés par trois fées, qui leur feront, au total, trois dons. Plus tard, le fils devra aller chercher trois objets magiques : d'abord « *the Dancing Water* », ensuite « *the Singing Apple* », et pour finir « *the Speaking Bird* », et trois ermites lui montreront le chemin à chaque étape ; les épreuves qu'il traverse pour la quête de chaque objet sont de même nature. Enfin, il faudra que le Roi voie trois fois ses enfants avant de les reconnaître comme tels. À chaque fois, c'est le troisième élément qui permet de débloquer la situation, contrairement aux deux éléments précédents qui imposent une certaine stagnation, donnant au conte un rythme ternaire régulier et prévisible[334].

La répétitivité de ce conte est illustrée au niveau lexical, avec, par exemple, dix occurrences de l'adverbe « *again* » et quatre occurrences de « *same* » :

(206) *The aunts were again delighted because their nephew was so long absent; but when they saw him return, they felt as though the house had fallen on them. Again they summoned the nurse, and again she visited the young girl* […]. (*The Dancing Water, the Singing Apple and the Speaking Bird*, *EFFT* ; nous soulignons)

(207) *He continued his journey until he met **another** hermit, who asked him the same question, and gave him the same direction. Finally he met **a third** hermit, older than the other two, with a white beard that came down to his feet, who gave him the following directions…* (*The Dancing Water, the Singing Apple and the Speaking Bird*, *EFFT* ; nous soulignons)

La situation décrite dans l'exemple (206), qui correspond à l'appel de la nourrice par les deux tantes, qui obligent celle-ci à aller voir leur nièce, a trois occurrences dans l'histoire, qui

[334] Le triplement est, rappelons-le, un élément caractéristique du conte. Selon Propp (1970 : 90), « la répétition peut être égale (trois tâches, trois années de service), ou donner lieu à un accroissement (la troisième tâche est la plus difficile, le troisième combat est le plus terrible), ou comporter deux fois un résultat négatif et la troisième fois positif ». La structure ternaire du conte étudié ici correspond au dernier cas de figure (deux résultats négatifs, le troisième positif).

donnent lieu à trois mentions dans le récit[335]. Le fait que le narrateur n'a pas eu recours à des compressions narratives prouve que la répétition de ces événements a une réelle signification dans l'histoire. Le récit revêt un caractère mystique le poussant à exprimer chaque événement trois fois avant que l'histoire ne puisse avancer, conférant, de façon méta-narrative, une dimension magique au récit lui-même.

Dans un autre conte, *Keep Cool* (*EFFT*), nous retrouvons un des éléments constitutifs du conte selon Propp (1970 : 90), le « triplement »[336], dans la mesure où l'on raconte l'histoire de trois frères qui traversent la même épreuve à tour de rôle (aller travailler dans une ferme où la règle d'or est de garder son sang-froid). La fréquence est ternaire, mais la structure apparaît plutôt binaire dans son ensemble : d'un côté les deux premiers frères agissent de la même façon et perdent leur sang-froid, ce qui permet, au niveau narratif et temporel, de condenser les aventures du deuxième en une seule phrase (« *the same thing happened to him* ») ; de l'autre côté, le troisième frère retourne la situation en sa faveur, en faisant perdre son sang-froid au fermier. La fréquence ternaire permet un effet d'accumulation ; cette dernière porte ici sur les tentatives des trois frères pour relever le défi du fermier et présente ce défi comme une épreuve difficile, étant donné que les deux premiers frères échouent. À nouveau, le conte semble avoir un schéma temporel qui oscille entre répétition et variation, qui permet de mettre en valeur la dernière occurrence répétitive pour souligner les différences et éléments nouveaux qui mèneront le récit vers sa fin.

Nous pensons que la fréquence de type répétitive ou itérative telle qu'elle est présentée dans les contes de notre corpus rappelle le fait que ceux-ci ont été prévus pour être oralisés. En effet, les formules et les étapes répétitives permettent une meilleure mémorisation de l'histoire

---

[335] Les trois occurrences en question apparaissent dans l'ordre suivant : d'abord : « *They called the nurse and said to her: "Nurse, what does this mean? are our nephew and niece alive?" The nurse watched at the window until she saw the brother go out, and then she went over as if to make a visit to the new house.* » ; puis : « *When the aunts saw it they exclaimed: "Ah! how did he manage to get that water?" and called the nurse, who again waited until the sister was alone, and then visited her*. » ; enfin : « *Again they summoned the nurse, and again she visited the young girl* […]. »

[336] Pour apporter des précisions aux caractéristiques du triplement que nous avons évoquées précédemment, citons à nouveau Propp (1970 : 90) : « […] certains détails particuliers de caractère attributif peuvent être triplés (les trois têtes du dragon), aussi bien que certaines fonctions, couples de fonctions (poursuite-secours), groupes de fonctions ou séquences entières ».

par le conteur et favorisent une attention soutenue de l'auditeur qui peut suivre plus facilement le déroulement de l'histoire, en se reposant sur ces éléments répétitifs.

Le rythme binaire ou ternaire qui s'illustre dans les contes de Jacobs impose une certaine symétrie au niveau de la genèse et du récit. Selon Aubrit (2002 : 141-142), « la symétrie et le leitmotive » deviennent de réels « effets structurants » compte tenu de « la brièveté d'un genre [comme le conte] où chaque détail fait sens ». Le leitmotive peut se retrouver au niveau lexical, « comme un refrain que l'on serine », mais aussi au niveau des « unités narratives » ; une épreuve qui se répète trois fois dans trois séquences narratives différentes constituerait donc un leitmotive. Au niveau lexical, plusieurs contes contiennent ce que l'on peut apparenter à un refrain. C'est le cas par exemple de *The Golden Ball* (*MEFT*), qui raconte l'histoire de deux sœurs qui se voient offrir une balle en or, qu'elles ne doivent pas perdre sous peine d'être pendues. La plus jeune l'égare, puis elle est conduite à l'échafaud ; elle tente alors de gagner du temps auprès de son bourreau en chantant le même refrain :

(208) […] *the hangman said, 'Now, lass, thou must hang by the neck till thou be'st dead.' But she cried out:*
'Stop, stop, I think I see my mother coming!
O mother, hast brought my golden ball
And come to set me free?'
'I've neither brought thy golden ball
Nor come to set thee free,
But I have come to see thee hung
Upon this gallows-tree.'
Then the hangman said, 'Now, lass, say thy prayers, for thou must die.' But she said:
'Stop, stop, I think I see my father coming!
O father, hast brought my golden ball
And come to set me free?'
'I've neither brought thy golden ball
Nor come to set thee free,
But I have come to see thee hung
Upon this gallows-tree.'
Then the hangman said, 'Hast thee done thy prayers? Now, lass, put thy head into the noose.'
But she answered, 'Stop, stop, I think I see my brother coming!' And again she sang, and then she thought she saw her sister coming, then her uncle, then her aunt, then her cousin; but after this the hangman said, 'I will stop no longer; thou'rt making game of me. Thou must be hung at once.'
But now she saw her sweetheart coming through the crowd, and he held over his head in the air her own golden ball; so she said:
'Stop, stop, I see my sweetheart coming!
Sweetheart, hast brought my golden ball
And come to set me free?'
'Aye, I have brought thy golden ball
And come to set thee free,
I have not come to see thee hung
Upon this gallows-tree.'
And he took her home, and they lived happy ever after. (*The Golden Ball, MEFT* ; nous soulignons)

La répétition du refrain, dans un premier temps, illustre symboliquement la situation du personnage et son fatalisme. Le fait que le refrain est répété signifie implicitement que le personnage ne trouve pas de solution à sa situation. La répétition souligne donc le fait qu'elle est enfermée dans un cercle temporel, la même situation recommençant inlassablement, et suggère l'idée que ce cercle temporel ne présente aucune issue à l'exception de la mort du personnage. La répétition lexicale renforce cet enfermement en insistant sur les S/P *I/(not) bring you thy golden ball*, *I/(not) come to set thee free* et *I/come to see thee hung*. La troisième occurrence du refrain débloque la situation puisqu'elle apporte une variation qui évite à la jeune sœur son sort terrible. La polarité des S/P citées ci-avant est en effet inversée : *I/bring thy golden ball*, *I/come to set thee free* et *I/(not) come to see thee hung*. En jouant sur la présence ou l'absence de la négation sur des S/P identiques, deux situations aux caractéristiques similaires sont ainsi opposées.

L'exemple (208) fournit également une illustration du lien qui unit la répétitivité à la poésie ; en effet, les refrains sont versifiés et rimés. La répétition de telles formules, auxquelles on semble avoir apporté une attention particulière pour qu'elles soient faciles à retenir, donne une dimension lyrique au conte, qui se rapproche alors de la comptine. Delarue (2005 : 70) a réuni les caractéristiques qui, selon lui, émanent du lien entre conte et poésie :

> […] les contes ont gardé les traits qui furent ceux de la poésie primitive : le goût de l'allitération, de la réduplication des syllabes et des mots, le retour périodique de certains éléments verbaux, les clichés consacrés, la simplicité des épithètes descriptives et des images, la faculté de créer des noms propres avec un trait, les triples répétitions, l'opposition symétrique ou la structure en chaîne ; et surtout ces formulettes qui associent le rythme, l'assonance ou la rime et qui, régulières comme un leitmotiv confèrent un si grand charme à certains contes. (nous soulignons)

Nous avons souligné les éléments que nous retrouvons clairement dans l'exemple (208), à savoir la réduplication du mot « *stop* », qui attire l'attention du personnage co-locuteur et du lecteur, le retour périodique de la forme *have* V-*en* (« *hast brought* », « (*hast*) *come* », « *have brought* », « (*have*) *come* », « *have come* »), qui insiste sur la conséquence qu'a la venue des proches de la victime sur sa situation présente (conséquence espérée par la jeune fille d'être libérée, brisée par la mère et le père avec « *not* »), la triple répétition du refrain qui souligne l'état de détresse de la locutrice, l'opposition symétrique des deux premiers refrains avec le troisième qui porte le dénouement de l'histoire, et, pour finir, les « formulettes » (les refrains)

dans leur ensemble, que l'on retrouve dans au moins trente autres contes[337] (soit près d'un tiers de notre corpus), sans compter les plus simples répétitions de phrases qu'ils peuvent contenir. En étant répétées, ces formulettes semblent toujours renvoyer à leur occurrence précédente et faire revenir le lecteur à un moment antérieur de l'ordre temporel du récit et de l'histoire, pour comparer les deux situations auxquelles elles renvoient respectivement. Ainsi, la temporalité du conte semble doublement orientée, vers l'arrière jusqu'à une situation antérieure, puis vers l'avant pour revenir à la situation similaire jusqu'à laquelle l'histoire est parvenue.

Selon De Vries (1958 : 4-5), la « triple répétition » serait liée à l'origine populaire du conte, à laquelle peuvent être rattachées d'autres caractéristiques :

> Le genre des contes de fées [...] a la simplicité que nous attendons d'un art populaire. Les couches populaires inférieures, les paysans et les artisans, qui permirent de consigner par écrit des contes dans l'ère moderne, ne disposaient évidemment que du langage le plus fruste. Ceci explique la syntaxe paratactique, le choix de mots simples. La triple répétition de mots identiques dans des situations parallèles est caractéristique du style populaire, ainsi que l'emploi de formules stéréotypées au début et à la fin du conte. Les personnages sont caractérisés selon un schéma constant [...] Ils ne sont que des types quelques fois très naïvement dessinés [...] Le style est stéréotypé […].

Si la manipulation de l'ordre temporel et la répétition révèlent une expression particulière de la temporalité dans notre corpus, il existe d'autres éléments qui y participent également. Nous allons étudier ceux-ci à partir des travaux de Hamburger (1986) et de Ricœur (1985, 1991a, 1991b).

2.3.2 Käte Hamburger (1986) confrontée à Paul Ricœur (1985, 1991a, 1991b) : le temps dans la fiction

Dans les trois tomes de *Temps et récit*, Paul Ricœur développe l'hypothèse selon laquelle « le travail de pensée à l'œuvre en toute configuration narrative s'achève dans une refiguration de l'expérience temporelle ». D'après lui, « le faire narratif re-signifie le monde

[337] 14 dans *EFT*, 11 dans *MEFT* et 5 dans *EFFT*. Analyses effectuées manuellement.

dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c'est refaire l'action […] » (1991a : 152-153). Le récit est alors une '(re)mise en temps' de l'action et l'acte narratif est un acte créateur de temporalité.

Selon Ricœur (1991a : 66), la problématique de la temporalité dans le récit est « celle de l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue ». Comme l'indique Hamburger (1986 : 126), « une réalité fictive n' « est » que parce qu'elle est racontée ». Nous allons maintenant tenter de déterminer comment se présente, dans notre corpus, cette « imitation créatrice », qui est la condition *sine qua non* de l'existence du monde fictif qu'elle invente.

2.3.2.1 ***Temps réel, temps fictif***

Nous appellerons 'temps réel' tout ce qui se rapporte au temps tel qu'il est perçu et vécu dans le monde réel (il est parfois appelé par Ricœur 'temps vécu') ; nous appellerons 'temps fictif' le temps dont les personnages font l'expérience (autrement dit, ce que nous avons pu appeler jusqu'ici 'temporalité des personnages', 'temporalité de l'histoire' ou 'temporalité du conte' lorsqu'il s'agit d'un conte précis). Précisons que le temps est fictif dans le sens où il est perçu par des « Je-Origines fictifs, c'est-à-dire des systèmes de référence cognitivement (et donc aussi dans le domaine de la temporalité) sans rapport avec un Je réel » (Hamburger, 1986 : 82). Notons que Hamburger n'inclut pas le narrateur dans les Je-Origine fictifs[338], d'où notre désaccord avec certains de ses arguments.

Ricœur (1991b : 140), partant du principe de Weinrich (1973 : 67) selon lequel « le déroulement textuel, oral ou écrit […] « est évidemment un déroulement dans le temps » », arrive à la constatation suivante : « sans ce renvoi à la structure du temps, on ne comprend pas ce que signifient anticipation ou rétrospection ». Il prouve ainsi que temps réel et temps fictif

[338] Hamburger (1986 : 116) précise : « le contenu narré est fictif, n'est donc pas le champ d'expérience du narrateur mais celui des personnages de la fiction » ; néanmoins, ce contenu narré est repéré spatio-temporellement par rapport au je-origine fictif du narrateur.

ne peuvent pas être tout à fait déconnectés l'un de l'autre, que le temps fictif, créé par l'instance narrative, emprunte à notre propre expérience du temps réel. En affirmant « la réalité est la matière de la fiction », Käte Hamburger (1986 : 29) confirme ce lien entre fiction et réalité.

Le temps fictif a le « pouvoir de projeter un monde » (Ricœur, 1991b : 142) :

> C'est dans ce monde projeté qu'habitent des personnages qui y font une expérience du temps, aussi fictive qu'eux, mais qui n'en a pas moins pour horizon un monde. […] la fiction ne peut rompre ses amarres avec le monde pratique d'où elle procède et où elle retourne.

Cela rejoint notre argument selon lequel le conte a une temporalité propre qui emprunte malgré tout à la conception, à la représentation et à l'expression du temps dans le monde réel. Nous ajouterons que les personnages ne sont pas les seuls à faire cette « expérience fictive » du temps : le narrateur et le lecteur la font aussi. Ricœur (1985 : 185) précisera dans le tome suivant :

> Des personnages irréels, dirons-nous, font une expérience irréelle du temps. Irréelle, en ce sens que les marques temporelles de cette expérience n'exigent pas d'être raccordées à l'unique réseau spatio-temporel constitutif du temps chronologique. […] le temps du récit de fiction est libéré des contraintes qui exigent de le reverser au temps de l'univers. […] Chaque expérience temporelle fictive déploie son monde, et chacun de ces mondes est singulier, incomparable, unique […].

De cet affranchissement du temps fictif des contraintes du temps réel découle une relation particulière des personnages à la temporalité dans laquelle ils évoluent. Ainsi, la temporalité du conte, en tant que récit fictif, passe par le rapport qu'entretient chaque personnage avec elle : la temporalité du conte ne correspond pas à un cadre spatio-temporel fixe mais elle est mise en place et évolue avec chaque personnage. La temporalité des personnages, le temps fictif, prend donc une valeur pragmatique, il acquiert une véritable fonction. Il n'est plus décrit pour lui-même mais pour la façon dont il présente et organise les différents événements de l'histoire.

Prenons un premier exemple : la version de Cendrillon de Jacobs, *The Cinder-Maid* (*EFFT*), dans laquelle il est fait référence sept fois au repère temporel que constituent les douze coups de minuit. Ce repère semble être celui vers lequel converge chaque étape importante de ce que nous considérons la première hyper-séquence narrative du conte en question (la séquence qui s'organise autour des trois bals). Les différents extraits ci-dessous montrent que la temporalité converge vers ce même point, ou, tout du moins, est organisée autour de ce même repère (les extraits sont présentés dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le récit) :

(209) […] *the Prince, who had been dancing with her step-sisters, would only dance with her. <u>But as it came towards midnight</u> Cinder-Maid remembered what the little bird had told her and slipped away to her carriage*. (*The Cinder-Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

(210) *There was a most lovely lady with a dress like the heavens and shoes of bright copper, and the Prince would dance with none but her; and <u>when midnight came</u> she disappeared* […]. (*The Cinder-Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

(211) […] *the Prince would dance with none but her; and <u>when midnight came round</u> she fled as before.* (*The Cinder-Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

(212) *Now this time, when Cinder-Maid came to the ball, she was as desirous to dance only with the Prince as he with her, and so, <u>when midnight came round</u>, she had forgotten to leave till **the clock began to strike, one—two—three—four—five—six,—and then she began to run away down the stairs as the clock struck, eight—nine—ten.*** (*The Cinder-Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

(213) *You can imagine how excited the sisters were when they came home and told Cinder-Maid all about it, how that the beautiful lady had come in a golden coach in a dress like the sea, with golden shoes, and how all had disappeared <u>at midnight</u> except the golden shoe.* (*The Cinder-Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

Dans l'exemple (209), l'utilisation du pronom impersonnel « *it* » est particulièrement intéressante pour montrer que la temporalité du conte converge vers le repère constitué par « *midnight* ». Lapaire & Rotgé (1998 : 232) considèrent, dans des cas comme celui-là, que *it* « a valeur de lien à une situation spécifique ». Plus précisément, « *it* » correspond ici à ce que Quirk *et al* (1985 : 49) appellent « PROP *it* », qui, « renvoie, de façon assez générale, au moment […] dans lequel l'événement en question s'inscrit » (nous traduisons). En effet, ce pronom représente, par anaphore situationnelle, la situation temporelle dans laquelle se trouvent les personnages. Il est associé à un verbe de mouvement (« *came* »), qui tend vers une personnification de la temporalité, qui est alors vue comme avançant en direction (« *towards* ») du repère « *midnight* ». Les exemples (210), (211) et (212) présentent le même type de 'mouvement' temporel, mais ce n'est plus la situation temporelle qui se rapproche de « *midnight* », mais « *midnight* » qui se rapproche de la situation temporelle des personnages.

Nous pouvons constater, en particulier à travers l'exemple (212), que la temporalité s'affranchit de toute association au « temps de l'univers » : la question ne se pose même pas de savoir comment Cinder-Maid, en six secondes seulement, parvient à s'échapper du palais pour rejoindre son carrosse.

La référence au temps des horloges participe, premièrement, à créer une séquence répétitive (et la répétitivité est l'une des caractéristiques du conte), en établissant un repère temporel stable, minuit, qui est censé marquer la borne temporelle finale de la participation de Cinder-Maid à chacun des trois bals royaux. Comme c'est le cas dans les autres contes de Jacobs qui sont construits sur un schéma ternaire, les deux premières étapes se déroulent de façon similaire, comme cela est mentionné lors du deuxième bal : « *all happened as before* »[339]. Le troisième bal, quant à lui, apporte une variation : c'est ici par la transgression de la borne temporelle que Cinder-Maid laissera un indice au Prince pour la retrouver, permettant au conte d'entrer dans une nouvelle hyper-séquence narrative (qui débutera par la recherche de la jeune fille à qui appartient le soulier). La mention du même repère temporel, concernant trois événements comparables, souligne donc la structure répétitive du conte. D'ailleurs, les douze coups de minuit sont eux-mêmes porteurs de répétitivité, puisqu'ils sont sonnés douze fois de façon identique et à intervalles réguliers, ce qui souligne la dimension cyclique et presque obsessionnelle de la temporalité dans laquelle évoluent les personnages.

Deuxièmement, le temps des horloges prend une dimension métaphorique, dans la mesure où minuit peut être interprété comme le symbole de l'éternel recommencement, de l'inévitable alternance du jour et de la nuit. La mention de ce repère apparaît d'ailleurs deux fois dans une formule magique versifiée et rimée, ce qui met en exergue la dimension magique du repère, voire du temps lui-même :

(214) *"Be home, be home ere mid-o'n**ight**/ Or else again you'll be a fr**ight**."* (*The Cinder-Maid*, *EFFT* ; nous soulignons)

Troisièmement, le décompte du temps, que nous avons mis en gras dans l'exemple (212), établit un réel suspense à travers un « ralentissement » du récit, puisqu'« une très petite durée d'histoire » (Genette, 1972 : 128) occupe plusieurs lignes, ce qui, à l'échelle de la longueur du conte, représente déjà un espace textuel important. Les secondes que le narrateur fait défiler devant nos yeux renvoie l'image d'un temps suspendu, quelques secondes semblant ralentir le cours du temps pour permettre à Cinder-Maid de s'échapper. La précipitation de Cinder-Maid dans ce temps suspendu est, elle, rendue par le lexique avec le verbe « *run*

[339] *The Cinder-Maid* (*EFFT*) est d'ailleurs construit sur un double schéma ternaire : les trois bals successifs, dans la première hyper-séquence narrative, et l'essai successif de la chaussure par les trois sœurs, qui fait partie de la deuxième hyper-séquence.

away » ; la S/P *she/begin to run away down the stairs* ne peut se déployer que sur une portion restreinte du « temps de la chose racontée », pour reprendre les termes de Metz[340] (Genette, 1972 : 77). Nous avons donc deux mouvements contraires dans une même phrase : une suspension et une accélération du rythme. Ce sont ces variations de rythme qui donne sa « vivacité » au conte[341]. L'utilisation parallèle du verbe « *began* » pour décrire, respectivement, le procès associé à l'horloge et celui associé à Cinder-Maid, souligne le rapport qu'entretient l'héroïne avec le passage du temps raconté et illustre l'idée d'*expérience* du temps faite par les personnages.

L'exemple (213)[342], quant à lui, présente une expression plus neutre de la temporalité : « *at midnight* ». Ce GP fait partie des GP de localisation temporelle, à propos desquels Jackendoff (1983 : 191) précisait que les périodes de temps sont envisagées de façon plus « synoptique », comme « détachées de l'expérience subjective du temps ». Dans l'exemple (213), le GP fait partie du discours rapporté des sœurs. Or, celles-ci ne sont pas présentées comme ayant un rapport particulier à la temporalité (contrairement à Cinder-Maid), ce qui peut expliquer que les événements sont temporellement localisés de manière plus détachée.

Ce maniement du temps des horloges au service du rôle qu'il peut prendre dans la narration s'explique par l'« indépendance de la fiction dans l'exploration de ressources du temps phénoménologique » (Ricœur, 195 : 185). Ainsi, comme l'explique Ricœur (1991b : 199) :

---

[340] METZ, C. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968, p.27
La distinction entre « temps raconté » et « temps de la chose racontée » pourrait émaner de celle de Weinrich (1973 : 115) entre le « premier plan » et l'« arrière-plan » de la narrativité : « [L]e premier plan [est] habituellement ce pourquoi l'histoire est racontée ; ce que retient un compte rendu, factuel ; ce que le titre résume ou pourrait résumer ; ou encore, ce qui, au fond, donne aux gens l'envie de délaisser un instant leurs occupations pour écouter une histoire si étrangère à leur univers quotidien ; […] à l'inverse, l'arrière-plan du récit : dans son sens le plus large, c'est ce qui lui seul n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui rend l'écoute plus aisée ». Autrement dit, on peut distinguer le monde des personnages de celui du narrateur, et, partant, leur temporalité respective. Genette (1972 : 180), lui aussi, reconnait la nécessité de prendre en compte dans le temps du récit « une autre temporalité, qui n'est plus celle du récit, mais qui en dernière instance la commande : celle de la narration elle-même ».

[341] Nous avons, en introduction, cité Vernier (1971 : 16), qui parle de « la vivacité nécessaire au conte ».

[342] Le voici pour rappel : (213) *You can imagine how excited the sisters were when they came home and told Cinder-Maid all about it, how that the beautiful lady had come in a golden coach in a dress like the sea, with golden shoes, and how all had disappeared <u>at midnight</u> except the golden shoe.* (*The Cinder-Maid, EFFT* ; nous soulignons)

> […] ce sont les variations de ce *rapport* [que les divers protagonistes établissent avec les marques de temps], selon les personnages et les occasions, qui constituent *l'expérience temporelle fictive* que le récit constitue avec un soin extrême, pour la persuasion du lecteur.

Un deuxième conte a alors attiré notre attention : *Nix Nought Nothing* (*EFT*). Dans celui-ci, un géant veut enlever le fils du roi, Nix Nought Nothing, mais les parents de ce dernier ont d'abord dirigé le géant vers le fils du fermier puis le fils du jardinier pour éviter à leur propre enfant un sort terrible. Alors qu'il transporte le garçon sur son dos, il lui pose trois fois la question suivante : « *What time of day is that ?* ». C'est par les réponses qui sont fournies qu'il se rend compte qu'il a été dupé et qu'on ne lui a pas donné le bon enfant :

(215) *He said: 'Hidge, Hodge, on my back, what time of day is that?' The poor little lad said: 'It is the time that my mother, the hen-wife, takes up the eggs for the queen's breakfast.'* (*Nix Nought Nothing, EFT*)

(216) *And he said: 'Hidge, Hodge, on my back, what time of day do you make that?' The gardener's boy said: 'Surely, it's the time that my mother takes up the vegetables for the queen's dinner.'* (*Nix Nought Nothing, EFT*)

(217) […] *the giant said: 'What time of day is that?' Nix Nought Nothing said: 'It is the time that my father the king will be sitting down to supper.' The giant said: 'I've got the right one now'.* (*Nix Nought Nothing, EFT*)

Non seulement, nous retrouvons la structure ternaire de *The Cinder-Maid*, mais aussi la fonction pragmatique de la temporalité telle que les personnages en font l'expérience. La temporalité est exprimée selon la perception particulière de chaque personnage ; par exemple, en ce qui concerne le fils du fermier dans (215), il est « l'heure où sa mère récupère les œufs pour le petit-déjeuner de la reine ». La verbalisation du temps guide les personnages dans leurs actions, donc aide à structurer le récit.

Selon Ricœur (1991b : 142), l'emploi des temps verbaux est l'une des preuves que le temps fictif et le temps réel entretiennent un lien :

> La fiction ne garde pas seulement la trace du monde pratique sur le fond duquel elle se détache, elle réoriente le regard vers les traits de l'expérience qu'elle « invente », c'est-à-dire tout à la fois découvre et crée. À cet égard, les temps verbaux ne rompent avec les dénominations du temps vécu [...] que pour redécouvrir ce temps avec des ressources grammaticales infiniment diversifiées.

Tournons-nous donc maintenant vers les temps verbaux et leur rôle dans le récit.

2.3.2.2 *Les temps verbaux en fiction*

Tout d'abord, Ricœur (1991b : 138) ne fait pas une coupure aussi nette que Weinrich entre temps verbaux (*Tempus*) et temps (*Zeit*) :

> La fiction [….] ne cesse de faire transition entre l'expérience en amont du texte et l'expérience en aval. Or, à mon avis, le système des temps verbaux, si autonome soit-il par rapport au temps et à ses dénominations courantes, ne rompt pas à tous égards avec l'expérience du temps. Il en procède et il y retourne...

Selon Ricœur (1991b : 142), le temps fictif « consiste bel et bien, sur le mode du *comme si*, en une nouvelle conscience du temps. Les temps verbaux sont au service de cette production de sens ». La création d'un monde fictif, dans les contes de notre corpus, avec ses propres coordonnées spatio-temporelles, nous semble en effet offrir une conception différente du temps. Ricœur (1985 : 275-276) émet l'hypothèse suivante :

> […] le récit de fiction *imite* d'une certaine façon le récit historique. Raconter quoi que ce soit, dirais-je, c'est le raconter *comme s'*il était passé. […] Les récits sont racontés à un temps passé. Le « il était une fois… » marque, dans le conte, l'entrée en récit[343]. […] ce critère est récusé par Harald Weinrich dans *Tempus*. L'organisation des temps verbaux, selon cet auteur, ne se comprend que si on les dissocie des déterminations rapportées au découpage du temps en passé, présent, futur. […] Les temps verbaux seraient seulement des signaux adressés par un locuteur à un auditeur, l'invitant à recevoir et à décoder un message verbal d'une certaine façon. […] dire que le prétérit signale simplement l'entrée en récit sans aucune signification temporelle ne paraît guère plausible. L'idée que le récit ait affaire à quelque chose comme un passé fictif me paraît plus féconde. Si le récit appelle une attitude de détachement, n'est-ce pas parce que le temps passé du récit est un quasi-passé temporel ?

Nous pensons, comme Ricœur, que les temps verbaux ne sont pas dépourvus de « signification temporelle » dans les récits fictifs comme le conte. Käte Hamburger (1986 : 92), elle, penche en faveur d'une atemporalité de la fiction : « en produisant l'apparence de vie, la fiction [...] l'arrache au passé, au temps, c'est-à-dire à la réalité elle-même ». Nous privilégions la thèse du « *comme si* » de Ricœur, mais d'un « *comme si* » qui n'a pas pour but de persuader le lecteur que les événements se sont déroulés dans un cadre spatio-temporel passé du monde réel ; le conte ne cache pas le procédé d'imitation.

[343] De façon plus générale, Ricœur (1991b : 51) pense que « la loi même de l'entrée en fiction » réside dans une rupture avec le « temps réel ».

Le principe du *comme si* peut tout de même être rattaché à celui du « *Comme* » de Hamburger (1986 : 71-72) :

> La réalité en *Comme* […] est apparence, illusion de réalité, c'est-à-dire aussi non-réalité ou fiction. Le concept de fiction, au sens d'une structure en *Comme*, n'est satisfait que par la seule fiction dramatique ou épique (le récit à la troisième personne), ou encore par la fiction cinématographique. [...] on produit l'apparence de la vie. En art, l'apparence de la vie n'est pas produite autrement que par le personnage, en tant qu'il vit, pense, sent et parle, en tant qu'il est un *Je*.

En tant que récits à la troisième personne[344], les contes de Jacobs créent une « illusion de réalité »[345]. Nous pensons toutefois que les récits à la première personne (dont le conte que nous avons étudié plus haut, *Sir Gammer Vans*, *MEFT*, est un exemple) entrent également dans le « concept de fiction ». De plus, les personnages ne sont pas les seuls à la créer : le rôle du narrateur, en tant qu'il façonne le cadre spatio-temporel des personnages et organise le récit, ne doit pas être négligé[346]. Hamburger (1986 : 74) précise d'ailleurs plus loin que « l'expérience de la non-réalité tient non à l'objet raconté, mais au « narrateur » » ; le narrateur aurait alors le rôle paradoxal de créer et d'annihiler l'impression de réel dans son récit. Ce paradoxe se retrouve au niveau des temps verbaux si l'on considère qu'ils instaurent une coupure par rapport à la réalité, mais qu'ils présentent un monde qui conserve une signification temporelle pour lui-même. C'est dans ce sens que Ricœur parle de « quasi-passé »[347]. Comme l'indique Hamburger (1986 : 75), « c'est le verbe qui décide du « mode d'être » [...] des personnages et des objets, qui les localise dans le temps et, du même coup, dans la réalité ; c'est lui qui décide de leur existence même ». Elle ajoute ensuite que, dans les récits de fiction, « *le prétérit perd la*

---

[344] Genette (1972 : 252) considère que « la « personne » du narrateur […] ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la « première personne » ». La distinction s'opère davantage sur la « présence, explicite ou implicite, de la « personne » du narrateur », elle se fait « entre deux attitudes narratives » et non « entre deux formes grammaticales ». La question est donc de savoir si l'histoire est racontée « par l'un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette histoire ». Bien que nous approuvions ces propos, nous continuerons à utiliser les termes « récit à la première personne » ou « récit à la troisième personne » pour éviter toute confusion.

[345] Hamburger (1986 : 115) pense, en revanche, qu'on interprète mal le prétérit dans la fiction lorsqu'on l'attribue à l' « « illusion du passé » (« *virtual past* »...). Il a son origine dans la valeur pour ainsi dire « connotée » de facticité du prétérit qui souligne discrètement le caractère d'apparence de la vie vécue, apparence produite par la fiction ; ou mieux, il ne s'y oppose pas. Car il ne s'agit pas de surinterpréter le phénomène en disant que c'est *à cause* de sa valeur de facticité que le prétérit épique est devenu le temps de la narration fictionnelle ».

[346] Hamburger (1986 : 85-86) réserve ce rôle uniquement aux personnages dans la mesure où « les événements, et donc le temps du récit, ne sont pas rapportés au narrateur, mais à ses personnages », à partir du moment où le prétérit a été utilisé.

[347] Hamburger (1986 : 293) réserve ce terme aux récits à la première personne : « Comme le passé dans lequel se situent les événements racontés est rapporté au Je-Narrateur, au sujet d'énonciation feint, nous le définissons comme passé feint, ou, mieux, comme *quasi-passé*. »

fonction grammaticale de désigner le passé » (1986 : 77)[348]. Déjà Weinrich (1973 : 100-101) avançait que « le prétérit […] signale qu'il y a récit », que « sa fonction n'est pas de marquer le passé » et ajoutait que « l'espace où se déploie le récit n'est pas le passé ». Ricœur (1991b : 139) remet en question cette position :

> […] peut-on conclure que le signal d'entrée en récit [par le prétérit] soit sans rapport avec l'expression du passé en tant que tel ? [Weinrich] ne nie point, en effet, que, dans une autre situation de communication, ces temps verbaux expriment le passé. [...] Ne peut-on pas reconnaître, en dépit de la césure, une certaine filiation qui serait celle du *comme si* ? [...] Tout récit [...] raconte l'irréel *comme si* l'irréel était passé […].

Nous pensons que le prétérit dans le récit désigne bien un passé, même s'il reste fictif : celui de l'instance narrative, c'est-à-dire celui du narrateur et du lecteur, qu'il emmène avec lui dans cette illusion de réalité. Toutefois, l'idée de Weinrich (1973 : 47) selon laquelle les temps du passé qui suivent la formule « il était une fois » dans les contes « rappellent inlassablement que nous nous trouvons dans un univers différent de celui qui nous entoure et nous sollicite tous les jours » nous semble tout à fait juste. Maingueneau (1991 : 34) semble suivre la même idée lorsqu'il écrit : « dans les contes l'inaugural « il était une fois » élimine purement et simplement la dimension temporelle au profit d'une coupure entre le monde prosaïque et celui du merveilleux ». Cependant, nous ne pensons pas que la dimension temporelle soit si clairement effacée.

Nous nous accorderons plutôt à dire que le récit, dans les contes de notre corpus, s'inscrit dans un « quasi-passé temporel » au sens où l'entend Ricœur (1985 : 276) :

> […] les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* […]. Une *voix* parle qui raconte, *pour elle*, ce qui a eu lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix.

Autrement dit, pour Ricœur, le Je-Origine fictif du narrateur fonctionne comme le « Je-Origine réel » de Hamburger (1986 : 78)[349], « à partir duquel s'observe, dans le système des

---

[348] Hamburger (1986 : 77-78) justifie ce point de vue de la façon suivante : les « temps » sont « subjectifs » car « « ils situent l'action ou l'événement dans le présent, l'avenir ou le passé du sujet parlant, sans imposer à leur déroulement de limitation interne ». Avec la notion de « sujet parlant », Heyse introduit donc le sujet d'énonciation dans la définition des temps, mais aussi dans le système temporel en général, ou encore, ce qui revient au même, dans le système de la réalité. À rebours, cela signifie que le sujet d'énonciation est reconnu dans sa réalité, ce qui revient également à dire qu'on ne peut parler de présent, de passé et de futur qu'en référence à un sujet d'énonciation véritable ».

[349] D'après Hamburger (1986 : 281), le Je-Origine réel se manifeste surtout dans des récits à la première personne : « le « j'étais », ou même le « c'était » du roman à la première personne désigne le passé du narrateur à la première personne » ; le Je-Origine fictif, en revanche, se manifeste dans des récits à la troisième personne : « le « il était »

coordonnées spatio-temporelles, un certain éloignement […] dans le temps des événements en cause ». Parfois, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, l'appartenance des faits racontés au passé de la voix narrative est ironisée par le narrateur lui-même dès les tous premiers mots, comme avec la formule : « *Once upon a time, (and a very good time it was), though it was not in my time or in your time, or in anybody else's time...* ». Même lorsqu'une telle formule n'apparaît pas, nous pensons que le conte procède d'une double distanciation fictive : les événements sont présentés comme appartenant au « quasi-passé » du narrateur, qui est lui-même est un passé fictif parfois clairement présenté comme 'irréel'. Le « paradoxe » de la fiction, selon Hamburger (1986 : 14), qui « exige constamment de son lecteur à la fois créance (« Je vais vous raconter une histoire ... ») et lucidité (« ... qui n'est jamais arrivée ») » est ainsi très bien illustré dans les contes de notre corpus.

Si le passé du narrateur est fictif et irréel, son présent de narration est aussi présenté comme tel. Ricœur (1991b : 185-186) explique :

> En tant qu'auteur de discours, le narrateur détermine en effet un présent – le présent de narration – tout aussi fictif que l'instance de discours constitutive de l'énonciation narrative. On peut tenir comme intemporel ce présent de narration, si, comme Käte Hamburger, l'on n'admet qu'une sorte de temps, le temps « réel » des sujets « réels » d'assertion portant sur la « réalité ». Mais il n'y a pas de raison d'exclure la notion de présent fictif, dès lors qu'on admet que les personnages sont eux-mêmes des sujets fictifs de pensées, de sentiments et de discours. Ces personnages déploient dans la fiction leur temps propre, qui comporte passé, présent, futur, voire des quasi-présents, quand ils déplacent leur axe temporel au cours de la fiction. C'est un tel présent fictif que nous attribuons à l'auteur fictif du discours, au narrateur.

Nous rejoignons tout à fait Ricœur dans ces propos. On ne peut pas considérer le présent de narration comme « intemporel », au sens de 'ne dépendant pas du temps' ; tout au plus est-il 'atemporel', c'est-à-dire 'hors du temps', dans la mesure où il s'agit d'une instance fictive qui n'acquiert une réelle temporalité qu'au moment de la lecture. Le prétérit fictif, quant à lui, aurait tout de même, selon Ricœur (1991b : 186), une valeur de passé si « le présent de narration est compris par le lecteur comme postérieur à l'histoire racontée ». L'auteur se pose alors légitimement la question : « toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui la raconte ? » (1991b : 186). Nous répondrions affirmativement à cette question, si l'on entend « passée » au sens large, c'est-à-dire comme pouvant faire référence à un passé clairement affiché comme fictif par le narrateur.

---

de la fiction désigne le présent fictif des personnages du roman (il en va de même pour le présent et le futur) » ; dans le premier cas, on a affaire à l'« expérience de la réalité », dans le deuxième, à « celle de la non-réalité ».

Le narrateur, dans les contes de notre corpus, place l'histoire dans un passé très reculé ; si reculé parfois qu'il prend une dimension presque mythique. Le prétérit est alors parfaitement adapté car, comme l'avance Genette (1972 : 228), il « marqu[e] une sorte de passé sans âge ». Ricœur rejoint Genette (1972 : 228) sur l'idée d'une narration nécessairement postérieure à l'histoire : « la principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire. Il semble aller de soi que la narration ne peut être que postérieure à ce qu'elle raconte » (sauf lorsque l'on a affaire à des récits « prédictifs »[350] ou des récits au présent). En effet, toujours selon Genette (1972 : 232), « l'emploi d'un temps du passé suffit à désigner [la narration] comme [utlérieure], sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire ».

Maintenant que les bases de l'hypothèse de « quasi-passé » sont posées, intéressons-nous plus en détail à la question des temps verbaux, notamment grâce à l'étude comparative que Ricœur (1991b : 122-123) propose par rapport aux idées de Käte Hamburger (1986) :

> On doit à Käte Hamburger d'avoir clairement distingué la forme grammaticale du temps du verbe, en particulier les temps passés, de leur signification temporelle sous le régime de la fiction. Nul n'a plus insisté qu'elle sur la coupure que la fiction littéraire introduit dans le fonctionnement du discours. Une infranchissable barrière sépare le discours assertif (*Aussage*), portant sur la réalité, du récit de fiction. [...] cette différence [...] résulte tout entière de ce que la fiction remplace l'origine-je du discours assertif, qui est elle-même réelle, par l'origine-je des personnages de la fiction. Tout le poids de la fiction repose sur l'invention de personnages, de personnages qui pensent, sentent, agissent et qui sont l'origine-je fictive des pensées, des sentiments et actions de l'histoire racontée. [...] C'est l'entrée dans le discours de verbes désignant des processus internes dont le sujet est fictif qui entraîne le bouleversement du système des temps verbaux en régime de fiction. […] Dans le « système assertif » de la langue, le prétérit désigne le passé réel d'un sujet réel qui détermine le point zéro du système temporel [...] En régime de fiction, le prétérit épique perd sa fonction grammaticale de désignation du passé. L'action racontée n'arrive pas à proprement parler. En ce sens, on peut parler de l'absence de temporalité de la fiction […].

La division qu'opère Hamburger entre « discours assertif » et « récit de fiction » vient contrebalancer celles de Benveniste et Desclés que nous avons étudiées, respectivement entre *discours* et *histoire* et entre référentiel énonciatif et narratif. En effet, selon Hamburger, dès lors que l'on entre en fiction, il n'est plus question de distinguer deux systèmes de temps verbaux, ou deux systèmes énonciatifs différents, car l'ensemble des systèmes diffère du « discours assertif » dès lors que l'on passe au « récit de fiction ». Benveniste et Desclés, en revanche,

[350] L'auteur emprunte ce terme à Todorov (1969 : 48) « pour désigner toute espèce de récit où la narration précède l'histoire » (Genette, 1972 : 229).

acceptent la possibilité que les deux systèmes énonciatifs se mêlent dans un même récit de fiction.

Ricœur (1991b : 123-124) précise ensuite, toujours à propos de la théorie de Hamburger :

> Si l'introduction de verbes désignant des opérations mentales constitue le critère du remplacement de l'origine-je caractéristique d'un sujet réel d'assertion par l'origine-je assignée à des personnages fictifs, la perte de la signification « passé » du prétérit épique en est le symptôme. D'autres symptômes suivent : par exemple des combinaisons discordantes entre adverbes temporels et temps verbaux, qui seraient inacceptables dans des assertions de réalité.

Présentons un exemple de combinaison discordante entre adverbe temporel et temps verbal :

(218) *Then the King remembered his judgment <u>of yesterday</u> and, calling the men before him, decided that the foal should belong to the man who had the mare and who had fished in front of his windows.* (*The Clever Lass, EFFT* ; nous soulignons)

Ici, l'association du groupe prépositionnel souligné, contenant l'adverbe déictique « *yesterday* », avec un procès en V-*ed* (« *remembered* ») est surprenante, car le déictique implique normalement l'énonciateur dans son propos ; or, il s'agit d'une narration en V-*ed*, qui indique une coupure entre le narrateur et l'histoire. Autrement dit, l'adverbe « *yesterday* » ne fait aucunement référence à la temporalité du narrateur-énonciateur, ce qui illustre la plus grande souplesse d'utilisation des indications temporelles en récit de fiction. De plus, utiliser « *yesterday* » plutôt que « *the day before* » permet de marquer la courte durée qui sépare le jugement et la mise en application de ce jugement. « *Yesterday* » est alors plus apte à traduire l'immédiateté de la réaction du Roi, personnage présenté comme un homme strict. Si l'on considère que la temporalité du narrateur est tout de même engagée, alors ce dernier pourrait utiliser « *yesterday* » pour adopter, l'espace d'un instant, la perception du temps qu'ont ses personnages, pour investir leur temporalité. Cela pourrait également constituer une remarque méta-narrative implicite pour insister sur le fait que les événements localisés dans le cadre temporel de « *yesterday* » sont proches de ceux que le narrateur s'apprête à raconter ; elle sous-entendrait alors, de la part du narrateur : « je fais référence au jugement que *je viens de* raconter ». Notons que, pour Hamburger (1986 : 80), ce genre de combinaison (déictique + verbe au passé) prouve que la situation décrite n'est pas passée, mais présente, puisque la fiction dépeint le présent des personnages, et non le passé du narrateur (1986 : 84). Hamburger (1986 : 123-124) précise plus loin :

> Les adverbes déictiques, temporels aussi bien que spatiaux, perdent dans la fiction la fonction existentielle qu'ils ont dans l'énoncé de réalité et deviennent des symboles ; la représentation spatio-temporelle s'affadit et devient purement notionnelle. […] ils désignent des rapports temporels, mais que nous n'éprouvons pas comme inscrits dans un temps existentiel.

Il est vrai que la « représentation spatio-temporelle » que fournissent les déictiques dans des récits fictionnels comme le conte perd sa force référentielle. Toutefois, le simple fait que les déictiques retrouvent une dimension plus concrète lorsque le conte est oralisé par un conteur prouve que la temporalité du conte n'est pas si éloignée du « temps existentiel ».

Avec le prétérit, « je n'ai aucun repère temporel », affirme Hamburger (1986 : 106) ; « il en va de même du présent historique : on me parle d'un événement, pas d'un temps ». Nous nous accordons à dire qu'il s'agit davantage de l'événement que du temps[351] ; comme l'indiquent Lapaire & Rotgé (1998 : 407), « ce qui importe avant tout dans le récit, c'est l'événement en lui-même, […] l'événement considéré avec sa temporalité propre ». Cet événement prend néanmoins place dans le temps, même s'il s'agit d'un temps fictif. Nous pouvons peut-être, au carrefour de ces deux visions opposées, proposer une hypothèse : le prétérit, en récit de fiction, et plus particulièrement dans le conte, a non seulement une valeur temporelle mais aussi modale[352] :

(219) *There <u>was</u> once a man who <u>had</u> a son named Jack, who <u>was</u> very simple in mind and backward in his thought. So his father <u>sent</u> him away to school so that he <u>might</u> learn something; and after a year he <u>came</u> back from school.* (*The Language of Animals, EFFT* ; nous soulignons)

Nous n'irions pas jusqu'à dire que *–ed* donne une « interprétation contrefactuelle » (Huddleston & Pullum, 2002 : 148) aux propositions dans lesquelles il apparaît, dans la mesure où les S/P *there/be once a man, the man/have a son named Jack,* etc, sont marquées comme validées dans le monde fictif que crée le récit. Néanmoins, le marqueur leur donne une interprétation « non-factuelle » par rapport au monde réel. La suite du conte dont l'*incipit* est rapporté dans (219) raconte l'histoire d'un jeune garçon qui pouvait parler aux animaux et les comprendre. Le marqueur *–ed*, dans tout le conte et dès l'*incipit*, permet de souligner la distance des événements

---

[351] Cette structure fondée sur l'événement nous rappelle les propos de Tzvetan Todorov (« Poétique », in *QQS*, p.142), cité par Demers & Gauvin (1976 : 173) : « Lorsque nous sommes dans le conte, nous nous demandons : qu'arriva-t-il au prince ? Mais si nous lisons une nouvelle réaliste sur un prince, la question que nous nous posons est : et que fit alors le prince ? […] ». Il y aurait alors « deux types de présentation de l'action, en tant que « ce que je fais » ou en tant que « ce qui m'arrive » », le conte privilégiant le deuxième.

[352] Pour la valeur modale du marqueur *–ed*, voir notamment Lapaire & Rotgé (1998 : 388-389) et Huddleston & Pullum (2002 : 149).

racontés par rapport à la réalité. À l'image de l'exemple (219) et pour quasiment toutes les occurrences de V-*ed* dans notre corpus, le marquer-*ed* marquerait alors davantage une distance avec la réalité qu'une distance temporelle.

Cette distance prise avec la réalité se retrouve dans le concept de « détente » de Weinrich (1973), que Ricœur (1991b : 129) explique ainsi :

> Ce que les grammairiens appellent le passé et l'imparfait [...] sont des temps du récit, non pas parce que le récit exprime fondamentalement des événements passés, réels ou fictifs, mais parce que ces temps orientent vers une attitude de détente. L'essentiel est que le monde raconté est étranger à l'entourage direct et immédiatement préoccupant du locuteur et de l'auditeur. Le modèle, à cet égard, reste le monde merveilleux : « Plus que tout autre, il nous arrache à la vie quotidienne et nous en éloigne » (p.46). Les expressions « il était une fois ... », « *once upon a time* » [...] (p.47) ont pour fonction de marquer l'entrée en récit. Autrement dit, ce n'est pas le passé comme tel qui est exprimé par le temps passé, mais l'attitude de détente.

Ricœur (1991b : 139) précise plus loin :

> L'attitude de détente signalée par les temps verbaux du récit ne se borne pas à mon avis à suspendre l'engagement du lecteur dans son environnement réel. Elle suspend plus fondamentalement encore la croyance au passé comme ayant été, pour la transposer au niveau de la fiction, comme y incite la clause d'ouverture des contes évoquée plus haut.

Encore une fois, précisons que, pour nous, le prétérit dans notre corpus conserve une trace de sa valeur temporelle. La détente qui caractérise l'« attitude de communication » et nous rattache au « monde raconté », selon Weinrich (1973 : 32-33), vient s'opposer à « la tension de l'attitude de communication » qui caractérise le « commentaire », en ceci, comme l'explique Ricœur (1991b : 127-128), « que les interlocuteurs sont concernés, engagés ; ils sont aux prises avec le contenu rapporté », comme dans « le testament », « le rapport scientifique », et « toutes les formes de discours rituel, codifié et performatif ». À l'inverse, « le conte » et « la légende » sont caractéristiques du « monde raconté », dans la mesure où « les interlocuteurs ne sont pas impliqués »[353]. Cette distinction, même si elle nous semble juste de façon générale, doit être modulée à chaque exemple particulier. En effet, lorsque, dans notre corpus, le narrateur

[353] Comme l'explique Ricœur (1991b : 128) : « aux deux situations de locution correspondent deux groupes distincts de temps verbaux » ; en français, les temps caractéristiques du monde commenté sont le présent, le passé composé et le futur, et les temps du monde raconté sont le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel. Ricœur (1985 : 275-276), reprenant les idées de Weinrich, précise que « les temps qui régissent le raconter […] n'auraient aucune fonction proprement temporelle ; ils serviraient à avertir le lecteur : ceci est un récit. L'attitude qui correspond au récit serait simplement la détente, le désengagement, par contraste avec la tension, l'engagement de l'entrée en commentaire. Passé simple et imparfait seraient ainsi des temps du récit, non parce que le récit se rapporte d'une manière ou d'une autre à des événements passés, réels ou fictifs, mais parce que ces temps orientent vers une attitude de détente ».

intervient à titre personnel (ex. : « *I can assure you*…» dans *The King of England and his Three Sons*, *MEFT*), il est bien « en prise avec le contenu rapporté » et renvoie au « commentaire ».

Selon Hamburger (1986 : 115), le prétérit est « adapté » à la fiction « parce qu'il a conservé cette valeur [de facticité], alors que sa valeur strictement temporelle s'est, elle, évanouie ». De façon générale, elle pense qu' « une grande partie de la littérature narrative ne fait aucune référence au temps, même fictif » (1986 : 96)[354].

Nous pensons en revanche que V-*ed* garde une trace de sa valeur temporelle : « Tout récit n'est-il pas raconté comme s'il avait eu lieu, comme en témoigne l'usage commun des temps verbaux du passé pour raconter l'irréel ? » (Ricœur, 1991a : 154) ; il existe donc un lien fort entre le monde réel et le monde fictionnel : la temporalité de la fiction est construite sur le modèle de la temporalité du monde réel. Ricœur (1991b : 117) explique de quelle façon elles sont liées, à travers la question des temps verbaux :

> […] le système des temps verbaux offre une réserve de distinctions, de relations, et de combinaisons dans laquelle la fiction puise les ressources de sa propre autonomie par rapport à l'expérience vive ; à cet égard, la langue tient tout prêt, avec son système des temps, le moyen de moduler temporellement tous les verbes d'action le long de la chaîne narrative. En outre, à un niveau qu'on peut dire syntagmatique, les temps des verbes contribuent à la narrativisation [...] par leur *disposition successive* sur la chaîne du récit.

Autrement dit, le récit fictionnel puise dans le panel des temps verbaux disponibles pour parvenir à sa propre autonomie par rapport au monde réel. Cependant :

> […] la question reste ouverte de savoir jusqu'à quel point le système des temps verbaux peut s'affranchir de la référence à l'expérience phénoménologique du temps. [...] La nécessité de disjoindre le système des temps du verbe de l'expérience vive du temps et l'impossibilité de l'en séparer complètement me paraissent illustrer à merveille le statut des configurations narratives, à la fois *autonomes* par rapport à l'expérience quotidienne et *médiatrices* entre l'amont et l'aval du récit. (Ricœur, 1991b : 117)

C'est ici le rôle narratif des temps verbaux qui est mis en lumière ; ceux-ci permettent non seulement d'organiser temporellement la chronologie des événements de l'histoire, mais aussi de mettre l'accent sur certains d'entre eux grâce à des mises en relief et des variations de rythme narratif[355].

---

[354] « Selon Barthes » également, remarque Ricœur (1991b : 121), « le passé simple connote davantage la littérarité du récit qu'il ne dénote le temps de l'action ».

[355] Comme l'évoque Ricœur (1991b : 133), la notion de rythme ou de « *tempo* » est intimement liée à celle de temporalité : « Objectera-t-on que la notion de *tempo* lent ou rapide désigne quelques caractères du temps lui-même ? Non […] ».

2.3.2.3 *Mises en relief et rythme narratif*

Pour Hamburger (1986 : 114), « des modes d'écriture comme l'alternance de l'imparfait et du présent ont plus un effet perturbateur qu'une signification véritable ». Pour Ricœur (1991b : 133), au contraire, l'alternance de différents temps verbaux participe à des mises en relief :

> La mise en relief consiste à projeter au premier plan certains contours en repoussant les autres à l'arrière-plan. […] la fonction de la syntaxe est de guider le lecteur dans son attention et dans ses attentes. C'est ce que fait en français le temps privilégié de la mise en relief dans l'ordre du récit, à savoir le passé simple, tandis que l'imparfait signale le glissement à l'arrière-plan.

Partant d'exemples dans notre corpus anglais, nous allons tenter de déceler quels sont les éléments syntaxiques les plus importants pour mettre en relief certains événements ou certaines séquences :

(220) [a] ***There was once a hunter*** [b] ***who used often to spend the whole night*** [c] ***stalking the deer or setting traps for game***. [d] *Now it happened one night that* [e] ***he was watching in a clump of bushes near the lake for some wild ducks that he wished to trap***. [f] *Suddenly he heard, high up in the air, a whirring of wings* [g] ***and thought the ducks were coming****;* [h] *and he strung his bow and got ready his arrows.*[i] *But instead of ducks there appeared seven maidens* [j] ***all clad in robes made of feathers***, [k] *and they alighted on the banks of the lake*, [l] ***and taking off their robes*** [m] *plunged into the waters and bathed and sported in the lake*. [n] ***They were all beautiful,*** [o] ***but of them all the youngest and smallest pleased most the hunter's eye,*** [p] *and he crept forward from the bushes and seized her dress of plumage and took it back with him into the bushes*. (*The Swan Maidens, EFFT ;* nous soulignons)

Dans cet *incipit*, nous avons, d'une part, mis en gras les passages qui, d'après nous, ralentissent le rythme narratif, et, d'autre part, souligné ceux qui semblent l'accélérer. Pour faciliter les analyses, nous avons fait précéder d'une lettre les propositions ou groupes de propositions, par laquelle nous les désignerons. Les passages mis en gras dans le texte sont des passages descriptifs correspondant à différents types d'éléments à propos des personnages : prédication d'existence en (a), habitudes, comme en (b) et (c), caractéristiques physiques, comme en (n), pensées, comme en (g), goûts, comme en (o), ou encore actions saisies dans leur déroulement, comme en (l). Les passages soulignés font, eux, référence à des actions à visée temporelle ponctuelle ; toutes les propositions sont conjuguées en V-*ed*, ce qui aide à « construire le récit

pas à pas » en dressant une liste d'événements présentés dans leur « successivité » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 407), de façon linéaire et dans l'ordre chronologique. La condensation de plusieurs procès en quelques mots, que permet la coordination en « *and* », par exemple dans le passage (m) (« *plunged* » > « *bathed* » > « *sported* ») ou le passage (p) (« *crept* » > « *seized* » > « *took* »), illustre la vélocité des personnages dans leurs mouvements et « précipite » par là-même « la marche du récit par un *staccato* de l'expression », pour reprendre les termes de Ricœur (1991b : 146). Lorsque les passages délimités ne contiennent pas plusieurs procès, comme en (b), la simple présence du marqueur *–ed* détache le passage du 'fond' descriptif sur lequel il s'inscrit, car, comme l'indiquent Lapaire & Rotgé (1998 : 408), « avec la forme simple », c'est « ce qui se passe » qui est mis en avant. L'adverbe « *suddenly* », en (f), interrompt le personnage dans ses pensées. En (e), le verbe « *think* » est en V-*ed* également, mais il ne participe pas, selon nous, à accélérer le rythme ; le choix de cette forme verbale peut être justifié par le fait que « *think* » fait partie des verbes pour lesquels la forme *be*+V-*ing* peut modifier le sens (« *was thinking* » serait davantage associé à la réflexion qu'à la pensée). « *Suddenly* » semble geler l'instant qu'il désigne, de façon presque insaisissable, et permet non seulement de traduire la réaction de surprise du personnage, mais aussi d'attirer l'attention du lecteur, acquérant presque, en ce sens, une fonction phatique. Alors que la visée ponctuelle permet de passer d'un événement à un autre dans les passages soulignés, les passages en gras prennent le temps de la description. Les formes en *–ing*, comme « *watching* » en (e), nous font envisager les procès de l'intérieur, alors qu'ils se déroulent, ce qui a pour effet de ralentir le récit. Lapaire & Rotgé (1998 : 407) expliquent d'ailleurs à propos de la forme *be*+V-*ing* dans le récit que « l'énonciateur est « déjà installé » dans un procès sur lequel il s'arrête et qui n'entre plus dans une successivité ». Ils ajoutent que la S/P dans laquelle cette forme apparaît est souvent « porteuse d'une charge informationnelle réduite ou seconde », même si ce n'est pas systématiquement vrai (1998 : 407). Par ailleurs, le marqueur itératif *–ed* dans « *spent* » et l'adverbe de fréquence « *often* », en (b), nous fait envisager le procès « *spend the whole night stalking the deer or setting traps for game* » sous l'angle de sa répétition dans le temps de l'histoire. Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre deuxième chapitre, la locution verbale « *used to* », en complément de la rupture qu'elle introduit avec le moment repère, permet de poser « un contexte de récit révolu qui peut ensuite être caractérisé comme itératif et donner lieu à des emplois de *–ed* et de *would* » (Chuquet & Paillard, 1989 : 89-90) ; la proposition (b) exprime donc une habitude révolue du personnage et participe à la caractérisation de celui-ci, mais ne fait pas 'avancer l'histoire'.

Cette alternance entre (*be*+)V-*ing* et V-*ed* rappelle celle évoquée par Ricœur (1991b : 140) entre imparfait et passé simple, pour laquelle il explique que la mise en relief repose sur l'alternance entre « un aspect d'incidence » et « un aspect de permanence ». Il réitère à cette occasion l'argument selon lequel le temps réel est nécessaire pour comprendre le temps fictif. Nous retrouvons le même type d'argument chez Weinrich (dont les idées sont reprises par Maingueneau, 1991 : 70), qui indique que la « mise en relief » découle de la « complémentarité entre les deux plans » : le « premier plan (formes perfectives) » et l'« arrière plan (formes en -*ait*) » ; ce dernier :

> […] sert essentiellement à la *description* (par opposition à la progression narrative) destinée à la fois à préciser le caractère, les émotions… des personnages, à fournir des informations sur l'atmosphère, l'identité des personnes et les localisations spatio-temporelles, à donner des commentaires, etc.

Cela correspond exactement aux types d'informations que nous avions mises en gras dans l'exemple (220)[356]. Les temps verbaux participent donc à organiser la structure narrative. L'alternance des temps verbaux relève peut-être d'une stratégie pédagogique, le narrateur guidant l'attention du lecteur vers les moments décisifs de l'intrigue. Les variations de rythme qu'imposent les mises en relief dynamisent le récit et peuvent également prouver la prise en compte d'un récepteur spécifique dans le genre du conte, à savoir l'enfant, puisqu'elles rendent le processus de lecteur ou d'écoute plus attractif. Ricœur (1991b : 133) explique comment les variations de rythme sont rendues possibles de la façon suivante :

> […] l'impression de rapidité s'explique par la concentration des valeurs de premier plan [...]. Inversement, la lenteur des descriptions […] s'explique par la complaisance avec laquelle le narrateur s'attarde à l'arrière-plan […] des événements qu'il rapporte.

Le passage (b) de l'exemple (220) mérite que nous nous y arrêtions à nouveau pour y apporter quelques précisions. Le voici pour rappel : « ([a] *There was once a hunter*) [b] *who used often to spend the whole night* [c] *stalking the deer or setting traps for game*. ». Nous avons plus haut soumis l'hypothèse selon laquelle la proposition (b), en décrivant une habitude du personnage, ralentit le rythme du récit, dans la mesure où elle fournit une information servant davantage à la caractérisation du personnage qu'à l'avancement de l'histoire, donc où elle livre une information d'ordre secondaire pour le récit. Une toute autre interprétation pourrait également être valable. En effet, Ricœur (1991b : 147) explique que « les compressions », qui

[356] Précisons tout de même, à la suite de Genette (1972 : 129) que « toute description ne fait pas nécessairement pause dans le récit ». Genette préfère parler de « *pause descriptive* ».

consistent « à condenser en un seul événement exemplaire des traits itératifs ou duratifs », participent à accélérer le *tempo* du récit. Genette (1972 : 133) considère lui aussi que les descriptions « de types itératif, c'est-à-dire [celles qui] ne se rapportent pas à un moment particulier de l'histoire, mais à une série de moments analogues […] ne peuvent […] en aucune façon contribuer à ralentir le récit ». De façon générale, il est vrai que la synthétisation qu'elles proposent a tendance à accélérer le récit par rapport à une narration qui développerait chaque événement de l'histoire séparément. Cependant, il ne s'agit pas, en (b), de n'importe quel type d'événement, mais bien d'une habitude du personnage qui touche presque à la description de son caractère, le personnage de conte étant très typé, donc défini par ses activités. Le personnage est d'ailleurs uniquement désigné par le GN « *a hunter* ». Nous pouvons peut-être concilier les deux points de vue en considérant qu'une proposition comme (b) participe à accélérer le rythme du récit mais sans faire avancer l'histoire.

Les contes de notre corpus présentent souvent des « compressions » qui consistent « à sauter les temps morts » (Ricœur, 1991b : 146). Précisons avant toute chose que « sauter les temps morts » n'implique pas forcément que la période séparant deux temps forts ne soit pas racontée. En effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer, la temporalité du conte est une temporalité 'pleine', dans laquelle on trouve des ellipses narratives mais peu d'ellipse temporelles ; autrement dit, le maximum de 'temps raconté' est pris en compte (le temps raconté est, rappelons-le, l'espace temporel de l'histoire que sont censés occuper les événements qui s'y déroulent). Prenons un exemple :

(221) *So the young man went to seek his fortune. And he went all that day, and all the next day; and on the third day, in the afternoon, he came up to where a shepherd was sitting with a flock of sheep.* (*The Red Ettin, EFT*)

Le premier procès caractérisant le personnage « *the young man* », c'est-à-dire « *went to seek his fortune* », réduit à « *went* » dans la proposition coordonnée suivante, se déroule sur deux jours et demi environ de temps raconté. La période séparant la borne initiale de ce procès (la première mention de *the young man/go to seek his fortune*) et la borne finale (*he/come up to where a sheperd was sitting with a flock of sheep*) est quasiment entièrement prise en compte dans le temps raconté, car le narrateur évoque l'ensemble de la première journée (« *all that day* ») et l'ensemble de la seconde journée (« *all the next day* »). La seule ellipse temporelle à proprement parler est celle concernant le matin du troisième jour, car l'on passe directement de

la fin de la deuxième journée à l'après-midi de la troisième journée (« *on the third day, in the afternoon* »). Du point de vue de l'action, ces deux jours et demi de temps raconté peuvent être considéré comme un « temps mort » puisque les événements qui s'y sont déroulés ne sont pas racontés en détails.

Ricœur (1991b : 214) explique que les variations de rythme reposent sur le rapport proportionnel entre le « temps raconté » et le « temps mis à raconter » (ce dernier se mesure par l'espace textuel consacré au récit de telle ou telle séquence, donc en nombre de lignes ou de pages). Ricœur (1991b : 214-215) donne l'exemple d'un roman qui raconterait sept années de la vie du protagoniste en sept chapitres distincts :

> La distribution en sept chapitres couvre un espace chronologique de sept années. Mais le rapport entre la longueur du temps raconté par chaque chapitre et le temps mis à le raconter, mesuré en nombre de pages, n'est pas proportionnel.

En effet, des centaines de page peuvent être consacrées à la première année, quand seulement quelques dizaines servent à raconter la deuxième. À l'intérieur des chapitres-mêmes, les variations peuvent se manifester par exemple dans le fait qu'un mois peut être raconté en quelques lignes, comme en centaines de pages. Genette (1972 : 78), déjà, expliquait que les variations de rythme, ou « *anisochronies* », sont dues aux différents « rapports entre *durée* variable [des] événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit : rapports, donc, de vitesse ». Tout récit « est nécessairement soumis aux « effets de *rythme* » », dans la mesure où un récit à « vitesse égale », c'est-à-dire dans lequel le rapport entre durée d'histoire et longueur du récit resterait constant, n'existe pas. La « vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages » (Genette, 1972 : 123).

Dans l'exemple (221), pour une même unité de temps, celle correspondant à un jour de temps raconté, le « temps mis à raconter » n'est pas réparti de façon égale : les deux premières journées sont racontées en respectivement six et cinq mots, alors que le temps mis à raconter pour la troisième journée, dont nous n'avons pas reproduit ici l'intégralité, atteint 516 mots[357].

[357] C'est le nombre de mots qui correspondent à la période de la troisième journée, qui s'étend entre sa borne initiale (« *on the third day, in the afternoon* ») et sa borne finale dans le cotexte de droite non reproduit ici « *On*

Selon Ricœur (1991b : 148) :

> Le *tempo* narratif […] est affecté par la façon dont la narration s'étend sur des scènes en forme de tableaux, ou se hâte de temps fort en temps fort. [...] il ne faut pas parler de temps seulement long ou court, mais rapide ou lent. [...] les effets de lenteur ou de vitesse, de brièveté ou d'étalement, sont à la frontière du quantitatif et du qualitatif. Des scènes longuement racontées et séparées par des transitions brèves, ou par des résumés itératifs que Günther Müller appelle « scènes monumentales », peuvent être le porteur du processus narratif, à l'inverse de ces récits où ce sont les « événements inouïs » qui forment l'ossature. [...] À ces traits s'ajoutent les anticipations et les retours en arrière, les enchâssements qui permettent d'inclure de vastes étendues temporelles remémorées dans des séquences narratives brèves, de créer un effet de profondeur perspective tout en brisant la chronologie.

Nous pouvons comprendre l'intérêt, dans un récit court comme le conte, des variations de rythme, qui permettent de se concentrer sur les temps forts qui font avancer le récit. Il est rare que, dans les contes de Jacobs, les parties 'lentes' occupent plus d'une ou deux lignes à la fois. Le rapport entre « temps raconté » et « temps mis à raconter » se distribue alors de façon assez régulière sur l'ensemble des contes, qui alternent entre les temps forts développés en plusieurs lignes et les temps morts réduits à une ou deux lignes maximum. Cette répartition donne aux contes un rythme narratif soutenu, ce qui est bien adapté à la majeure partie des destinataires, les enfants, qu'il faut tenir en haleine.

Ricœur (1991b : 150-151) précise ensuite :

> Il est clair qu'une structure discontinue convient à un temps de dangers et d'aventures, qu'une structure linéaire convient au roman d'apprentissage dominé par les thèmes du développement et de la métamorphose, tandis qu'une chronologie brisée, interrompues par des sautes, des anticipations et des retours en arrière, bref une configuration délibérément pluridimensionnelle, convient mieux à une vision du temps privée de toute capacité de survol et de toute cohésion interne. L'expérience contemporaine dans l'ordre des techniques narratives est ainsi ordonnée à l'éclatement qui affecte l'expérience même du temps.

Le conte adopte généralement une structure linéaire, qui, selon Ricœur, caractérise les romans d'apprentissage, ce qui est assez cohérent si l'on prend en compte la dimension didactique du conte. Toutefois, le conte présente aussi un « temps de dangers et d'aventures », sans pour autant avoir recours à une « structure discontinue », si Ricœur entend par là que le récit ne présente pas de continuité ; or, on l'a vu, les événements ne sont pas présentés par intermittence, la temporalité ne présentant que peu d'interruptions. Celle-ci présente d'ailleurs une très grande « cohésion interne » (en témoignent les nombreux repères temporels anaphoriques et co-

---

the morning after this happened *the younger brother took out the knife to look at it, and he was grieved to find it all brown with rust* » (*The Red Ettin, EFT* ; nous soulignons). Notons que cette borne finale est non-incluse dans le temps mis à raconter de la troisième journée (puisqu'il s'agit déjà de la quatrième journée, dans le passage souligné).

référentiels, ainsi que le nombre limités d'anticipations et de retours en arrière), ce qui éloigne le conte de la « chronologie brisée » des techniques narratives contemporaines qu'évoque Ricœur. Dans l'exemple (221)[358], les événements sont racontés dans un ordre chronologique et prennent place dans des cadres spatio-temporels clairement définis, les uns après les autres : dans le cotexte de gauche, non-reproduit dans l'exemple, les événements son ancrés grâce à « *one day* », puis, dans l'exemple reproduit, nous trouvons « *that day* », « *the next day* », « *the third day* » et pour finir, dans le cotexte de droite non-reproduit dans l'exemple, « *on the morning after* » et « *next day* ». Ce qui va rapprocher ce conte d'un « temps de dangers et d'aventures », c'est davantage une accélération du rythme qui passe par la multiplication et la coordination de procès envisagés de façon ponctuelle.

Les différentes approches présentées ici nous ont permis de mieux comprendre les mécanismes à l'œuvre dans l'organisation temporelle du récit. Nous allons désormais analyser celle-ci de façon plus détaillée, autour de trois objets d'étude précis, à savoir le rôle de l'hypotaxe et de la parataxe, du connecteur « *and* » et des propositions en « *when* » dans la structuration temporelle et narrative, puis à travers l'étude de l'expression de la temporalité à une échelle plus large que celle à laquelle nous nous sommes limitée jusqu'ici : l'étude d'un conte dans son intégralité.

[358] Le voici pour rappel : (221) So the young man went to seek his fortune. And he went all that day, and all the next day; and on the third day, in the afternoon, he came up to where a shepherd was sitting with a flock of sheep. (The Red Ettin, EFT)

3) Analyse de la temporalité dans les contes de Jacobs : études de cas particuliers

Dans cette partie, nous tenterons notamment de mieux « comprendre l'histoire » des contes de notre corpus, au sens où l'entend Ricœur (1991a : 130), c'est-à-dire, « comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion ». Les différents objets d'analyse qui suivent présentent certains des outils permettant d'organiser et d'ancrer temporellement les « épisodes successifs » et de comprendre l'agencement temporel du récit.

Après avoir consacré une étude aux caractéristiques génériques du conte, à la temporalité linguistique, et aux liens qu'ils entretiennent, il nous semblait important de pouvoir exploiter toutes ces connaissances acquises, à travers l'étude de cas particuliers qui viendront compléter les analyses réalisées dans les deux premières parties. Laisser une place plus grande à des analyses détaillées comme celles qui suivent nous semblait primordial pour montrer de quelle manière nous pouvons réinvestir de façon concrète les éléments d'analyse traités dans les deux premiers chapitres. Ce dernier chapitre nous permet également d'aborder certains aspects particuliers de l'expression de la temporalité dans notre corpus. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons voulu étudier les cas qui nous paraissent entretenir des liens capitaux avec la temporalité, à savoir la relation entre l'hypotaxe et la parataxe, l'utilisation du connecteur « *and* » et le rôle des propositions en « *when* ». Pour finir, nous proposons une étude de l'expression de la temporalité dans un conte intégral de notre corpus : *Beauty and the Beast* (*EFFT*).

3.1 Hypotaxe et parataxe : relations temporelles et construction du récit

Lorsque nous nous sommes intéressée à la structure narrativo-temporelle des contes de notre corpus, un premier point nous est apparu comme essentiel : le rôle de la parataxe et de

l'hypotaxe[359] dans l'expression de la temporalité. La parataxe relèverait d'un style 'saccadé', davantage caractéristique du langage parlé[360], ce qui rappellerait l'origine orale du conte. L'hypotaxe, au contraire, trahirait la présence du scripteur, qui, soucieux d'établir des liens précis entre les différents événements et de rendre la lecture plus fluide, pourrait recourir à la mise en place de forts liens syntaxiques entre les différentes S/P[361]. Plus précisément, il faudra s'intéresser aux différents types de liens temporels qu'établissent l'hypotaxe et la parataxe entre les propositions et, à travers l'étude d'exemples particuliers, tenter de déterminer comment elles font avancer le récit.

3.1.1 Définitions et précisions

Comme l'indique Anne Trevise (2003 : 53), les préfixes « hypo- » et « para- » indiquent respectivement « placé en dessous » et « à côté ». L'hypotaxe renvoie donc, selon elle, à la subordination des S/P, tandis que la parataxe renvoie à des propositions juxtaposées ou coordonnées. Nous nous baserons sur la définition de la subordination proposée par Cresti (2014 : 4-5), c'est-à-dire « *la construction d'un nœud catégoriel et d'un niveau dépendant* dans la configuration syntaxique à travers des relations hiérarchiques entre les expressions », et la coordination comme « *la duplication d'un nœud à tous les niveaux de la configuration syntaxique* à travers une relation copulative, adversative ou alternative », n'introduisant « aucun niveau dépendant ». D'après Trevise (2003 : 53), l'hypotaxe, comme la parataxe, peut être syndétique ou asyndétique, selon, respectivement, qu'un « marqueur de connexion » ou qu'une « conjonction » vienne préciser le lien entre les propositions ou non. Toutefois, certains

[359] Nous proposons ci-après la définition que Culioli (1976 : 136) donne de l'hypotaxe et de la parataxe, mais nous reviendrons sur ces définitions par la suite : « Hypotaxe : Dépendance, marquée par l'énonciateur, d'une portion de texte par rapport à une autre (identification ou différenciation) » ; « Parataxe : Absence de rapport de dépendance, entre deux portions de texte que l'énonciateur juxtapose (rupture) ».
Plus précisément, nous considérons les phénomènes de parataxe, à la suite de Cresti (2014 : 2), « comme des cas de combinaisons syntaxiques de phrases et de « sous-phrases », ou syntagmes, qui gagneraient une dimension unitaire au niveau sémantique ».

[360] Selon La Fauci (2007 : 5), « au sujet de la parataxe, il est banal d'observer qu'elle est le propre de l'oral, du linguistiquement non formel, du « décontracté » ».

[361] Comme l'indique La Fauci (2007 : 10), « tendanciellement, il y aurait plus de parataxe dans l'oral et plus d'hypotaxe dans l'écrit ».

linguistes considèrent que la parataxe ne concerne que les cas de 'coordination asyndétique', autrement dit, uniquement les cas de juxtaposition :

> La parataxe est un procédé syntaxique consistant à juxtaposer des phrases sans expliciter par une particule de subordination ou de coordination le rapport de dépendance qui existe entre elles dans un énoncé, dans un discours, dans une argumentation ; c'est-à-dire sans procéder à l'enchâssement d'une phrase dans l'autre, ni coordonner l'une à l'autre. (Dubois *et al*., 2012 : 344)

Il nous semble que la distinction ci-dessus effectuée par Dubois *et al*. décrit davantage les caractéristiques qui opposent syndète et asyndète[362] que celles qui opposent hypotaxe et parataxe. C'est la raison pour laquelle nous considérerons, comme Trevise (2003 : 53), que la parataxe correspond aussi bien aux cas de juxtaposition que de coordination des S/P. En effet, la parataxe est la relation entre deux S/P « de statut syntaxique égal », et un « marqueur de connexion peut ou non être présent pour « (re)construire » cette relation ». L'hypotaxe, quant à elle, correspond à la subordination de deux S/P, c'est-à-dire lorsque ces deux propositions ne sont pas de statut syntaxique égal. Précisons que nous ne considérons pas l'asyndète comme 'l'effacement d'un mot de liaison', mais bien comme 'la non-spécification du lien' qui unit deux unités syntaxiques.

Nous allons tenter de déterminer si la parataxe et l'hypotaxe jouent un rôle dans l'établissement de la temporalité de l'histoire, et, le cas échéant, analyser comment ces différentes constructions influencent le rythme du récit. Le cas particulier de coordination syndétique en « *and* » fera l'objet d'une analyse à part entière par la suite. De la même façon, nous réserverons plus loin une analyse plus poussée aux cas d'hypotaxe syndétique en « *when* », dans la mesure où elle présente de nombreuses occurrences et revêtent des rôles variés dans notre corpus.

[362] L'asyndète se définit généralement comme « l'absence de lexème marquant un lien entre deux unités linguistiques qui ont cependant un lien sémantique entre elles » (Trevise, 2003 : 4). La syndète, au contraire, correspond à des cas dans lesquels un lexème est présent pour marquer le lien entre deux unités.

3.1.2 Hypotaxe, parataxe et cohésion textuelle

Pour avoir un meilleur aperçu de la manière dont l'hypotaxe et la parataxe mettent en place une cohésion textuelle et aident à construire le récit, il nous semble pertinent de partir d'un extrait relativement long. Cet extrait est tiré du conte *Johnnie and Grizzle* (*EFFT*), dont l'intrigue partage des caractéristiques avec celle du *Petit Poucet* de Perrault et de *Hansel et Gretel* des frères Grimm. Nous annotons le texte en faisant précéder chaque cas d'hypotaxe syndétique par (HS), d'hypotaxe asyndétique par (HA), de parataxe syndétique par (PS) et de parataxe asyndétique par (PA). Nous mettons également en gras les propositions subordonnées, soulignons les marques de parataxe syndétique et numérotons les diverses occurrences pour gagner en clarté dans les analyses qui suivront :

(222) (1-PS) *Then the farmer knew* (2-HS) ***how he had been done***, (3-PS) *and* (4-HS) ***as evening came on*** *he locked all the doors* (5-HS) ***so that Johnnie could not get out*** **(6-HA)** ***to get any pebbles***. (7-PA) *In the morning he gave them a hunk of bread as before for their breakfast* (8-PS) *and told them* (9-HA) ***he was going to take them into the nice forest again***. (10-PA) *Grizzle ate her bread,* (11-PS) *but Johnnie put his into his pocket,* (12-PS) *and* (13-HS) ***when they got inside the forest*** *at every turning he dropped a few crumbs of his bread.* (14-HS) ***When his father left them*** *he tried* (15-HA) ***to trace his way back by means of these crumbs***. (16-PS) *But, alas, and alackaday! The little birds had seen the crumbs* (17-PS) *and eaten them all up,* (18-PS) *and* (19-HS) ***when Johnnie went*** **(20-HA)** ***to search for them*** *they had all disappeared.*

(21-PS) *So they wandered* (22-PS) *and they wandered,* (23-HA) ***more and more hungry all the time,*** (24-HS) ***till they came to a glade*** **(25-HS)** ***in which there was a funny little house****;* (26-PS) *and* (27-PA) *what do you think it was made of?* (28-PA) *The door was made of butter-scotch,* (29-PA) *the windows of sugar candy,* (30-PA) *the bricks were all chocolate creams,* (31-PA) *the pillars of lollypops,* (32-PS) *and the roof of gingerbread.*

(33-HS) ***No sooner had the children seen this funny little house than*** *they rushed up to it* (34-PS) *and commenced* (35-HA) ***to pick pieces off the door***, (36-PS) *and take out some of the bricks,* (37-HS) ***while Johnnie climbed on Grizzle's back,*** **(38-PS)** ***and tore off some of the roof*** (39-PA) *(what was that made of?).* (40-HS) ***Just as they were eating all this*** *the door opened* (41-PS) *and a little old woman, with red eyes, came out* (42-PS) *and said* […]. (*Johnnie and Grizzle, EFFT* ; nous soulignons)

Cet extrait d'un peu plus de 250 mots ne saurait remplacer une étude approfondie des phénomènes de parataxe et d'hypotaxe dans l'ensemble de notre corpus (d'environ 137 000 mots). Toutefois, il nous semble représentatif des autres extraits que nous avons considérés pour l'analyse des cas de parataxe et d'hypotaxe, puisqu'il donne l'avantage numérique à la parataxe (25 cas ici, contre 17 d'hypotaxe). Parmi ces cas de parataxe, 17 sont syndétiques et 8 asyndétiques ; l'hypotaxe passe elle aussi davantage par la syndète (11 cas d'HS contre 6 d'HA). Nous pouvons ainsi déduire que la syndète prime sur l'asyndète, les liens entre les différentes S/P étant le plus souvent explicités par la présence d'un mot de liaison. Nous pouvons lier ce constat à la prise en compte d'un lectorat ou auditoire composé d'enfants, auxquels l'énonciateur-narrateur ne laisserait que rarement le soin de reconstruire les liens entre les S/P :

> Par rapport à l'explicite de l'hypotaxe, dans le cas de la parataxe le locuteur élabore un implicite sémantique et formel qui appelle toujours la collaboration active de l'interlocuteur. À partir des indices mis à sa disposition, celui-ci reconstruit un rapport personnel entre une interprétation et une forme. (La Fauci, 2007 : 9-10)

Bien que La Fauci (2007) se concentre davantage sur la PA, il reste vrai que le lien entre les S/P en PS est davantage à reconstruire que dans les cas d'hypotaxe. Pour pouvoir étudier la façon dont l'hypotaxe et la parataxe mettent en place une certaine temporalité et influencent le rythme du récit, nos analyses détaillées ne porteront que sur les constructions hypotaxiques et parataxiques établissant des liens temporels.

Si nous prenons l'exemple (40-HS), confronté plus bas à (42-PS), nous nous apercevons effectivement que le lien de simultanéité entre la S/P de la subordonnée *they/eat all this* et celle de la principale *the door/open* est clairement marqué par l'hypotaxe, et plus particulièrement par la conjonction « *as* », renforcée par l'adverbe « *just* », et par l'utilisation de la forme *be* V-*ing* qui indique un procès pris dans son déroulement, au cours duquel un autre procès en V-*ed* (« *opened* ») va prendre place. En revanche, il est plus difficile d'interpréter avec exactitude le lien entre *a little old woman/come out* et *she/say (something)*, établi par la parataxe en « *and* » ; il pourrait s'agir de simultanéité, ou de succession plus ou moins rapide des deux procès, étant donné que la conjonction « *and* » ne nous donne pas plus de détails sur le laps de temps qui s'écoule entre ceux-ci. Ainsi, les deux procès pourraient se succéder rapidement, mais la vieille dame pourrait aussi avoir pris le temps d'observer la situation avant de prendre la parole. L'hypotaxe serait alors plus adaptée pour transcrire avec exactitude le rythme des événements

de l'histoire, en insistant plus précisément sur le lien temporel qui unit les deux S/P. Lorsque l'hypotaxe établit un lien temporel entre deux S/P, c'est précisément ce lien sur lequel est mis l'accent. En (40-HS), il s'agit d'un lien de simultanéité qui est de grande importance : le narrateur insiste sur le fait que la vieille dame prend les enfants sur le fait, alors qu'ils sont en train de dévorer sa maison. Ce retournement de situation n'aurait pas pu être rendu par la parataxe, dont les outils ne permettent pas d'insister sur la simultanéité comme le fait l'hypotaxe. Les manipulations suivantes, qui comportent une PS pour la première et une PA pour la seconde, nous le montrent[363] :

(40-HS') *They were eating all this <u>and</u> the door opened…*

(40-HS'') *They were eating all this ; the door opened…*

Le co-énonciateur pourra cependant ici reconstruire le rapport temporel de simultanéité entre les deux S/P, notamment grâce à la présence de la forme *be* V-*ing* dans la première proposition. Selon Trevise (2003 : 61), qui part d'un exemple semblable, « la simultanéité peut se construire car la première RP [relation prédicative] a construit l'intérieur d'un ouvert ». Toutefois, l'hypotaxe de (40-HS) est plus apte à dramatiser la situation, c'est-à-dire à laisser entendre, par le fait que les personnages sont pris en plein 'délit', que la situation aura des conséquences sur la suite de l'histoire (la vieille dame est en fait une sorcière mangeuse d'enfants qui réserve un triste sort aux deux protagonistes).

Le cas d'hypotaxe (4-HS) établit également un lien temporel entre deux S/P : *the evening/come on* et *he/lock all the doors*. La conjonction « *as* » spécifie ce lien comme un lien de simultanéité, comme précédemment. Toutefois, contrairement à l'analyse précédente, une valeur explicative vient s'ajouter au lien temporel entre les deux S/P. Celle-ci est sous-entendue : c'est alors que, mais aussi parce que le soir arrive que le père ferme toutes les portes à clef, dans le but d'enfermer Johnnie à la maison, pour qu'il ne puisse pas aller ramasser des caillous pendant la nuit (pour ensuite pouvoir retrouver son chemin vers la maison de ses parents, qui ont prévu de l'abandonner en forêt). Ces 'buts' sont d'ailleurs respectivement introduits par une relation hypotaxique syndétique avec le subordonnant composé « *so that* »

[363] Nous ne proposons pas de manipulation avec une HA dans la mesure où le recours à une subordonnée à verbe non-fini (infinitive en « *to* » ou participiale en V-*ing* ou V-*en*) est ici impossible si l'on veut conserver le sens de l'énoncé (ex. : **Eating all this, the door opened…*).

(5-HS) et une relation hypotaxique asyndétique avec une subordonnée infinitive en « *to* » à valeur de visée (6-HA). Plus précisément, (5-HS) est une proposition finie adverbiale de conséquence et (6-HA) une proposition non-finie adverbiale de but. Nous proposons une manipulation parataxique pour (4-HS):

(4-HS') *Evening came on. He locked all the doors.*

Dans le cas (4-HS), comme dans sa manipulation (4-HS') ci-dessus, l'ordre textuel des propositions peut être inversé sans perdre la valeur causale qui les unit, même si cela rend son identification plus difficile dans le cas d'une parataxe asyndétique :

(4-HS'') *He locked all the doors. Evening came on.*

Même hors contexte, le lien causal demeure car il est « préétabli » par un partage de « représentations culturelles » (Trevise, 2003 : 60) entre l'énonciateur et le co-énonciateur, qui implique que l'on reconnaisse l'arrivée du soir comme une raison suffisante pour s'enfermer chez soi. Dans notre dernière manipulation, la persistance du lien causal malgré l'inversion des propositions s'explique plus particulièrement par l'atélicité du procès « *come on* ». Selon Trevise (2003 : 58), les « procès non-téliques », en hypotaxe comme en parataxe, permettent de « jouer […] sur l'ordre des RP ». En revanche, pour des « procès téliques », seule l'hypotaxe peut jouer sur l'ordre des S/P. Partons d'un exemple tiré de notre extrait (222) de *Johnnie and Grizzle* (*EFFT*) :

(222) […] *the little birds had seen the crumbs* (16-PS) *and eaten them all up* […].

Les procès « *see the crumbs* » et « *eat them all up* » sont téliques. En effet, dans le premier cas, il s'agit d'un procès à bornes confondues. Il est donc nécessairement télique, car il ne peut être « considér[é] comme valid[é] que s'il y a terme atteint » (Bouscaren *et al*., 1993 : 20). Le deuxième procès est rendu télique par la présence de la particule adverbiale « *up* », qui indique que le procès « *eat them all* » a atteint son terme. Cet exemple de parataxe confirme l'argument de Trevise, car la manipulation d'inversion des propositions est impossible :

(222') ??*The little birds had eaten all the crumbs up and had seen them*.

Trevise (2003 : 59) précise que, en parataxe, l'ordre des S/P est important lorsqu'il s'agit de « temporalité », de « succession d'événements ». Il en va de même pour les relations causales si celles-ci émanent de la succession des S/P.

Ce que montre également cette manipulation, c'est que, lorsqu'il s'agit de procès téliques conjugués avec la même forme verbale (dans l'exemple précédent, *have-ed* V-*en*), la parataxe est limitée à l'expression d'un lien temporel de successivité, c'est-à-dire limitée à indiquer qu'un événement en suit un autre dans la chronologie de l'histoire, alors que l'hypotaxe peut établir d'autres types de lien temporel. D'abord, l'hypotaxe peut exprimer un lien d'antériorité entre les deux S/P, comme en (19-HS) :

(19-HS) ***when Johnnie went (20-HA) to search for them*** *they had all disappeared*.

L'événement décrit ici par la principale *they/disappear* est chronologiquement antérieur à celui de la subordonnée qui lui sert de repère, *Johnnie/go to search for them*. Ensuite, l'hypotaxe peut exprimer un lien de postériorité, comme pour (13-HS) :

(13-HS) ***when they got inside the forest*** *at every turning he dropped a few crumbs* […].

Ici, l'événement de la principale *he/drop a few crumbs* est à interpréter comme postérieur à celui de la subordonnée *they/get inside the forest* qui lui sert de repère. Enfin, l'hypotaxe peut exprimer un lien de simultanéité, comme en (37-HS), que nous reproduisons ci-après dans un contexte plus large :

(34-PS) *and [the children] commenced to pick pieces off the door,* (36-PS) *<u>and</u> take out some of the bricks,* (37-HS) ***while Johnnie climbed on Grizzle's back,*** **(38-PS)** ***<u>and</u> tore off some of the roof*** .

Le lien explicité par l'hypotaxe en « *while* » est ici particulièrement intéressant. Le sujet grammatical des deux propositions coordonnées précédentes est le GN « *the children* », qui désigne Johnnie et Grizzle. La proposition en « *while* » doit être interprétée comme subordonnée aux deux propositions coordonnées en (36-PS), et pas seulement subordonnée à la deuxième, dans la mesure où ces deux propositions forment un véritable ensemble syntaxique ; en témoigne l'économie lexicale résultant de la compression syntaxique des deux S/P *the children/commence to pick pieces of the door* et *the children/commence to take out some of the bricks*. Le lien qu'exprime la parataxe en « *and* » entre ces deux S/P est d'ailleurs lui aussi certainement un lien de simultanéité, si l'on considère, par exemple, que Johnnie

commence à ronger la porte pendant que sa sœur Grizzle s'attaque aux briques de la maison. L'hypotaxe (37-HS) qui vient ensuite, introduite par « *while* », ne peut être interprétée qu'en tant que lien de simultanéité. En effet, si l'on s'attarde sur les trois définitions de cette conjonction que donne l'*OED* en ligne, elle est soit paraphrasable par « *during the time that, at the same time as* », soit par « *whereas (indicating a contrast)* », soit, enfin, par « *in spite of the fact that, although* »[364]. Les deux dernières paraphrases ne fonctionnent pas dans le contexte de notre exemple :

> ??and *[Johnnie and Grizzle] commenced to pick pieces off the door, and take out some of the bricks,* ***<u>whereas</u> (contrastive)/<u>in spite of the fact that/although</u> Johnnie climbed on Grizzle's back, and tore off some of the roof***.

L'expression d'une simultanéité est au contraire adaptée. Toutefois, la glose suivante montre bien que toutes les actions décrites n'ont pas pu être effectuées en même temps :

> ?*[Johnnie and Grizzle] commenced to pick pieces off the door, and take out some of the bricks,* ***<u>and, at the same time,</u> Johnnie climbed on Grizzle's back, and tore off some of the roof.***

La recevabilité de cet énoncé est remise en question dans la mesure où les agents de ces différents procès sont les mêmes. L'hypotaxe en « *while* » permet ainsi de donner une impression de simultanéité, pour pouvoir transcrire la rapidité d'exécution des personnages alors que, affamés (il est précisé dans le cotexte de gauche : « (23-HA) *more and more hungry all the time* »), ils se jettent sur la maison comestible. Dans le cotexte de gauche, une structure hypotaxique en « *no sooner…than* » venait d'ailleurs le préciser :

> (33-HS) ***No sooner had the children seen this funny little house than*** *they rushed up to it*.

L'hypotaxe des cas (33-HS) et (37-HS), en mettant l'accent sur un lien de simultanéité, permet ainsi d'insister sur la voracité des personnages, qui sont décrits comme voulant goûter à tout en un temps limité. Des structures parataxiques n'auraient pas été suffisantes pour insister sur ce lien : « *The children saw this funny little house <u>and</u> rushed up to it and commenced to pick pieces off the door, and take out some of the bricks. <u></u>Johnnie climbed on Grizzle's back, and tore off some of the roof* ».

[364] https://en.oxforddictionaries.com/definition/while

Comme nous l'avons précisé plus haut, qu'elle soit syndétique ou asyndétique, la parataxe n'offre que la possibilité d'exprimer une relation temporelle de successivité lorsqu'il s'agit de procès téliques conjugués avec la même forme verbale. En revanche, lorsque des formes verbales différentes sont utilisées en parataxe, les liens temporels que nous avons associés à l'hypotaxe peuvent être exprimés. C'est le cas, par exemple, avec (16-PS) :

> […] *he tried* (15-HA) *to trace his way back by means of these crumbs.* (16-PS) *<u>But</u>, alas, and alackaday! The little birds had seen the crumbs (17-PS) <u>and</u> eaten them all up* […].

Le coordonnant « *but* » explicite un lien adversatif[365] entre la proposition qui le précède (*he/try to trace his way back by means of crumbs*) et celles qu'il introduit (*the little birds/see the crumbs et the little birds/eat them all up*), mais il n'indique rien sur le lien temporel qui unit ces différentes S/P. Le lien temporel d'antériorité est établi uniquement par les formes verbales utilisées, respectivement V-*ed* (« *tried* ») et *have-ed* V-*en* (« *had seen* » et « *had eaten* »). Ce qu'explique Trevise (2003 : 54) à propos d'un exemple parataxique qui fait apparaître les mêmes formes verbales[366] peut être adapté à notre exemple (nos adaptations apparaissent entre crochets) :

> […] les formes aspectuelles sont des formes repérées, non autonomes dans la détermination temporelle, et dont le prétérit simple de [*tried*] constitue le repère initial. Les [deux] formes verbales suffisent ici à construire la référence chronologique non iconique. La nuance de cause construite par la [deuxième et troisième relation prédicative] vient certes, quant à elle, de l'antériorité construite, mais aussi des liens que les énonciateurs ont établis entre < [garçon tentant de retrouver son chemin grâce aux miettes] > et < [oiseaux mangeant les miettes] >.

L'échec de la tentative du garçon à retrouver son chemin grâce aux miettes qu'il a disséminées est marqué par la conjonction contrastive « *but* ». Cette dernière illustrerait ici un emploi que Lapaire & Rotgé (1998 : 330) ont qualifié de « prise de conscience brutale, d'imprévisibilité et de changement de situation », à travers lequel « ce qui « surprend », ce qui est « brutalement révélé ou compris » fait irruption, contre toute attente ». « *But* » est alors un « rupteur ou un introducteur de nouveauté dans le discours ». La conjonction aide ainsi à relayer la surprise du personnage lorsqu'il découvre que les miettes ont disparu. La forme verbale *have-ed* V-*en* et les représentations culturelles du co-énonciateur permettent à ce dernier d'identifier les oiseaux,

---

[365] « *But* » adversatif indique alors un contraste entre les deux conjoints (Huddleston & Pullum, 2002 : 1310-1312).
[366] Il s'agit de l'exemple n°7 : « *I <u>left</u> at nine. Joan was sleeping. She <u>had gone</u> to bed very late.* » (nous soulignons les formes verbales en commun avec l'exemple tiré de notre corpus).

et plus précisément d'identifier le fait que ceux-ci découvrent puis mangent les miettes, comme la cause de la disparition de celles-ci, et donc comme la cause de l'impossibilité pour le garçon de retrouver son chemin.

L'hypotaxe n'est donc pas nécessaire pour comprendre les liens logiques qui lient ces différents événements. Néanmoins, certaines manipulations hypotaxiques qui explicitent le lien causal qui les unit sont possibles, à travers, respectivement, des propositions à verbe fini ou non-fini (donc à travers une construction syndétique ou asyndétique): « *he couldn't trace his way back by means of these crumbs as the little birds had seen the crumbs and eaten them all up* » ou « *he couldn't trace his way back by means of these crumbs, the little birds having seen the crumbs and eaten them all up* ». Ces constructions hypotaxiques imposent d'abord de remplacer le syntagme verbal « *tried to* » de l'énoncé d'origine par « *couldn't* ». Partant, elle supprime le suspense que la parataxe crée dans l'énoncé d'origine, en révélant précocement l'échec de l'entreprise du personnage. La construction parataxique en « *but* » permet au contraire de placer le lecteur aux côtés du personnage dans sa tentative de retrouver son chemin, puis de suivre ses réactions quand celui-ci réalise que sa tentative ne peut aboutir. De plus, ces manipulations, en renforçant les liens syntaxiques entre les différentes S/P, rendent l'incise interjectionnelle « *alas, and allackaday !* » difficile. La parataxe, au contraire, davantage adaptée à un langage oral, admet sans problème cette parenthèse exclamative, qui, précisons-le, est elle-même insérée dans l'énoncé de façon parataxique.

3.1.3 Parataxe et formules magiques

Un emploi particulièrement intéressant de la parataxe se retrouve dans les différentes formules magiques prononcées par les personnages de certains contes. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, les formulettes ou refrains, souvent versifiés et rimés, et qui acquièrent un pouvoir magique lorsqu'ils sont verbalisés par l'un des

personnages[367], sont assez fréquents dans notre corpus[368]. La plupart de ces refrains magiques ont une structure parataxique, comme dans les exemples que nous avons sélectionnés ci-dessous[369] :

(223) *'I've taken your cloak**,** I've taken your hood**;***
The Cauld Lad of Hilton will do no more good.' (*The Cauld Lad of Hilton, EFT* ; nous soulignons)

(224) *'Stop it with moss <u>and</u> daub it with clay,*
<u>And then</u> it will carry the water away.' (*The Well of the World's End, EFT* ; nous soulignons)

Nous avons choisi ces deux exemples du recueil *EFT* car ils présentent deux formulettes qui ont une structure comparable, respectivement en PA et en PS. Le premier exemple, (223), est prononcé par un être magique, surnommé « *the Cauld Lad of Hilton* », appartenant à la catégorie des « *Brownies* », que le narrateur décrit comme des gardiens de trésors. Ce *Brownie* s'auto-désigne par la première personne du singulier puis par la troisième personne du singulier, à travers le GN « *the Cauld Lad of Hilton* ». Il vit dans la mairie de Hilton et se livre à toutes sortes de plaisanteries lorsque vient la nuit. Une des solutions possibles pour se défaire de lui est de le payer pour ses services, avec un cadeau qui ne soit pas périssable. Les serviteurs lui confectionnent une cape à capuche qu'ils déposent près du feu. Le *Brownie* s'en empart et prononce la formulette (223). Celle-ci est construite sur un schéma tétramétrique. L'ajout d'un lien syndétique, comme la conjonction « *and* » pour coordonner les deux premières propositions, ou le connecteur « *so* » en début de deuxième vers, ne viendrait néanmoins aucunement briser la métrique poétique, dans la mesure où ni l'un ni l'autre n'ajouterait de pieds accentués supplémentaires[370] (nous mettons en gras les syllabes accentuées et soulignons nos ajouts de connecteurs) :

[367] Tous les refrains observés sont séparés typographiquement (saut de ligne et retrait ou en italique) du reste du récit et sont clairement marqués comme des paroles au DD, soit par l'utilisation de guillemets, soit par celle d'un verbe introducteur de dire.
[368] Nous retrouvons ces refrains magiques dans au moins trente-et-un contes (14 dans *EFT*, 12 dans *MEFT* et 5 dans *EFFT*), soit près d'un tiers de notre corpus.
[369] Nous avons sélectionné, au fil de la sous-partie qui va être développée, au moins un exemple pour chaque recueil, afin de montrer que la parataxe se retrouve dans les formulettes dans l'ensemble de notre corpus. Chaque exemple nous semble représentatif des autres phénomènes parataxiques observés dans les formulettes de l'ensemble du recueil auquel il appartient.
[370] Le mètre de la poésie anglophone correspond au nombre de syllables accentuées par vers. La métrique iambique fait alterner une syllabe inaccentuée et une syllabe accentuée ; la métrique anapestique suit le schéma : inaccentuée-inaccentuée-accentuée.

(223') *'I've **ta**ken your **clo**ak, <u>and</u> I've **ta**ken your **hood ;***
*<u>So</u> the **Cauld** Lad of **Hi**lton will **do** no more **good**.'*

Tout au plus, les ajouts en gras change le type de tétramètre, qui passe de iambique à anapestique (sauf en ce qui concerne les deux premiers pieds). Il semble donc difficile d'affirmer que l'asyndète de notre exemple de départ (223) peut être justifiée par une contrainte poétique. Quoi qu'il en soit, on remarque qu'un lien syndétique n'ajoute rien à la relation temporelle qu'entretiennent les différentes S/P ; comme c'est souvent le cas en PA, les formes aspectuelles des temps verbaux choisis sont suffisantes pour établir un lien temporel. Ici, le marqueur *–en* dans les participes passés « *taken* » indique que les procès « *take your cloak* » et « *take your hood* » sont pleinement actualisés à T-zéro. Le présent V-Ø dans l'auxiliaire « *have* » permet de créer un lien logique causal entre les S/P *I/take your cloack* et *I/take your hood* d'un côté, et la S/P *the Cauld Lad of Hilton/do no more good* de l'autre. Autrement dit, l'utilisation de la forme *have* V-*en* signale qu'un événement passé aura des conséquences sur T-zéro et sur le futur, T_{+1}, rendu par le modal « *will* ». Ainsi, la récompense offerte au *Brownie* (la cape) aura pour conséquence sa prise de décision, à T-zéro, de quitter la mairie (action qui, elle, appartient à T_{+1}).

Une manipulation de l'exemple parataxique (224), qui, lui, fait apparaître un lien syndétique, montre que les formes verbales aspectuelles utilisées sont également suffisantes à établir le lien temporel entre les différentes S/P. Il est en effet parfaitement possible de supprimer la syndète dans l'exemple (224), tout en conservant l'interprétation selon laquelle il existe un lien de successivité temporelle et un lien causal entre, d'une part, les S/P *you/stop it with moss* et *you/daub it with clay*, qui précisons-le, en tant que formes impératives désignent des procès non-encore actualisés, et, d'autre part, la S/P *it/carry the water away*. Il s'agit ici des consignes qu'un crapaud donne à une jeune fille dont la mère l'a envoyée chercher de l'eau au Puits de la Fin du Monde avec une passoire. Voici une manipulation en PA :

(224') *'Stop it with moss, daub it with clay,*
It will carry the water away.'

Dans l'exemple d'origine, cependant, le connecteur « *and then* » qui débute le deuxième vers met l'accent sur le lien de successivité temporelle, peut-être pour appuyer le fait que la solution qu'il propose va immanquablement, 'comme par magie', permettre à la jeune fille de ramener l'eau à sa mère.

La différence entre (223) et (224), et entre chaque exemple et sa manipulation, se trouve peut-être dans l'effet que la formulette aura sur le lecteur ou l'auditeur. Selon La Fauci (2007 : 9-10), l'utilisation de la PA (qui est le seul type de parataxe que l'auteur admet) est davantage adaptée à la mémorisation que les autres types de structures :

> Une grande partie de ce qui est linguistiquement mémorable relève de la parataxe : pourquoi ? La simplicité, c'est peut-être la réponse qui arrive en premier à l'esprit : la « mémorabilité » pourrait être l'effet de la simplicité de la parataxe. […] Or, ce qu'on élabore, ce qui est le fruit précieux et pénible de notre expérience et de notre labeur se fixe dans notre mémoire beaucoup mieux que ce que l'on entend simplement, que ce que quelqu'un nous présente comme explicite et déjà travaillé. Et il n'y a pas contradiction, alors, dans le fait que, dans l'expression littéraire brève, dans l'aphoristique, dans l'épigramme (et dans les formes modernes de communication qui en dérivent) on voit collaborer la parataxe avec toutes les formes d'harmonisation et de fixation mémorielle de l'expression[371].

Ces propos éclairent parfaitement l'utilisation de la parataxe dans le refrain qu'entonne le personnage de Cendrillon dans *The Cinder-Maid* (*EFFT*), et dans la réponse que lui adresse l'oiseau magique. Ce couple de question-réponse apparaît trois fois dans le conte :

(225) *'Tree o'mine O tree o'me*
With my tears I've watered thee;
Make me a lady fair to see,
Dress me as splendid as can be.'

And with that, the little bird on the tree called out to her:
'Cinder-Maid, Cinder-Maid, shake the tree,
Open the first nut that you see.' (*The Cinder-Maid, EFFT*)

La 'simplicité' de la parataxe, dans les paroles au DD entre guillemets, est particulièrement bien adaptée pour aider le lecteur ou l'auditeur à mémoriser des formules magiques, d'autant plus qu'elles sont versifiées et rimées. Nous pouvons proposer une manipulation hypotaxique des paroles prononcées par l'oiseau :

(225') *'Cinder-Maid, Cinder-Maid, <u>once you've shaken the tree</u>,*
Open the first nut that you see.

Nous nous apercevons que l'hypotaxe vient expliciter le lien temporel de postériorité qui relie le repère *you/shake the tree* à *you/open the first nut that you see* ; or, les formes impératives de la version d'origine, dans (225), qui apparaissent dans une structure parataxique, sous-

[371] La Fauci (2007 : 9-10) prend en considération des exemples de PA comme « *No Martini, no party* » ou « *Veni vedi vici* ».

entendent déjà cette antériorité pour deux raisons. En premier lieu, l'ordre d'apparition des propositions dans l'énoncé fait interpréter la première S/P comme étant validée prioritairement ; comme le précise Trevise (2003 : 53), même dans le cas de « parataxe asyndétique », l'« ordre » des S/P, « imposé par la linéarité », fait partie des « deux marqueurs inévitables de relation entre les deux RP [relations prédicatives] »[372]. Dans l'exemple (225), l'ordre imposé par la linéarité du texte a des conséquences sur l'interprétation logico-temporelle des liens entre les différents événements. En second lieu, la signification sémantique des procès, associée aux connaissances partagées avec le co-énonciateur, implique que l'on doit d'abord secouer l'arbre pour pouvoir ensuite se saisir de l'une de ses noix, ou que la récupération d'une noix résulte de l'action de secouer l'arbre, dans une relation de cause à effet entre les deux actions, donc entre les deux propositions. L'inversion de ces deux S/P, en parataxe, serait grammaticalement possible mais résulterait en un énoncé sémantiquement différent, qui supprimerait le lien causal entre « *shake the tree* » et « *open the first nut that you see* » :

(225'') '*Cinder-Maid, Cinder-Maid, open the first nut that you see,*
Shake the tree.

Le lien causal ne peut être conservé que si l'on considère « *shake the tree* » comme un *afterthought*, autrement dit comme un commentaire qui vient, après-coup, préciser le moyen par lequel une noix peut être obtenue. Le fait qu'il est difficile d'inverser les propositions provient du caractère télique des procès. L'hypotaxe, en revanche, permet l'inversion des propositions dans l'ordre textuel, grâce aux outils dont elle dispose pour noter l'antériorité ou la postériorité :

(225''') '*Cinder-Maid, Cinder-Maid, open the first nut that you see,*
<u>After</u> you have shaken the tree.

Même si la manipulation ci-dessus est possible, elle semble stylistiquement alourdir l'énoncé. En réduisant les liens syntaxiques entre les propositions, la parataxe semble, en effet, pouvoir plus facilement constituer une empreinte mémorielle chez le lecteur ou l'auditeur que l'hypotaxe.

[372] L'autre marqueur de relation correspond à « la courbe intonative unique ou double, dont il est bien difficile de faire un critère sûr » (Trevise, 2003 : 53).

En laissant le soin au lecteur ou à l'auditeur d'établir lui-même les liens temporels et les liens logiques entre les S/P, la PA peut donc participer à la mémorisation des événements de l'histoire :

(226) *'My wicked mother slew me,*
My dear father ate me,
My little brother whom I love
Sits below, and I sing above
Stick, stock, stone dead.' (*The Rose-Tree, EFT*)

Ce refrain, chanté par une jeune fille qui, après avoir été tuée par sa belle-mère et servie en repas à son père sans que celui-ci ne le sache, réapparaît sous la forme d'un oiseau, est entonné trois fois dans le conte, alors que l'oiseau récolte trois objets pour pouvoir ensuite se venger de sa belle-mère. Ce sont alors autant de rappels sur les faits de l'histoire. La parataxe invite le lecteur ou l'auditeur à établir lui-même le lien de successivité temporelle entre les deux premières S/P (*my wicked mother/slay me* et *my dear father/eat me*) et le lien adversatif entre celles-ci et la S/P *my little brother/sit below*. Les actions de la belle-mère et du père sont rendues par V-*ed* (« *slew* », « *ate* »), qui indique une coupure par rapport à T-zéro, et pourrait métaphoriquement représenter le fait que la jeune fille brise les liens qui l'unissait à ses parents (sa belle-mère, qui l'a tuée et son père, qui l'a mangée). En revanche, par le passage à V-*s* et V-Ø pour décrire respectivement des actions liées à son frère (« *sits* ») et à elle-même (« *sing* »), ainsi que par l'allitération en 's' des verbes utilisés, elle s'unit à son frère pour se démarquer de leurs parents. La parataxe permet de préparer le lecteur ou l'auditeur à la chute du conte sans la dévoiler complètement : le frère et le père seront épargnés alors que la belle-mère devra subir la vengeance de sa belle-fille.

Des indices davantage révélateurs sont fournis par l'hypotaxe. En effet, les conjonctions de subordination qui introduisent un lien temporel, comme « *until* », « *as soon as* », « *while* » ou « *before* », pour n'en citer que quelques-unes, apportent inévitablement une information d'ordre plus précis que les conjonctions dont disposent la parataxe. C'est ce que nous montre l'exemple suivant, formule magique que prononce le personnage de la reine, qui est aussi une sorcière, dans *The Laidly Worm of Spindleston Heugh* (*EFT*), à la naissance de sa fille :

(227) *I weird ye to be a Laidly Worm,*
And borrowed shall ye never be,

Until Childe Wynd, the King's own son
Come to the Heugh and thrice kiss thee;
Until the world comes to an end,
Borrowed shall ye never be. (*The Laidly Worm of Spindleston Heugh*, *EFT* ; nous soulignons)

Cet exemple fournit deux occurrences d'hypotaxe explicitant un lien temporel, grâce à la conjontion « *until* ». Les deux propositions en « *until* » ont une proposition principale identique, l'une dans le cotexte de gauche, l'autre dans le cotexte de droite : « *borrowed shall you never be* ». L'HS permet ici d'effectuer une prédiction sur les événements à venir, et, partant, de focaliser l'attention du lecteur sur ceux-ci. La temporalité est ainsi envisagée à travers les étapes qui ponctuent le récit, et non en faisant directement référence au passage du temps. De plus, l'hypotaxe en « *until* » aide à établir une condition. En effet, les propositions dans lesquelles apparaissent les S/P *Childe Wynd/come to the Heugh*, *Childe Wynd/thrice kiss three* et *the world/come to an end* sont des subordonnées adverbiales de temps, mais aussi de condition. La parataxe ne peut ni délimiter le cadre temporel dans lequel la S/P *you/never be borrowed* est valable, comme le fait l'hypotaxe en « *until* », ni apporter la notion de condition à remplir pour que cette S/P ne soit plus valable ; c'est ce que nous constatons en observant la manipulation suivante, dans laquelle nous soulignons nos modifications :

(227') *I weird ye to be a Laidly Worm,*
And borrowed shall ye never be;
Ø Childe Wynd, the King's own son
Will come to the Heugh and thrice kiss thee;
Ø The world will come to an end;
Borrowed shall ye never be.

L'utilisation du modal « *will* », qu'entraîne la parataxe, affirme de façon plus certaine la validation des faits futurs, car celui-ci envisage les procès décrits de façon ponctuelle, autrement dit vise le moment de l'actualisation de la S/P. « *Until* » le vise aussi, mais prend également en compte toute la période qui sépare T-zéro de cette actualisation, et prend donc mieux en considération, d'une certaine façon, les potentiels obstacles qui viendraient entraver l'actualisation de la S/P. De plus, avec la disparition du lien hypotaxique, la S/P *you/never be borrowed* n'est plus du tout envisagée comme étant potentiellement invalidée par les autres S/P. La parataxe, en apportant syntaxiquement une distance entre les différentes propositions, déconnecte les événements entre eux sur le plan de l'histoire. Elle n'est donc pas suffisante pour souligner les liens logico-temporels qui les unissent, dans un exemple comme (227).

L'hypotaxe permet ici d'illustrer le fait que le sort jeté par la sorcière ne peut être brisé que sous certaines conditions, et anticipe sur la suite de l'histoire, à laquelle le lecteur ne sera pas tout à fait étranger. Cela pourrait constituer une technique narrative de préparation du lecteur au déroulement de la genèse.

Comme nous l'avons annoncé précédemment, nous souhaitons présenter des exemples d'hypotaxe et de parataxe tirés de tous les recueils, afin de montrer qu'ils se comportent de façon similaire. Nous passons donc désormais au second recueil, *MEFT*, avec cet exemple parataxique :

(228) *'Seven long years I served for thee,*
The glassy hill I clomb for thee,
Thy bloody clothes I wrang for thee;
And wilt thou not waken and turn to me?' (*Black Bull of Norroway, MEFT*)

Nous proposons la manipulation hypotaxique suivante :

(228') *Seven long years I served for thee,*
<u>After which I clomb</u> the glassy hill for thee,
<u>Before I wrang</u> thy bloody clothes for thee;
And wilt thou not waken and turn to me?

La manipulation ci-dessus montre que l'ajout de conjonctions de subordination explicite un lien temporel qui n'a pas lieu d'être explicité, dans la mesure où, dans l'énoncé de départ, ce n'est pas la chronologie des différents événements qui semble être de grande importance, mais leur accumulation. La parataxe met l'accent sur la somme des tâches effectuées par l'énonciateur (la princesse) pour le co-énonciateur (le prince endormi) et renforce l'impact du vers final. Nous pouvons ainsi gloser par : « malgré le fait que j'ai fait tout cela pour toi (travaillé sept ans, grimpé la colline de verre et arraché tes vêtements ensanglantés), tu ne veux pas te réveiller ? ». La parataxe dresse une liste des tâches effectuées par la jeune fille, sans considération pour leur inter-relation temporelle.

Il en va de même pour les exemples parataxiques que nous avons sélectionnés dans le dernier recueil, *EFFT* :

(229) *I gave my bones for thee,*
I shared the apples for thee,

And yet thou'll not speak to me. (*The Master-Maid, EFFT*)

Ici encore, la simple mise en relation des actions, à travers la juxtaposition des propositions qui contiennent les S/P *I/give my bones for thee* et *I/share the apples for thee*, met l'accent sur leur accumulation et non sur leur enchaînement. Le fait que les propositions apparaissent les unes après les autres, sans lien de subordination, renforce leur impact sur le récepteur en dirigeant son attention sur les actions, envisagées pour elles-mêmes. Celui-ci est alors invité à les considérer comme de grands accomplissements, qui auraient mérité la récompense escomptée, celle décrite dans la troisième proposition (que son interlocuteur se réveille et lui adresse la parole).

L'exemple (229) présente une occurrence de PS en « *and* ». Cette conjonction est associée à l'adverbe contrastif « *yet* ». « *And* » crée un lien de congruence entre, d'une part, les deux propositions précédentes (*I/give my bones for thee* et *I/share the apples for thee*) et, d'autre part, la proposition qui suit (*thou/(not) speak to me*) pour ensuite rendre plus fort l'effet contrastif introduit par « *yet* ». En effet, « *and* » guide l'interprétation du co-énonciateur vers une conséquence logique (« *thou'll speak to me* »), mais la congruence qu'installe « *and* » est immédiatement réfutée par « *yet* ». Lapaire & Rotgé (1998 : 305-306) précisent que « *and* » peut être associé à une locution, une conjonction ou un adverbe « chargés de modeler explicitement le lien […] ou de le commenter ». Ils ajoutent que « AND + ADV » permet de créer des relations « aux couleurs sémantiques et modales illimitées » qui « reflètent clairement le point de vue de l'énonciateur ». Bien que « *yet* » aurait pu, dans (229), être utilisé seul, la PS en « *and* » permet à l'énonciatrice d'exprimer son propos, d'exposer son raisonnement, de façon plus personnelle, ce qui n'est pas étonnant, puisqu'elle s'adresse à son bien-aimé. Avec cet exemple, nous avons un premier aperçu de l'utilisation du connecteur[373] « *and* ». La Fauci (2007 : 11) nous éclaire également sur ce point :

> La fonction de la conjonction-emblème de la parataxe [et, *and*] et, en principe, de toute marque formelle d'un lien syntaxique qui y tend, est de marquer tout simplement un début relatif : c'est-à-dire une différence, quelque chose de nouveau commence, et un rapport, ce qui commence est à considérer comme une suite et rend ce qui le précède quelque chose qui est doté d'une suite.

[373] Nous reprendrons la définition donnée par Adam (2004 : 46) : « les connecteurs : expressions linguistiques qui permettent de traduire les « liens logiques » entre les propositions […] ».

Ces propos nous donnent un premier aperçu du rôle de « *and* ». Toutefois il nous faut à présent procéder à des analyses plus approfondies afin de mieux déterminer son lien à la temporalité.

3.2 « *And* », un connecteur aux multiples fonctions

Des analyses effectuées à partir du logiciel libre d'analyse de données textuelles Iramuteq nous ont permis de constater que « *and* » constitue le deuxième mot le plus utilisé dans nos trois recueils[374] (l'article défini « *the* » occupe la première place). Il est aussi le connecteur[375] qui est le plus récurrent. Il apparaît en moyenne soixante-huit fois par conte. À la lecture, son utilisation pourrait paraître presque excessive. L'exemple visuel fourni en annexe 3 permet, grâce à la surbrillance, de mesurer l'importante récurrence de « *and* » à partir d'un exemple précis : « *and* » apparaît 121 fois sur un total de 1389 mots dans *Molly Whuppie* (*EFT*), et représente ainsi environ 8% des occurrences de mots.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer une affinité entre « *and* » et le langage parlé : « *and* » est un petit mot qui permet de rapidement et simplement faire le lien entre des idées, et que l'on emploie très spontanément. Ainsi, « *and* » s'adapte bien au débit du langage oral. Il apparaît aussi beaucoup à l'écrit, mais son utilisation est plus maîtrisée. Le propre de l'écrit étant d'avoir la possibilité de tenir un discours plus contrôlé, plus réfléchi, « *and* » y sera plus aisément remplacé par d'autres mots ou expressions, tels les adverbes « *moreover* » ou « *besides* » (de plus).

---

[374] *EFT* : 2 797 occurrences de « *and* », sur un total de 49 058 mots, répartis sur 41 contes : « *and* » représente 5,70% des mots utilisés et apparaît en moyenne 68 fois par conte (moyenne arrondie à l'unité inférieure ou supérieure) ;
MEFT : 2 596 « *and* »/46 701 mots, 38 contes : 5,56% des mots utilisés, moyenne : environ 68 par conte ;
EFFT : 2 347 « *and* »/41 518 mots, 25 contes : 5,65% des mots utilisés, moyenne : environ 94 par conte.

[375] Pour préciser la définition de connecteur que nous avons donnée précédemment, nous pouvons citer Moeschler & Reboul (1998 : 77) et leur définition des « connecteurs pragmatiques » : « un connecteur pragmatique est une marque linguistique, appartenant à des catégories grammaticales variées (conjonctions de coordination, conjonctions de subordination, adverbes, locutions adverbiales), qui a) articule des unités linguistiques maximales ou des unités discursives quelconques, b) donne des instructions sur la manière de relier ces unités, c) impose de tirer de la connexion discursive des conclusions qui ne seraient pas tirées en leur absence ». Nous ajouterons aux catégories grammaticales citées les prépositions.

Si le premier constat que nous pouvons faire est que le nombre d'occurrences de « *and* » est très important dans les contes, il reste à en analyser ses différents emplois et son fonctionnement pour mettre en lumière le rôle qu'il peut jouer dans l'expression de la temporalité.

Nous proposons, à travers les différentes étapes ci-dessous, de montrer qu'il est fait de « *and* » un emploi qui paraît peu commun. Nous savons que les conjonctions de coordination[376] sont souvent utilisées dans un souci de compression syntaxique[377] qui résulte, comme l'expliquent Lapaire & Rotgé (1998 : 314), en une « économie de matière lexicale (par non-répétition d'un même segment ou partage d'un même référent) ». Elles évitent ainsi les répétitions et fluidifient le discours. Dans un récit court comme le conte, la coordination participe d'une volonté de concision. Mais « *and* » n'est pas utilisé uniquement dans cette optique, et nous pouvons même dans certains cas nous demander si « *and* » témoigne toujours de coordination 'pure'.

Nous nous limiterons ici à l'analyse de « *and* » du point de vue de la temporalité et nous demanderons comment il participe au déroulement temporel et au développement du récit. Pour ce faire, nous prendrons en compte trois réalisations différentes de « *and* »: coordonnant inter-syntagmatique[378], coordonnant inter-propositionnel[379] et connecteur de phrases. Il s'agira d'étudier quatre utilisations particulières de « *and* » : lorsqu'il est marqueur de surenchère, outil de fléchage narratif, conjonction de coordination plurisyndétique[380] et, pour finir, lorsqu'il apparaît en début de phrase.

---

[376] Nous partirons de la définition de la coordination donnée par Lapaire & Rotgé (1998 : 297) : « mise en relation de deux unités de même rang syntaxique », mais nous verrons plus loin que dans certains cas, la coordination peut aussi opérer sur deux unités de rang syntaxique différent. Huddleston & Pullum (2002 : 66) précisent : *« Coordination is a relation between two or more elements of syntactically equal status.* […] *but the syntactic likeness that is required is in general a matter of function rather than of category.* […] *Likeness of syntactic function must* […] *be accompanied by likeness of semantic relation* ».

[377] Lapaire & Rotgé (1998 : 301) précisent que « d'un point de vue syntaxique, il s'agit d'un procédé de **réduction** (angl. *syntactic compression*) qui autorise la production d'énoncés concis et elliptiques. Un mot comme AND, par exemple, permet de faire l'économie d'une prédication tout entière […] ou d'un élément fonctionnel particulier : sujet grammatical […], auxiliaire de modalité […], etc ».

[378] *Phrasal coordinator* en anglais. « *And* », lorsqu'il coordonne deux syntagmes, permet de relier des syntagmes nominaux, groupes verbaux ou prédicats complets, groupes adjectivaux, adverbiaux ou propositionnels, et déterminants ou proformes (catégories empruntées à Lapaire & Rotgé, 1998 : 297).

[379] *Clausal coordinator* en anglais, ce qui correspond aux cas où « *and* » relie des propositions entières.

[380] La coordination plurisyndétique correspond à la répétition d'une conjonction de coordination, habituellement la même, dans une même phrase ou des phrases qui se suivent.

3.2.1 « *And* » de surenchère : suspense, étirement spatio-temporel et relation aux déplacements

Dans les contes de Jacobs, il est un emploi de « *and* » inter-syntagmatique qui est particulièrement récurrent : quand il est marqueur de « surenchère »[381]. Lapaire & Rotgé (1998 : 304) précisent alors que l'élément coordonné « revient à la charge, ne cesse de recommencer ou de se manifester ». Lucie Gournay (2006 : 150) appelle ce cas de figure une « coordination de « conjoints identiques » ». Prenons un exemple :

(230) […] *they slipped out of the house* […] *and they ran and ran, and never stopped until morning, when they saw a grand house before them.* (*Molly Whuppie*, *EFT* ; nous soulignons)

Ici, comme l'explique Gournay (2006 : 151), « l'identification opérée […] et construite par [« *and ran* »] rend compte non pas de la représentation d'une autre occurrence de procès […], mais de la représentation de l'énonciateur qui fournit une évaluation non aboutie du processus exprimé ». Dufaye (2006 : 102) parle, lui, de « processus en cours et non fermé(s) ». Il nous semble ici qu'en évaluant le processus « *ran* » comme en cours, non fermé, non abouti, « *and* » aide à faire apparaître le déplacement des personnages comme un déplacement long, voire pénible. Lapaire & Rotgé (1998 : 304) accordent d'ailleurs au « *and* » de surenchère un effet de « répétition fastidieuse ». Or, on sait que le personnage de conte typique, et c'est le cas chez Joseph Jacobs, doit traverser des épreuves, qui sont le plus souvent désagréables. Cela se vérifie dans l'exemple (230) puisque les personnages doivent fuir la maison d'un géant qui les gardait pour son prochain repas. Ce sont ces différentes épreuves qui mènent le conte vers un dénouement, vers un rétablissement de l'ordre et donc vers sa fin. *Molly Whuppie* est l'une des versions de l'histoire du Petit Poucet : dès la première phrase, l'élément déclencheur de malheur est annoncé (Molly et ses deux sœurs se font abandonner dans la forêt par leurs parents). À partir de là se développent différentes épreuves, marquées par différents déplacements de maison en maison. Nous constatons la présence de cinq autres occurrences de la construction

[381] Nous comptons 191 occurrences de « *and* » en tant que marqueur de surenchère reliant deux syntagmes identiques. Ce cas se retrouve 83 fois dans *EFT*, 55 fois dans fois *MEFT* et 53 fois dans *EFFT*. Nous avons obtenu ces résultats en mettant en surbrillance tous les « *and* » de nos recueils grâce à la fonction CRTL+F dans le logiciel de traitement de texte Microsoft Word, puis en les étudiant un à un pour déterminer lesquels répondaient au critère ci-dessus.

‘V *and* V (identique)’ qui marquent les cinq autres déplacements importants, qui sont en apparence interminables. De surcroît, ces déplacements sont souvent accompagnés de l’expression d’émotions liées à la peur chez les personnages, puis sont immédiatement suivis par le soulagement d’arriver enfin quelque part. Le « *and* » de surenchère participerait donc à apporter une dimension anxiogène au déplacement dans les contes, comme si le déplacement représentait un temps suspendu où l’on se trouve ‘nulle part’ et dans l’attente insoutenable d’arriver ‘quelque part’. Cela n’a rien de surprenant, étant donné que le personnage de conte doit le plus souvent quitter la sécurité de son foyer pour affronter les différentes épreuves qui le mèneront vers le dénouement de son aventure. Ainsi, la solution à son problème se trouve généralement dans un autre lieu.

Nous souhaitons développer ici cette dimension anxiogène apportée par « *and* », bien que certains des exemples qui suivent ne coordonnent pas deux éléments parfaitement identiques. La dimension anxiogène est également détectable dans d’autres types d’actions que le déplacement ; par exemple, lorsque Molly essaie de récupérer l’anneau du géant endormi :

(231) *Molly* […] *got hold of the giant's hand, and she pulled <u>and</u> she pulled until she got off the ring; but just as she got it off the giant got up, and gripped her by the hand* […]. (*Molly Whuppie, EFT* ; nous soulignons)

Noter le déplacement ou l’action comme inscrits dans la durée permet donc aussi de créer un suspense lié à l’état de stress du personnage, comme pour laisser penser au lecteur que ce personnage n’arrivera jamais à ses fins et donc que l’action elle-même ne s’achèvera jamais. Nous retrouvons ici l’idée de processus non-abouti. Dans cet exemple, le « *and* » aide à donner l’impression d’un temps suspendu, où le lecteur retient son souffle, et favorise l’identification entre temporalité du personnage et temporalité du lecteur. En effet, l’action semble se dérouler dans le même laps de temps que celui qui est nécessaire pour lire sa description. Le « *and* » de surenchère devient alors un véritable outil narratif créateur de suspense ; mais c’est un outil à part, puisqu’il permet de créer un suspense en quelques mots seulement, donc sans alourdir le récit. Cette utilisation du « *and* » de surenchère répond bien aux contraintes stylistiques du conte, qui se doit de respecter un format court et mémorisable (en raison de ses origines orales), et qui souvent ne peut se permettre de longues descriptions. Ce suspense se retrouve à plusieurs endroits du récit dans *Molly Whuppie*, par exemple lorsque le roi ordonne à Molly d’aller chercher la bourse du géant, que ce dernier cache sous son oreiller :

(232) *She slipped out <u>and</u> slipped her hand below the pillow, and got out the purse; but just as she was going out the giant wakened, and ran after her; <u>and</u> she ran, <u>and</u> he ran, till they came to the [bridge], and she got over, but he couldn't* […].(*Molly Whuppie, EFT* ; nous soulignons)

Le premier parallélisme que permet « *and* » décrit deux mouvements précautionneux de Molly (doucement se tirer de sa cachette et doucement glisser la main sous l'oreiller). Ils doivent amener le lecteur à se demander si Molly va finir par réveiller le géant ou non. Le suspense est alors palpable. Le deuxième parallélisme permet d'afficher les deux personnages comme proches dans leurs courses et renforce le suspense quant à savoir si le géant va réussir à rattraper Molly. La proximité de constructions (*and* + sujet + *ran*) permet de transcrire la proximité physique de Molly et du géant.

Noter le déplacement comme 'long' (en distance et en durée) permet également d'élargir le cadre spatio-temporel interne du conte, du monde dans lequel évoluent les personnages, sans avoir à mentionner une quelconque distance ou durée précise. La temporalité de l'histoire s'en trouve ainsi étirée, sans que cela ait une influence sur la longueur du récit.

De plus, le monde des personnages s'affiche comme un monde à part, qui ne répond pas aux mêmes règles que le monde réel. En effet, seuls les personnages de contes peuvent parcourir des distances incroyables en des temps très limités (grâce, par exemple, aux bottes de sept lieues). Nous pourrions alors attribuer un effet supplémentaire à l'utilisation du « *and* » de surenchère dans les déplacements : sa participation à la dimension extraordinaire du conte.

Nous trouvons aussi le « *and* » de surenchère dans la tournure idiomatique « *on and on* », qui apparaît plusieurs fois dans le premier recueil de Joseph Jacobs[382] (*EFT*) :

(233) *And the gentleman went <u>on and on</u>, and he went to an inn to stop the night* […] (*The Three Sillies, EFT* ; nous soulignons)
(234) *She went away <u>on and on</u> **till** she came to a fen. […] And then she went <u>on and on</u> **till** she came to a great house.* (*Cap o'Rushes, EFT* ; nous soulignons)
(235) *The poor girl wandered <u>on and on</u>, **till** at last she came to a great noble's castle*. (*The Cat and The Mouse, EFT* ; nous soulignons)
(236) *And he set into a gallop after Johnny-cake, who went <u>on and on</u> so fast that the wolf too saw there was no hope of overtaking him* […]. (*Johnny-Cake, EFT* ; nous soulignons)
(237) *They rode <u>on and on</u> **till** they came to a green hill.* (*Kate Crackernuts, EFT* ; nous soulignons)

[382] Nous le trouvons également une fois dans *MEFT* et trois fois dans *EFFT*.

Nous avons volontairement multiplié les exemples à l'intérieur du même recueil afin de montrer qu'à chaque fois que « *on and on* » est employé, il est employé avec un verbe de mouvement et marque toujours un déplacement (*run, go (away), wander, ride*) qui aboutit à la découverte d'un nouvel endroit. Ainsi, « *and* » aide à marquer le déplacement qui mène les personnages à changer d'espace. Or, le passage d'un espace à l'autre est très souvent utilisé dans le conte pour marquer le déroulement de l'histoire, donc du temps. Il fait partie, selon Propp (1970) des fonctions essentielles au récit[383]. Selon Dufaye (2005 : 215), dans une construction avec « *on and on* », « ON exprime une idée de prolongement […] qui concerne le procès décrit par le prédicat […] » et qui peut donner à ce prédicat « une valeur itérative ». Or, ici, les procès complétés par « *on and on* » ne sont pas envisageables d'un point de vue itératif dans leur contexte. En fait, il s'agit, selon nous, d'une élision, rendue possible par la coordination, de la deuxième occurrence du verbe à particule adverbiale. Ainsi, « *went on and on* », par exemple, serait la contraction de « *went on and went on* ». La présence d'occurrences comme les suivantes dans le corpus semble confirmer cette interprétation :

(238) *So <u>he went on and he went on and he went on</u>, as far as I could tell you till tomorrow night, and he went up to a farmhouse and begged a crust of bread, and when he got back he broke it in two and gave half of it to the bull-calf.* (*The Little Bull-Calf, MEFT* ; nous soulignons)

Dans les exemples (233) à (237), « *and* » viendrait alors décupler la valeur continuative de « *on* » pour renforcer l'interprétation du déplacement visé comme un déplacement qui semble interminable : le prolongement de l'activité par deux fois empêche d'imaginer une borne de fin à ces procès. Ce côté interminable est également induit par le contexte : le personnage doit quitter un lieu mais sans but précis apparent, ce qui rend le déplacement encore plus pénible.

À l'instar de (238), d'autres exemples font apparaître un « *and* » de surenchère dans une structure où celui-ci coordonne des syntagmes propositionnels :

(239) *So Jack climbed, <u>and</u> he climbed <u>and</u> he climbed <u>and</u> he climbed <u>and</u> he climbed <u>and</u> he climbed <u>and</u> he climbed **till** at last he reached the sky*. (*Jack and the Beanstalk, MEFT* ; nous soulignons)

[383] Pour rappel, Propp donne, par exemple, comme « fonction » du conte : « le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête ([…] *déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide* […] » (1970 : 63) ou « le héros revient » (1970 : 69). Davantage d'exemples se trouvent en annexe 2.

Ici nous retrouvons clairement la volonté de noter le déplacement comme long à travers six occurrences consécutives d'un « *and* » de surenchère. Cette idée est renforcée par la présence de la locution adverbiale « *at last* » lorsque le personnage atteint le lieu visé (le ciel). Par extension, ce long déplacement permet une description de l'espace : Jack escalade ici le haricot magique, qui, à première vue, semble s'étendre à l'infini, comme s'il poussait au fur et à mesure que Jack l'escalade, ce qui nous renvoie à l'effet d'« accroissement ininterrompu » que Lapaire & Rotgé (1998 : 304) prêtent au « *and* » de surenchère. Cet exemple illustre bien notre précédente remarque sur le fait que « *and* » permet d'étirer le cadre spatio-temporel d'un récit court comme le conte. Il témoigne certainement, de surcroît, de l'origine ou de la vocation orale du conte. En effet, toutes ces répétitions sont difficiles à justifier pour une forme écrite, mais elles trouvent tout leur intérêt à l'oral : s'il est raconté devant un auditeur jeune, ce conte devient plus divertissant encore, car il est possible d'imaginer le conteur mimer l'escalade du personnage – à chaque nouveau « *and he climbed* » correspondrait un nouveau geste vers le haut ; cette ascension qui semble sans fin ne manquerait pas d'amuser l'auditeur. Le conteur peut alors remodeler le récit et ajouter des occurrences de « *and he climbed* » à sa guise, si le public est réceptif.

(240) *And he rode, and he rode,* ***till*** *he came to Middlegard*. (*King of the fishes, EFFT* ; nous soulignons)

Dans l'exemple (240), le rythme du récit se trouve accéléré par la double présence de « *and* ». Cette construction permet de laisser de côté les détails du voyage pour mettre en lumière ce qui est le plus important pour le récit : l'arrivée dans un nouveau lieu (et donc une nouvelle étape). Cependant, nous nous apercevons ici que la coordination en « *and* » aurait pu permettre une réduction syntaxique en élidant le sujet « *he* » dans la deuxième proposition, sans modifier le sens de l'énoncé :

(240') *And he rode and Ø rode, till he came to Middlegard.*

D'un point de vue sémantique et prosodique, ce choix peut s'expliquer par la vocation qu'a le conte écrit d'être oralisé : il est fait pour être lu à haute voix, ou récité, la plupart du temps à des enfants. Le rythme ternaire de « *and he* ***ro****de* »[384], qui est ensuite répété, peut faire penser

[384] Nous avons mis en gras la syllabe accentuée. Le segment est alors composé de deux syllabes inaccentuées suivies d'une syllabe accentuée ; il est alors comparable au schéma anapestique dans la métrique de la poésie anglaise.

au galop du cheval, puisqu'ici c'est un déplacement à cheval dont il s'agit. Un conteur pourra également accompagner chaque mot, dans les deux propositions coordonnées, d'un petit coup donné sur la table avec son poing par exemple[385] et, en alternant les deux poings, obtenir un bruitage assez convaincant. Voilà donc la raison probable pour laquelle le pronom « *he* » apparaît également dans la deuxième proposition, quand il aurait pu être élidé.

Sur les huit derniers exemples tirés du corpus (ex. (233) à (240)), cinq structures de surenchères avec « *and* » sont suivies d'une proposition circonstancielle de temps et de lieu[386] en « *till* », que nous avons mise en gras dans le texte (ex. (234), (235), (237), (239) et (240)). À l'image de ces exemples, les structures de surenchère avec « *and* » sont souvent suivies, dans l'ensemble de notre corpus, d'une proposition subordonnée introduite par « *till* ». Sa présence se justifie certainement par le besoin de mettre un terme à ces longs déplacements pour faire avancer le récit. Nous avons déjà précisé que les différentes étapes du conte étaient la plupart du temps marquées par l'arrivée des personnages dans un nouveau lieu, qui est ici grammaticalement soutenue par la présence de la conjonction « *till* », marquant un aboutissement. Cette dernière agit alors comme un pivot et représente des moments décisifs dans le récit : d'abord, elle marque la fin d'un long déplacement d'un lieu à un autre. Elle est donc à la fois un marqueur de bornage spatial et de clôture temporelle le personnage n'ira pas plus loin (tout du moins, en ce qui concerne l'épreuve qu'il vient de traverser). Ensuite, elle marque le début d'une nouvelle étape : elle est donc aussi marqueur d'ouverture. La surenchère avec « *and* », accompagnée de « *till* », permet ainsi au lecteur d'imaginer l'espace spatio-temporel du conte comme un espace large, dans lequel les différents lieux, qui sont présentés comme distants les uns des autres, imposent de longs voyages au personnage. Nous avancerons que c'est l'une des caractéristiques du conte que de proposer ces espaces spatio-temporels larges dans l'espace textuel réduit qui est le sien. Cela résulte certainement de la volonté de faire voyager le lecteur dans un monde imaginaire dans lequel temps et espace n'ont pas à obéir aux mêmes règles que dans le monde réel, un monde dans lequel des distances gigantesques sont parcourues à pied ou à cheval par exemple[387]. « *And* » est d'ailleurs utilisé dans les

[385] Ce schéma prosodique se retrouve en français avec l'expression « au galop, au galop », « au galop » suivant lui aussi un schéma ternaire, puisqu'il est composé de trois syllabes.
[386] Elles sont avant tout circonstancielles de temps, mais introduisent à chaque fois l'arrivée dans un nouveau lieu, d'où notre appellation 'de temps et de lieu'.
[387] Le côté extraordinaire de ces distances est souvent rendu à travers des superlatifs, des comparatifs, des adverbes, des exagérations, comme dans le conte *Black Bull of Norroway* (*MEFT*), où il est question d'un château situé

expressions décrivant une totalité : « *day in and day out* », qui apparaît, par exemple, deux fois dans *Yallery Brown* (*MEFT*) et se réfère aux activités des personnages qui, grâce à la magie, n'ont jamais besoin de dormir. Cela donne l'idée que les personnages occupent tout l'espace temporel du conte : il n'y a plus de pause dans le récit, de temps 'non-raconté', il se passe toujours quelque chose dans l'espace-temps donné à l'histoire. Il en va de même pour l'expression « *far and near* », par exemple dans *Tom Hickathrift* (*MEFT*) : Tom est un personnage connu pour son extraordinaire rapidité et force. Il est invité à des manifestations qui se déroulent « *far and near* ». L'expression permet ainsi de faire apparaître le monde dans lequel le personnage évolue comme un monde sans limite, ou qui n'est pas délimité clairement, donc un espace-temps large mais vague (comme celui introduit par *OUAT* dans l'*incipit*).

Revenons maintenant à notre remarque selon laquelle « *till* » est un outil narratif servant de pivot dans le récit ; celle-ci pourrait être illustrée par d'autres exemples, y compris lorsque « *and* » n'est pas marqueur de surenchère, comme dans l'exemple suivant :

(241) *Long she sat, and aye she wept,* ***till*** *she wearied. At last she rose and went away, she didn't know where. On she wandered, till she came to a great hill of glass* […]. *Round the bottom of the hill she went, sobbing and seeking a passage over,* ***till*** *at last she came to a smith's house* […]. (*Black Bull of Norroway, MEFT* ; nous soulignons)

Nous avons affaire à un conte décrivant une famille de trois filles qui quittent leur mère pour partir chercher fortune. Elles vont toutes voir une sorcière qui leur fournit un moyen de transport. La première part dans une calèche tirée par six chevaux, la deuxième dans une calèche tirée par quatre chevaux, et la dernière se voit proposer un taureau. Le triplement trouve une double illustration dans ce conte, puisque le voyage de la dernière fille se décompose en trois rencontres presque identiques (arrivée dans un nouveau château, qui à chaque fois est plus beau et plus grand que le précédent), avant l'apparition de l'élément déclencheur de malheur (la troisième fille perd de vue son taureau). Toutes ces rencontres sont rendues possibles par des déplacements, qui aboutissent presque tous à travers la présence de la conjonction « *till* »[388].

« ***farther than*** *I can tell* », « ***far farther*** *away* ***than*** *the last* », puis d'un autre décrit comme suit : « ***the far biggest*** *castle, and* ***far farthest*** *off, they had yet seen* ».

[388] 1ère étape : « *Aye, they travelled, and on they travelled,* ***till*** *the lady grew faint with hunger*. »
2ème : « *And long they rode, and hard they rode,* ***till*** *they came in sight of a very big and bonny castle*. »
3ème : « *Again she was lifted on the Bull's back, and after she had ridden far, and farther than I can tell, they came in sight of a far bonnier castle, and far farther away than the last.* »

Dans l'exemple (241), nous nous trouvons à la sixième étape importante du voyage, qui peut métaphoriquement représenter le gain d'expérience de l'héroïne, juste après la perte du taureau. Ici, contrairement aux exemples donnés jusqu'à maintenant, « *till* » ne marque pas la fin d'un déplacement et l'arrivée dans un nouveau lieu au niveau géographique, mais au niveau psychique : il s'agit de la fin d'une étape cruciale pour le 'voyage' d'expérience qu'elle a entrepris, c'est-à-dire le début de sa reprise en main – après avoir pleuré, elle décide de reprendre le chemin toute seule. Nous pouvons également remarquer que la locution « *and aye…* » apparaît plusieurs fois dans ce conte et dans d'autres. Ce type de « *and* », accompagné de l'interjection « *aye* », représente la réalisation des attentes du lecteur et crée une certaine complicité entre ce dernier et le narrateur. Ainsi, l'exemple (241) peut être glosé par :

(241') Long she sat, and, as you may well have guessed, she wept …

Cette interjection « *aye* » est le signe d'un commentaire du narrateur ; c'est un outil qui permet de rendre l'interaction conteur/auditeur plus forte, en répondant aux éventuelles questions sous-tendues qu'un public inquisiteur pourrait avoir[389].

L'étude du « *and* » de surenchère a déjà donné lieu à des exemples de coordination inter-propositionnelle ; nous allons maintenant analyser les différents rôles que peut jouer ce type de « *and* ».

3.2.2 « *And* » et le fléchage narratif

Une des premières caractéristiques de « *and* » inter-propositionnel consiste à « garder une séquence de texte ouverte sur sa "gauche" », ce qui « autorise l'énonciateur à continuer sur sa lancée discursive, sans rupture de thème » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 107). Sa suppression est possible mais provoque « un manque de compacité discursive, un émiettement inutile de la

---

4ème : « *And long they rode, and hard they rode,* ***till*** *they came in sight of the far biggest castle, and far farthest off, they had yet seen*. »
5ème : « *And aye they rode, and on they rode,* ***till*** *they came to a dark and ugsome glen, where they stopped* […]. »
[389] Par exemple, on peut imaginer un enfant, après avoir entendu la phrase : 'Elle resta longtemps assise là', demander : 'Est-ce qu'elle a pleuré ?' ; et le conteur de continuer : 'Et oui, elle se mit à pleurer …'.

narration par dissociation d'idées regroupables » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 308)[390]. « *And* » est donc le signe de cohésion discursive, et à en juger par sa forte récurrence dans le conte, ce dernier pourrait alors être considéré comme un texte hautement cohésif. Cela peut s'expliquer par la volonté de faire sans cesse des liens entre les différents événements car la narration progresse souvent par relations de cause à effet entre les événements. Les liens entre ceux-ci sont alors systématiquement verbalisés ou explicités, peut-être afin de faciliter la compréhension du texte pour un récepteur enfant. Il en résulte un effet d'enchaînement des actions semblable à la chute de dominos.[391]

Si le but est de créer de la cohésion, ces récurrences semblent néanmoins davantage alourdir la progression du discours que la fluidifier. Il faut alors peut-être chercher l'explication de ces récurrences dans l'origine orale du conte.

Nous avons relevé treize contes dans notre corpus[392] qui présentent un *incipit* avec « *and* » inter-propositionnel apparaissant à chaque fois dans le même type de construction. Partons d'un exemple :

(242) *ONCE upon a time there was a woman, and she baked five pies.* (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

La traduction littérale permet de mieux se rendre compte de la maladresse que l'on peut trouver dans un tel énoncé. Une traduction comme « Il était une fois une femme, qui prépara cinq

---

[390] Ex. : « *So they sent a man with a great heap of pease; and the man cried to all the birds of the air, 'Each bird take a pea, and put down a feather'* » (*Catskin, MEFT* ; nous soulignons). Nous nous trouvons ici au moment où la jeune fille doit être mariée à un homme qui pourra lui offrir un manteau fait des plumes de tous les oiseaux du ciel. Le premier « *and* » peut être supprimé sans trop perturber la cohésion textuelle : *So they sent a man with a great heap of pease ; Ø the man cried to all the birds…* La suppression du deuxième « *and* », en revanche, pose plus de problèmes : *'Each bird take a pea, Ø put down a feather'*. Nous remarquons ici que deux effets de sens sont nettement plus saisissables lorsque « *and* » apparaît effectivement : celui de consécutivité (« *and* » est alors glosable par « *then* ») et celui de condition (l'énoncé est alors glosable comme suit : « *Each bird can take a pea only if he/she puts down a feather first* »). La notion d'échange (une plume = un petit-pois) est bien plus clairement perceptible avec la présence de « *and* ».

[391] Donnons un exemple qui illustre bien cette image ; dans *The Language of Animals* (*EFFT*), le Pape vient de mourir et un nouveau Pape doit être élu. L'élection devra se faire naturellement : chaque candidat doit passer sous une arche où se trouvent une cloche et deux colombes ; l'élu fera retentir la cloche et fera venir les colombes sur ses épaules : « […] *they found that the Pope had just died and that they were about to select his successor. And it was decided that all the people should pass under an arch whereon was a bell and two doves* […]. *And when Jack and his companions came near the arch they all remembered his prophecy* […]. *And his first comrade passed under the arch and nothing happened, and then the second and nothing happened, but when Jack went through the doves descended and alighted upon his shoulder and the bell began to toll. So Jack was made Pope* […]. »

[392] Quatre dans *EFT* (*Tom Tit Tot, The Three Sillies, How Jack Went to Seek his Fortune, Lazy Jack*), six dans *MEFT* (*Hereafterthis, Back Bull of Norroway, Gobborn Seer, The Three Cows, The Hobyahs, Catskin*) et trois dans *EFFT* (*Keep Cool, The Unseen Bridegroom, The Master-Maid*).

tartes » apparaît beaucoup plus naturelle et fluide. Il est vrai que l'anglais est plus souple en ce qui concerne l'utilisation de « *and* ». Néanmoins, dans l'exemple (242), comme dans toutes les autres occurrences de cette construction, nous aurions parfaitement pu avoir une proposition subordonnée relative non-déterminative que l'on pourrait qualifier de continuative, comme dans la manipulation suivante :

(242') *Once upon a time there was a woman,* ***who*** *baked five pies.*

Premièrement, une telle glose s'adapte mieux à un texte écrit et résulte d'un léger changement de registre : l'énoncé est plus soutenu. Or, Joseph Jacobs se définit comme auteur-collecteur de contes, et bien qu'il déclare avoir dû faire quelques changements dans ceux-ci (par exemple, en remplaçant certaines tournures argotiques par des tournures plus courantes), il a voulu rester fidèle aux contes qui lui ont été transmis oralement. Ensuite, l'emploi de « *and* » permet de rendre le sujet de « *baked five pies* » plus visible qu'avec « *who* » pronom relatif puisque « *and* » impose une reprise pronominale du sujet « *a woman* » par « *she* ». « *And* » permettrait alors ce que nous appellerons un 'fléchage narratif': d'une part, il dirige l'attention vers le personnage principal, car le sujet du prédicat « *bake five pies* » est directement identifiable, sans avoir à passer par un renvoi à l'antécédent comme avec « *who* » ; d'autre part, la construction parataxique, en mettant les deux propositions sur un même plan syntaxique, dirige l'attention aussi bien sur la prédication d'existence faite dans la première proposition que sur l'action « *bake five pies* ». Il semble important qu'une telle mise en lumière soit rendue possible par la construction syntaxique, car la deuxième proposition représente l'élément déclencheur de malheur (EM) du récit, qui, comme nous l'avons expliqué dans notre premier chapitre, constitue la deuxième étape inévitable du conte. Dans la manipulation hypotaxique proposée, la subordination de la seconde proposition pourrait amener le lecteur à mésinterpréter l'événement décrit comme d'une importance secondaire dans le récit. La parataxe avec « *and* » permet donc de mettre l'accent directement sur l'EM sans passer par une description détaillée de la situation initiale, ce qui peut se révéler pertinent dans un récit court comme le conte.

Il est alors intéressant de noter que la phrase qui suit cet *incipit*, présenté dans l'exemple (242), commence par « *and* » :

(243) *<u>And</u> when they came out of the oven, they were that overbaked the crusts were too hard to eat. <u>So</u> she says to her daughter :* […]. (*Tom Tit Tot, EFT* ; nous soulignons)

Les connecteurs « *and* » et « *so* » permettent ici de passer à l'action suivante, à l'événement suivant, tout en accélérant considérablement le rythme de la narration. Ils font avancer le récit par grandes étapes, sans se perdre dans des digressions. « *And* » marque enfin la plupart du temps un ordre chronologique ; il est donc au service d'une temporalité interne chronologique et rapide, d'une temporalité sans détour.

Comme nous l'avons vu plus haut avec certains exemples du « *and* » de surenchère, plus de deux propositions coordonnées peuvent apparaître dans la même phrase. Il s'agit de cas de coordination plurisyndétique, et nous allons à présent l'aborder à travers l'analyse d'exemples spécifiques.

3.2.3 « *And* » et la coordination plurisyndétique : contes cumulatifs, « *and* » et la découverte de l'espace

Dans une coordination plurisyndétique, « *and* » peut relier des unités de rang syntaxique différent. Faire apparaître plus de deux conjonctions de coordinations dans la même phrase est un procédé parfaitement courant en anglais, même s'il est davantage caractéristique du langage parlé.

Sans surprise, il est très souvent utilisé dans les contes cumulatifs. Ces derniers sont des contes dans lesquels le même épisode se répète avec une variation, qui peut prendre la forme d'un ajout, à chaque nouvelle étape. *How Jack Went to Seek his Fortune* (*EFT*) en est un parfait exemple : Jacques part chercher fortune et rencontre un chat, qui prend part au voyage, puis un chien, qui se joint également à eux, et ainsi de suite avec une chèvre, un taureau, puis un coq. Plus tard, ils arrivent dans une auberge où ils veulent passer la nuit, mais celle-ci regorge de voleurs. Jack demande alors à tous les animaux qu'il a récupérés sur la route de faire du bruit, afin de faire fuir les voleurs :

(244) […] *<u>and</u> the cat mewed, <u>and</u> the dog barked, <u>and</u> the goat bleated, <u>and</u> the bull bellowed, <u>and</u> the rooster crowed, <u>and</u> all together they made such a dreadful noise that it frightened the robbers all away*. (*How Jack Went to Seek his Fortune, EFT* ; nous soulignons)

Ici, deux interprétations des valeurs de « *and* » sont possibles : soit il marque l'« inclusion temporelle », expression empruntée à Huddleston & Pullum (2002 : 1299) : « *X while Y* » (« *The cat started mewing, while the dog started barking* »), soit « *and* » indique une « séquence temporelle » (Huddleston & Pullum, 2002 : 1299), c'est-à-dire « *X and then Y* », dans laquelle il marque un « lien de consécution » (Huddleston & Pullum, 2002 : 1287). Lapaire & Rotgé (1998 : 301) parlent, eux, d'« enchaînement chronologique » : *The cat mewed, and then the dog barked, etc*.[393] La répétition de « *and* » fait ici clairement progresser le récit, par ajouts chronologiques et relation de cause à effet : les animaux s'entraînent les uns les autres, à la chaîne, ce qui bien entendu rappelle et respecte l'ordre dans lequel Jack a rencontré les animaux sur la route. Ce côté 'prévisible' ne manquera pas d'amuser un récepteur enfant, qui trouvera plaisir à deviner les événements de l'histoire par anticipation. En effet, il suffit de lancer les deux premiers éléments coordonnés (« *and the cat mewed, and the dog barked* ») pour que l'enfant anticipe la participation ordonnée de la chèvre, du taureau, puis du coq. De plus, les contes cumulatifs se situent entre répétition[394] et variation, ce qui donne l'impression d'une temporalité interne 'en boucle', comme si le personnage revenait au point de départ à chaque petite variation (à chaque rencontre avec un nouvel animal, dans l'histoire qui nous intéresse ici). Chaque nouvelle rencontre est d'ailleurs annoncée par une phrase identique, dans laquelle seul le nom de l'animal change, et qui indique le début d'une nouvelle séquence narrativo-temporelle : « *They went a little further <u>and</u> they met a (rooster).* ».

Il est à noter que la dimension cumulative et répétitive favorise grandement la mémorisation du conte et témoigne une fois de plus de son origine orale, lorsque les conteurs ne pouvaient compter, sans mauvais jeu de mots, que sur leur mémoire pour transmettre les récits.

Nous avons également remarqué un lien entre la coordination plurisyndétique et la description de l'espace dans plusieurs contes, comme dans l'exemple suivant :

---

[393] Dans les deux cas, le dernier « *and* » prend une autre valeur : celle de conséquence - le lien s'interprète alors « de façon résultative » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 302) – ou de « causalité (la réalisation ou présence initiale de X induit, provoque ou entraîne à sa suite l'existence de Y » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 304). La fin de la phrase est alors glosable par *:* « *until the noise became so dreadful that it frightened the robbers all away* ».

[394] Notons au passage que « *and* » convient parfaitement à la répétition, de façon générale. Il fait partie par exemple de tournures idiomatiques marquant la répétition, comme dans : « *And he tried over <u>and</u> over again* » (*The Three Sillies, EFT* ; nous soulignons). Ici la répétition est également marquée lexicalement par l'adverbe « *again* ».

(245) *Then the gentleman went on his travels again; <u>and</u> he came to a village, <u>and</u> outside the village there was a pond, <u>and</u>* ***round the pond*** *was a crowd of people*. (*The Three Sillies, EFT* ; nous soulignons)

Nous remarquons d'emblée que la dernière proposition contient une inversion locative (IL), qui, comme l'explique Mélis (2013), est une « structure dans laquelle le constituant initial est un localisateur ». Contrairement à la troisième proposition, nous ne pouvons pas exactement parler d'IL dans la deuxième proposition, car le sujet grammatical « *there* » n'est pas postposé au verbe. Toutefois, il y a antéposition du localisateur, ce qui lui fait partager des caractéristiques avec l'IL. Tout d'abord, les deux localisateurs, « *outside the village* » et « *round the pond* », ont un caractère anaphorique, car l'existence du village et de l'étang a déjà été posée dans leur cotexte de gauche respectif. Ensuite, l'antéposition permet, dans les deux cas, de rejeter l'objet sur lequel porte la prédication d'existence en fin de proposition, et celui-ci peut alors profiter de la mise en valeur due au procédé de *end-focus*. Ainsi, l'élément final de la proposition est parallèlement lié à l'élément final de la proposition précédente : les éléments « *a village* », « *a pond* » et « *a crowd of people* » sont ici unis dans un même cadre spatio-temporel. La conjonction « *and* » renforce ce lien entre les différents éléments en position finale et permet une description de l'espace par rétrécissement : *village* > *pond* > *people*. La découverte de l'espace se fait par étapes, dans le cadre du champ de vision du personnage et en suivant les mouvements de son regard. Nous avons ici surtout l'impression de découvrir le nouveau lieu en même temps et de la même façon que le personnage, comme si la temporalité de la lecture, ou de l'écoute, devenait concomitante de la temporalité des personnages. Nous retrouvons ce type de description spatio-temporelle, qui permet de satisfaire la curiosité du lecteur tout en l'attisant, dans d'autres contes, comme *The Story of the Three Bears* (*EFT*) :

(246) *And when the Little, Small, Wee Bear came to look at his bed, there was the bolster in its place;* ***and*** *the pillow in its place upon the bolster;* ***and*** *<u>upon the pillow was the little old Woman's ugly, dirty head</u> - which was not in its place, for she had no business there.* (*The Story of the Three* Bears, *EFT* ; nous soulignons)

Cette découverte de l'espace progressive peut également permettre au conteur de créer un suspense qui rend sa relation avec l'auditeur plus interactive. Il peut par exemple mimer les réactions du personnage lorsqu'il découvre ces différents éléments, étape par étape et avec surprise. L'incarnation temporaire du personnage est ainsi rendue plus facile pour le conteur,

qui peut alors porter le lecteur au plus près de la temporalité de l'histoire. Cela est également valable en situation de lecture du conte, mais de façon moins évidente.

Les occurrences de « *and* » inter-propositionnel étudiées jusqu'ici reliaient deux éléments faisant partie de la même phrase. Un type d'occurrence fortement récurrent dans les contes de Jacobs reste à explorer : lorsque la conjonction « *and* » se trouve en tête de phrase, après un point.

3.2.4 « *And* » connecteur en début de phrase : relanceur discursif, réalisation des attentes, marqueur des grandes étapes du récit

Huddleston & Pullum (2002 : 1277) appellent ce connecteur « *sentence-initial and* ». À première vue, on peut penser que, lorsqu'il apparaît après un point, il témoigne de deux intentions discursives contraires : d'un côté, on peut le voir comme une tentative de relier ce qui a été délié (par le point), de recréer une relation (de chronologie, de cause à effet ou thématique), et de rendre cette relation visible. Selon Lapaire & Rotgé (1998 : 307), « *and* » permet de « garder une séquence de texte ouverte sur sa "gauche" ». D'un autre côté, la césure qu'implique le point tend à détacher les phrases l'une de l'autre et donc à établir immanquablement une certaine distance entre ce qu'elles décrivent. Lapaire & Rotgé (1998 : 302) précisent que « la coordination sépare avant de lier ». Il n'est donc pas surprenant de pouvoir trouver « *and* » après un point. Huddleston & Pullum (2002 : 1277) ajoutent que la conjonction de coordination appartient ici au second élément coordonné. Nous pouvons alors nous demander s'il est toujours cohérent de parler de coordination. « *And* » est-il toujours employé afin de créer une relation ?

Le nombre élevé d'occurrences de ce connecteur chez Jacobs trouve peut-être une explication du côté de l'oralité. S'il est un type de « *and* » qui témoigne de la mimésis d'une situation d'oralité, c'est bien lorsqu'il se trouve après un point et introduit une nouvelle phrase. Généralement, c'est un emploi que l'on évite à l'écrit. Quirk *et al*. (1985 : 661) précisent qu'il

est commun de trouver les connecteurs « *and* », « *or* » et « *but* » en début de phrase, mais que les 'puristes' de la langue dénoncent un tel emploi. Dans les contes de Jacobs, il rappelle un tic de langage que pourraient avoir eu les conteurs ayant transmis le conte oralement, avant que celui-ci ne soit transcrit. Il est possible également que Jacobs les aient volontairement ajoutés aux versions 'originales' – celles récitées par les conteurs qu'il a entendus - pour tenter d'oraliser ses textes, et ainsi rappeler leur origine.

Selon Lapaire & Rotgé (1998 : 307), ce type de « *and* » permet de :

> […] pratiquer une réouverture si une clôture ou une interruption ont eu lieu. […] Lorsqu'une fermeture a été opérée – le point « final » en est la transcription graphique la plus courante – AND […] ne garde pas ouverte mais rouvre une séquence discursive. Cette réouverture se fait sous l'égide d'une communauté de propos (« X et Y ont rapport à un même thème ») […]

« *And* » fait alors figure de « relanceur », c'est-à-dire un « outil discursif qui favorise la progression textuelle […] par l'apport de nouveaux éléments, à la manière du signe mathématique + » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 306). Il permet à l'énonciateur de souligner le processus d'addition lui-même. Avec « *and* », le locuteur met en lumière les éléments qu'il veut faire apparaître comme nouveaux. La version de Cendrillon écrite par Joseph Jacobs (*The Cinder Maid, EFFT*) contient à de nombreuses reprises cet emploi spécifique de « *and* ». Par exemple, lorsqu'elle va pleurer au pied de l'arbre parce que sa belle-mère ne veut pas l'emmener au bal, un oiseau vient lui chanter la solution à ses problèmes (elle doit secouer le noisetier) :

(247) *So Cinder-Maid shook the tree and the first nut that fell she took up and opened, and what do you think she saw?—a beautiful silk dress blue as the heavens, all embroidered with stars, and two little lovely shoon made of shining copper. <u>And</u> when she had dressed herself the hazel tree opened and from it came a coach all made of copper with four milk-white horses, with coachman and footmen all complete. <u>And</u> as she drove away the little bird called out to her :* […]. (*The Cinder Maid, EFFT* ; nous soulignons)

Quirk *et al*. (1985) parleraient peut-être ici d'une valeur de transition ; ils opposent « *and* » et « *now* », avançant que le premier paraît créer un lien alors que le deuxième marque une nouvelle étape, un nouveau stade dans l'enchaînement des pensées[395]. Comme nous l'avons vu dans

[395] « *And and now are both transitional, but whereas and seems to link, now leads to a new stage in the sequence of thought* » (Quirk *et al*., 1985 : 667). Ils ne proposent pas d'exemple pour « *and* », mais le font pour « *now* » : « *We have settled that at last. Now, what was the other thing we wanted to discuss?* »

notre premier chapitre, son emploi ne diffère pas tant de « *and* » en début de phrase, même s'il marque davantage une rupture, l'idée de passer à autre chose.

Dans l'exemple (247), « *and* » aide véritablement à relancer le récit, en ajoutant un nouvel élément à l'histoire. Le fait de s'habiller avec les vêtements trouvés dans la noisette, puis de partir au bal avec le carrosse, apparaissent comme la suite logique des événements. « *And* » fait ainsi progresser le récit en prenant à la fois une valeur de succession chronologique, de causalité, mais aussi, et avant tout, d'ajout. On sait que lorsque « *and* » a une valeur d'ajout 'pur' (Quirk *et al*., 1972 : 562), il marque la congruence des deux éléments qu'il relie, d'où notre idée que « *and* », lorsqu'il se trouve en tout début de phrase, marque l'enchaînement logique des événements. En effet, le lecteur, ou l'auditeur, s'attend à ce que Cendrillon porte les habits qu'elle trouve et à ce qu'elle emprunte le carrosse pour se rendre au bal, sinon, le conte s'arrêterait là. Cela se vérifie même si le récepteur découvre pour la première fois l'histoire de Cendrillon : dès qu'elle découvre les vêtements, il s'attend à la voir les porter. C'est cette réalisation des attentes qui, d'après nous, se manifeste à travers « *and* », à la manière du connecteur « *so* ». Sa valeur vient alors s'opposer à la valeur adversative de « *but* », qui, lui, marque une « contrariété logique » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 327), ou la non-réalisation des attentes.

Par ailleurs, « *and* » en début de phrase est très souvent directement suivi d'une proposition circonstancielle de temps, à l'instar de « *when she had dressed herself* » et « *as she drove away* » dans l'exemple (247). Nous pouvons proposer une manipulation avec élision de « *and* » :

> (247') *So Cinder Maid shook the tree and the first nut that fell she took up and opened, and what do you think she saw? - a beautiful silk dress blue as the heavens, all embroidered with stars, and two little lovely shoon [shoes] made of shining copper.* ~~*And*~~ ***When*** *she had dressed herself the hazel tree opened and from it came a coach all made of copper with four milk-white horses, with coachman and footmen all complete.* ~~*And*~~ ***As*** *she drove away the little bird called out to her:*
>
> *Be home, be home ere mid-o'-night* […].

Cette manipulation renforce, selon nous, la valeur temporelle de la proposition en « *when* » et de la proposition en « *as* » : elles introduisent alors clairement un événement-repère par rapport auquel l'événement décrit dans la principale est localisé temporellement, la S/P *the hazel tree/open* étant localisée comme postérieure à la S/P *she/dress herself*, et *the little bird/call out*

to her étant localisée comme simultanéitée à *she/drive away*. Avec la valeur de transition de « *and* », les propositions en « *when* » et « *as* » conservent leur valeur temporelle mais acquièrent davantage elles-mêmes un rôle de transition narrative, en ce qu'elles introduisent un événement qui fait lien entre les événements du cotexte de gauche et ceux du cotexte de droite.

« *And* », en tant que connecteur interphrastique (*sentence connector*), après un point, peut aussi parfois annoncer un commentaire de ce qui précède (Quirk *et al.,* 1972 : 651). Ce commentaire porte alors sur la phrase précédente, ou sur tout un énoncé. Lapaire & Rotgé (1998 : 308) précisent que la réouverture provoquée par « *and* » est parfois « motivée par un désir de commenter *a posteriori* ce qui vient d'être dit ou d'ajouter une remarque comme *afterthought* ». Dans notre corpus, c'est plutôt quand il suit un demi-point qu'il prend cette valeur. « *And* » introduit alors un commentaire de la part du narrateur, qui nous renvoie directement à sa temporalité. *The Magpie's Nest* (*EFT*) raconte l'origine des différents nids d'oiseaux. Il décrit comment chaque type d'oiseau apprend à construire son nid en assistant à la construction de celui de la pie. À chaque nouvelle étape, un oiseau s'envole, satisfait de savoir maintenant construire le nid qui lui convient. Dans l'exemple qui suit, nous nous trouvons à la deuxième étape :

(248) *Then the magpie took some twigs and arranged them round in the mud -"Now I know all about it," says the blackbird, and off he flew; <u>and</u> that's how the blackbirds make their nests to this very day*. (*The Magpie's Nest*, *EFT* ; nous soulignons)

Le complément de temps « *to this very day* » renvoie à la temporalité du narrateur. Si le conte est récité, cette locution adverbiale déictique prend une autre dimension : elle renvoie alors à la temporalité du conteur, qu'il partage avec l'auditoire.

Après avoir étudié les différentes occurrences de « *and* », nous pouvons tirer certaines conclusions concernant la fonction de ce connecteur : de conjonction de coordination à proprement parler quand il relie des unités syntagmatiques, il devient véritable outil discursif lorsqu'il s'agit de diriger l'attention du lecteur ou de l'auditeur vers les grandes étapes du récit. Il permet d'accélérer considérablement le rythme de la narration et de faire avancer le récit sans se perdre dans des digressions, mettant ainsi en place une temporalité sans détour.

L'une des valeurs de « *and* » que nous n'avons pas encore traitée ici est celle de clôture[396]. Selon Lapaire & Rotgé (1998 : 308-309) : « Dès que nous entendons X AND … nous nous attendons à ce que Y soit le second et dernier élément ajouté » ; *and* « annonce que ce qui vient « à sa droite » va clore la séquence discursive[397] ». Cette valeur est évidente dans formule de fin « *and they lived happily ever after* », que nous avons étudiée dans notre premier chapitre, dans laquelle « *and* » a pour effet d'annoncer la fin du conte par la valeur de clôture qu'il peut prendre en discours. « *And* » devient alors un outil métanarratif qui indique, du même coup, la fin de l'histoire et la fin du récit.

La plupart des occurrences de « *and* » inter-phrastique à l'intérieur du récit témoignent elles aussi de ce « mouvement psychique et discursif » de clôture (Lapaire & Rotgé, 1998 : 309). Illustrons cet argument d'un exemple, toujours extrait de *The Cinder Maid* (*EFFT*) :

(249) *But as it came towards midnight Cinder-Maid remembered what the little bird had told her and slipped away to her carriage. And when the Prince missed her he went to the guards at the Palace door and told them to follow the carriage. But Cinder-Maid when she saw this, called out : « Mist behind and light before,/ Guide me to my Father's door. » And when the Prince's soldiers tried to follow her there came such a mist that they couldn't see their hands before their faces. So they couldn't find which way Cinder-Maid went.* (*The Cinder Maid, EFFT* ; nous soulignons)

Dans cet exemple, « *and* » fait partie d'un micro-système discursif avec « *but* » et « *so* », micro-sytème qui est régi par une logique d''action-réaction'. Tout d'abord, nous remarquons que « *but* » est associé au personnage de Cendrillon, quand « *and* » et « *so* » sont associés au Prince et à ses gardes. « *But* » fait ainsi apparaître l'héroïne comme une antagoniste au Prince : elle agit systématiquement à l'encontre de ce dernier et de ses gardes, et déjoue tous leurs plans. La présence de « *and* » pourrait alors fonctionner comme un indice qui annoncerait que les séquences discursives décrivant les actions du Prince vont s'arrêter là, prendre fin, prévoyant de cette façon une réaction de la part des autres personnages. « *And* », combiné à « *but* », peut donc, de façon plus générale, aider à annoncer l'éminence d'un nouvel événement ou d'un renversement de situation. Dans notre exemple, chaque renversement est marqué par un

[396] Cependant, nous l'avions évoquée lorsqu'il était question des clausules, avec Keromnes (2007 : 95-116) : « le connecteur *and*, parce qu'en coordonnant deux procès, il manifeste une unité d'action, se prête de façon privilégiée à l'expression de la complétude d'une action, de sa clôture. Et marquant la clôture d'une action […], il se prête aussi particulièrement bien à marquer celle d'un élément macrostructurel de la narration ».

[397] Nous suivrons ici la définition de 'séquence discursive' donnée par Adam (1992 : 28) : « Une séquence peut être définie comme une structure, c'est-à-dire comme […] une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie ».

changement de personnage. En anticipant les revirements de situations, l'alternance de « *and* » et « *but* » donne un rythme soutenu au récit.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, « *and* » est souvent suivi d'indications temporelles plus précises comme les propositions en « *when* ». C'est à nouveau le cas dans le dernier exemple cité, (249), avec l'occurrence « *And* ***when the Prince's soldiers tried to follow her*** *there came such a mist that they couldn't see their hands before their faces* ». Cette association de « *and* » à des circonstants temporels souligne sa propre limite dans l'expression de la temporalité. Les propositions en « *when* », en revanche, apparaissent de premier abord comme une des solutions les plus adaptées à localiser temporellement les événements de l'histoire. Nous allons à présent tenter de déterminer dans quelle mesure elles sont des localisateurs temporels, et quels autres rôles elles peuvent assumer.

3.3 Structuration temporelle et tension narrative : le rôle des propositions en « *when* »

En premier lieu, les propositions en « *when* » (PW) ont attiré notre attention dans la mesure où elles permettent d'effectuer un repérage temporel sans sortir du cadre de l'histoire. En effet, elles permettent aux événements d'être inter-référentiels[398], c'est-à-dire d'être repérés les uns par rapport aux autres. Le conte *The Cinder-Maid* (*EFFT*), avec lequel nous avons conclu la partie précédente, fait des occurrences d'un événement intra-diégétique des repères temporels autour desquels est construite la structure entière du conte. Il s'agit des trois bals donnés par le Prince, qui deviennent les trois cadres temporels clefs en fonction desquels le développement du récit s'organise. Ce sont des PW qui en font des repères temporels permettant de localiser d'autres événements de l'histoire : « *when the night came for the Royal Ball* », puis « *when the time of the second Royal Ball came round* » et, pour finir, « *this time, when Cinder-Maid came to the ball* ». La temporalité interne du conte semble alors tournée sur elle-même,

[398] Cela correspond à la troisième catégorie de localisation temporelle selon Huddleston & Pullum (2002 : 696) : lorsque la situation est localisée par rapport à d'autres moments ou situations (« *in relation to other times and situations* »).

elle semble fonctionner de façon autonome ; en témoigne l'inter-référentialité des repères temporels entre eux, dont les PW sont les marques les plus évidentes.

Nous partions donc de l'hypothèse selon laquelle la majorité des PW exprimaient une relation temporelle entre deux événements, qui permettait d'effectuer un repérage sans sortir du cadre de l'histoire racontée, donc en passant par un repérage inter-référentiel entre les différents événements. Nos recherches confirment en partie cette hypothèse, mais montrent que le repérage purement temporel n'est en fait qu'une partie du rôle que peut prendre une PW dans le contexte des contes de notre corpus. Parfois, elle semble même perdre sa valeur temporelle au profit d'une autre valeur. Nous allons donc tenter de déterminer quels sont les différents types d'emplois des PW dans notre corpus, leurs caractéristiques, et les rôles qu'elles peuvent jouer dans l'organisation temporelle et narrative, ainsi que dans la dramatisation du récit.

Comme l'indique Renaat Declerck (1997 : 51) dans l'ouvrage qu'il a consacré aux *when-clauses*, « *when* » ne pouvait pas prendre la fonction de conjonction de subordination en vieil anglais : « *Modern English* when *has developed from Old English hwonne (hwaenne), which* […] *was used as an interrogative adverb meaning 'at what time?'* ». Bien que nous n'ayons trouvé qu'une seul occurrence de « *when* » utilisé comme adverbe interrogatif dans une proposition interrogative directe, le nombre important d'autres types d'occurrences[399] a attiré notre attention. Nous étudierons ici les cas où « *when* » est conjonction de subordination ou pronom relatif.

Nous garderons les abbréviations que Declerck (1997) utilise lorsque nous le citerons : WC pour « *when-clause* » et HC pour « *head clause* ». Declerck, dans son ouvrage, propose d'abord une typologie qui nous est particulièrement utile. Toutefois, nous serons amenée à proposer notre propre classification afin de mettre l'accent sur le rôle que jouent les PW dans la structuration temporelle et textuelle. La répartition que nous proposons ci-dessous dans le tableau n°4 présente, par exemple, certains emplois particuliers qui ne sont pas traités en tant que tels par Declerck (1997).

Ayant comptabilisé chaque occurrence manuellement, nous avons été amenée à repérer les trois grands rôles que jouent les PW : dans la structuration temporelle et textuelle du récit,

[399] 756 occurrences (statistiques réalisées manuellement à l'aide de la fonction CRTL+F de Word).

dans sa dramatisation et dans son développement. Ces trois grandes catégories peuvent parfois, il est vrai, se retrouver dans une seule occurrence, mais notre découpage met l'accent sur les spécificités de ces trois emplois, qui seront étudiés par la suite.

3.3.1 Classification et répartition des propositions en « *when* » dans l'ensemble du corpus[400]

Avant toute chose, précisons que Declerck (1997 : 56-57) considère la nature de « *when* » essentiellement comme celle d'un « relatif libre », qui peut être utilisé de différentes façons :

> *Since* when *is a free relative and has developed from a question word, it should come as no surprise that WCs can be used as direct or indirect questions, as relative clauses (either [restrictive relative clauses] or [non-restrictive relative clauses] and either with or without an overt antecedent), and as free relative clauses in adverbial function (i.e. as adverbial WCs).*

Nous ne tenterons pas ici de déterminer avec exactitude la nature de « *when* », puisque ce sont les différents rôles que les PW peuvent occuper qui nous intéressent. À partir de l'observation des contes de notre corpus, nous avons distingué dix types d'emploi, que nous avons classés par ordre décroissant du point de vue du nombre d'occurrences :

[400] Analyses réalisées manuellement à l'aide de la fonction CRTL+F dans le traitement de texte Word. Nous avons ainsi pu écarter les deux occurrences de l'adverbe interrogatif « *when* » utilisé seul ; bien qu'il puisse être considéré comme l'élément subsistant d'une proposition élidée, il n'est pas central pour notre sujet.

Tableau 4 - Classification et répartition des propositions en *when* dans le corpus

Type de PW	Catégorie	*EFT*	*MEFT*	*EFFT*	Total	Exemples
Adverbiale temporelle ou explicative visant un moment ponctuel ou un événement de l'histoire situé à **T-1**[401]	n°1	147 (dont 5 au DD)	147 (dont 14 au DD)	258 (dont 8 au DD)	552	« *When she entered the place of the Old One, she gave the handkerchief to old Lucifer* […] ». (*Jack the Giant-Killer, EFT* ; nous soulignons)
Adverbiale temporelle ou explicative visant un moment ou un événement de l'histoire à **T+1**	n°2	9 (dont 4 au DD)	16 (dont 13 au DD)	23 (dont 22 au DD)	48	« […] *And when I 'm killed, the dragon will go away for a bit, then you must come down the tree and skin me*. » (*The Little Bull-Calf, MEFT* ; nous soulignons)
Adverbiale désignant un procès **itératif** ; Declerck (1997 : 51), précise que ces PW peuvent être interprétées de manière « indéfinie » : « when *can be paraphrased as 'at a time when' or 'at times when'* ».	n°3	11	14 (dont 3 au DD)	16 (dont 7 DD)	41	« *The King depended upon her for advice in all his affairs and would often have her seated by him when he was giving judgment in law matters*. » (*The Clever Lass, EFFT* ; nous soulignons)
Emploi particulier : adverbiale de temps comportant un procès télique et associée à une principale dont le procès est atélique ou non encore amorcé ; structure du type : **S *be-ed* V-*ing* + *when* V-*ed*** ou **S *be about to* V + *when* V-ed**[402]	n°4	12	10 (dont 3 au DD)	9 (dont 1 au DD)	31	« *One winter's afternoon she **was sitting** by the window **sewing** when she **pricked** her finger, and three drops of blood **fell** on the snow.* » (*Snowwhite, EFFT* ; nous soulignons)
PW **relative**	n°5	3	3	4	10	« *Well, one night when he came home she suddenly* *lit a candle and saw him.* » (*Three Feathers, MEFT* ; nous soulignons)

[401] Dans cette catégorie comme dans la suivante, nous avons rassemblé les adverbiales temporelles et explicatives, dans la mesure où les secondes gardent une valeur temporelle certaine. Nous consacrerons une sous-partie aux PW explicatives, qui sont différentes de celles de notre catégorie n°8 (explicatives/causales), et nous aurons alors l'occasion de les définir et de les étudier.

[402] Nous avons rassemblé ces deux constructions dans une seule et même catégorie car elles seront par la suite traitées sous un angle commun.

PW **de péripétie**[403]		8	8	4	20	« *When the morning came everything was ready for John's execution, when he stood forth and said to the King: "If your Majesty wills, I will explain my conduct"* » (*John the True, EFFT* ; nous soulignons)
Emploi particulier : subordonnée en *when* associée à une **principale dont le verbe est en *have-ed* V-*en***, du type : S + *have-ed hardly/scarcely/not* V-*en*, *when* +S +V-*ed*	n°6	17	5	6	28	« ***Scarcely had she said*** *these words when the dove flew down from the branch and settled on her shoulder* […] » (*Earl Mar's Daughter, EFT* ; nous soulignons)
Emploi particulier : **adverbiale de temps comportant un procès atélique** en *be* V-*ing* ou V-*ed* (*when* peut alors systématiquement être remplacé par *as* ou *while*)	n°7	4	7	4	15	« *When she **was taking** down her big bed she found a bag of groats on the tester.* » (*Hereafterthis, MEFT* ; nous soulignons)
PW **explicative/causale** (*when* est synonyme de *because/since*)	n°8	3	1	2	6	« […] *the old lord went home once more to his Palace by the sea, for he could not stay at Court, when he had sworn never to look on his granddaughter's face.* » (*Tattercoats, MEFT* ; nous soulignons)
PW **adversative/contrastive** (*when* est synonyme de *whereas* ou *while*)	n°9	3	1 (au DD)	0	4	« […] *one day the butler, who had a notion to have the pretty laundry-maid for his wife, said to her, he should have spoken before but he did not want to vex her. "Why should it when I am but a fellow-servant?" the girl said.*» (*Three Feathers, MEFT* ; nous soulignons)

[403] Nous avons rassemblé les PW relatives et les PW de péripétie dans une même catégorie, car il arrive souvent que les PW de péripétie puissent être interprétées comme des PW relatives sans antécédent exprimé. Nous avons donc mis à part les relatives qui occupent le rôle de PW de péripétie. Même lorsqu'il s'agit de PW relative dont l'antécédent est clairement identifiable dans le cotexte avant, la relative en question peut prendre une valeur de 'péripétie', dans la mesure où elle introduit un événement nouveau. Nous aurons l'occasion de développer cet argument dans la sous-partie que nous consacrerons au « *when* » de péripétie.
Par ailleurs, nous sommes consciente du fait que certains linguistes considèrent toutes les subordonnées en « *when* » comme des propositions relatives dont l'antécédent a été élidé (« (*the time) when*… »).

[PW **interrogative directe**	n°10	0	1 (au DD)	0	1]	« *When does the dead carry the living, riddle me that?* » (*The Red Ettin, MEFT*)
Total des occurrences de propositions en *when*		**217**	**212**	**326**	**756**	
Pour information : Total des propositions en *when* dans la **narration** Total des propositions en *when* dans le **DD**		208 9	178 35	291 35	677 79	

Declerck (1997 : 21), dans sa typologie, a isolé les PW « canoniques », c'est-à-dire la catégorie des « *WCs used as adverbial time clauses* », qui sont plus précisément définies comme des « *free relative clauses used in adverbial function in the HC* ». Cette catégorie regroupe les trois emplois suivants : « *[canonical WCs] may specify either the time of the HC-situation*[404]*, or a time to which the time of the HC-situation is related, or the occasion(s) on which the HC-situation actualizes* » (Declerck, 1997 : 24). Or, nous avons rassemblé les deux premiers emplois dans les catégories n°1 et 2 du tableau ci-dessus, car il nous semblait plus judicieux, pour notre sujet et la suite des analyses, d'isoler les adverbiales temporelles et explicatives selon qu'elles visent un moment de l'histoire situé à T_{-1} ou T_{+1}, autrement dit selon qu'elles signalent une analepse ou une prolepse. Nous aurons, plus loin, l'occasion de traiter plus spécifiquement des PW explicatives. Le troisième emploi se retrouve seul dans la catégorie n°3, les PW itératives, dans la mesure où celles-ci ne visent pas un moment précis, mais un type de moment, ou de multiples occurrences d'un même moment.

Nous avons également inclus aux catégories n°1 et 2 ce que Declerck (1997 : 35) appelle les « *focalisazing WCs* ». Il les caractérise comme suit : « *[they] do not specify the time of the HC-situation or a time to which the time of the HC-situation is related. Instead they express the speaker's focus on a time of evaluation or observation* »[405]. Pour nous, ce type de PW vise bien

[404] Il s'agit de la situation décrite par la principale, sachant que situation est définie comme « a *cover-term for anything that can be expressed in a sentence (i.e. an action, state, process, event, etc.)* » (Declerck, 1997 : 21).
[405] Propositions du type : « *We also had a little Mission Hall leading off to the Brighton Road, in a street full of small houses. This was called Ellen Avenue <u>when I first went there</u>, but was soon changed into the better-sounding name of Lansdowne Road.* » (exemple emprunté à Declerck, 1997 : 36 ; nous soulignons).

un moment ou une époque situés à T_{+1} ou T_{-1} qui guident l'interprétation temporelle de la S/P de la principale, et a donc sa place aux côtés des autres PW canoniques, dans les catégories n°1 et n°2 de notre tableau n°4. Declerck (1997 : 37) évoque d'autres cas dans lesquels on trouve des PW focalisantes : « *the WC indicates the "epistemic time of evaluation", i.e. the time when the speaker reaches the conclusion that the statement made in the HC is true* », comme dans l'énoncé : « *the whole thing was very strange <u>when you think of it</u>* » (nous soulignons). N'ayant pas trouvé d'occurrences similaires dans notre corpus, nous écartons ce type de « *focalising WCs* » de nos analyses.

Declerck (1997 : 33) distingue ensuite le cas particulier des « *explicatory WCs* » : « *the primary function of the adverbial WC is not to specify a time but to explain what is said in the HC* ». Parmi elles se trouvent des exemples tels que « *I was glad <u>when he asked me to be his wife</u>* » ou « *In the same sentence he contradicts himself <u>when he reports that the government still retains 40% of the total equity of the airline</u>* » (nous soulignons), dans lesquels « *the actualization of the HC-situation results from the actualization of the WC-situation* » (1997 : 35). Selon notre classification, ces PW se rangent dans les catégories n°1 et 2 du tableau n°4, mais nous y apporterons une attention particulière dans l'une des sous-parties qui suivent. En effet, ce type de PW présente de nombreuses occurrences et contribue, selon nous, à la dramatisation du récit. Les « *explicatory WCs* » de Declerck ne correspondent pas à celles de notre catégorie n°8, que nous avons appelée 'PW explicatives/causales'. Il y a en effet une différence entre l'exemple que nous avons donné et ceux de l'ouvrage de Declerck (1997 : 33-35). Cette différence réside dans le fait que les PW que nous avons classées comme explicatives sont purement explicatives, et ne renseignent pas réellement sur la temporalité de l'événement en question. Une manipulation et traduction de l'exemple que nous avons donné le prouve : « *the old lord went home once more to his Palace by the sea, for he could not stay at Court, ??at the moment when he had sworn never to look on his granddaughter's face./* ??au moment où il avait juré de ne jamais poser le regard sur le visage de sa petite-fille »[406]. La valeur que prend la conjonction « *when* » de la catégorie n°8 est alors dépourvue de toute dimension temporelle, bien que la forme verbale utilisée dans l'exemple, *have-ed* + V-*en*, indique qu'il y a antériorité

[406] Un autre exemple permettrait ici d'expliquer davantage ce que nous entendons par 'purement explicative' : « *But Foxy-woxy had made two bites at Cocky-locky, and <u>when the first snap only hurt Cocky-locky, but didn't kill him</u>, he called out to Henny-penny*. » (*Henny-Penny, EFT* ; nous soulignons). Ici, la conjonction « *when* » tient largement plus de la causalité, de l'explication, que de la temporalité, et peut aisément être remplacée par « *since* », mais non être manipulée en ajoutant « *at the moment (when)* ».

temporelle de sa S/P par rapport à celles qui la précède textuellement. Cette antériorité temporelle vient renforcer la dimension explicative causale de la proposition : « c'est parce qu'il avait juré de ne jamais poser le regard sur le visage de sa petite-fille que le vieux seigneur ne pouvait retourner à la Cour, là précisément où se trouvait sa petite-fille », ou : « il avait juré de ne jamais poser le regard sur sa petite-fille, et, par conséquent, il ne pouvait retourner à la Cour ». Nos PW de la catégorie n°8 apportent donc un complément d'information à caractère explicatif/causal uniquement, même si l'événement qui fournit la cause ou l'explication est forcément posé comme antérieur. Les exemples que Declerck utilise pour illustrer la catégorie des PW explicatives, eux, apportent davantage d'information temporelle ; en témoigne la possibilité de traduire « *when* » par « au moment où » : « J'étais contente au moment où…/Il se contredit au moment où il raconte que… ». Declerck lui-même précise que les « *explicatory WCs* » ne perdent pas leur valeur temporelle : « *That is not to say that the WC does not specify a time at all. Only, this is no longer the primary reason for its use* ». Dans les PW explicatives de Declerck, « *when* » marque donc un certain rapport temporel entre sa S/P et celle de la principale, alors que ce n'est pas le cas dans notre catégorie de PW explicatives/causales, sauf, il est vrai, en ce qui concerne la nécessaire valeur d'antériorité que porte une cause par rapport à sa conséquence . Cependant, cette valeur n'incombe pas à « *when* » mais à la forme verbale utilisée (s'il s'agit de *have-ed* + V-*en* dans un cotexte en V-*ed*) et au contexte[407] ou aux connaissances partagées entre l'énonciateur et le co-énonciateur. Notre catégorie n°8 (tableau n°4) se rapproche alors davantage des PW adverbiales à « connotation concessive ou causale »[408] ou celles à « connotation de raison »[409] définies par Declerck (1997 : 35-36), mais

[407] L'idée de contexte renvoie à celle décrite par Adam (2004 : 159), qui rappelle qu'un énoncé doit être considéré « comme un acte de discours accompli dans une communauté sociodiscursive et dans une situation donnée (participants, institutions, lieu, temps) ». Plus précisément, nous parlerons ici de « *contexte situationnel* » au sens où l'entendent Joly & O'Kelly (1990 : 78-79), « formé par l'ensemble des circonstances qui déterminent un acte de langage ». Le « ***contexte étroit*** » correspond à la « situation énonciative immédiate déterminée d'abord par les données spatio-temporelles qui conditionnent tout échange linguistique », ensuite par « *l'identité des co-énonciateurs* », enfin par « l'*objet de l'échange* ». Le « ***contexte large*** », lui, renvoie à « l'arrière-plan socio-culturel des énonciateurs, de tous les présupposés dont ils sont porteurs, et qui conditionnent leur utilisation des moyens de langue ». Ce contexte situationnel sera distingué du « cotexte », c'est-à-dire le « contexte linguistique », « l'entourage verbal d'une forme – avant ou après son apparition dans le texte » et « l'ordre des mots et des syntagmes » (Joly & O'Kelly, 1990 : 80).

[408] Exemple : « *Is there a man who could stand aside <u>when this fair creature is on trouble</u>* ? » (nous soulignons) (Declerck, 1997 : 35). Nous avons comptabilisé ce même type de PW dans la catégorie n°9, mais elle ne fera pas l'objet d'analyses poussées étant donné son moindre rôle dans la structuration, la dramatisation ou le développement du récit, par rapport aux autres types de PW.

[409] Exemple : « *And so did the arms of Dai Pugh. How could they be otherwise, <u>when his beloved was circling the Poles at three-and-a-quarter intervals, regular as clockwork</u>?* » (nous soulignons). Dans des cas comme celui-ci, « *when* » est « plus ou moins équivalent à *seeing that* » (nous traduisons) (Declerck, 1997 : 36).

là encore, la causalité ou la raison ne constitue qu'une connotation, pour l'auteur. Il les rassemble sous l'appellation « *adverbial WCs with a nontemporal adverbial connotation* » (1997 : 35)[410].

Il faut alors aller plus loin dans l'ouvrage pour trouver une catégorie qui correspond parfaitement aux PW qui constituent la catégorie n°8 (explicatives/causales) de notre tableau n°4 : Declerck (1997 : 43-48) les classe parmi les « *atemporal WCs* », et plus particulièrement celles qui expriment « *a closed condition* » (1997 : 46), et auxquelles Declerck reconnaît une connotation de raison ou de cause. « *When* » est glosable par « *in this case, in which* », voire même « *given the fact that, seeing that* ». Declerck classe à leurs côtés les PW servant à donner des exemples (1997 : 47), comme dans les énoncés commençant par « *it is like when…* ». Declerck (1997 : 48) classe également parmi les « *atemporal WCs* » les « *adversative WCs* », qui se retrouvent dans la catégorie n°9 ('PW adversatives/contrastives') de notre tableau n°4.

Tous les types de PW que nous venons d'évoquer, que ce soit les adverbiales temporelles prenant des « connotations » adverbiales supplémentaires ou les adverbiales pouvant être qualifiées d'« atemporelles », montrent que de nombreuses PW peuvent apporter une information autre que celle ayant rapport avec la temporalité des événements.

3.3.2 Répartition des propositions en « *when* » en fonction du type de contenu

Il est intéressant de noter que le contenu des PW de notre corpus n'est que rarement d'ordre temporel. Le tableau n°5 ci-dessous classe les PW de notre corpus en deux catégories, selon qu'elles désignent un événement de l'histoire ou un repère temporel à proprement parler. Il montre que seulement trente PW sur un total de 756 contiennent clairement un terme ou une expression marquant la temporalité. Les 726 autres PW désignent un événement de l'histoire.

[410] Declerck (1997) distingue aussi les PW à « connotation de manière ou de moyens » (ex. : « *Lea remembered that Mort Paladrey had put an end to that, when he'd interrupted one cheerfully scandalous anecdote with a terse, 'That's libel'.* », Declerck (1997 : 36, nous soulignons) et à « connotation conditionnelle » (ex. : « *There's never a dull moment at a mealtime when you use Heinz Pickles.* », Declerck (1997 : 36), nous soulignons). Le premier de ces deux types de PW reste assez rare dans notre corpus. En revanche, nous ferons ponctuellement référence aux connotations conditionnelles que peuvent prendre les PW de notre corpus.

Ce dernier type de PW semble majoritairement servir à introduire un événement d'une importance secondaire (ou, à l'inverse, dans certains cas et comme nous le verrons ultérieurement, d'une importance primaire), plutôt qu'à fournir une réelle indication temporelle.

Tableau 5 - Répartition des propositions en *when* du corpus en fonction du type de contenu

	EFT	*MEFT*	*EFFT*	Total des occurrences	Exemples
PW désignant un événement de l'histoire, sans référence directe à un repère temporel	**209**	**198**	**319**	726	- « *And when the Little, Small, Wee Bear came to look at his bed, there was the bolster in its place; and the pillow in its place upon the bolster; and upon the pillow was the little old Woman's ugly, dirty head,--which was not in its place, for she had no business there.* » (*The Story of the Three Bears, EFT* ; nous soulignons) - « *When he got home his mother was on the doorstep.* » (*Coat o'Clay, MEFT* ; nous soulignons) - « *With that came a rumbling of thunder and her lamp went out, and Anima fell to the ground in a swoon. And when she awoke the palace had disappeared and she was on a bleak, bleak moor* » (*The Unseen Bridegroom, EFFT* ; nous soulignons)
PW visant un repère ou une période temporelle	**10**	**9**	**11**	30	- « […] *when the third and last morning came the third great feat was finished, and he had the young daughter in marriage.* » (*Jack and his Golden Snuff-Box, EFT* ; nous soulignons) - « […] *when the seven years and a day were up, the bird-husband, who had known her doings all along, came after her, restored to his own shape again.* » (*Three Feathers, MEFT* ; nous soulignons) - « […] *when midnight came she disappeared and the Prince could not find her.* » (*The Cinder-Maid, EFFT* ; nous soulignons)

Ce tableau donne une première idée du type d'information livré par les PW de notre corpus, ou, tout du moins, montre qu'une minorité de PW sont clairement rattachées à l'expression de la temporalité. L'absence de termes ou d'expressions temporels dans le contenu des PW ne signifie pas systématiquement que les PW en question n'apportent aucune information d'ordre temporel. L'absence de ces termes peut toutefois signaler que la PW est

utilisée en premier lieu à d'autres fins, comme le renforcement de la structuration ou de la dramatisation du récit.

3.3.3 « *When* » et la structuration du récit

3.3.3.1 *Co-référence temporelle et répétition*

Nous entendons par 'co-référence temporelle' les repères constitués par une référence directe à un événement de l'histoire passée ou à venir, qui se trouve avoir déjà été clairement exprimé, désigné, dans le cotexte de gauche, ou qui le sera dans le cotexte de droite. Ainsi, il s'agit de repères qui reposent sur l'autonomie référentielle et temporelle du récit.

Dans le conte *The King of England and his Three Sons* (*MEFT*), la moitié environ des PW (19 occurrences sur 36) témoignent de co-référence temporelle. Parmi les autres occurrences, douze introduisent des événements nouveaux auxquels il n'est pas fait référence ailleurs. Nous ne pouvons donc pas parler de co-référence. Ces occurrences visent un événement précis de l'histoire, et ne contiennent pas d'indication temporelle indiquant le passage du temps d'un événement à l'autre de l'histoire (comme dans une proposition du type : « *when a year had passed* ») et qui impliquerait un appel aux connaissances extralinguistiques du co-énonciateur. Le type de PW qui introduit un événement-repère nouveau participe alors également à l'autonomie référentielle temporelle du récit. Prenons un exemple :

(250) […] *the three brothers went on horseback to look for some of these apples. They set off together, and* <u>*when they came to cross-roads*</u> ***they halted and refreshed themselves a bit****; and then they agreed to meet on a certain time, and not one was to go home before the other. So Valentine took the right, and Oliver went straight on, and poor Jack took the left.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Le type de PW souligné ici, s'il ne correspond pas à un cas de co-référence, reste néanmoins un cas d'inter-référence : la conjonction « *when* » marque un lien de simultanéité ou de succession rapide entre les S/P *they/come to cross-roads* d'une part, et *they/halt*, coordonnée à

they/refresh themselves a bit d'autre part ; un événement est donc repéré par rapport à un autre. Toutefois, ce repérage temporel ne semble pas être l'intérêt principal de la PW. Cette dernière semble davantage décrire un événement nouveau de l'histoire que fournir une information d'ordre temporel. Contrairement à ce que la syntaxe pourrait laisser penser, à savoir que l'information portée par la subordonnée est secondaire par rapport à celle de la principale (mise en gras dans le texte), c'est bien la PW qui semble porter l'information principale. En effet, elle est entourée de propositions coordonnées et juxtaposées ; sa subordination la distingue des autres propositions et met l'accent sur son contenu sémantique. Si nous observons le cotexte de droite, nous nous apercevons en effet que l'information importante est constituée par le fait que les personnages arrivent à un carrefour, donc par le contenu informationnel de la PW, puisqu'il justifie la décision primordiale qui attend les trois personnages : choisir un chemin. Comme nous pouvons nous y attendre, chaque chemin mène vers des péripéties différentes, dont l'une sera développée par le narrateur[411]. En comparaison, l'information livrée par la S/P de la principale et par celle de la proposition coordonnée (*they/halt* et *they/refresh themselves a bit*) ne semble pas aussi essentielle à l'histoire.

Parmi les PW qui ne participent pas à une co-référence temporelle, quatre occurrences correspondent à une PW de péripétie, que nous définirons et étudierons en détails ultérieurement. En voici tout de même un exemple :

(251) *But instead of the headsman taking his head off, he took him to a forest not far from the town, because he had pity on him, and there left him to take his chance, <u>when presently up comes a big hairy bear</u>, limping upon three legs.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

L'occurrence restante correspond à la catégorie n°4 de notre tableau n°4, c'est-à-dire aux structures du type : S *be-ed* V-*ing* + *when* V-*ed*. Ce type de structure fait également partie des cas particuliers auxquels nous consacrerons des analyses plus élaborées par la suite :

(252) […] *one day he and poor Jubal **were strolling** through the trees, <u>when they came to the very spot where they first met</u>.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

[411] Pour rappel, puisque nous avons déjà eu l'occasion de citer ce conte, le narrateur justifie son choix de ne suivre qu'un seul des trois frères dans ses aventures afin de prendre un raccourci narratif et aussi dans le but de formuler un jugement moral : « *To make my long story short, I shall follow poor Jack, and let the other two take their chances, for I don't think there was much good in them*. » (*The King of England and his Three Sons, MEFT*).

Revenons à présent à la co-référence temporelle des PW. Deux catégories peuvent être distinguées parmi les PW co-référentielles : celles visant un événement de l'histoire qui a déjà été raconté (qu'il ait déjà eu lieu ou qu'il ait été anticipé par l'un des personnages) dans le cotexte de gauche, et celles visant un événement à venir, qui sera raconté dans le cotexte de droite.

Les premières sont soit en V-*ed* soit au présent de narration, les secondes en V-Ø/V-*s*, puisqu'il s'agit d'adverbiales de temps ; elles n'admettent donc pas l'utilisation du modal « *will* », même si elles désignent un événement futur.

Commençons avec un exemple de PW visant un événement déjà relaté dans le cotexte de gauche :

(253) *'* […] *and* <u>*when I* ***came*** *to your youngest brother*</u>*, he* ***told*** *me many things I* ***had*** *to do before I* ***came*** *here. And I* ***thought*** *once that your youngest brother* ***put*** *me in the wrong bed,* <u>*when he* ***put*** *all those snakes to bite me all night long*</u>*, until your second brother* ***told*** *me "So it was to be", and* ***said****, "It is the same here", but* ***said*** *you* ***had*** *none in your beds.'* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Dans un exemple comme celui-ci, issu des paroles de l'un des personnages au DD, le marqueur *–ed* des verbes en gras dans le texte indique que le personnage fait référence à des faits de l'histoire appartenant à T_{-1} ; or, ces événements ont déjà été racontés, soit par le narrateur, soit par les personnages concernés, au DD, ce qui nous permet de parler de co-référence narrativo-temporelle. Le marqueur *–ed* indique que les événements décrits sont révolus, donc que le personnage évoque, à nouveau, des faits passés. Les PW soulignées correspondent assez fidèlement aux passages déjà racontés dans le cotexte de gauche[412]. Les autres éléments appartenant à T_{-1} , en revanche, soit font l'objet d'une condensation narrative qui résume les faits (« *he told me many things I had to do before I came here* ») , soit apportent des détails qui n'avaient pas été mentionnés dans le cotexte de gauche (« *I thought once that your youngest brother put me in the wrong bed* » et « *your second brother told me "So it was to be", and said,*

[412] Les PW désignent respectivement les passages suivants : « *At last he came to an old house, near a great forest, and there was an old man sitting out by the door,* […] *and the old man said to him: 'Good morning, my king's son.'* » et « '[…] *when you are in bed you mustn't be frightened whatever you may hear. There will come all manner of frogs and snakes* […]' […] *Just as he thought to have a bit of sleep, round and over and under him they came* […] » (*The King of England and his Three Sons, MEFT*).

"It is the same here", but said you had none in your beds »). Les PW apparaissent alors comme des repères stables à partir desquels d'autres faits sont résumés ou précisés ; leur stabilité provient du fort lien co-référentiel qui les unit à des portions du cotexte de gauche.

Lapaire & Rotgé (1998 : 685) pensent que, dans un cas de subordination en « *when* » semblable aux occurrences soulignées ci-dessus :

> WHEN sert à poser un point de repère temporel par rapport auquel la deuxième proposition sera effective […]. La deuxième proposition dépend ainsi de la réalisation de la première, indicateur d'ordre temporel. Dès que [, respectivement, *I/come to your youngest brother* et *he/put all those snakes to bit me all night long*] fut réalisé, [*he/told me many things I had to do before I came here* et *I/think that your youngest brother put me in the wrong bed*] le fut également.

Les PW servent alors effectivement à fournir un point de repère à une autre proposition. Compte tenu de nos précédentes observations, nous irions toutefois plus loin en avançant qu'elles servent de point de repère temporel et narratif à une échelle plus large : celle du récit. Dans le cas de la première PW soulignée, son contenu informationnel et celui de sa principale n'ont un caractère nouveau que pour le co-énonciateur direct du personnage, c'est-à-dire le personnage auquel il s'adresse. Pour le lecteur, en revanche, l'information ainsi délivrée a un caractère répétitif. Dans le cas de la deuxième PW soulignée, seul son propre contenu informationnel a un caractère répétitif, la principale apportant une information nouvelle. Dans les deux cas, les PW permettent des rappels narratifs qui entrent dans la logique répétitive du conte, qui est souvent destiné à un jeune public auquel il faut régulièrement remémorer les faits. Les PW pourraient ainsi souligner les faits les plus importants de la portion d'histoire qui s'est déroulée jusqu'au moment T de l'histoire atteint. En effet, le simple fait de prendre ces événements comme points de repère narrativo-temporels, à travers la conjonction « *when* », indique qu'ils doivent être considérés comme des faits marquants.

Les PW co-référentielles visant un événement appartenant à T_{+1} peuvent également aider à souligner les faits marquants à venir, ou, tout du moins, à attirer l'attention du lecteur sur les précisions données par ces PW et les principales auxquelles elles sont subordonnées. Ce type de PW se retrouve dans de nombreux contes, dans le DD lorsque les personnages anticipent ou se livrent à des prédictions sur la suite des événements. Dans *The King of England and his Three Sons* (*MEFT*), les trois frères sorciers que croisent Jack sur son chemin, alors qu'il est en quête des pommes d'or magiques qui sauveront son père, sont tous devins et lui donnent des

instructions sur les épreuves qu'il s'apprête à traverser pour récupérer les pommes. Voici un extrait des prédictions et instructions données par le troisième et dernier sorcier :

(254) *Tomorrow, <u>when you come in sight of a very large castle</u>, which **will** be surrounded with black water, the first thing you **will** do you **will** tie your horse to a tree, and you **will** see three beautiful swans in sight, and you **will** say, "Swan, swan, carry me over in the name of the Griffin of the Greenwood", and the swans **will** swim you over to the earth. There **will** be three great entrances, the first guarded by four giants with drawn swords in their hands, the second by lions, the other by fiery serpents and dragons. You **will** have to be there exactly at one o'clock; and **mind** and **leave** there precisely at two, and not a moment later. <u>When the swans carry you over to the castle</u>, you **will** pass all these things, all fast asleep, but you **must** not notice any of them. <u>When you go in</u>, you **will** turn up to the right;* […] *you **go** into a garden, where you **will** find the apples you want for your father to get well.* After you **fill** your wallet, *you **make** all speed you possibly **can**, and **call** out for the swans to carry you over the same as before.* After you **get** on your horse, *should you hear anything shouting or making any noise after you, **be** sure not to look back, as they **will** follow you for thousands of miles; but <u>when the time is up and you get near my place</u>, it **will** all be over. Well now, my young man, I have told you all you have to do tomorrow; and mind, whatever you do, don't look about you <u>when you see all those frightful things asleep.</u>* […]'. (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Les prédictions et instructions du sorcier, relayées par l'utilisation massive du modal « *will* » et de l'impératif (en gras dans le texte), s'appuient sur des repères temporels très précis, dont les PW soulignées, les deux propositions en « *after* » non italisées et les GP circonstanciels de temps « *exactly at one o'clock* » et « *precisely at two, and not a moment later* » font partie. Comme l'indiquent Lapaire & Rotgé (1998 : 685), le schéma « WHEN $Prop_1$, $Prop_2$ » (par opposition au schéma « $Prop_1$, WHEN $Prop_2$ ») « révèle la volonté de l'énonciateur de choisir […] comme terme de départ de l'énoncé le point de repère temporel (WHEN S/P) par rapport auquel le second segment sera asserté ». Autrement dit, les quatre premières PW soulignées de (254) constituent les quatre points de départ des énoncés qu'elles introduisent, qui sont métaphoriquement associées aux points de départ des quatre étapes majeures que comporte l'épreuve qui sera imposée au héros. Ainsi, la syntaxe reflète l'organisation narrative. Ce schéma permet aussi de « privilégier l'ordre chronologique » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 685), ce qui paraît cohérent sachant que le héros devra mettre en mémoire tous ces détails, et qu'il est plus aisé de se souvenir d'un enchaînement linéaire que d'instructions qui comporteraient des prolepses et analepses. La dernière occurrence soulignée dans (254) suit le schéma inverse, « $Prop_1$, WHEN $Prop_2$ », ce qui peut être justifié par le fait que cette instruction-là, contrairement aux autres, a un caractère répétitif : le sorcier répète ce qui apparaît comme la

consigne la plus importante à respecter (*you/not look about you*), et précise à nouveau les conditions dans lesquelles il faudra la suivre (« *when you see all those frightful things asleep* »). Nous pouvons alors gloser ce couple de propositions comme suit : « *whatever happens, even when/if you see all those frightful things asleep, do not look about you* » ou « *under no condition should you look about you, even when/if you see all those frightful things asleep* ». L'ordre syntaxique des deux propositions, inversé par rapport aux PW précédentes, élimine alors la possibilité de confondre ce rappel d'instruction pour la mention d'une nouvelle étape de l'épreuve.

Lapaire & Rotgé (1998 : 685) ajoutent que, dans le schéma « WHEN $Prop_1$, $Prop_2$ », « $Prop_2$ » (si nous prenons ici l'exemple de la deuxième PW : *you/pass all these things*) ne pourra être « réalisé[e] » qu' « après $Prop_1$ » (*the swans/carry you over*), ou plus exactement, ici, qu' « en même temps » que $Prop_1$. « *When* » peut alors être glosé par « *while* ». Plus précisément encore, nous remarquons ici que $Prop_2$ ne pourra être réalisée que si $Prop_1$ l'est : le personnage ne repassera devant tous ces monstres qu'à condition que les cygnes soient là pour lui permettre de retraverser la rivière, donc uniquement si les instructions du devin sont parfaitement respectées par le héros. Les PW se dotent donc en contexte d'une valeur conditionnelle. Les formes verbales du présent utilisées dans les PW (« *come* », « *carry* », « *go* », « *is* », « *get* » et « *see* ») découlent directement de cette valeur de condition. Lapaire & Rotgé (1998 : 402) ont remarqué ce lien entre temporalité et condition :

> WHEN pose […] un repère temporel-pivot, par rapport auquel le *time* de la principale prendra sa valeur. WHEN + S/P introduit en fait une condition implicite (la réalisation de S/P est hypothétique) et est assez proche de IF +S/P (bien que moins hypothétique). Ces énoncés servent à dire : **à partir du moment** où WHEN + S/P est réalisé, S/P dans la principale le sera aussi, mais postérieurement à WHEN + S/P […]. L'anglais **marque** cette postériorité de S/P dans la principale par rapport à *when S/P*, contrairement au français qui est ici moins logique et qui nous ferait croire que les deux procès sont **concomitants** (c'est-à-dire qu'ils existent en même temps).

Nous pensons que l'utilisation de V-Ø/V-*s* dans la PW aide davantage à marquer le caractère conditionnel ou hypothétique de sa S/P que la postériorité de la S/P de la principale, dans laquelle le modal « *will* » est utilisé. Nous avons en effet montré que, dans le cas de la deuxième PW soulignée de (254), la S/P pouvait être marquée comme concomitante de la S/P de la principale, sans perdre pour autant la relation conditionnelle qui les lie. Le modal « *will* » marquerait alors la conséquence logique de la réalisation de la S/P dans la principale, si la S/P de la PW est validée. Comme Agnès Celle (2003 : 77), nous considérons que le « repère » institué par une PW « est fondamentalement décroché de la situation d'énonciation […], la

référence à l'avenir suffi[sant] à déclencher une rupture par rapport à [celle-ci] ». Bouscaren et Chuquet (1987 : 61) expliquent l'impossibilité d'utiliser le modal « *will* » dans une proposition temporelle ou conditionnelle en avançant l'argument qu'« un modal épistémique est incompatible avec une autre opération énonciative ». Chuquet (2001 : 166) précisera plus tard que la S/P d'une PW :

> […] doit être une relation dont la valeur est stable, et donc ne peut comporter de modalité autre que celle du certain : il s'agit de construire une origine énonciative qui soit en mesure d'asserter que « [la S/P de la PW] est le cas » et non pas […] « sera la cas » (avec *will*, assertion différée et visée). D'où : **When Peter will come, we'll make a bonfire*…

Cet argument conforte l'interprétation des dires du sorcier comme dépassant le cadre de simples instructions, ces dernières, en apparaissant dans des PW dont la modalité est « celle du certain », devenant des prédictions fiables. Les PW soulignées de (254) apparaissent donc comme des étapes clefs que le personnage rencontrera forcément sur son chemin, des 'sésames' ouvrant la voie vers la suite des épreuves, qui, elles, sont relayées par le modal « *will* », dans le cadre d'une « modalité de visée ».

Il est intéressant de remarquer, dans (254), que les PW désignent toutes des déplacements, et qu'une grande partie des occurrences de PW relevées dans l'ensemble de notre corpus sont elle-mêmes liées à des déplacements. En reliant ainsi espace et temps, les PW marquent la temporalité du conte comme un parcours et attirent l'attention du lecteur sur des points précis de celui-ci. De plus, ces déplacements aident à décrire avec beaucoup de précision l'épreuve qui attend le héros. Le cotexte de droite (reproduit ci-dessous) confirmera les prédictions présentées dans l'exemple (254) dans toute leur exactitude. En attirant l'attention du lecteur sur des événements particuliers qui pourront servir de point de repère et de comparaison entre les prédictions et l'actualisation de ces prédictions, les PW permettent alors de conférer une dimension magique aux êtres et aux choses que rencontrent le personnage principal sur sa route :

(255) *At last he **comes** in sight of the castle. He ties his horse safe to a tree, and pulls out his watch. It was then a quarter to one, when he called out, 'Swan, swan, carry me over, in the name of the old Griffin of the Greenwood.' No sooner said than done. A swan under each side, and one in front, **took** him over in a crack. He got on his legs, and walked quietly by all those giants, lions, fiery serpents, and all manner of other frightful things too numerous to mention, while they were fast asleep, and that only for the space of one hour, when into the castle he **goes** neck or nothing. Turning to the right, upstairs he runs, and enters into a very grand bedroom, and sees a beautiful princess lying full stretch on a gold bedstead,*

fast asleep. He gazed on her beautiful form with admiration, and he takes her garter off, and buckles it on his own leg, and he buckles his on hers; he also takes her gold watch and pocket-handkerchief, and exchanges his for hers; after that he ventures to give her a kiss, when she very nearly opens her eyes. Seeing the time short, off he runs downstairs, and passing through the kitchen to go into the garden for the apples, he could see the cook all-fours on her back on the middle of the floor, with the knife in one hand and the fork in the other. He found the apples, and filled the wallet*; and on passing through the kitchen the cook near wakened, but he was obliged to make all the speed he possibly could, as the time was nearly up. He called out for the swans, and they managed to take him over; but they found that he was a little heavier than before.* No sooner than he had mounted his horse *he could hear a tremendous noise, the enchantment* ***was*** *broke, and they tried to follow him, but all to no purpose. He* ***was*** *not long before he came to the oldest brother's house; and glad enough he was to see it, for the sight and the noise of all those things that were after him nearly frightened him to death.* (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

Ici, le présent narratif (ex. : « *comes* », *goes* ») et V-*ed* (ex. : « *took* », « *was* », « *came* ») font basculer les différentes étapes de l'épreuve, qui appartenaient au champ de la prédiction dans l'exemple (254) dans le domaine de l'actualisation et du révolu. Les formes verbales confirment donc le pouvoir divinatoire du sorcier.

Prenons un exemple tiré d'un autre conte. Celui qui suit décrit la troisième rencontre entre un pécheur et le Roi des Poissons. Ce dernier avait été précédemment péché puis relâché deux fois par le pécheur, ce qui confère à la troisième rencontre une dimension nouvelle qui, dans une logique de structure ternaire, fera avancer le récit. En effet, le Roi des Poissons avait, les deux premières fois, demandé au pécheur de le laisser s'échapper, mais la troisième fois, il accepte de se faire tuer, et, pour remercier le pécheur de l'avoir auparavant gracié, il lui indique la marche à suivre pour que sa femme et lui parviennent enfin à avoir des enfants :

(256) *"Well," said the King of the Fishes, "if you must kill me you must, but as you let me go twice I will do this for you. When the wife cuts me up throw some of my bones under the mare, and some of my bones under the bitch, and the rest of my bones bury beneath the rose-tree in the garden and then you will see what you will see."*

So the fisherman took the King of the Fishes home to his wife, to whom he told what the fish had said; and when she cut up the fish for cooking they threw some of the bones under the mare, and some under the bitch, and the rest they buried under the rose-tree in the garden.

Now after a time the fisherman's wife gave him two fine twin boys […]. (*The King of the Fishes, EFFT* ; nous soulignons)

La répétition de la PW et des propositions qui suivent, causée par l'anticipation à laquelle se livre le Roi des Poissons, puis par la réalisation des S/P correspondantes par le couple, insiste sur le fait que le pécheur respecte scrupuleusement les consignes qui lui ont été confiées. La première PW définit le moment auquel, ou à partir duquel, le pécheur devra exécuter les différentes actions qui suivent ; nous pouvons gloser la proposition soulignée soit par « *while the wife is cutting me up* », soit par « *once the wife has cut me up* ». La deuxième PW, en étant co-référentielle à la première, rappelle que ces différentes actions ont été initiées par le Roi des Poissons, étant donné qu'elles font écho à ses paroles au DD. Ainsi, le résultat qui découle du respect des instructions, dans le cotexte de droite immédiat, représenté par la S/P *the fisherman's wife/give him two fine twin sons*, apparaît comme une preuve du pouvoir magique du Roi des Poissons. De plus, le fait que les deux PW font référence au même moment, l'une du point de vue de son anticipation, l'autre de celui de sa réalisation, affiche le moment décrit et les actions qui s'y inscrivent comme une étape clef du récit.

Prenons un dernier exemple avec le conte *The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird* (*EFFT*). Il présente lui aussi des S/P co-référentielles qui se répondent en partie par l'intermédiaire de PW. En voici un exemple, qui correspond à la première des trois grandes épreuves que traverse le héros (la quête des Pommes Dansantes) ; ce dernier rencontre sur son passage un ermite qui connaît les épreuves qu'il devra traverser et lui indique la marche à suivre :

(257) *"*(a)***You must climb yonder mountain****. On top of it* ***you will find*** *a great plain and* (b) ***a house*** *with a beautiful gate.* (c) ***Before the gate you will see four giants*** *with swords in their hands. Take heed; do not make a mistake; for if you do, that is the end of you!* (d) ***When the giants have their eyes closed,*** (e) ***do not enter;*** **(f)** ***when they have their eyes open, enter****. Then you will come to a door.* (g) ***If you find it open****, do not enter;* (h) ***if you find it shut****,* (i) ***push it open and enter****. Then you will find four lions.* (j) ***When they have their eyes shut, do not enter;*** (k) ***when their eyes are open,*** (l) ***enter****, and* (m) ***you will see the Dancing Water****." The youth took leave of the hermit, and hastened on his way.* (*The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird, EFFT* ; nous soulignons et annotons)

D'abord, le parallélisme des PW soulignées, dont le contenu sémantique est proche, reflète le caractère similaire des situations dans lesquelles se trouvera le héros : il devra adopter le même type de réaction face aux différents monstres qu'il rencontrera. Dans les cas (d), (f), (j) et (k), nous remarquons que la conjonction « *when* » peut être remplacée par « *if* ». En effet, les conjonctions « *when* » et « *if* » peuvent prendre des valeurs similaires en contexte. Ces quatre

PW désignent deux paires d'indications contraires (respectivement « *enter* » et « *do not enter* », puis « *do not enter* » et « *enter* ») qui sont conditionnelles, autrement dit dépendent de la réalisation d'autres S/P (respectivement : *the giants/have their eyes closed* et *they/have their eyes open*, puis *they (the four lions)/have their eyes shut* et *their eyes/be open*). Nous pouvons schématiser cette manipulation comme suit :

IF *the giants/have their eyes closed* THEN *you/not enter*

IF *the giants/have their eyes open* THEN *you/enter*

IF *the four lions/have their eyes shut* THEN *you/not enter*

If *their eyes/be open* THEN *you/enter*

Ces deux couples d'instructions auraient pu être réduits, en ne mentionnant que l'une des deux relations conditionnelles, et en laissant l'autre à l'interprétation des co-énonciateurs (qui sont, ici, le héros de l'histoire et le lecteur ou auditeur). Néanmoins, leur côté répétitif peut, d'une part, s'expliquer par le fait que ces instructions vont à l'encontre de la réaction instinctive que le héros aurait probablement eu s'il n'avait pas rencontré l'ermite sur sa route, c'est-à-dire entrer lorsque les monstres ont les yeux fermés. D'autre part, la dimension répétitive peut servir à insister sur la dangerosité des épreuves qui attendent le héros. Ce dernier doit alors bien comprendre dans quelles conditions, et à quel moment, il peut entrer. La temporalité de l'épreuve qui l'attend devient une dimension essentielle du succès ou de l'échec du personnage. Les PW sont plus adaptées pour transcrire l'idée que le héros devra saisir ce moment opportun que les propositions en « *if* ». En outre, comme le notent Lapaire & Rotgé (1998 : 402), « WHEN + S/P » est « moins hypothétique » que « IF + S/P », donc les PW indiquent plus clairement que le héros y sera confronté, alors que la manipulation en « *if* » ne l'implique pas forcément : le héros pourrait très bien, par exemple, arriver devant le palais et trouver les ogres avec les yeux fermés, donc entrer directement. Il est vrai que le cotexte de (257) comprend deux propositions adverbiales en « *if* » : (g) et (h). En observant la suite de l'histoire (reproduite ci-dessous dans l'exemple (258)), nous nous apercevons que les événements décrits par les propositions en « *if* » et leur principale (IF *you/find it open => you/not enter* et IF *you/find it shut => you/put it open* and *you/enter*) sont associés à la rencontre avec les ogres, donc sont intégrés à un autre 'moment' de l'histoire. Cela est syntaxiquement marqué, dans (258), par le fait que les propositions (d) et (g) d'un côté, et (f) et (h) de l'autre, sont coordonnées. On comprend ainsi que les propositions qui décrivent l'ouverture et la fermeture de la porte,

puisqu'elles ne constituent pas un 'moment' de l'histoire à venir à proprement parler, ne soient pas introduites par « *when* ». Le héros n'arrive pas à la porte après être passé devant les ogres, comme l'ermite l'avait annoncé dans l'exemple (257) (« *Then you will come to a door* »), mais la découverte des ogres et la découverte de la porte sont présentées comme arrivant de façon quasi concomitante, donc comme appartenant à la même épreuve dans la quête de l'objet magique :

(258) *A few days after leaving the hermit* (a) ***the youth arrived at the top of the mountain***, *and* ***saw*** (b) ***the palace*** (c) ***with the four giants before it***. (d) ***They had their eyes shut***, *and* (g) ***the door was open***. *"No," said the youth, "that won't do." And so* (e) ***he remained on the lookout*** *a while.* **(f) *When the giants opened their eyes***, *and* (h) ***the door closed***, (i) ***he entered***, (j) ***waited until*** (k) ***the lions opened their eyes***, *and* (l) ***passed in.*** *There* (m) ***he found the Dancing Water*** […]. (*The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird, EFFT* ; nous soulignons)

La confrontation des exemples (257) et (258) illustre bien la structure narrativo-temporelle en miroir que les PW participent à construire. La deuxième séquence reproduite ci-dessus s'appuie très clairement sur le repère qui avait terminé la première séquence, c'est-à-dire sur le procès « *leaving the hermit* ». De plus, la PW soulignée dans (258) fournit un repère stable pour suivre le déroulement des événements et le comparer à celui annoncé par l'ermite dans (257). Les PW marquées (f) dans les deux extraits se font écho ; dans l'exemple (258), elle indique à quel moment on se situe dans la séquence d'événements qui avait été décrite par l'ermite, par anticipation, dans l'exemple (257).

Les PW de (257), comme nous l'avions vu dans l'exemple précédent (254)[413], orientent l'attention du lecteur sur les étapes majeures de la quête du héros, ou sur les moments les plus importants ou dangereux des épreuves qu'il traverse. Le conte *The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird* (*EFFT*), dont (257) et (258) sont tirés, combine plusieurs emplois des PW. En effet, il fait partie des contes qui reposent sur une structure ternaire, le héros ayant

[413] Voici des extraits de l'exemple (254) pour rappel : (254) *Tomorrow, when you come in sight of a very large castle, which will be surrounded with black water, the first thing you will do you will tie your horse to a tree* […]. *When the swans carry you over to the castle, you will pass all these things, all fast asleep, but you must not notice any of them. When you go in, you will turn up to the right*; […] *but when the time is up and you get near my place, it will all be over. Well now, my young man, I have told you all you have to do tomorrow; and mind, whatever you do, don't look about you when you see all those frightful things asleep*. […]'. (*The King of England and his Three Sons, MEFT* ; nous soulignons)

à traverser trois épreuves qui mèneront au dénouement du récit, et les PW soulignent le début de chacune de ces épreuves.

3.3.3.2 *Les propositions en* « when » *dans une structure ternaire*

Nous tentons de montrer ici le rôle que jouent les PW dans la structuration du récit. Le triplement, nous l'avons vu, est l'une des caractéristiques de la plupart des contes. Le conte *The Dancing Water, the Singing Apple and the Speaking Bird* (*EFFT*), que nous avons déjà mentionné, l'illustre parfaitement : il s'agit des trois filles d'un herboriste, dont l'une se mariera au roi. Leurs jumeaux seront ensuite abandonnés et sauvés par trois fées qui leur feront cadeau de trois dons. Plus tard dans l'histoire, le fils devra se mettre en quête de trois objets magiques et trois ermites lui montreront le chemin à chaque étape. Enfin, il faudra organiser trois rencontres pour que le Roi reconnaisse enfin ses enfants. L'élément central de la genèse est constitué par les trois quêtes d'un objet magique.

Ces quêtes sont initiées par la jumelle, qui, influencée par ses tantes malveillantes, demande à son frère d'aller récupérer pour elle *the Dancing Water, the Singing Apple* puis *the Speaking Bird*. Ces trois objets ou êtres magiques sont difficiles à obtenir et les différents chemins qui y mènent sont extrêmement dangereux. Les tantes, jalouses de leur troisième sœur qui avait épousé le Roi, espèrent ainsi se défaire de leur neveu et nièce avant que le Roi ne s'aperçoive de leur existence, car elles lui avaient fait croire que la Reine avait accouché de chiots, ce qui avait valu à cette dernière d'être enfermée dans une trépigneuse pour le restant de ses jours.

Les PW interviennent à chaque fois qu'il est question d'initier une nouvelle épreuve :

(259) […] *they went to the city and hired a palace as directed* […]. *When the aunts saw the brother and sister, imagine their terror! "They are alive!" they said.* […] *They called the nurse and said to her: "Nurse, what does this mean? are* [*sic*] *our nephew and niece alive?" The nurse watched at the window until she saw the brother go out, and then she went over as if to make a visit to the new house. She entered and said: "*[…] *You lack nothing. But do you know what is necessary to make you really happy? It is the Dancing Water. If your brother loves you, he will get it for you!"* […] *When the brother returned, his sister said to him; "Ah! my* [*sic*] *brother, if you love me go and get me the Dancing Water." He consented, and next morning saddled a fine horse, and departed.* […]

The aunts, meanwhile, were delighted because their nephew did not return; but in a few days he appeared and embraced his sister. Then they had two golden basins made, and put into them the Dancing Water […]. *When the aunts saw it they* […] *called the nurse, who again waited until the sister was alone, and then visited her. "*[…] *do you know what you want now? The Singing Apple." Then she departed. When the brother who had brought the Dancing Water returned, his sister said to him: "If you love me you must get for me the Singing Apple." "Yes, my sister, I will go and get it."* […]

The aunts were again delighted because their nephew was so long absent; but when they saw him return, they felt as though the house had fallen on them. Again they summoned the nurse, and again she visited the young girl, and said: "[…] *should you see the Speaking Bird, there would be nothing left for you to see." "Very well," said the young girl; "we will see whether my brother will get it for me." When her brother came she asked him for the Speaking Bird, and he promised to get it for her*. […]

Now when her brother did not come back the third time the sister […] *knew that something had befallen him. Poor child! not* [sic] *having anything else to do, she dressed herself like a page and set out.* (*The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird, EFFT* ; nous soulignons)

Cet extrait, malgré les coupures que nous avons effectuées pour faciliter la lecture, offre un aperçu de la façon dont les PW soutiennent la structure ternaire du conte. Les PW se divisent ici en deux groupes : d'une part, les PW qui permettent de dramatiser la réaction des tantes, lorsqu'elles découvrent, respectivement, que leur neveu et leur nièce sont toujours vivants, que leur neveu a rapporté *the Dancing Water*, puis que celui-ci revient à nouveau indemne de son expédition après être allé chercher *the Speaking Bird* ; d'autre part, les PW qui décrivent le retour du neveu chez lui, juste avant que sa sœur ne lui demande de (re)partir en quête. La dernière PW soulignée est un cas à part mais, comme nous le verrons, elle soutient également cette structure.

Le premier groupe de PW, celles associées aux personnages des tantes, sert à préparer le lecteur à la réaction de celles-ci, et, par là, à la dramatiser. Une manipulation parataxique sans la conjonction « *when* » est possible :

(259') […] *they went to the city and hired a palace as directed* […]. ~~*When*~~ *the aunts saw the brother and sister, imagine their terror! "They are alive!" they said.* […] *They called the nurse and said to her: "Nurse, what does this mean? are our nephew and niece alive?" The nurse watched at the window until she saw the brother go out, and then she went over as if to make a visit to the new house. She entered and said: "* […] *You lack nothing. But do you know what is necessary to make you really happy? It is the Dancing Water. If your brother loves you, he will get it for you!"* […] *When the brother returned, his sister said to him; "Ah! my*

brother, if you love me go and get me the Dancing Water." He consented, and next morning saddled a fine horse, and departed. […]

The aunts, meanwhile, were delighted because their nephew did not return; but in a few days he appeared and embraced his sister. Then they had two golden basins made, and put into them the Dancing Water […]. ~~*When*~~ *the aunts saw it* ***AND*** *they* […] *called the nurse, who again waited until the sister was alone, and then visited her. "*[…] *do you know what you want now? The Singing Apple." Then she departed. When the brother who had brought the Dancing Water returned, his sister said to him: "If you love me you must get for me the Singing Apple." "Yes, my sister, I will go and get it."* […]

The aunts were again delighted because their nephew was so long absent; but ~~*when*~~ *they saw him return, (**AND**) they felt as though the house had fallen on them. Again they summoned the nurse, and again she visited the young girl, and said: "*[…] *should you see the Speaking Bird, there would be nothing left for you to see." "Very well," said the young girl; "we will see whether my brother will get it for me." When her brother came she asked him for the Speaking Bird, and he promised to get it for her*. […]

Now when her brother did not come back the third time the sister […] *knew that something had befallen him. Poor child! not having anything else to do, she dressed herself like a page and set out.* (*The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird, EFFT* ; nous soulignons)

Nous avons ici supprimé la conjonction « *when* » des propositions décrivant la réaction des tantes. Sans la conjonction, le lien entre les différentes propositions est moins saillant. La présence de « *when* » signale en effet qu'un lien de nature temporelle, mais également résultative ou causale, unit les découvertes des tantes à leurs actions, qui apparaissent alors comme des conséquences, comme des réactions qui découlent de ces découvertes. Nous pouvons alors gloser la première PW soulignée de (259) et sa principale par : « *The aunts seeing the brother and sister caused them to be terrified/made them terrified* » ou par « *The aunts saw the brother and sister. As a result, they got terrified.* ». « *When* » signale également au lecteur que 'quelque chose va arriver', étant donné que le morphème WH– traduit un « déficit » informationnel, une « attente de sémantisme » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 681), qui doit être comblé dans le cotexte de droite.

Le deuxième goupe de PW, celles décrivant le retour du jeune homme auprès de sa sœur après s'être absenté, semble davantage être centré sur l'information d'ordre temporel qu'il apporte, que sur un lien résultatif, comme c'était le cas avec le premier groupe de PW. En effet, le deuxième groupe de PW insiste sur l'enchaînement rapide des procès décrivant le retour du frère au domicile commun et la demande de sa jumelle d'aller chercher un objet magique. Nous

pouvons alors gloser la deuxième PW soulignée de (259) et sa principale par : « *Hardly had he returned that her sister said to him…* ».

Dans les deux groupes de PW, la conjonction peut être glosée par « au moment où ». Tous deux établissent donc une relation temporelle entre leur S/P et celle de leur principale. Toutefois, seul le premier groupe peut accepter une glose marquant la relation causative ou résultative qu'indique « *when* », telle que « *as a result* ». Le deuxième groupe semble, quant à lui, mieux se prêter à une glose mettant en valeur la quasi-simultanéité des procès comme « *as soon as* » ou « *hardly have-ed* + S + V-*en that*…». Le deuxième groupe de PW indique donc que la sœur s'empresse de lancer son jumeau dans une nouvelle quête dès son retour à la maison. Ce type de PW peut alors contribuer à l'accélération du rythme narratif.

Dans les deux cas, la similitude des propositions et leur répétition soulignent la structure ternaire du récit en mettant l'accent sur la similitude et la répétitivité des situations vécues par les personnages. Autrement dit, à chaque nouvelle occurrence d'une PW introduisant la réaction des tantes, le lecteur s'attend à ce que l'histoire se répète de façon similaire. Les PW décrivant le retour du neveu chez lui confirment cette attente et solidifient la structure répétitive. La dernière PW soulignée dans (259) est intéressante, puisqu'elle contraste avec les PW précédentes et annonce implicitement qu'un changement va avoir lieu, donc annonce la fin de la structure ternaire : « *<u>when her brother did not come back the third time</u> the sister* […] *knew that something had befallen him* ». Cette proposition rappelle celles du cotexte de gauche, mais comprend une négation qui va indiquer que 'tout ne se passe pas comme prévu, comme on aurait pu l'attendre'. « *When* » ne semble pas introduire une relation temporelle entre sa S/P, *her brother/not come back*, et celle de la principale, *the sister/know that something had befallen him*. Il est en effet difficile de gloser l'énoncé par « ?*<u>at the moment</u> her brother did not come back the third time the sister knew that something had befallen him* ». Une glose adéquate peut néanmoins être proposée : « *the sister knew that something had befallen him, <u>for</u> her brother did not come back the third time* ». « *When* » introduirait donc une relation causale ou explicative entre sa S/P et celle de la principale. En jouant sur de l'attendu, que laisse présager la présence de « *when* », et de l'inattendu, c'est-à-dire le contenu informationnel de la PW, cette dernière devient un outil narratif qui signale un rebondissement (et ce rebondissement annonce lui-même le dénouement du récit).

La structure ternaire du conte étudié peut être qualifiée de cumulative, puisque les mêmes événements se répètent, avec l'ajout, à chaque nouvelle séquence narrative, d'un élément nouveau qui fera avancer l'histoire. Toutefois, les séquences sont trop longuement développées pour faire de ce conte une bonne illustration du conte cumulatif. Concentrons-nous maintenant sur des exemples plus manifestes de ce type de structure, et sur le rôle que les PW peuvent y occuper.

3.3.3.3 *Les propositions en* « **when** » *dans les contes cumulatifs*

Certains contes semblent reposer largement sur la localisation temporelle que permettent les PW. Nous ne serons pas en mesure de reproduire tous les contes pour lesquels c'est le cas, mais choisirons deux exemples qui nous semblent être parfaitement représentatifs du rôle que jouent les PW dans une structure cumulative.

Le premier exemple est tiré du recueil *EFFT* : *All Change*. Les PW occupent une place centrale dans sa structure cumulative, dans la mesure où elles font partie des éléments stables qui ne subissent pas de variation d'une étape à l'autre du récit. *All Change* raconte les aventures d'un homme paresseux qui ne reçoit pour salaire qu'un simple pois, tant son rendement est insuffisant. Il quitte ensuite l'exploitation où il travaillait et va, sur son chemin, demander l'hospitalité à plusieurs autres personnages. Durant la première nuit, une poule appartenant à son hôtesse mange son pois, et l'homme refuse de partir sans une compensation. Il part donc avec la poule, qui, chez l'hôte suivant, sera mangée par une truie, qui se fera tuer par une jument, qui se noiera à cause de la fille de l'hôte, et, finalement, le personnage principal échangera la jument contre la fille, qui, plus tard, sera subrepticement remplacée par un chien dans le sac où le personnage principal croit la tenir prisonnière. C'est cette accumulation d'échanges, toujours opérés dans des circonstances semblables, qui font avancer le récit jusqu'à ce que le personnage se fasse prendre à son propre jeu et se fasse probablement dévoré par le chien (cette chute n'est qu'implicitement suggérée). Ci-dessous figurent les occurrences des PW participant à la structure cumulative du conte :

(260) […] *<u>when he got [his wages]</u> he went to an inn by the roadside and said to the landlady, "Can you give me lodging for the night, me and my pea?"* […] *So <u>when the laziest man called the next day and asked for his pea</u> the landlady couldn't find it. She said, "The chicken must have swallowed it." "Well, I want*

my pea," said the man. "You had better give me the chicken." […] *And* <u>*when the man came the next morning*</u> *he said to the landlord, "Please give me my chicken." "I am awfully sorry, sir," said he, "but my sow has eaten it up." The laziest man said, "Then give me your sow."* […] *So* <u>*when the man came in the morning and asked for his sow*</u> *the landlady said, "I'm very sorry, sir, but an accident has occurred; my mare has hit your sow in the skull and she is dead." "What, the mare?" "No, your sow." "Then give me the mare."* […] <u>*When the man came round that morning*</u> *he said, "Please give me my mare." "I'm very sorry indeed, sir, but my daughter—that one there—wanted to give the poor thing a drink and took it down to the river and it fell in and was carried away by the stream; I'm very sorry indeed." "Your sorrow won't pay my loss," said the man; "the least you can do is to give me your daughter."* […] *So the aunt took a big dog and put it in the sack; and* <u>*when the man came the next morning*</u> *he said, "Where's my girl?" "There she is, so far as I know." So he took the sack and put it on his shoulder and went on his way for a time.* […] *And* <u>*when he opened the sack*</u> *the big dog flew out at him, and he fell back, and that's the last I heard of him.*

Toutes les PW soulignées, à l'exception de la première et de la dernière, qui introduisent un événement non-répétitif, constituent les piliers du schéma cumulatif, dans la mesure où elles désignent l'action identique qu'entreprend le personnage à chaque fois qu'il s'apprête à faire un nouvel échange. Elles sont très proches dans leur contenu sémantique, et désignent toutes le moment auquel la S/P *he/come* a lieu, donc le fait que le personnage principal va récupérer ce qu'il possède auprès de son hôte avant de partir. Ces moments, désignés par les différentes PW, sont à la fois semblables et différents, puisque chaque matin ressemble beaucoup au précédent mais comporte une petite variation. Ces PW soulignent alors la dimension circulaire du passage du temps dans le conte cumulatif, puisque la même journée semble se répéter encore et encore. C'est l'ajout d'éléments nouveaux qui permet au récit d'avancer vers sa fin et de briser le cercle temporel dans lequel le personnage semble enfermé. La temporalité de l'histoire pourrait alors être représentée comme une spirale, le temps se développant dans un espace narratif semblable pour toujours revenir au même point de départ.

La structure du second exemple, conte tiré de *EFT*, ne peut réellement être qualifiée de cumulative que dans sa seconde moitié. Il s'agit d'un conte relativement court, donc nous le reproduisons ci-dessous dans son ensemble, et l'annotons pour faciliter les analyses :

(261) *ONCE upon a time there was a teeny-tiny woman who lived in a teeny-tiny house in a teeny-tiny village. Now, one day* ***this teeny-tiny woman put on her teeny-tiny bonnet****, and* ***went out of her teeny-tiny house*** *to take a teeny-tiny walk. And* (a) ***<u>when this teeny-tiny woman had gone a teeny-tiny way</u>****,* ***she came to a teeny-tiny gate****; so* ***the teeny-tiny woman opened the teeny-tiny gate****, and* ***went into a teeny-tiny churchyard.*** *And* (b) ***<u>when this teeny-tiny woman had got into the teeny-tiny churchyard</u>****, she saw*

a teeny-tiny bone on a teeny-tiny grave, and the teeny-tiny woman said to her teeny-tiny self, 'This teeny-tiny bone will make me some teeny-tiny soup for my teeny-tiny supper.' So ***the teeny-tiny woman put the teeny-tiny bone into her teeny-tiny pocke****t, and* ***went home to her teeny-tiny house****.*
Now, (c) ***when the teeny-tiny woman got home to her teeny-tiny house,*** *she was a teeny-tiny bit tired; so* ***she went up her teeny-tiny stairs to her teeny-tiny bed****, and* ***put the teeny-tiny bone into a teeny-tiny cupboard****. And* (d) *when this teeny-tiny woman had been to sleep a teeny-tiny time, she was awakened by a teeny-tiny voice from the teeny-tiny cupboard, which said:*

'Give me my bone!'

And this teeny-tiny woman was a teeny-tiny frightened, so she hid her teeny-tiny head under the teeny-tiny clothes and went to sleep again. And (e) *when she had been to sleep again a teeny-tiny time, the teeny-tiny voice again cried out from the teeny-tiny cupboard a teeny-tiny louder,*

'Give me my bone!'

This made the teeny-tiny woman a teeny-tiny more frightened, so she hid her teeny-tiny head a teeny-tiny further under the teeny-tiny clothes. And (f) *when the teeny-tiny woman had been to sleep again a teeny-tiny time, the teeny-tiny voice from the teeny-tiny cupboard said again a teeny-tiny louder,*

'Give me my bone!'

And this teeny-tiny woman was a teeny-tiny bit more frightened, but she put her teeny-tiny head out of the teeny tiny clothes, and said in her loudest teeny-tiny voice, 'TAKE IT!' (*Teeny-Tiny, EFT* ; nous soulignons)

Nous allons commencer l'analyse par les trois dernières PW, (d), (e) et (f), dans la mesure où ce sont elles qui appartiennent à la partie cumulative du conte, la première partie étant destinée à présenter la situation initiale et l'élément déclencheur de malheur (le fait que le personnage rapporte à la maison un os trouvé dans l'église). À partir de là, le conte se développe selon un schéma ternaire, l'os magique s'exprimant trois fois avant que le personnage ne réagisse. Les trois séquences sont quasiment identiques ; seul l'ajout de quelques variations, comme l'adverbe « *again* », marquant l'occurrence d'un événement rappelant un événement du cotexte avant, ou l'adjectif au comparatif « *louder* », différencie les deux premières séquences. La troisième séquence débute comme les deux premières, mais la conjonction « *but* » (souligné dans le texte), qui prend une valeur adversative, introduit des éléments nouveaux qui constitueront le dénouement du récit, puis la situation finale. Dans le cas des PW (d), (e) et (f), une manipulation parataxique est possible : « *And this teeny-tiny woman slept for a teeny-tiny*

time. Then she was awakened by a teeny-tiny voice from the teeny-tiny cupboard ». Contrairement à cette manipulation, l'utilisation de « *when* » dans l'énoncé d'origine permet de focaliser l'attention sur la fin du procès qu'elle introduit, et non sur le procès lui-même. Elle indique par la même occasion que la borne finale du procès « *be to sleep (again) for a teeny-tiny time* » a été atteinte, donc prépare l'annonce d'un autre événement. De plus, la subordination permet de placer les S/P sur le même plan temporel : une partie des deux procès se chevauchent d'un point de vue temporel, ou plus exactement, le deuxième vient empiéter sur le premier. Ainsi, la syntaxe est iconique de l'enchaînement chronologique : le fait que l'os magique réveille le personnage principal en plein sommeil est illustré au niveau syntaxique. Les PW aident alors à justifier la réaction finale du personnage principal, qui, après avoir été réveillée trois fois, décide de répondre à l'os magique. L'emploi des PW (d), (e) et (f) participent donc à l'amplification graduelle et régulière de la tension narrative qui caractérise les contes cumulatifs. La structure cumulative ne tient pas qu'aux PW, mais également aux répétitions lexicales et aux assonances et allitérations. Cependant, ce sont les PW qui soutiennent la structure cumulaive ternaire du point de vue temporel, puisqu'elles désignent les trois moments clefs qui entraînent la répétition du même type de situation.

Bien que ne faisant pas partie de la structure cumulative à proprement parler, les trois premières PW, (a), (b) et (c), méritent notre attention. Elles comportent toutes des procès décrivant un déplacement (« *go a teeny-tiny way* », « *go into the teeny-tiny churchyard* » et « *get home to her teeny-tiny house* »). Plus exactement, ces PW marquent l'aboutissement de ces déplacements : elles reprennent le contenu sémantique de la S/P de la proposition qui précède, et marquent le point de départ d'un autre événement. Les PW apparaissent alors comme de forts marqueurs de cohésion narrativo-textuelle. Ces PW désignent une transition entre deux étapes dans l'histoire et pourraient être aisément élidées. Les PW (a), (b) et (c) soulignent également la précision de la description des mouvements et déplacements du personnage principal ; les éléments mis en gras dans le cotexte le prouve. Ces précisions donnent inéluctablement lieu à une impression de répétition que « *when* » vient estomper en focalisant l'attention du lecteur sur un 'moment' ou une 'période de temps' plutôt que sur l'action elle-même, au caractère répétitif. Nous pouvons alors traduire et gloser (a), (b) et (c) respectivement par : « alors que la minuscule dame avait parcouru une minuscule distance », « alors que la minuscule dame était entrée dans la minuscule église » et « alors que la minuscule dame avait rejoint sa minuscule maison ».

Les PW qui se font écho les unes aux autres créent ainsi un réseau référentiel qui participe à la cohésion textuelle et narrative. Elles permettent également à la temporalité du conte de fonctionner seule, puisque les événements sont repérés les uns par rapport aux autres, sans ajout nécessaire d'autres indications temporelles. La co-référentialité dont certaines PW sont le signe tangible participent à structurer le récit et son organisation temporelle, mais les PW prennent parfois également une dimension explicative.

3.3.4 Les *explicatory WCs* de Declerck (1997)

Les PW explicatives constituent un cas à part entière qu'il convient de développer ici. Selon Declerck (1997 : 33), elles répondent au critère suivant : « *the temporal indication the WC conveys is no longer the primary reason for its use but 'explaining what is said in the HC' is* ». Elles diffèrent, comme nous l'avons mentionné, des PW explicatives/causales de notre catégorisation (n°8 dans le tableau n°4), en ce sens justement que, dans les « *explicatory WCs* », le rapport temporel que marque « *when* » entre la S/P de la subordonnée et celle(s) de la principale est toujours tangible. Notons que Declerck (1997 : 40) inclut dans les *explicatory WCs* des exemples tels que : « *Once highly profitable, the Arizona utility gained notoriety over the summer, when its chairman resigned under pressure after selling most of its shares* ». Nous aurions pu classer ce type d'exemple, dans le tableau n°4, parmi les PW relatives, la PW venant compléter l'antécédent « *the summer* », donc venant préciser quel événement est visé à l'intérieur du cadre temporel défini par le GP « *over the summer* ». Il est vrai, néanmoins, que nous pouvons reconnaître à ce type de PW relative une valeur explicative, car l'actualisation de la S/P de la principale, *the Arizona utility/gain notoriety over the summer*, peut être vue comme découlant de l'actualisation de la S/P de la PW : *its chairman/resign under pressure*. Cela nous donne l'occasion de rappeler que les catégories que nous avons définies dans le tableau n°4 ne sont pas étanches et peuvent se recouper.

Prenons un premier exemple qui illustre la valeur explicative que peut prendre une PW :

(262) <u>*When the queen found that her daughter had married nothing but a poor cobbler*</u>, ***she hanged herself in wrath.*** (*The Three Heads of the Well, EFT* ; nous soulignons)

Il est clair ici que le contenu de la PW soulignée fournit une explication au contenu de la principale (en gras dans le texte), à savoir le suicide de la reine. La PW dramatise la scène en fournissant une explication qui ne semble pas justifier l'action de la reine. Le suicide apparaît alors comme une réaction démesurée, exagérée. Sans nécessairement traiter de cas décrivant des situations aussi extrêmes, nous allons tenter de déterminer comment la valeur explicative des PW, en prenant le pas sur leur valeur temporelle, participe à dramatiser le récit[414].

Il n'est pas possible de déterminer avec exactitude lesquelles de nos 756 occurrences peuvent être considérées explicatives, plutôt que temporelles, en ayant recours à la catégorisation de Declerck. La détermination de la valeur primordiale de la PW relève en effet d'une interprétation subjective. Nous avons toutefois pu rassembler au total 248 occurrences qui rappellent des exemples fournis par l'auteur lui-même, donc qui nous permettent de classer nos occurrences dans la catégorie des PW explicatives de Declerck sans difficulté. C'est le cas, par exemple des deux PW soulignées ci-dessous :

(263) <u>*When his mother put it to him to take the half cake with her blessing*</u>, *he took it in preference to having the whole with her malison; and yet the half was bigger than what the other lad had got*.» (*The Red Ettin, EFT* ; nous soulignons)

(264) […] *the king said : " Now, my boy, let 's see what you have to show." Well, he showed the diamond ring with her name on it, and the fiery dragon's tongue. How the others were thunderstruck* <u>*when he showed his proofs*</u> *! But the king told him : " You shall have my daughter and my estate."* (*The Little Bull-Calf, MEFT* ; nous soulignons)

Sur les vingt-et-un exemples d'« *explicatory WCs* » fournis par Declerck (1997 : 33-35) nous remarquons qu'un seul exemple suit le schéma *when S/P, S/P*[415] ; dans les vingt autres cas, la PW apparaît, sur le plan textuel, après la principale. Cela semble logique : lorsqu'une explication est fournie, il faut généralement que la S/P nécessitant une explication ait déjà été

[414] Par 'dramatiser le récit', nous entendons 'rendre certains événements plus saillants ou donner un tour dramatique à certains événements'.

[415] Voici l'exemple en question : « *When you suggest otherwise, you leave the realm of reporting and enter the orbit of speculation* » (Declerck, 1997 : 34). Les autres exemples sont du type : « *In the same sentence he contradicts himself when he reports that the government still retains 40% of the total equity of the airline*.» (1997 : 35).

mentionnée. Toutefois, surtout lorsque l'actualisation de la S/P de la principale découle de celle de la S/P de la PW (type « d) », voir Declerck, 1997 : 35), le schéma *when S/P, S/P* semble cohérent.

L'ordre syntaxique des propositions ne pouvant être un critère de démarcation fiable pour identifier une PW comme temporelle ou explicative, il existe des cas dans lesquels il est difficile d'identifier quelle valeur prime sur l'autre :

(265) *And his first comrade passed under the arch and nothing happened, and then the second and nothing happened, but <u>when Jack went through</u> the doves descended and alighted upon his shoulder and the bell began to toll*. (*The Language of Animals, EFFT* ; nous soulignons)

Ici, il n'est pas aisé de déterminer clairement si la valeur de la PW est davantage temporelle ou davantage explicative. Dans cet exemple, l'énoncé décrit le passage de Jack et ses deux amis sous l'arche magique qui permettra de désigner le futur Pape. Rien ne se passe quand les deux amis tentent leur chance, mais quand Jack franchit l'arche, les colombes viennent se poser sur ses épaules et indiquent qu'il est l'heureux élu. Est-ce le moment où Jack passe sous l'arche qui constitue l'information importante, ou la PW est-elle là pour indiquer que le passage sous l'arche <u>provoque</u> la descente des colombes, et, ainsi, pour souligner que seul Jack était à même de la provoquer ? Cette dernière interprétation correspondrait au cas « (d) » des « *explicatory WCs* » de Declerck (1997 : 35), qui semble d'ailleurs être le seul type de PW explicatives que nous rencontrons dans notre corpus[416]. C'est ce type de PW que nous analyserons ; l'auteur les caractérise comme suit : « *In some cases, the WC makes clear that the actualization of the HC-situation results from the actualization of the WC-situation* ». La limite entre explication et causation est alors brouillée ; c'est d'ailleurs pour cela que nous avons rassemblé les PW explicatives/causatives dans notre tableau n°4 (dans la partie 3.3.1.). En effet, une conséquence peut 's'expliquer' par sa cause. La PW renforcerait alors l'idée selon laquelle Jack est l'élu : c'est son action (« *go through (the arch)* »), qui est pourtant la même que celle des deux amis

[416] Declerck (1997 : 33-36) suggère trois autres sous-catégories d'« *explicatory WCs* », à savoir : « *(a) Sometimes the HC offers an interpretation or evaluation of a situation, and the WC gives explanatory information about the situation in question* », comme dans : « *Mr Angell is incorrect when he states that…* » ; « *(b) The WC may provide details about a situation that is briefly referred to in the HC* », comme dans : « *Just last week it suffered another major setback when British Airways PLC* […] *withdrew its support.* » ; « *(c) In some cases the WC makes clear how or by what means the HC-situation is performed. In these sentence, when is more or less equivalent to by (+ gerund)* », comme dans : « *Mr Dorfman provides confirming evidence of this phenomenon when he reports that…* ».

qui l'ont précédé, qui déclenche le choix des colombes. Jack acquerrait donc un caractère magique, puisque c'est lui qui est à l'origine du phénomène extraordinaire d'attirer les colombes sur ses épaules. Toutefois, nous penchons en faveur de la première interprétation, celle d'une PW adverbiale temporelle, dans la mesure où une glose temporelle, comme (265') ci-dessous, semble mieux fonctionner qu'une glose explicative telle que (265'') :

(265') *And his first comrade passed under the arch and nothing happened, and then the second and nothing happened, but at the moment when Jack went through the doves descended and alighted upon his shoulder and the bell began to toll.*

(265'') ?*And his first comrade passed under the arch and nothing happened, and then the second and nothing happened, but since Jack went through the doves descended and alighted upon his shoulder and the bell began to toll.*

En effet, le fait que les colombes désignent Jack comme le futur Pape est présenté comme inattendu empêche toute explication : un événement extraordinaire ne peut admettre de justification, d'où notre interprétation en faveur d'une PW temporelle, d'autant plus que le conte est merveilleux, et, en tant que tel, présente les événements surnaturels comme étant non-problématiques.

Prenons un deuxième exemple, relativement différent mais qui suit également le schéma *when S/P, S/P* et dans lequel la PW pose des problèmes d'interprétation :

(266) *Johnnie said nothing, but dropped one of his pebbles at every turning, which would show him the way back. When they got far into the forest the farmer said to the children, "My dears, I have to go and get something. Stay here and don't go away, and I'll soon come back. Give me a kiss, children," and with that he hurried away and went back home by another road.* (*Johnnie and Grizzle, EFFT ;* nous soulignons)

La même question que dans l'exemple précédent se pose : la PW marque-t-elle avant tout un 'instant' ou fournit-elle une explication ? Il semblerait qu'il soit impossible de trancher. En effet, la valeur temporelle de la PW est indéniable ; « *when* » marque le moment auquel le fermier prend la parole (*the farmer/say something to the children*) comme concomitant ou s'enchaînant rapidement à celui décrit par la S/P de la PW : *they/get far into the forest*. La glose suivante est possible :

(266') *Johnnie said nothing, but dropped one of his pebbles at every turning, which would show him the way back. At the moment when they got far enough into the forest the farmer said to the children, "My dears, I have to go and get something. Stay here and don't go away, and I'll soon come back. Give me a kiss, children," and with that he hurried away and went back home by another road.*

Toutefois, le lecteur comprend que ce n'est qu'une fois qu'ils se sont suffisamment enfoncés dans le bois que le père peut envisager d'y perdre ses enfants :

(266'') *Johnnie said nothing, but dropped one of his pebbles at every turning, which would show him the way back. Once they had got far into the forest the farmer said to the children, "My dears, I have to go and get something. Stay here and don't go away, and I'll soon come back. Give me a kiss, children," and with that he hurried away and went back home by another road.*

La prise de parole du père, qui explique qu'il doit les quitter mais qu'il reviendra les chercher, peut être justifiée par le fait qu'ils sont arrivés à un point du bois suffisamment éloigné du domicile. La prise de parole du père et sa décision de quitter ses enfants découlent donc, en quelque sorte, de l'actualisation de la S/P de la PW. La glose suivante est donc également acceptable :

(266''') *Johnnie said nothing, but dropped one of his pebbles at every turning, which would show him the way back. Since they had got far into the forest the farmer said to the children, "My dears, I have to go and get something. Stay here and don't go away, and I'll soon come back. Give me a kiss, children," and with that he hurried away and went back home by another road.*

Nous avons, dans nos statistiques, considéré ce type de PW comme 'potentiellement explicative'.

Les occurrences qui, comme dans (265) et (266), pourraient être classées soit comme temporelles, soit comme explicatives, sont au nombre de 198. Ainsi, si nous ajoutons ce nombre à celui des PW clairement explicatives (pour rappel : 248), on obtient 446 occurrences, sur un total de 756. Nous pouvons alors avancer qu'environ 30% à 60% des PW sont des PW explicatives. Si nous retirons, parmi les propositions restantes, celles dont l'intérêt premier ne semble pas non plus être celui d'un repérage temporel, c'est-à-dire celles que nous avons catégorisées pour leur emploi particulier en n°4 et n°6 de notre tableau n°4 (59 occurrences), les PW de péripétie en n°5 (20 occurrences), les PW explicatives/causales en n°8 (6 occurrences) et les PW adversatives/contrastives en n°9 (4 occurrences), le nombre de PW semblant être utilisées pour, avant tout, exprimer la temporalité se réduirait à 221 (756 moins

535), soit environ un tiers de l'ensemble des PW. Ces chiffres confirment notre idée selon laquelle l'intérêt des PW dans notre corpus ne semble qu'être minoritairement celui de repérer temporellement un événement par rapport à un autre.

Les PW explicatives sont donc probablement plus nombreuses que les PW temporelles, et il nous faut tenter de déterminer le rôle qu'elles jouent dans le récit.

Dans le conte *Titty-Mouse and Tatty-Mouse* (*EFT*), les PW explicatives déclenchent la prise de parole (en gras dans le texte ci-dessous) d'un nouveau personnage. Il s'agit d'un conte cumulatif dans lequel les PW jouent également un rôle structurant :

(267) *"Then," said the window, "I'll creak," so the window creaked. Now there was an old form outside the house, and* <u>*when the window creaked*</u>*,* ***the form said****: "Window, why do you creak?" "Oh!" said the window, "Titty's dead, and Tatty weeps, and the stool hops, and the broom sweeps, the door jars, and so I creak."* […]

"Then," said the walnut-tree, "I'll shed my leaves," so the walnut-tree shed all its beautiful green leaves. Now there was a little bird perched on one of the boughs of the tree, and <u>*when all the leaves fell*</u>*,* ***it said****: "Walnut-tree, why do you shed your leaves?" "Oh!" said the tree, "Titty's dead, and Tatty weeps, the stool hops, and the broom sweeps, the door jars, and the window creaks, the old form runs round the house, and so I shed my leaves."*

"Then," said the little bird, "I'll moult all my feathers," so he moulted all his pretty feathers. Now there was a little girl walking below, carrying a jug of milk for her brothers and sisters' supper, and <u>*when she saw the poor little bird moult all its feathers*</u>*,* ***she said****: "Little bird, why do you moult all your feathers?"* […]

"Then," said the little girl, "I'll spill the milk," so she dropt the pitcher and spilt the milk. Now there was an old man just by on the top of a ladder thatching a rick, and <u>*when he saw the little girl spill the milk*</u>*,* ***he said****: "Little girl, what do you mean by spilling the milk, your little brothers and sisters must go without their supper."* […]

"Oh!" said the old man, "then I'll tumble off the ladder and break my neck," so he tumbled off the ladder and broke his neck; and <u>*when the old man broke his neck*</u>*, the great walnut-tree fell down with a crash, and upset the old form and house, and the house falling knocked the window out, and the window knocked the door down, and the door upset the broom, and the broom upset the stool, and poor little Tatty Mouse was buried beneath the ruins.* (*Titty-Mouse and Tatty-Mouse, EFT* ; nous soulignons)

Les prises de paroles mises en gras dans le texte s'expliquent par, et découlent de la situation décrite dans la PW qui précède. En liant ainsi les propositions, « *when* » donne l'image d'un récit dont chaque étape en entraîne une autre à sa suite, rappelant la chute de dominos, que nous avons déjà évoquée. Les PW soulignées participent alors à dramatiser le récit, dans la mesure où elles soutiennent la structure du cercle vicieux, narratif et temporel, dans lequel les personnages sont enfermés. Ce cercle débute et se termine d'ailleurs par la mort de personnages. Si la valeur explicative des PW est tangible, ce que celles-ci conservent de leur valeur temporelle met en place une temporalité en spirale, chaque étape se développant dans le temps pour finalement revenir au point de départ. La dernière PW soulignée, dans (267), ne déclenche pas une prise de parole, mais marque le point de départ d'événements en cascade, reliés par la conjonction « *and* » (indiquant ici une succession) et qui clôtureront le récit en rappelant la structure du conte tout entier.

Plus généralement, la dernière PW soulignée décrit l'origine d'une réaction, que l'on peut schématiser ainsi : *the old man/break his neck > the great walnut-tree/fall down with a crash* ; l'arbre, auquel sont prêtées des caractéristiques anthropomorphiques, réagit à l'accident du vieil homme. On sait que c'est une réaction volontaire de la part de l'arbre, car le contenu de l'histoire est construit autour de la compassion qu'éprouvent les personnages les uns pour les autres : afin de montrer leur soutien à un personnage auquel il est arrivé un malheur, ils adoptent des comportements auto-destructeurs tout au long de l'histoire.

Les PW explicatives sont souvent utilisées dans cette logique, c'est-à-dire insister sur la raison, la cause d'une réaction, pour amplifier son impact dramatique. Généralement, ces PW explicatives accompagnent une proposition principale dont la S/P est du type : 'S/copule *be* + adjectif' ; voici un premier exemple qui illustre ce schéma :

(268) *So the young man went on, and by-and-by he saw a multitude of very dreadful beasts, with two heads, and on every head four horns. And he was sore frightened, and ran away from them as fast as he could; and* ***glad was he*** *<u>when he came to a castle that stood on a hillock</u>, with the door standing wide open to the wall.* (*The Red Ettin, EFT* ; nous soulignons)

Après avoir partagé l'effroi du personnage, qui doit échapper à une horde de terribles monstres, le lecteur peut ressentir le soulagement du héros. Son soulagement est ici transcrit grammaticalement par l'inversion syntaxique du sujet « *he* », qui est postposé à la copule « *be* » pour mettre en avant l'adjectif « *glad* ». L'ordre davantage canonique 'S + V + attribut'

n'aurait pas permis d'accentuer avec autant de force l'état du personnage, ce que nous montre la manipulation suivante :

> (268') *So the young man went on, and by-and-by he saw a multitude of very dreadful beasts, with two heads, and on every head four horns. And he was sore frightened, and ran away from them as fast as he could; and he was glad when he came to a castle that stood on a hillock, with the door standing wide open to the wall.*

La technique d'emphase utilisée dans (268), c'est-à-dire la mise en relief de l'adjectif « *glad* » par son antéposition, nous permet de proposer la glose suivante : « Quel ne fut pas son bonheur, son soulagement, lorsqu'il arriva à un château… ». Comme le montre Mélis (2013), dans un schéma d'IL « C1 V C2 », C1 et C2 ne sont pas à interpréter automatiquement en tant que, respectivement, thème et rhème. L'exemple (268) présente en effet un élément rhématique C1 et un élément thématique C2. C'est donc le sentiment du personnage (« *glad* ») qui constitue l'élément dont la charge informationnelle est nouvelle. Comme nous l'avons déjà évoqué avec des références à l'article d'Albrespit (2013), la force du soulagement du personnage est rendue par l'ordre des mots :

> On pourrait voir là l'application du principe d'iconicité expérientielle (« *principle of experiential iconicity* ») tel que proposé par Enkvist (1981)[417], c'est-à-dire que le monde physique se reflète dans l'ordonnancement des éléments linguistiques, avec un parallélisme entre l'expérience du monde et sa représentation linguistique. Il s'agit aussi d'une mise en scène, d'une reformulation dans le but d'obtenir un effet, de créer un impact sur le lecteur, de l'impliquer émotionnellement en employant des formules presque rituelles de la narration orale, car les histoires pour enfants sont destinées à être lues à voix haute.

L'antéposition de l'adjectif « *glad* » facilite l'oralisation de ce passage et renforce sa flexibilité prosodique, c'est-à-dire qu'elle offre plus de liberté à un conteur qui voudrait jouer sur l'intensité de sa récitation en proposant des variations d'emphase, de volume. En l'occurrence, l'accent peut être mis sur « *glad* », à l'oral, pour dynamiser la narration. La PW explicative permet quant à elle, dans un premier temps, d'insister sur la raison de ce soulagement, à savoir l'arrivée dans un château où le personnage croit pouvoir trouver refuge. Alors que l'antéposition de l'adjectif, dans la proposition principale, permettait de mettre l'accent sur l'état du héros, la PW, par un procédé de *end-focus*, indique que son contenu ne doit pas pour autant être considéré comme étant d'une importance informationnelle secondaire. En effet, l'arrivée au château constitue un leurre narratif, car il n'apportera pas la protection escomptée : il s'agit de la demeure de *the Red Ettin*, un monstre plus impitoyable encore que ceux qui attendent le héros

[417] ENKVIST, N.E. "Experiential iconicism in text strategy". In : *Text*, 1981, n°1.1, pp. 97–111

en dehors du château. La PW met ainsi en lumière un événement qui est à l'origine d'un futur rebondissement narratif.

Prenons deux autres exemples :

(269) *Long was the way and* ***right glad was he*** *when he stood on the great bridge and saw the tall houses on* [sic] *right hand and left, and had glimpses of the water running and the ships sailing by*. (*The Peddlar of Swaffham, MEFT* ; nous soulignons)

(270) *The smith was making horse-nails. Quoth he: 'I like a glass of good ale and a well-toasted bannock. Come your way in by here.' But* ***the bannock was frightened*** *when it heard about the ale, and turned and was off as hard as it could, and the smith after it, and cast the hammer. But it missed, and the bannock was out of sight in a crack* […]. (*The Wee Bannock, MEFT* ; nous soulignons)

L'exemple (269) rappelle l'exemple précédent, dans la mesure où la PW arrive à la suite d'une principale quasiment identique, qui contient une antéposition du groupe adjectival « *right glad* ». Néanmoins, cet extrait montre mieux encore que l'explication fournie par la PW n'est pas d'une importance secondaire. En effet, comme dans l'exemple (268), la PW introduit un événement nouveau dans l'histoire, et son contenu informationnel n'est pas moins important que celui de la proposition principale. Dans l'exemple (269), la longueur textuelle de la description que contient la PW (proposition soulignée) qui, grâce à la coordination en « *and* », s'étend jusqu'à la fin de la phrase, nous dirige vers cette interprétation. À l'intérieur de la PW, les descriptions détaillées déroulées à partir du point de vue du personnage participent à traduire son émerveillement, donc à justifier, ou à expliquer, la S/P de la principale : *he/be right glad*, tout en ouvrant le récit sur une nouvelle étape (nous avons déjà eu l'occasion de montrer le lien qui existe entre l'arrivée du personnage dans un nouveau lieu et le marquage d'une nouvelle étape du récit)[418].

[418] Dans l'exemple qui suit, seule la deuxième PW introduit une nouvelle étape du récit : « ***The stepmother was that surprised*** *when she found the young prince instead of the nasty frog, and* ***she wasn't best pleased****, you may be sure, when the prince told her that he was going to marry her stepdaughter because she had unspelled him*. » (*The Well of the World's End, EFT* ; nous soulignons). La première PW étant anaphorique d'une partie de l'histoire ayant déjà été racontée, nous pouvons la considérer comme essentiellement explicative : elle fournit une explication à la réaction de surprise de la belle-mère. Elle fait donc le lien entre une émotion, et ce qui l'a déclenchée. La deuxième PW, en revanche, bien qu'elle soit également une adverbiale explicative, est indispensable à l'énoncé d'un point de vue narratif : elle présente une information nouvelle et une étape clef du récit (son dénouement, à savoir le mariage de la jeune fille et du prince). Sa suppression entraînerait une perte d'information primordiale, entravant par là le bon suivi de l'histoire par le lecteur.

L'exemple (270), à la différence des deux exemples précédents, ne présente pas une inversion syntaxique du sujet dans la principale. Cela peut s'expliquer par la nature du sujet, le GN « *the bannock* », qui subit moins naturellement l'inversion syntaxique qu'un pronom personnel. L'autre différence majeure est constituée par le fait que la PW semble cette fois d'une importance secondaire, car elle ne décrit pas un événement nouveau dans l'histoire, mais constitue un rappel du cotexte de gauche : le narrateur veut s'assurer, par anaphore textuelle, que le lecteur relie bien l'état du personnage (*the bannock/be frightened*) à l'intention de l'autre personnage, *the smith*. En effet, celui-ci vient d'exprimer, au DD, l'envie de manger *the bannock*. Il s'agit là d'un contre-exemple : la PW ne sert pas à la mise en tension du récit, mais plutôt à sa cohésion.

Le deuxième type de PW explicatives servant à dramatiser une réaction est celui contenant un verbe de perception :

(271) *The hall was furnished in a manner equally grand, and at one end of it was a glorious couch of velvet, silk and gold, and there sate Burd Ellen, combing her golden hair with a silver comb. And <u>when she saw Childe Rowland</u> she stood up and said: "God pity ye, poor luckless fool, What* [*sic*] *have ye here to do? […]"* (*Childe Rowland, EFT* ; nous soulignons)

Ici, « *when* » renforce la réaction de surprise de *Burd Ellen* à la vue de *Childe Rowland* ; l'intensification que permet « *when* » se confirme si nous comparons notre exemple à une manipulation parataxique :

(271') *The hall was furnished in a manner equally grand, and at one end of it was a glorious couch of velvet, silk and gold, and there sat Burd Ellen, combing her golden hair with a silver <u>comb. She</u> saw Childe Rowland, stood up and said : "God pity ye, poor luckless fool, What have ye here to do? […]".*

Pour obtenir un énoncé parataxique se rapprochant de notre énoncé de départ, il faudrait ajouter un adverbe tel que « *suddenly* » :

(271'') *The hall was furnished in a manner equally grand, and at one end of it was a glorious couch of velvet, silk and gold, and there sat Burd Ellen, combing her golden hair with a silver comb. <u>Suddenly</u>, she saw Childe Rowland, stood up and said : "God pity ye, poor luckless fool, What have ye here to do? […]".*

Le rôle de « *suddenly* », dans notre manipulation, et celui de « *when* » dans l'énoncé d'origine, semblent très proches : ils accélèrent tous deux le rythme narratif. Concernant l'adverbe, cela incombe à son sémantisme, qui permet de le classer parmi les « marqueurs d'aspect ponctuel

de rupture de chronologie » (Chuquet & Paillard, 1989 : 95). « *When* » pourrait ici également être caractérisé de la sorte, car la PW introduit un événement venant interrompre les activités de *Burd Ellen* dans leur déroulement (voir cotexte de gauche), à savoir « *sat* » et « *combing her hair* », procès dont la borne finale n'est pas envisagée. La PW explique aussi la réaction de rejet que *Burd Ellen* adoptera, dans le cotexte de droite (voir DD), face à l'intrusion de Childe Rowland dans sa chambre. La valeur explicative de la S/P *she/see Childe Rowland* par rapport à *she/stand up* et s*he/say something* est plus manifeste qu'avec « *suddenly* ». Cela provient du fait que l'hypotaxe rend les liens logiques entre les propositions plus distincts.

Prenons deux autres exemples de PW contenant un verbe de perception :

(272) *Jack then filled up the pit with earth, and went to search the cave, which he found contained much treasure. When the magistrates heard of this they made a declaration he should henceforth be termed and presented him with a sword and a belt, on which were written these words embroidered in letters of gold: "Here's the right valiant Cornish man, Who* [sic] *slew the giant Cormoran."* […] *while the giants were unlocking the iron gate of the castle he threw the ropes over each of their heads. Then he drew the other ends across a beam, and pulled with all his might, so that he throttled them. Then, when he saw they were black in the face, he slid down the rope, and drawing his sword, slew them both. Then, taking the giant's keys, and unlocking the rooms, he found three fair ladies tied by the hair of their heads, almost starved to death. "Sweet ladies," quoth Jack, "I have destroyed this monster and his brutish brother, and obtained your liberties." This said he presented them with the keys, and so proceeded on his journey to Wales.* (*Jack the Giant-Killer, EFT* ; nous soulignons)

Ici, les PW soulignées indiquent la rapidité d'exécution des personnages suite à quelque chose qu'ils ont perçu, en marquant leur S/P (l'explication) comme concomitante à celle de la principale (l'événement qui en découle). Les PW montrent la réactivité des personnages au monde qui les entoure : dans le premier cas, cela concerne les magistrats, qui, entendant la nouvelle selon laquelle Jack a trouvé un trésor, décident de lui accorder une distinction ; dans le deuxième cas, cela concerne Jack, qui, voyant qu'il a étranglé les ogres suffisamment longtemps, saisit l'instant pour les occire. Ce dernier cas montre que certaines PW explicatives gardent un lien très fort avec la temporalité. La PW transcrit en effet le besoin de saisir un moment opportun. En filigrane, nous pouvons donc aussi y lire un commentaire sur l'agilité de Jack, qui est précis, notamment d'un point de vue temporel, dans l'exécution de ses actions. Une comparaison avec la manipulation suivante prouve que la PW met davantage en évidence la réactivité des personnages qu'une construction parataxique :

(272') *Jack* […] *went to search the cave, which he found contained much treasure. The magistrates heard of this and they made a declaration he should henceforth be termed* […] *Then, he saw they were black in the face and he slid down the rope, and drawing his sword, slew them both. Then, taking the giant's keys, and unlocking the rooms, he found three fair ladies tied by the hair of their heads, almost starved to death. "Sweet ladies," quoth Jack, "I have destroyed this monster and his brutish brother, and obtained your liberties." This said he presented them with the keys, and so proceeded on his journey to Wales.*

Dans l'exemple (272), la valeur temporelle et la valeur explicative de la PW se mêlent parfaitement pour amplifier l'impact qu'une perception peut avoir sur le reste de l'histoire[419] .

Présentons un dernier exemple qui rassemble plusieurs des caractéristiques des PW explicatives vues dans les paragraphes précédents :

(273) *He quickly espied the young man, and bade him come forth on the floor. And then he put the three questions to him; but the young man had been told everything by the good fairy, so he was able to answer all the questions. So when the first head asked, "What's the thing without an end?" he said: "A bowl." And when the second head said: "The smaller the more dangerous; what's that?" he said at once, "A bridge." And last, the third head said: "When does the dead carry the living, riddle me that?" Then the young man answered up* ***at once*** *and said: "When a ship sails on the sea with men inside her."* (*The Red Ettin, EFT* ; nous soulignons)

Cet exemple présente en effet des PW qui combinent deux rôles : d'une part, celui d'expliquer ce qui a déclenché la prise de parole du *young man*, à savoir les questions que les trois têtes du monstre lui posent tour à tour ; d'autre part, celui de mettre l'accent sur la réactivité du personnage, qui, ayant été informé à l'avance par la bonne fée des réponses qu'il devait donner à l'ogre, peut répondre sans hésitation. Dans le cotexte de droite, c'est-à-dire le passage décrivant le troisième couple de question et réponse, aucune PW ne marque cette réactivité,

[419] Parmi les autres occurrences de PW contenant un verbe de perception, quatre se trouvent dans le même conte : « *But when he* ***heard*** *the King's command, he dried his eyes and bade them bring shears to cut him loose* […]. *And when the old nurse* ***heard*** *her crying she went to the Lord of the Palace, and begged him to take his granddaughter with him to the King's ball.* […] *But when the gooseherd had* ***listened*** *to her story, he bade her cheer up, and proposed that they should go together into the town to see the King, and all the fine things ; and when she* ***looked*** *sorrowfully down at her rags and bare feet, he played a note or two upon his pipe, so gay and merry, that she forgot all about her tears and her troubles* […]. » (*Tattercoats, MEFT* ; nous soulignons). Ce conte a l'intérêt de présenter des verbes qui indiquent une experience perceptive passive ou active du sujet. Bien que nous ne développions pas d'exemples qui présentent un verbe de perception active, comme « *listen to* » ou « *look at* », nos remarques sont valables pour les deux types de verbes de perception. Ce qui les départage ici, c'est que les PW contenant un verbe de perception passive décrivent la réaction du sujet à sa propre perception des choses, alors que les PW contenant un verbe de perception active constituent l'explication d'un événement qui n'a pas le même sujet grammatical, donc la PW décrit un événement qui déclenche une réaction chez un autre personnage.

mais il est intéressant de remarquer que la locution « *at once* » (en gras dans le texte) a été ajoutée, confirmant notre interprétation des PW explicatives qui précèdent. Les PW soulignent ainsi la répartie du jeune homme face à l'ogre, et, partant, renforce son image de valeureux chevalier.

Nous avons, plus haut, manipulé des PW en remplaçant « *when* » par « *suddenly* ». Il arrive toutefois que la conjonction et l'adverbe soient associés pour signaler un rebondissement dans le récit. Parfois même, la seule présence de « *when* » le permet. Nous allons donc analyser des exemples correspondant à ce cas de figure. Ces PW peuvent s'inscrire, pour la plupart, dans la catégorie plus large des PW de péripétie, à laquelle nous réservons une attention particulière plus bas.

3.3.5 Progression du récit et tension dramatique

Nous entendons, par 'tension dramatique', le fait de rendre les événements plus saillants, de dynamiser le rythme du récit en accentuant certains passages.

Lorsque « *when* » introduit une proposition relative restrictive qui vient compléter un antécédent affichant clairement un lien avec la temporalité, comme dans « *the moment when…* », la PW est clairement un outil de localisation temporelle :

(274) *But the master remembered on his journey that he had not locked his book, and therefore returned, and at* ***the moment*** *when the water was bubbling about the pupil's chin, rushed into the room and spoke the words which cast Beelzebub back into his fiery home*. (*The Master and his Pupil, EFT* ; nous soulignons et mettons l'antécédent en gras)

(275) *Just at* ***the very moment*** *when George was turned to stone Albert, who had heard nothing of him, saw George's rose in the garden close up and turn the colour of marble; then he knew that something had happened to his brother, and he had out his horse and his dog and rode off to find out what had been George's fate.* (*The King of the Fishes, EFFT* ; nous soulignons et mettons l'antécédent en gras)

La présence de l'antécédent dirige ici l'attention du lecteur vers un moment particulier, celui « à propos duquel je précise qu'il s'est passé ceci : S/P » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 683), autrement dit, dans (274), le moment à propos duquel s'est passé *the water/bubble about the pupil's chin* et, dans (275), *George/be turned to stone*. Les GN formés par l'antécédent et la PW relative s'inscrivent dans des GP circonstanciels de temps. La portée de la préposition « *at* » correspond à cet ensemble 'antécédent + PW'. Le référent est ainsi doublement spécifié. Étant donné que l'antécédent « *the moment* » et la PW ont le même référent, il peut être avancé que, dans (274), l'événement exprimé par la S/P *the water/bubble about the pupil's chin* est marqué comme concomitant à celui des S/P *he (the master)/rush into the room* et *he/speak the words which cast Beelzebub back into his fiery home*. Dans (275), la S/P *George/be turned to stone* est marquée comme concomitante à *Albert/see George's rose in the garden close up* et *Albert/see George's rose in the garden turn the colour of marble*.

Dans l'exemple (275), l'utilisation de l'adverbe « *just* », qui vient renforcer la précision temporelle du GP « *at the very moment* », et celle de l'adjectif épithète « *very* » qui qualifie le nom « *moment* », insistent sur cette simultanéité des événements. La PW relative souligne la dimension magique de la rose, qui reflète immédiatement et à distance l'état de George, le personnage auquel elle est mystérieusement liée. Cette notion de simultanéité est déjà présente dans (274) à travers la PW et son antécédent : au moment-même où l'eau atteint le menton de l'élève, donc juste avant qu'il ne se noie, le maître arrive pour le sauver, *in extremis*. Ces deux exemples montrent que même ce type de PW, qui semble centré sur la temporalité, donne à cette dernière un fort impact dramatique. En effet, la relative en « *when* » attire l'attention sur une extrême limite temporelle, qui est sous-entendue, dans (274), c'est-à-dire le dernier moment avant que le personnage ne se noie, et sur une parfaite simultanéité dotée d'une dimension magique, dans (275). La temporalité, utilisée dans ce qu'elle présente de plus précis, participe à l'accélération du rythme du récit, dans la mesure où elle implique que plusieurs événements se déroulent simultanément et en l'espace d'un instant, représenté par le GN « *the moment* ».

Il existe d'autres types particuliers de PW qui, de façon encore plus manifeste, semblent participer à la tension dramatique. Nous les avons regroupées sous trois catégories : les PW de rebondissement, les PW participant à la théâtralisation du récit et les PW de péripétie.

3.3.5.1 **« When »** ***de rebondissement***

Le rebondissement peut se définir comme le « développement nouveau et imprévu d'une affaire après un arrêt momentané »[420]. Au niveau narratif, il s'agit du développement nouveau et imprévu d'une situation dans la genèse. Ce développement n'est en revanche pas toujours précédé d'un « arrêt momentané » de l'histoire, bien que le rebondissement nécessite une certaine 'stagnation' qu'il viendra briser pour être interprété comme tel. Certaines PW marquent cette césure, et, en premier lieu, celles correspondant à la catégorie n°4 du tableau n°4 (dans la partie 3.3.1), l'emploi particulier dans lequel la PW adverbiale de temps comporte un procès télique et est associée à une principale dont le procès est atélique ou non-encore amorcé, c'est-à-dire, respectivement, les structures du type : 'S *be-ed* V-*ing* + *when* V-*ed*' ou 'S *be about to* V + *when* V-*ed*'. Ce sont là les deux structures les plus courantes, mais d'autres sont possibles, dès lors que le procès de la principale est atélique.

Dans ce cas de figure, « *when* » interrompt le cours des événements en introduisant un événement inattendu ; nous ne reviendrons pas sur les exemples présents en *incipit*, puisque cela a déjà été traité dans notre premier chapitre, mais voici d'autres exemples :

(276) *So Lady Mary thought it was high time to get out of that horrid place, and she closed the door, went through the gallery, and* ***was*** *just* ***going*** *down the stairs, and out of the hall, when* ***who should she see through the window, but*** *Mr. Fox dragging a beautiful young lady along from the gateway to the door. Lady Mary rushed downstairs, and hid herself behind a cask, just in time, as Mr Fox came in with the poor young lady, who seemed to have fainted.* (*Mr Fox, EFT* ; nous soulignons)

(277) *Reynard in the meantime had brought all his fish together and* ***began eating some*** *when up comes Bruin and asked* [*sic*] *for a share. "No, no," said Reynard, "we only share food when we have shared work. I fished for these, you go and fish for others."* (*Reynard and Bruin, EFFT* ; nous soulignons)

(278) *Well, the girl started off, and asked every one she met to tell her where was the Well of the World's End. But nobody knew, and* ***she didn't know what to do****, when a queer little old woman, all bent double, told her where it was, and how she could get to it*. (*The Well of the World's End, EFT* ; nous soulignons)

Selon Gournay (2003 : 214), « le choix de P1 WHEN P2 », auquel renvoie l'ensemble des exemples ci-dessus, « permet d'insister sur l'aspect inattendu de la relation temporelle : on associe à un procès non achevé un terme auquel il n'est pas normalement relié dans le domaine

[420] Définition du dictionnaire Larousse en ligne, consultable au lien suivant : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rebondissement/66894

commun ». C'est alors l'association de deux propositions qui sont présentées comme étant *a priori* non-congruentes dans un même espace temporel ou un même instant qui crée l'effet de rebondissement.

Dans l'exemple (276), la PW est précédée de l'énoncé « *it was high time to get out of that horrid place* » et s'inscrit dans la même lignée, celle de signaler que la temporalité est envisagée dans sa dimension anxiogène, donc dans sa capacité de dramatisation ; il s'agit ici du temps menaçant, celui qui rapproche du danger. En effet, la PW indique que Lady Mary est sur le point de sortir de la demeure de Mr Fox, dans laquelle elle s'était secrètement glissée, quand elle s'aperçoit que celui-ci s'apprête à entrer, en traînant derrière lui sa future victime (Mr Fox assassine toutes les femmes qu'il épouse). Le contraste des formes verbales utilisées, *be-ed* + V-*ing* dans la principale et V-*ed* dans la PW, illustre grammaticalement ce changement de situation et de temporalité, car l'on passe d'une action qui est en déroulement à une autre qui impose un arrêt, bien que très court, et qui contraint le personnage à de nouveaux choix. Nous avons donc bien affaire à un rebondissement. Les explications de Ranger (1999 : 121-123) à propos d'un exemple similaire peuvent rendre compte de cet effet de rebondissement :

> […] *the nature of the processes in question* […] *is not merely "punctual", but* […] *introduces a discontinuity into a stable referential frame which is, after P2 [the WC] has occurred, irremediably altered*. […] *P1 [the HC], in the* be+ing *form, creates the representation of a process which has not yet reached completion from a given reference point. This reference point is* […] *provided by P2.*

Dans notre exemple, le cotexte de droite nous apprend que Lady Mary a tout juste le temps de descendre les escaliers et de se cacher avant que Mr Fox ne franchisse la porte. Chuquet (1994 : 132-133) propose un exemple de PW qui rappelle (276), le verbe de la principale étant en *be* V-*ing*, et celle de la subordonnée au présent de narration, en V-*s*[421]. Un parallèle peut alors être dressé avec la combinaison que nous retrouvons dans l'exemple (276), à savoir *be-ed* V-*ing* dans la principale, et verbe en V-*ed* dans la PW, et les propos d'Hélène Chuquet sont applicables à notre exemple :

> […] il s'établit une hiérarchie qui permet de focaliser sur l'irruption de l'événement dans l'espace de référence ouvert par le procès précédent dont la validation est suspendue par *be+ing*, en suivant l'enchaînement linéaire des procès dans la chronologie mais sans qu'il s'agisse d'une stricte succession événementielle où tout serait sur le même plan. (Chuquet, 1994 : 133)

[421] L'exemple donné par Chuquet (1994 : 132) est le suivant : « […] *I'm just stepping over the little sill into the porch <u>when she comes quickly down the steps to me</u>* » (nous soulignons).

Ainsi, la détermination aspectuelle permet de mettre le contenu de la PW au premier plan narratif. Cette mise en relief nous invite à interpréter le contenu de la PW comme un rebondissement.

Dans l'exemple (276), certains éléments du cotexte, comme « *just* », « *rushed* » et « *just in time* », renforcent l'impact dramatique de la PW, car ils mettent l'accent sur les difficultés rencontrées par le personnage et sur leur dimension anxiogène. L'incise que nous avons mise en gras dans le texte (« *who should she see through the window, but…* ») participe également à cette dramatisation de la scène, en renforçant le côté inattendu des événements. Il s'agit d'une proposition interrogative directe qui est insérée dans le récit. Elle vise à transcrire, dans ce qui s'apparente à du DDL, la réaction de surprise du personnage, et, partant, celle du narrateur et du lecteur, qui sont alors portés au plus près de la scène. L'absence de signe typographique particulier pour démarquer le DDL de la narration illustre la confusion de Lady Mary.

La PW attire l'attention sur un événement qui remet en question le déroulement de l'histoire. L'exemple (277) comporte le même type de construction, même si la principale est, comme sa subordonnée, en V-*ed* : le procès atélique « *began eating* » est interrompu par un autre procès (la venue de Bruin). La relation entre les deux propositions amène à considérer « le procès en P2 » comme « un terme « extraordinaire » par rapport aux propriétés notionnelle du procès de P1 » (Gournay, 2003 : 214), d'où l'effet de rebondissement. La PW, ainsi que l'inversion du sujet et le présent narratif qu'elle contient, accentuent la révolte du personnage Reynard, qui s'est épuisé à pécher et ne veut pas partager sa nourriture avec Bruin (qui, lui, n'a fait aucun effort). La particule adverbiale du verbe « *come up* » est préposée, prenant la place canonique du sujet, qui lui est rejeté après le verbe. Cette structure généralement jugée non-canonique[422] transcrit, par un moyen syntaxique, l'idée que la situation est 'anormale',

[422] Nous précisons que nous utilisons ces termes avec prudence, dans la mesure où il est difficile de déterminer la canonicité ou non-canonicité de certaines constructions, notamment dans le genre du conte. Comme le précisent De Mattia-Viviès & De Giorgi (2013 : 8), « la littérature enfantine se prête fort bien à l'antéposition de groupes prépositionnels ou de particules adverbiales ». Selon Quirk *et al*. (1985 : 522) également : « *Direction adjuncts are put in* I *[initial position] virtually only in literary English and in children's literature (stories, poems, and nursery rhymes). A few exceptions occur in informal speech, mainly with* go, come *and (more restrictedly)* get ». Bien que l'antéposition des particules adverbiales puisse être considérée comme une caractéristique générique du conte (en tant que littérature enfantine), il ne nous semble pas erroné d'affirmer que l'antéposition de la particule adverbiale et la postposition du sujet, qu'elles soient ou non canoniques dans notre corpus, transcrivent de manière plus efficace l'émotion du personnage qu'une structure plus linéaire 'S+V+particule adverbiale'.
Comme Albrespit (2013), « on peut émettre l'hypothèse que l'usage était établi dans la langue orale et a été conservé dans la langue écrite », conférant à ce type d'inversion lexicale un lien avec l'oralité.

surprenante. Nous rejoignons alors Monique De Mattia-Viviès et Bernard De Giorgi (2013), qui ont rassemblé les travaux de huit linguistes portant sur l'ordre des mots, et notamment sur l'inversion lexicale[423], et qui reconnaissent à cette dernière des fins stylistiques :

> La rupture de l'ordre canonique peut […] apparaître comme un marqueur de style générant différents effets comme la surprise ou la théâtralité, ou bien encore l'accélération du rythme, sans que l'élément antéposé soit nécessairement thématique. Et les conditions de cette rupture peuvent être envisagées comme émanant de l'articulation entre **des contraintes syntaxiques** (catégories de verbes permettant l'inversion) et **les relations entre la structure et son environnement textuel, la prise en charge énonciative** devant également être prise en compte. (De Mattia-Viviès & De Giorgi, 2013 : 6)

Dans l'exemple (277)[424], Reynard juge qu'il n'est pas juste que Bruin veuille profiter d'une nourriture qu'il n'a pas méritée ; en témoigne la répétition de la négation « *no* » au tout début de son intervention au DD. L'énoncé peut alors être traduit et glosé par : « … et [*Reynard*] commença son repas, quand, tout à coup, s'approche Bruin, l'air de rien, pour en demander une part ». Contrairement aux cas d'inversion locative étudiés par Gournay, qui relèvent davantage du « constat » que de l'« évaluation », nous avons dans l'exemple (277) soit une forte prise en charge énonciative de la part du narrateur, qui rejoint Reynard dans son évaluation de la situation comme surprenante et inacceptable, soit, au contraire, un glissement de la prise en charge énonciative vers le personnage, avec un accès direct à ses pensées, comme si l'énoncé était au DIL. Dans les deux cas, le point de vue de l'énonciateur est fortement engagé. La structure est donc bien à rapprocher de « son environnement textuel » : il ne faut pas oublier que le genre du conte fait avancer le récit par rebondissements, et l'inversion lexicale est parfaitement adaptée à la mise en lumière d'événements miratifs. C'est ce que montre Jean Albrespit (2013) ; l'auteur pense que l'antéposition de la particule adverbiale provoque « deux phénomènes en même temps : focalisation sur la particule adverbiale et dévoilement d'un élément rhématique avec le GN ». Dans notre exemple, le nom « *Bruin* » est donc un élément rhématique, bien que ce personnage ait déjà été présenté dans le cotexte avant. Ce qui est rhématique, donc non-préconstruit, ce n'est pas le personnage en lui-même mais sa présence dans cette scène, plutôt que celle de qui que ce soit d'autre, d'où l'effet de surprise lié à son

---

[423] L'inversion lexicale est définie comme l' « antéposition d'un élément lexical en tête d'un énoncé » ; dans la plupart des cas traités, l'« antéposition […] n'affecte pas […] l'ordre *Sujet / Auxiliaire* mais la relation *Sujet-Verbe-Objet* (*circonstant*) ou *Sujet-Copule-Attribut* considérée comme canonique. Cette antéposition constitue un écart par rapport à une norme, par rapport à un schéma attendu, et peut être considérée comme stylistiquement marquée » (De Mattia-Viviès & De Giorgi, 2013 : 1).

[424] Le voici pour rappel : (277) *Reynard in the meantime had brought all his fish together and* ***began eating some*** *when up comes Bruin and asked [sic] for a share. "No, no," said Reynard, "we only share food when we have shared work. I fished for these, you go and fish for others."* (*Reynard and Bruin, EFFT* ; nous soulignons)

apparition : le personnage, et, à travers son point de vue, le narrateur et le lecteur, ne doivent pas s'attendre à voir s'approcher *Bruin*. Selon Albrespit (2013), « en isolant la particule ou le GP, il y a toujours la possibilité d'introduire un accent contrastif ». Ce dernier porte ici sur les attentes du personnage, du narrateur et du lecteur. De plus, le choix de la préposition « *up* » n'est pas anodin ; selon Albrespit (2003), « *up* permet de créer un effet de surprise, d'apparition soudaine ». Comme l'auteur, nous considérerons ce type d'inversion comme un « marqueur de style ». Il est précisé :

> L'inversion de ce type apparaît souvent dans la narration à un moment de « condensation narrative », de mouvement, de changements rapides. Il y a alors mise en scène, mise en place d'une perception différente des événements, d'une stratégie discursive qui vise à interpeller le lecteur (ou l'auditeur dans le cas d'histoires lues à voix haute). […] Il s'agit alors de créer un « effet d'annonce », de donner du rythme avec un débit différent. La narration repart après une pause. […] L'inversion correspond à une stratégie de « retardement » de la mention du sujet […], un effet de suspense est créé. (Albrespit, 2013)

Nous pensons que tous ces effets créés par l'inversion lexicale sont préparés par la présence de la PW, qui déjà indique que le cours des événements est interrompu, et qui dirige l'attention du co-énonciateur vers les événements qui suivent la conjonction. « *When* » et l'inversion fonctionnent donc de pair pour traduire la tension narrative liée au désaccord de Reynard. Albrespit (2013) précise enfin que « dans la narration, la construction sert à annoncer ou à confirmer un changement (soudain) dans le déroulement des évènements », ce qui correspond à notre définition du rebondissement narratif ; l'étude de l'inversion lexicale trouve donc parfaitement sa place dans cette sous-partie[425].

Dans l'exemple (278), l'information contenue dans la PW apparaît peut-être moins imprévue que dans les deux exemples précédents. Pourtant, il s'agit toujours d'un rebondissement narratif. Le voici pour rappel :

> (278) *Well, the girl started off, and asked every one she met to tell her where was the Well of the World's End. But nobody knew, and* ***she didn't know what to do****, when a queer little old woman, all bent double, told her where it was, and how she could get to it*. (*The Well of the World's End, EFT* ; nous soulignons)

En effet, la S/P *she/not know what to do* constitue un obstacle qui, sans la solution que fournit la PW, compromettrait la suite du récit. La PW apporte donc une issue à l'impasse narrative

[425] L'inversion lexicale avec antéposition de la particule adverbiale est souvent utilisée dans notre corpus. Pour ne prendre qu'un autre exemple, le conte *Johnny-Cake* (*EFT*) contient quatre occurrences de « *On went Johnny-Cake* », et une de « *On ran Johnny-Cake* ».

dans laquelle la jeune fille se trouve. De ce fait, elle affiche cette solution comme une solution inespérée, quand tout laissait à penser qu'il fallait abandonner la quête, car personne ne pouvait aider la jeune fille. La PW permet ainsi d'isoler le personnage de la vieille dame, qui est la seule à pouvoir fournir son aide. Partant, elle débloque la situation, ouvrant sur une nouvelle étape qui va permettre à la jeune fille, et au récit, d'avancer.

Nous avons vu, avec les trois exemples précédents, que la PW venait interrompre un autre événement qui avait déjà dépassé sa borne initiale. Parfois, la PW intercepte un autre événement avant même qu'il ne commence. C'est le cas, par exemple, avec la structure 'S *be about to* V, *when* V-*ed*' :

(279) *Albert* ***was about to*** *drink it up* *when his faithful dog jumped up and spilt the wine*, *which he began to lap up, and as soon as he had drunk a little of it his body turned to marble, just by the side of another stone which looked exactly the same.* (*The King of the Fishes, EFFT* ; nous soulignons)

Cet énoncé combine la « stratégie de dramatisation » de la périphrase verbale '*be about to*+V' (Lansari, 2009 : 152) et celle de la PW soulignée, qui deviennent de véritables outils miratifs[426]. La structure aspectuelle '*be about to*+V' indique que la borne initiale du procès « *drink it up* » est envisagée comme imminente mais non encore engagée. Gournay (2003 : 207) explique, à partir d'un exemple similaire, que « c'est par le biais de l'expression *be about to* que la relation renvoie à une occurrence visée, non-atteinte ». Les S/P de la PW, *his faithful dog/jump up* et *his faithful dog/spill the wine*, interceptent le procès implicite qui mène vers la S/P de la principale *Albert/drink it up*, autrement dit interrompent Albert dans l'action de porter le verre à sa bouche. Cet énoncé permet alors au lecteur de s'imaginer la scène : au moment où Albert porte le verre à ses lèvres, son chien s'interpose et boit le vin empoisonné à sa place. Ce sacrifice constitue un rebondissement dans la mesure où il va à l'encontre de ce qui était attendu (qu'Albert boive le vin) et où il amène le personnage Albert à une prise de conscience. Ce dernier fera ensuite tout son possible pour ramener son chien et son frère (qui avait lui aussi bu le vin lors d'une péripétie précédente) à la vie. Cela représentera le dénouement du récit.

[426] La mirativité peut être définie comme suit : « *mirativity refers to the linguistic marking of an utterance as conveying information which is new or unexpected to the speaker* » (Delancey, 2001 : 369-370). La mirativité caractérise ainsi souvent les moyens d'expression de la surprise.

La structure « *have-ed not* V-*en*, *when* V-*ed* » (catégorie n°6 du tableau n°4, partie 3.1.1) indique elle aussi que le procès de la principale est interrompu avant même d'avoir pu commencer :

(280) *But he* ***had n't given*** *one blow, <u>when</u>* ***<u>what should he hear but</u>*** *<u>the pitifullest entreating</u>, and there stood before him a fairy who prayed and beseeched him to spare the tree.* (*The Three Wishes, MEFT* ; nous soulignons)

(281) *So he put into his wallet the cream cheese that he had bought that day and a favourite blackbird that used to hop about his shop, and went out to seek his fortune.*

He ***hadn't gone far*** *<u>when he met a giant</u>, and went up to him and said: "Well, comrade, how goes it with you?"* (*A Dozen at a Blow, EFFT* ; nous soulignons)

Les structures proches comme « *have-ed scarcely/hardly* V-*en*, *when* V-*ed* » indiquent en revanche que le procès de la principale est interrompu immédiatement après qu'il a franchi sa borne initiale :

(282) *But [the comb]* ***had scarcely been*** *in her hair a few minutes <u>when she fell down</u> as if she were dead, and all the blood left her cheeks, and she was Snowwhite indeed.* […] *she held out the poisoned ribbon. Snowwhite took it, and after the old woman, as she thought she was, had gone away, Snowwhite went to the mirror and tied up her hair with the piece of ribbon. But* ***scarcely had she done*** *so <u>when she fell to the ground lifeless and lay there as if she were dead</u>.* (*Snowwhite, EFFT* ; nous soulignons)

La PW est associée à l'adverbe « *scarcely* » dans une construction qui prend une dimension corrélative en discours, puisque l'actualisation de la S/P de la PW et celle de la principale sont présentées comme interdépendantes. Gournay (2003 : 212) évoque également cette « relation inter-procès de type corrélative [*sic*]», « la mention de la première relation (en P1) impliqu[ant] forcément la mention de la seconde (en P2) ». Gournay (2003 : 211-212) montre que :

> […] l'on ne peut dissocier les deux procès reliés ni d'un point de vue thématique, ni d'un point de vue temporel puisqu'un seul instant est construit. […] l'ensemble renvoie à une occurrence spécifique d'événement […] et la relation inter-propositionnelle est nécessaire pour que chacune de ces propositions soit attestée.

Cette corrélation pourrait aussi s'expliquer par l'hypothèse de Ranger (1999 : 126-128) selon laquelle toutes les PW de ce type engendrent potentiellement une double localisation :

> […] *each clause determines the other, in a correlative pattern analogous with that found in comparative constructions* […] *we might suggest that* when *always marks a double localisation, i.e. "t2 [the temporal coordinates of the WC] localises t1 [the temporal coordinates of the HC] and t1 localises t2", but,*

> *according to the context, one or other of the two possible orientations is often "filtered out". In other words, according to this hypothesis,* when *is always correlative, i.e. it is always used for relations of mutual determination, but this doubly oriented relation is polarised, so to speak, by other factors in the utterance. Thus the preconstruction by topicalisation of one of the clauses would lead to its being considered the locator, whereas second position would be privileged for the locatum. Aspectuo-temporal forms, adjectives and the previous context might all contribute to the polarisation of a double localisation.*

Ainsi, *the comb/be in her hair* (que nous appellerons P1) peut potentiellement servir de point de repère à *she/fall down* (P2), et vice versa. Nous pouvons alors paraphraser cette double localisation par les énoncés : « *The comb had been in her hair a few minutes just before she fell down* » et « *She fell down just after the comb had been in her hair a few minutes* ». Ici, P1 et P2, qui suivent, respectivement, la conjonction de subordination « *before* » et la conjonction « *after* », peuvent tour à tour servir de point-repère dans une localisation temporelle inter-événements. Ces manipulations montrent également que « *when* » pose une relation chronologique minimale entre P1 et P2. Les mêmes arguments et manipulations sont valables pour *she/do so* (*she/tie up her hair with the piece of ribbon*) et *she/fall to the ground lifeless*. Bien que la double localisation soit possible, c'est ici la place syntaxique de chaque proposition qui invite à interpréter la première proposition comme la proposition-repère. Dans les deux cas, l'adverbe « *scarcely* » renforce la relation corrélative entre les deux S/P, en indiquant que l'actualisation de la première entraîne immédiatement l'actualisation de la seconde. Les deux événements sont donc séparés par un temps très court, aussi bien à la lecture que dans l'histoire racontée. Ranger (1999 : 122-123) explique parfaitement ce cas de figure :

> […] scarce, not… more than, only just, scarcely, hardly. *Such expressions are used, roughly speaking, to more or less the same end. They express the fact that the gap separating the end-point of P1 [the head clause] from P2 [the when clause] tends towards zero. This is achieved by using negatively charged expression like* scarce, scarcely *or* hardly, *by denying (*not*) any increment (*more than*) between the completion of P1 and P2,* […] *or by asserting a "perfect fit", or "adjustment" (*just*) between the end-point of P1 and P2. The effect obtained from the minimalising of the distance between the completion of P1 and P2* […] *is that of an immediate succession of events.*

Cette succession immédiate d'événements accélère le rythme du récit : deux événements se produisent dans un espace de temps, et un espace textuel, très limités. Les PW soulignées de (282) renforcent également la puissance des poisons utilisés par la reine (alors déguisée en vieille dame), puisque ceux-ci agissent de façon immédiate sur Snowwhite. L'immédiateté de l'enchaînement narratif transcrit ainsi l'immédiateté de l'effet des poisons.

Avec d'autres types de structures, les rôles sont inversés, et c'est la proposition principale qui constitue le rebondissement, alors que la PW met en place des conditions favorables à sa survenance :

(283) *So the mouse stole into the castle, and got hold of the box; and when he **was coming** down the stairs, it **fell** down, and he was very near being caught. He came running out with it, laughing his best. "Have you got it?" Jack said to him; he said: "Yes;" and off they went back again, and left the castle behind.* (*Jack and his Golden Snuff-Box, EFT* ; nous soulignons)

La PW correspond alors à l'emploi particulier n°7 recensé dans le tableau n°4, c'est-à-dire celui dans lequel l'adverbiale de temps comporte un procès atélique en *be* V-*ing* ou V-*ed*. « *When* » peut alors être glosé par les conjonctions « *as* » ou « *while* » :

(283') *So the mouse stole into the castle, and got hold of the box; and while he was coming down the stairs, it fell down, and he was very near being caught. He came running out with it, laughing his best. "Have you got it?" Jack said to him; he said: "Yes;" and off they went back again, and left the castle behind.*

La PW offre alors un cadre temporel et narratif serein avec lequel l'événement ponctuel décrit par la principale viendra contraster. Dans l'exemple (283), la présence de la PW donne un caractère encore plus soudain à la survenance de *it/fall down*, et un caractère plus dramatique à la conséquence qui en découle : *he/be very near being caught*. Ainsi, la PW, bien qu'elle ne soit pas l'élément-clef du rebondissement narratif, participe cependant à sa dramatisation.

Le rôle dramatique que peuvent jouer les PW, nous l'avons vu ici, est parfois mis en exergue par l'ajout d'un adverbe ou d'une locution adverbiale après la conjonction « *when* », tels que « *suddenly* » ou « *all of a sudden* », comme dans l'exemple suivant :

(284) *There was still plenty of light, and she could see the stone quite plainly as she bent her stiff back over it, to untie the shawl end ; when, **all of a sudden**, it seemed to give a jump and a squeal, and grew in a moment as big as a great horse* […]. (*The Hedley Kow, MEFT* ; nous soulignons)

Quoiqu'elle ne mette pas aussi manifestement l'accent sur la soudaineté de la survenance de l'événement qui suit, la locution adverbiale « *at last* » découle de la même stratégie narrative :

(285) *They had to wait then for a long time for the eagle to make his appearance, when **at last** he came all in a perspiration, after sending two little birds high up in the sky to whistle on him to make all the haste he possibly could*. (*Jack and his Golden Snuff-Box, EFT* ; nous soulignons)

« *At last* » marque le moment désigné par la PW (celui auquel correspond : *he/come all in a perspiration*) comme celui mettant fin à une longue période de temps raconté. Autrement dit,

la S/P de la PW constitue la borne finale de la S/P *they/wait for the eagle to make his appearance*. « *At last* » fait écho à et contraste avec le GP adverbial « *for a long time* », dans la principale, et devient un outil miratif puisqu'il marque l'arrivée de l'aigle comme inattendue : les personnages désignés par « *they* » ne croyaient plus le voir revenir.

Sans pouvoir être aussi facilement qualifié d'outil dramatique, l'ajout d'onomatopées après « *when* » contribue également à la dynamisation du récit et donne à la PW une dimension théâtrale.

3.3.5.2 **« When »** ***et la théâtralisation du récit***

L'un des contes que nous avons classés dans la section des contes cumulatifs présente une utilisation particulière des PW : certaines d'entre elles sont suivies d'onomatopées, qui s'insèrent entre la conjonction et le reste de la proposition :

(286) *Well, the ogre's wife was not half so bad after all. So she took Jack into the kitchen, and gave him a hunk of bread and cheese and a jug of milk. But Jack hadn't half finished these* <u>*when* ***thump! thump! thump!*** *the whole house began to tremble with the noise of someone coming*</u>*. 'Goodness gracious me! It's my old man,' said the ogre's wife, 'what on earth shall I do? Come along quick and jump in here.' And she bundled Jack into the oven just as the ogre came in.* […] *Well, the big tall woman was so curious that she took him in and gave him something to eat. But he had scarcely begun munching it as slowly as he could* <u>*when* ***thump! thump!*** *they heard the giant's footstep*</u>*, and his wife hid Jack away in the oven. All happened as it did before.* […] *he waited behind a bush till he saw the ogre's wife come out with a pail to get some water, and then he crept into the house and got into the copper. He hadn't been there long* <u>*when he heard* ***thump! thump! thump!*** *as before*</u>*, and in came the ogre and his wife.* (*Jack and the Beanstalk, EFT* ; nous soulignons)

(287) *'You've done better for yourself than you know,' answered the fairy, 'and to show I'm not ungrateful, I'll grant you your next three wishes, be they what they may.'* […] *down he sat by the blazing fire, and as he sat he waxed hungry, though it was a long way off supper-time yet.* […] *'Ah!' groaned the woodman, 'I wish I'd a good link of black pudding here before me.' No sooner had he said the word,* <u>*when* ***clatter, clatter, rustle, rustle, what should come down the chimney but*** *a link of the finest black pudding the heart of man could wish for*</u>*.* (*The Three Wishes, MEFT* ; nous soulignons)

Ces deux exemples contiennent des constructions déjà étudiées, respectivement 'S + *have-ed* + *half/scarcely/not* + V-*en*, *when* S + V-*ed*' et '*no sooner have-ed* + S + V-*en*, *when* S + V-*ed*'.

En revanche, les incises mises en gras en font des cas particuliers, car elles ajoutent une dimension théâtrale au récit. Qu'elles soient accompagnées ou non de signes de ponctuation marquant une interjection, tel le point d'exclamation dans l'exemple (286), ces onomatopées illustrent le lien qu'entretient le conte avec l'oral. Elles servent en effet à reproduire, le plus exactement possible, les sons que les personnages perçoivent et nous rapprochent de leur expérience sensorielle des événements. Quand le conte est raconté à l'oral, elles deviennent un véritable outil de théâtralisation : on peut imaginer le conteur remplacer ou accompagner les interjections « *thump ! thump ! thump !* » de l'exemple (286) par des pas lourds, ou tout autre bruit sourd servant à mimer les gestes et sons de l'ogre, ou encore accompagner « *clatter, clatter, rustle, rustle* » (de l'exemple (287)) par des bruits reproduisant le fracas causé par le boudin noir tombant de la cheminée. Si l'on imagine une manipulation dans laquelle la conjonction « *when* » est supprimée (à l'exception de la dernière PW soulignée de (286)) et remplacée par un signe de ponctuation comme un point-virgule ou un tiret, on s'aperçoit que cela rend le récit moins dramatique, voire même potentiellement irrecevable, tant la conjonction est liée au bon fonctionnement de la structure qui la précède. De plus, l'idée qu'un événement serein est interrompu par un autre événement au caractère imprévisible ne serait plus grammaticalement marquée, alors qu'elle l'est avec « *when* », véritable outil d'achoppement. En soulignant le moment auquel les sons sont perçus, « *when* » focalise l'attention du lecteur ou de l'auditeur sur l'événement qui suit. Il est alors possible de traduire et gloser ces parties d'énoncés par : « quand, tout à coup… boum ! boum ! boum ! la maison tout entière commença à trembler au bruit de pas qui se faisaient entendre…» et « à peine avait-il prononcé ces mots que… bang, bang, flip, flap, que croyez-vous qu'il sortit de la cheminée ? Un des meilleurs boudins noirs… ».

Dans l'exemple (287), l'insertion d'une proposition s'apparentant à une proposition interrogative directe (« *what should come down the chimney* ») s'adressant directement au lecteur ou à l'auditeur confirme la dimension théâtrale du passage, son rapport avec l'oralité, car elle indique que le conte est conçu pour être oralisé, à la manière d'une pièce de théâtre. Il est bien sûr possible de la lire, mais c'est oralisée, voire même jouée, par un conteur qu'elle prend toute sa dimension. En effet, ce type de question dissimulée a une fonction dialogique et interpersonnelle qui prend toute son ampleur lorsque les rôles d'énonciateur et de co-énonciateurs sont assurés par des personnes en chair et en os : alors que le lecteur ne peut que 'subir' les questions du narrateur, renforçant le pouvoir coercitif qu'a ce dernier sur le récit et

sur la lecture[427], l'auditeur peut se permettre d'y répondre, transformant les questions rhétoriques[428] en une véritable invitation à l'interaction : certaines pièces de théâtre peuvent aussi impliquer le public, ne serait-ce qu'en amenant les comédiens à s'adresser à lui pour certaines répliques. La dernière PW soulignée de (286) diffère des précédentes, dans la mesure où les interjections « *thump ! thump ! thump !* » ne sont pas insérées entre la conjonction et le reste de la proposition, mais occupent la place syntaxique du COD du verbe « *hear* » : cette place, syntaxiquement indispensable puisque le verbe « *hear* » est transitif, montre que les interjections sont essentielles à la bonne réception du récit et qu'elles y occupent une place à part entière. De plus, le type de situation que la PW décrit est anaphorique : la PW marque à chaque fois l'arrivée de l'ogre et, associée aux onomatopées « *thump ! thump ! (thump !)* », elle fonctionne comme un leitmotive qui serait associé à un personnage de pièce de théâtre.

Certains autres exemples, parmi les PW servant à la dramatisation du récit, ont attiré notre attention. Ces PW fonctionnent en effet à la manière des PW à procès télique qui viennent interrompre un procès atélique dans la principale :

(288) *As he came to a bridge, like the Creek Road one yonder, he leaned on the parapet* ***thinking*** *of his trouble, and that perhaps it would be foolish to run away from home, but he* ***could not tell*** *which to do ; when he saw a girl washing her clothes on the bank below*. (*Gobborn Seer, MEFT* ; nous soulignons)

(289) *But the fire was getting low, and the light dim, and presently the little boy* ***stirred*** *the coals with a stick, to make them blaze ; when out jumped a red-hot cinder, and where should it fall, but on the fairy-child's tiny foot.* (*My Own Self, MEFT* ; nous soulignons)

Ces deux exemples décrivent une situation interrompue dans son déroulement par un événement introduit par une PW. Bien que cet aspect imperfectif ne soit pas marqué par la forme *be-ed* V-*ing*, mais par la forme V-*ed*, tous les verbes mis en gras dans le texte désignent une activité dont la borne finale n'est pas envisagée : réfléchir et hésiter dans (288), et remuer (le feu) dans (289). Le point commun à ces deux exemples réside dans la présence du point-virgule, précédant la PW. Ce signe typographique impose une certaine rupture entre la principale et la PW, ce qui

[427] En ce sens que les questions du narrateur invitent les lecteurs à réfléchir sur des points qu'il a choisis, donc imposent un certain filtre de lecture, dirigeant le lecteur dans la direction souhaitée en fournissant lui-même les réponses. Le lecteur ne peut pas dévier de ces réponses imposées, contrairement à l'auditeur qui peut éventuellement avoir un impact sur le déroulement du récit.

[428] Nous utilisons ici 'rhétoriques' au sens où ces questions n'attendent pas de réponse.

remet en question la nature-même de la proposition : s'agit-il bien d'une vraie subordonnée, mettant syntaxiquement en relation deux propositions, donc mettant en relation deux événements du point de vue temporel et narratif, ou la conjonction « *when* » sert-elle davantage à dynamiser le récit, en focalisant l'attention du lecteur sur l'événement nouveau qu'elle introduit ?

Ce type de PW semble s'écarter des PW que l'on a l'habitude de traiter en tant qu'adverbiales de temps. Ranger (1999 : 118), partant d'énoncés semblables à ceux traités ici, écrit : « *it is hard to consider that the* when *clause locates the main clause, given that the* when *clause is here used to vehicle new information, while a locating clause ought normally to constitute a stable reference point* ». Ce type de PW se rapproche ainsi de ce que l'on appelle les PW continuatives ou PW de péripétie.

3.3.5.3 ***Les propositions en* « when » *de péripétie***

Les PW « de péripétie » sont brièvement évoquées par Adamczewski & Delmas (1998 : 347), qui donnent pour exemple la phrase : « *I was weeding the dahlias, when my telephone began to ring* ». Il est précisé que « *when* introduit bien un énoncé rhématique ». La PW ajoute effectivement « quelque chose de nouveau »[429] à la situation décrite, en l'occurrence un nouvel élément de la genèse. En cela, les PW de péripétie s'opposent aux PW de localisation temporelle du type :

(290) […] *<u>when midnight came</u> she disappeared* […] (*The Cinder Maid, EFFT* ; nous soulignons)

Dans cet exemple, la PW constitue incontestablement le « repère constitutif » de l'énoncé, au sens où l'entend Gournay (2003 : 202), c'est-à-dire « l'élément organisateur de l'énoncé », qui « a une référence stabilisée ». Une PW de péripétie, au contraire, n'est « pas considérée comme acquise » (Gournay, 2003 : 203) car il s'agit d'une « nouvelle information au niveau pragmatique » (Gournay, 2003 : 205). Ranger (1999 : 114) associe lui aussi les PW de péripétie

[429] Dubois *et al*. (2012 : 93) définissent le commentaire, ou rhème (qui sont considérés comme synonymes), comme « la partie de l'énoncé qui ajoute quelque chose de nouveau au thème, qui en « dit quelque chose », qui informe sur lui ».

à l'annonce d'un événement inattendu, à un soudain changement de situation ou à l'interruption d'une situation stable (1999 : 124).

La plupart des PW traitées jusqu'ici pour leur rôle dans la construction de la tension narrative ou dans l'introduction d'un rebondissement, et dont certaines rappellent l'exemple d'Adamczewski & Delmas ci-dessus, peuvent donc être qualifiées de PW de péripétie. Plus précisément, si nous ajoutons aux propositions de nos catégories n°4 (31 occurrences) et n°6 (28 occurrences) du tableau n°4 les vingt occurrences de PW de péripétie de notre catégorie n°5, nous pouvons avancer qu'environ 10%[430] des PW de notre corpus sont des PW de péripétie.

Les PW de péripétie sont souvent données pour synonymes des PW continuatives. Declerck (1997 : 11) emploie ce terme à propos des propositions relatives non-restrictives qui servent à pousser l'action plus loin[431].

Gournay (2003 : 200) précise, à propos de l'emploi « *continuatif* ou *de péripétie* » de « *when* » :

> Cet emploi […], soulign[e] les caractéristiques de la proposition P2 qui suit le marqueur puisque celle-ci, contrairement aux propositions subordonnées habituelles introduites par WHEN, permet de faire une avancée dans le récit.[432]

Cette avancée dans le récit prend appui sur le contenu de la principale, donc sur un autre point de l'histoire. Les PW de péripétie sont alors forcément postposées à la proposition principale, bien que la logique inverse ne soit pas nécessairement vraie : comme le rappelle Ranger (1999 : 120), toute PW postposée n'est pas à interpréter automatiquement comme une PW de péripétie. Le « caractère strictement immobile de P2 [la PW] par rapport à P1 [la principale] dans l'agencement syntaxique de l'énoncé » est l'une des caractéristiques récurrentes que

---

[430] 79 occurrences sur un total de 756 PW représentent 10,45% des occurrences totales.

[431] Les relatives continuatives ne sont pas limitées aux PW. Jepersen (1927 : 105) donne d'ailleurs plusieurs exemples avec *who*. Plus généralement, donc, et selon Jepersen (1927 : 105) : « *Continuative clauses are a subdivision under non-restrictive clauses ; they are always added after what might have been the end of a whole sentence, and instead of them we might just as well have had a separate sentence with* and *and a following personal pronoun* ».

[432] Elle prend pour premier exemple un cas correspondant à notre catégorie n°4 (tableau n°4) dans la mesure où le procès de la principale est atélique et celui de la PW télique : « (1) *Mr. Giorgi had started to turn left off Greenville Avenue onto Cherry Hill Road* ***when his car was struck by Pezza car****, police said* ». Cet exemple rappelle également notre catégorie n°6, dans laquelle les PW contiennent un verbe en *have-ed* V-*en*, à la seule différence que la PW ne contient pas ici d'adverbe négatif ou semi-négatif comme « *not* », « *sarcely* » ou « *barely* ».

Gournay (2003 : 203-205) identifie pour les PW de péripétie. La PW de péripétie peut être reconnue également, selon elle, grâce à la présence « d'un marqueur de prédication d'existence » comme « THERE+BE » ou à celle « d'un adverbe temporel qui souligne le passage à l'occurrence de procès » comme « *suddenly* » ou « *all of a sudden* ». La dernière caractéristique identifiée par Gournay (2003 : 204) est cependant la plus importante pour nous permettre d'inclure un autre type de PW dans cette catégorie : « le fait que WHEN+P2 soit parfois envisagé à l'écrit comme une proposition indépendante, formant un énoncé complet ». Certains exemples cités plus haut, du fait qu'ils correspondent à cette dernière caractéristique, peuvent être considérés comme des PW de péripétie. Les voici pour rappel :

(288) *As he came to a bridge, like the Creek Road one yonder, he leaned on the parapet thinking of his trouble, and that perhaps it would be foolish to run away from home, but* ***he could not tell which to do*** *; <u>when he saw a girl washing her clothes on the bank below</u>*. (*Gobborn Seer, MEFT* ; nous soulignons)

(289) *But the fire was getting low, and the light dim, and presently* ***the little boy stirred the coals with a stick,*** *to make them blaze ; <u>when out jumped a red-hot cinder</u>, and where should it fall, but on the fairy-child's tiny foot.* (*My Own Self, MEFT* ; nous soulignons)

L'association de la conjonction de subordination « *when* » et du point-virgule peut surprendre. Ce signe de ponctuation montre que les deux propositions doivent être considérées indépendamment l'une de l'autre. La conjonction « *when* » est néanmoins présente pour signaler que les deux relations prédicatives sont validées dans un même espace temporel.

Ramsay (1984) a consacré une étude aux PW (*WC*) et aux propositions en « *if* » (*IC*)[433] préposées et postposées. Pour elle, les PW préposées, d'autant plus lorsqu'elles sont placées en tout début de paragraphe, peuvent établir un changement spatio-temporel et fournir un cadre pour les événements qui suivent, faisant progresser le récit par la même occasion (Ramsay, 1984 : 402-403). Les PW postposées, selon son hypothèse (1984 : 385), n'ont pas le même rôle dans la mesure où elles seraient davantage thématiquement liées à la proposition principale qu'au cotexte. Or, le cas particulier de PW de continuité peut remettre en question une telle hypothèse. Ramsay (1984 : 390) suggère cependant que si les PW postposées sont thématiquement liées à la principale, elles ne sont généralement pas séparées par une virgule.

[433] Elle a pris pour corpus une nouvelle policière. Il est à noter que Ramsay (1984 : 387) écarte de son étude les propositions complétives (interrogatives indirectes) et les relatives du type « *moments when* ».

Or, les PW continuatives que nous avons repérées dans notre corpus sont précédées d'une virgule, voire d'un point-virgule. Ce signe de ponctuation signale une rupture entre la principale et la PW, qui est souvent d'ordre thématique, mais aussi narratif et prosodique. Certaines PW de péripétie semblent relativement déconnectées de la proposition principale et pourraient fonctionner de façon indépendante[434]. Les exemples (288) et (289) cités à nouveau ci-dessus l'illustrent parfaitement. La rupture du lien entre la PW et sa principale, qui se matérialise dans l'utilisation d'une ponctuation inattendue, peut même marquer le passage d'une séquence narrative à une autre. La virgule, qui pourtant établit une séparation moins marquée que le point-virgule, peut aussi signaler cette transition :

(291) *But one night the Queen dreamed that a voice from Heaven said to her, "John the True can live again if the two Princes be slain for his sake and his body smeared with their blood."* […] *The King at last agreed to the terrible sacrifice, and the heads of the two Princes were cut off, and the statue of John smeared with their blood, <u>when it came to life</u> and John the True lived again*. (*John the True*, *EFFT* ; nous soulignons)

Bien que le cotexte de droite, trop long pour être inséré ici, ne soit pas reproduit, nous pouvons avancer que la PW de péripétie soulignée introduit véritablement une nouvelle séquence narrative, puisque les événements qui suivent constituent le dénouement du récit[435]. La séquence narrative qui précède la PW est thématiquement orientée autour du sacrifice des deux jeunes princes par leurs parents. Ce qui différencie cet exemple des autres cas de PW de péripétie étudiés précédemment réside dans la détermination aspectuelle de la principale : l'auxiliaire de la principale (*the statue of John/be smeared with their blood*), dont la coordination en « *and* » a fait l'économie, est en V-*ed* et le procès est envisagé de façon télique et perfective[436]. En effet, le procès « *was smeared with their blood* » n'est pas, selon nous, envisagé de manière imperfective, et la PW ne vient donc pas l'interrompre. Bien que cette

[434] Declerck (1997 : 218-229) consacre plusieurs pages à montrer que les PW de péripétie se comportent comme des propositions principales, plutôt que comme des adverbiales. Le premier critère est celui de l'iconicité, c'est-à-dire que l'ordre des propositions dans le texte reflète la succession des situations, la proposition dite 'principale' servant d'ancrage temporel à la PW, d'où l'impossibilité d'antéposer une PW de péripétie (alors que l'antéposition ne pose pas de problème lorsqu'il s'agit d'une adverbiale de temps).

[435] Le fait que John the True est ramené à la vie, grâce au sacrifice des deux jeunes princes, mène le récit vers un rétablissement de la situation : les deux fils seront eux-mêmes ressuscités grâce aux pouvoirs magiques de John, et tout finira pour le mieux.

[436] Cela n'implique pas pour autant que tous les verbes en V-*ed* signalent des procès à l'aspect perfectif.

interprétation puisse être contestée, elle est néanmoins possible. Une manipulation avec *be* V-*ing* rapprocherait davantage cet exemple du type d'exemples déjà traités :

> (291') […] *The King at last agreed to the terrible sacrifice, and the heads of the two Princes were cut off, and the statue of John* ***was being smeared*** *with their blood, when it came to life and John the True lived again*.

Il en résulte que, dans l'exemple (291), la PW introduit une simple succession d'événements, le procès « *was smeared with their blood* » devant avoir atteint sa borne finale avant que le procès « *came to life* » ne puisse être validé. Ainsi, leur borne de fin et de début ne se chevauchent à aucun moment. La présence de la conjonction « *when* » servirait donc à signaler cette avancée dans le récit, en présentant les événements qu'elle introduit de façon dramatique, tout en indiquant que la transition narrative est opérée en l'espace d'une seule unité de temps raconté. En d'autres termes, « *when* » indique que *it/come to life* et la proposition qui lui est coordonnée (*John the True/live again*) s'inscrivent dans la continuité temporelle de la S/P *the statue of John/be smeared with their blood*, bien qu'une rupture soit opérée sur d'autres plans : typographique, syntaxique, narratif et prosodique[437].

Dans notre corpus, les PW adverbiales de temps qui introduisent un événement nouveau, c'est-à-dire qui n'a été mentionné dans le cotexte de gauche sous aucune forme, pourraient toutes être considérées comme des propositions en « *when* » de continuité, bien qu'elles ne constituent pas toutes le début d'une nouvelle séquence narrative. Selon notre point de vue, toutefois, les seules PW considérées comme de véritables PW de péripétie sont celles qui sont postposées à la proposition principale et qui marquent une certaine rupture avec cette dernière du point de vue thématique et narratif. Ainsi, les PW continuatives étudiées ici ouvrent sur une nouvelle séquence narrative. Elles poussent le récit plus loin, tout en établissant un lien minimum entre la principale et la subordonnée, donc entre les différentes étapes de la genèse, devenant de simples outils de cohésion narrative. Cependant, avec les PW continuatives, selon nous, c'est l'idée de rupture qui prime sur l'idée de lien, de continuité. C'est la raison pour laquelle nous emploierons désormais systématiquement le terme 'PW de péripétie' plutôt que 'PW continuative'. Cette dernière appellation insiste sur la continuité entre les événements,

---

[437] Couper-Kulhen (1989 : 360-361), citée par Declerck (1997 : 225), évoque le schéma intonatif spécifique lié aux PW de péripétie: « *in terms of phonological realization, narrative temporal clauses are articulated with separate-contour intonation, i.e. they have a melodic configuration which is independent of that used for the main clause* ».

alors que la PW de péripétie apporte, selon nous, davantage de discontinuité entre ceux-ci. La subordination, que l'on associe aux PW, ne reproduit pas cette idée de rupture au niveau de la syntaxe. C'est au niveau prosodique que celle-ci peut être marquée, car une pause sera certainement observée à l'oral entre la proposition principale et la PW. En effet, et contrairement aux cas dans lesquels la PW est préposée, la rupture avec la principale et son contenu est telle que, parfois, la nature des PW de péripétie en tant que subordonnées peut être remise en question. C'est d'ailleurs un des points discutés par Gournay (2003 : 205). L'auteur considère que la PW de péripétie « à proprement parler n'a pas les propriétés énonciatives d'une proposition subordonnée », puisqu'elle « n'a pas les propriétés énonciatives d'une proposition préconstruite, à référence stabilisée ». Lapaire & Rotgé (1998 : 586) évoquent, lorsqu'ils traitent des adverbiales de temps, certains cas dans lesquels la conjonction *when* « est utilisée pour relancer la narration (WHEN = AND THEN dans ce cas de figure) », ce qui constitue la caractéristique principale des PW de péripétie ; les auteurs avancent qu'il « serait alors légitime de considérer [la PW] comme une sorte de coordination ». Gournay (2003 : 208-209) remet cependant en question ce type de manipulation, car il implique, dans le cas, par exemple, où la principale contient un verbe en *have-ed* V-*en*, un changement de la « détermination aspectuelle » pour aboutir sur un énoncé recevable, dans lequel est établie une « relation de succession » entre les procès[438]. En effet, « les procès de P1 et P2, pour être coordonnés, doivent avoir une détermination aspectuelle identique, dans le cas d'une chronologie d'événement » (Gournay, 2003 : 209). Nous rejoignons alors l'auteur dans son argument selon lequel une PW de péripétie n'est pas comparable à un cas de coordination.

En ce qui concerne les « *narrative WCs* » de Declerck (1997 : 37), la nature et la fonction des PW en tant que subordonnée adverbiale de temps est également remise en question. Selon l'auteur, elles partagent davantage de caractéristiques avec les propositions principales. Il propose des manipulations à l'aide de « *and then* ». Les « *narrative clauses* » sont définies comme suit :

---

[438] Gournay (2003 : 208) fait les manipulations suivantes :
« *(16) His walk from the inn had taken him **only** two blocks to the main street **when he found himself in the middle of a local Snow Carnival Parade**. He saw the polar bear and then he saw her. (TAR BABY).*
*(16') * His walk from the inn **had taken** him only two blocks to the main street AND THEN he found himself in the middle of a local Snow Carnival Parade.* […]
*(16'') His walk from the inn **took** him only two blocks to the main street AND THEN he found himself in the middle of a local Snow Carnival Parade*. ».

> *[Narrative WCs] do not have the semantic function of specifying the time of the HC-situation or a time to which the time of the HC-situation is related : they do not answer the question 'When?' Instead, they are semantically like HCs : they 'push forward the action'(i.e. when is equivalent to 'and then'). For this reason, they should not be treated as adverbial WCs, but rather as a special type of WC that has many characteristics in common with HCs.*

Cette caractérisation semble parfaitement décrire le fonctionnement des PW de péripétie tel que nous l'entendons. Néanmoins, tous les exemples fournis par Declerck (1997 : 37) sont comparables aux exemples et cas particuliers que nous avons traités dans la sous-partie dédiée au rôle des PW dans la construction de la tension narrative, c'est-à-dire les cas dans lesquels la PW suit une proposition principale en *be about to*, *be* V-*ing* ou *had hardly* V-*en*[439]. Cette proximité s'explique par l'effet dramatique que provoquent les PW de péripétie, donc par le fait qu'elles peuvent elles aussi être analysées sous l'angle de la dramatisation du récit : elles ne font pas seulement avancer le récit, elles le font avancer de façon dynamique. L'exemple ci-dessous le montre :

(292) *Now it happened that two men were coming that way, and they saw a horse and cart coming towards them, with nobody on it, and yet the horse was picking his way and turning the corners just as if somebody was guiding him. So they followed the horse and cart till they got to the field, <u>when they saw the man take Thumbkin out of the horse's ear and stroke him and thank him</u>. They looked at one another and said:*

"That lad is a wonder; if we could exhibit him we would make our fortunes."

[…] *After a time as it got dusk the men sat down by the wayside to eat their supper. And the man took off his hat and put it on the ground, <u>when Thumbkin jumped off and hid himself in the crevice of a tree</u>.*

When they had finished their supper *the men looked about to find Thumbkin, but he was not there. And after a while they had to give up the search and go away without him.*

[439] Voici les quatre exemples sélectionnés par Declerck (1997 : 37) :
« (*a) I was sitting quietly in the kitchen when suddenly a stranger entered the room (= and then it suddenly happened that…).*
(b) She had just dried the last plate and was setting clean coffee cups on a tray, when a dark-haired, spectacled young man put his head through the kitchen window. […]
(c) Closing the garage doors behind her, she was about to turn when the felt the cold muzzle of a gun against her back. […]
(d) I had hardly obtained a pair of spectacles when I ceased to need them, my eyes suddenly getting a second wind. […] ».

> ***When they had gone*** *three robbers came and sat down near the tree where Thumbkin was and began to speak of their plans to rob the Squire's house.* (*Thumbkin, EFFT* ; nous soulignons)

Les PW soulignées sont incontestablement des PW de péripétie. En remplaçant la conjonction « *when* » par l'adverbe « *suddenly* », elles pourraient sans problème fonctionner comme des propositions indépendantes, dans la mesure où tous les verbes (dans la principale, comme dans la PW) sont en V-*ed* et décrivent une suite d'événements. La détermination verbale de la PW est donc relativement indépendante de celle de la principale. En d'autres termes, la validation du procès *they/see the man take Thumbkin out of the horse's ear* paraît moins en lien avec la validation du procès de la principale (*they/get to the field*) que dans les cas des catégories n°4 et n°6 du tableau n°4 (partie 3.3.1.). En effet, contrairement au cas dans lequel le procès de la principale est atélique, les PW ne viennent ici pas interrompre de procès en déroulement. Contrairement au cas dans lequel la principale contient l'expression « *be about to* + V », le procès de la proposition principale n'est pas ici uniquement envisagé mais bien validé. Enfin, contrairement au cas dans lequel le verbe de la principale est en *have-ed not/scarcely/barely* V-*en*, le procès de la principale n'est pas vu comme n'ayant pas, ou ayant à peine franchi sa borne initiale ; sa borne finale a, au contraire, été pleinement franchie. « *When* » fonctionne donc ici comme un relanceur de narration, ce qui n'est pas le cas dans les PW mises en gras dans le texte. Nous les avons fait apparaître en tant que point de comparaison avec les PW de péripétie. Declerck (1997 : 214-215) postule que, dans ce schéma :

> […] a *WC preceding its HC may also carry the action forward, but is not felt to be a narrative WC* […] *because the situatio[n] in question[n] [is] not foregrounded* […] *the WC defines a 'frame' for the HC* […] *preposed WCs* […] *move the action ahead in time*.

En position antéposée, les PW posent donc davantage un cadre spatio-temporel pour le déroulement des événements qui suivent. Si l'on a une impression d'avancement, celui-ci se situe surtout au niveau temporel. Dans l'exemple (292), l'accent semble être mis sur les conditions narrativo-temporelles que les PW posent pour que le récit puisse avancer par la suite, alors que les PW de péripétie soulignées participent directement à faire avancer le récit. Ainsi, les premières peuvent être qualifiées de descriptives, ou cadratives, dans le sens où elles fournissent un cadre spatio-temporel aux événements qui suivent ; elles ralentissent le rythme du récit. Elles ont en effet un caractère anaphorique puisqu'elles reprennent des événements déjà évoqués dans le cotexte avant, respectivement : « *the men sat down by the wayside* ***to eat their supper*** » et « *they had to give up the search and* ***go away*** *without him* ». Il est vrai que les

PW font passer ces procès mis en gras dans le texte du statut de l'intention à celui du validé ; c'est en cela qu'elles ne sont pas purement répétitives. Les PW soulignées, en revanche, ont clairement une dimension mirative : il s'agit davantage d'annoncer un événement nouveau, au caractère inattendu, que de décrire des circonstances spatio-temporelles. L'enchaînement d'événements nouveaux a pour effet d'accélerer le rythme du récit. Selon Declerck (1997 : 213), les *narrative WCs* :

> [...] *indicate a new action or event in the chain of actions/events that constitue the backbone of the story. Moreover, they are foregrounding in the sense that they give prominence to the WC-situation, i.e. they represent their situation as relatively important, even central to the narrative. They thus combine two aspects of meaning: sequentiality and prominence.*

D'après ces critères de distinction, certaines propositions relatives dont l'antécédent est récupérable dans le cotexte de gauche pourraient aussi être qualifiées de PW de péripétie.

Nous rappelons d'ailleurs que nous avons réuni les PW de péripétie et les PW relatives dans une même catégorie (n°5) dans le tableau de classification n°4 (partie 3.3.1.), bien que nous les ayons comptabilisées séparément. Certains cas de relatives dont l'antécédent est récupérable dans le cotexte-avant pourraient, en effet, répondre aux mêmes caractéristiques que les PW de péripétie :

(293) *They all got out safe, and they ran and ran, and never stopped until* ***morning****, when they saw a grand house before them. It turned out to be a king's house* […]. (*Molly Whuppie, EFT* ; nous soulignons)

(294) *So he got a horn, shovel, and pickaxe, and went over to the Mount in* ***the beginning of a dark winter's evening****, when he fell to work, and before morning had dug a pit twenty-two feet deep, and nearly as broad, covering it over with long sticks and straw.* (*Jack the Giant-Killer, EFT* ; nous soulignons)

Dans ces deux exemples, les PW complètent les antécédents mis en gras dans le texte, respectivement le nom « *morning* » et le GN « *the beginning of a dark winter's evening* ». Elles entrent alors dans la catégorie de Declerck (1997 : 8): « *WCs used as relative clauses modifying a temporal NP [noun phrase]* ». Il s'agit ici de relatives non-restrictives, donc, comme l'indique Declerck (1997 : 9), « *when* » est glosable par « *at which time* »[440]. Ces relatives ont la particularité d'être « *semantically independent* » et d'avoir une « *independent time reference* »[441]. Elles sont grammaticalement liées à leur antécédent, mais, au niveau référentiel,

[440] Dans les PW relatives restrictives, « *when* » est paraphrasable par « *the time at which* » (Declerck, 1997 : 8).
[441] Ce qui explique que le modal « *will* » soit recevable dans les PW exprimant un événement futur : « *Later on I will give you instructions concerning next Tuesday, when I* will be *in Glasgow.* » (Declerck, 1997 : 9).

ce sont les moments désignés par ces GN qui sont complétés . Les PW indiquent alors quels événements s'y inscrivent. Dans (293), la glose suivante est possible : « *morning, at which time they saw a grand house before them* », et dans (294), nous pouvons gloser par : « *the beginning of a dark winter's evening, at which time he fell to work* ». Les PW pourraient être considérées comes des relatives libres. Selon Declerck (1997 : 21) « *a free relative used as an adverbial* […] *can be in apposition to a time adverbial (later, when people ...), or a frequency adverb (sometimes when...)* ». Les PW de nos exemples sont bien en apposition à des « *time adverbials* ». Les PW indiquent que le moment auquel les S/P respectives ont été actualisées, *they/see a grand house before them* et *he/fall to work*, s'inscrit dans la période temporelle définie par « *morning* » et « *the beginning of a dark winter's evening* », avec laquelle elles sont marquées comme concomitantes par l'intermédiaire de « *when* ». Cependant, ce n'est pas tant l'ancrage temporel qu'effectue l'ensemble 'GN+relative' qui semble primordial que l'événement que les PW décrivent. Ces événements ont un caractère nouveau et participent à faire avancer le récit. Elles seraient donc à interpréter comme des PW de péripétie. Le fait que certaines relatives non-restrictives sont séparées de leur antécédent, comme c'est le cas dans l'exemple suivant, nous invite à considérer ce type de PW comme étant plutôt indépendantes de leur antécédent :

(295) *But, one day, people told each other that the King was travelling through the land, and in the town near by was to give* ***a great ball****, to all the lords and ladies of the country, <u>when the Prince, his only son, was to choose a wife</u>.* (*Tattercoats, MEFT* ; nous soulignons)

L'antécédent de la PW soulignée peut être récupéré dans le cotexte de gauche : « *a great ball* », que l'on comprend implicitement comme « *the night of the great bal* » ; il est séparé de la relative par l'incise constituée par le GP « *to all the lords and ladies of the country* ». Il est alors plus difficile de gloser « *when* » par « *at which time* » comme nous l'avons fait précédemment. Cette incise indique que le lien entre l'antécédent et la relative n'est pas très fort, et il est même difficile à recréer à la lecture. Toutefois, ce qui nous empêche de clairement catégoriser cette PW comme une PW de péripétie, c'est la modalité qu'elle contient : le semi-modal « *be to* » indique que la S/P *the Prince/choose a wife* va se réaliser si les événements se déroulent comme prévu. Elle n'introduit donc pas un événement nouveau car il s'agit d'un événement 'en devenir'. Cette PW ne pousse donc pas réellement le récit plus loin. La récupération de l'antécédent dans le cotexte de gauche est contestable ici. Il pourrait s'agir d'une relative non-

restrictive sans antécédent apparent. Dans ce cas-là, et comme l'avance Declerck (1997 : 254) :

> *[The WC] links up with the time which the speaker implicitly refers to when describing the situation of the HC: the covert antecedent is the time of the actualization in question. WCs of this type are automatically continuative.*

Nous nous accordons à considérer que toute PW de péripétie sans antécédent apparent ou récupérable dans le cotexte-avant a implicitement pour antécédent le moment de la situation qui vient d'être décrite, dans lequel ou à partir duquel elle vient s'ancrer temporellement.

Nous partions de l'hypothèse que les PW étaient, avant tout, un outil de repérage temporel, mais il s'avère qu'elles semblent davantage être utilisées en tant qu'outils miratifs pour introduire des événements nouveaux qui font avancer le récit. Comme l'explique Ranger (1999 : 128) :

> […] *it is not merely the relationship between events in peripeteic when clauses which creates the effect of peripeteia but also the very syntactic relationship between lexes, the representation of which has to be modified in mid-reception, so to speak.*

Dans nos contes, les PW de péripétie introduisent une rupture dans la syntaxe qui illustre l'interruption du déroulement narratif attendu. Par ailleurs, Ranger (1999) ne déconnecte pas si clairement les PW de péripétie de leur dimension temporelle. En effet, celui-ci reconnaît toujours entre les PW de péripétie et leur principale une relation de localisation temporelle ; ainsi :

> *In peripeteic uses of* when, […] *the locating lexis does not possess the referential stability required in order to serve as a locator. It predicates the existence of a new event, and requires, in turn, a locator to stabilise it. This locator is to be found in the first clause, where it is often announced by an aspectuo-modal adverb.*

Bien que nous reconnaissions qu'une valeur temporelle persiste dans les exemples correspondants aux catégories n°4 et n°6 de notre classification (tableau n°4), elle peut davantage être contestée dans certains exemples que nous avons soulevés. Il nous faut préciser qu'aucun exemple pris par Ranger ou par les autres linguistes que nous avons cités ne correspond à ces cas particuliers. Ce sont ces derniers types de PW auxquels nous n'accorderons aucune valeur temporelle, si ce n'est « l'unité temporelle » à laquelle renvoie le marqueur « *when* » (Gournay, 2003 : 213), la proposition principale permettant « d'identifier la donnée

temporelle par rapport à laquelle l'occurrence de procès [dans la PW] est repérée ». L'auteur ajoute même que, dans le schéma « P1 WHEN P2 », *when* a une « fonction anaphorique » dans la mesure où « le cadre temporel auquel il renvoie est exprimé dans le contexte antérieur, en P1 ».

Ce qui départage les PW adverbiales de temps des PW de péripétie, c'est le fait que le contenu informationnel de ces dernières est absolument nécessaire au récit, alors que le contenu informationnel des premières est d'une importance secondaire. Elles semblent donc respectivement introduire des événements de second plan et des événements de premier plan. En passant de la catégorie des PW temporelles aux PW de péripétie, « *when* » perd quelque peu sa valeur sémantique temporelle au profit d'une surcharge narrative et de cohésion textuelle.

Nous avons, jusqu'ici, traité séparément les emplois particuliers de certains marqueurs et procédés linguistiques qui jouent un rôle important dans l'expression de la temporalité dans notre corpus. Nous avons remarqué que certains de ces marqueurs et procédés sont particulièrement récurrents dans l'un des contes que nous avons étudiés : *Beauty and the Beast* (*EFFT*). De plus, ce conte nous semble particulièrement représentatif des caractéristiques génériques identifiées dans les deux premiers chapitres. Nous nous proposons donc de réaliser une étude de l'expression de la temporalité dans l'intégralité de ce conte.

3.4 L'expression de la temporalité dans *Beauty and the Beast* (*EFFT*)

Notre choix, qui s'est porté sur *Beauty and the Beast* (voir annexe 4), un conte tiré du recueil européen *EFFT*, présente plusieurs intérêts. Tout d'abord, il est représentatif des autres contes de notre corpus par son espace textuel. En effet, son nombre de mots (1 365) est proche du nombre de mots moyen pour un conte (1 320)[442]. De plus, il est aisé d'en trouver d'autres versions, en anglais comme en français, ce qui permettra de proposer quelques points d'analyse

[442] Notre corpus de 104 contes contient 137 277 mots, ce qui donne une moyenne de 1 320 mots par conte.

comparative, afin de tenter de distinguer les caractéristiques temporelles génériques des caractéristiques liées au style de l'auteur. Nous nous baserons alors sur deux versions du conte publiées avant celle de Joseph Jacobs : celle d'un auteur écossais contemporain de Joseph Jacobs, Andrew Lang[443] (annexe 5 - 7 178 mots), publiée en 1889, et celle de l'auteure française reconnue comme la première à avoir fourni une version raccourcie du roman de Suzanne de Villeneuve : Jeanne-Marie Leprince De Beaumont (annexe 6 - 2 643 mots), publiée en 1757.

Nous divisons ci-dessous notre analyse en grands points en nous basant sur le conte de Joseph Jacobs. Nous ne proposerons pas d'étude complète sur l'expression de la temporalité dans les contes des deux autres auteurs, mais ceux-ci serviront de points de comparaison pour l'étude de certains des éléments considérés. La décision de mettre en regard ces trois textes s'inscrit dans une recherche de faits généralisables au genre du conte dans son ensemble. Nous avons voulu partir d'un même conte-type pour tenter de déterminer les éléments qui, dans l'expression de la temporalité, découlent de la langue dans laquelle le conte est écrit, ceux qui sont dus à des particularités stylistiques et ceux qui pourraient être considérés comme génériques. Ainsi, la comparaison entre le conte français d'un côté et les deux contes anglais de l'autre pourrait nous aider à distinguer les premiers, la comparaison entre les deux contes anglais, les deuxièmes, et la comparaison de toutes les versions, les troisièmes. Nous restons consciente des limites d'une telle démarche, mais nous considérons ces analyses comme une amorce à une recherche plus large sur le lien entre genre et temporalité.

3.4.1 Espace textuel : entre temps raconté et temps non-raconté

Notre conte dispose, par rapport aux contes de Lang et de Madame Leprince De Beaumont, d'un espace textuel restreint. Il s'agit d'un texte court. Le narrateur a donc recours à des stratégies d'extension du cadre spatio-temporel du récit. Les principales stratégies sont

[443] Une note de bas de page précise qu'Andrew Lang a pour source le roman de Madame de Villeneuve. Le texte n'est pas, selon les indications péritextuelles, affiché comme une traduction, ce qui aurait pu remettre en question les spécificités de l'auteur dans l'expression de la temporalité. Le texte a en fait été remanié, et notamment raccourci, à la manière des textes de Jacobs provenant de sources précises et qu'il a pu remanier stylistiquement.

l'utilisation de l'ellipse narrative ou temporelle, de l'itérativité et de la condensation temporelle ; celles-ci sont étudiées plus bas, mais avant toute chose, il nous faut avoir un aperçu de la nature des indications temporelles utilisées et de la progression temporelle du récit dans son ensemble.

3.4.1.1 *Répartition chiffrée des indications temporelles selon leur nature grammaticale*

En annexe (annexes 4, 5 et 6), nous avons distingué, par différentes couleurs de police et de surlignage, les différents types d'indications temporelles. Le code couleur fonctionne comme suit :

- GN : surlignage gris foncé

- GP : surlignage gris clair

- adverbes et locutions adverbiales : surlignage vert

- propositions adverbiales temporelles (avec subordonnant, ou respectivement en anglais et en français, en *–ing*, et en *-ant* ou gérondives) : surlignage rose

- autres (expressions temporelles idiomatiques, GN exprimant une durée en position de S, etc) : surlignage jaune

Compte tenu de la diversité de cette dernière catégorie et du nombre trop faible d'occurrences, nous n'avons pas reproduit ces statistiques dans le tableau n°6 ci-dessous. Il est à noter que nous avons utilisé une police violette pour les propositions relatives continuatives et que nous avons souligné certains autres éléments qui peuvent être pris en compte dans l'étude de la temporalité ; ces éléments ne constituent cependant pas des indications temporelles chiffrables qui peuvent se retrouver dans le tableau n°6.

Ainsi, pour gagner en concision, seules les indications temporelles les plus facilement repérables ont été comptabilisées, et les indications telles que les formes verbales aspectuelles ou les propositions participiales (en V-*en*, avec un participe passé) n'ont pas été ici prises en compte.

Nos résultats sont présentés dans l'ordre décroissant en ce qui concerne le conte de Jacobs :

Tableau 6 - Répartition chiffrée des indications temporelles selon leur nature grammaticale

Nombre d'occurrences (occ)[444] de / chez	Jacobs (1 365 mots)	Lang (7 178 mots)	De Beaumont (2 643 mots)	Total (11 186 mots)
Adverbes ou locutions adverbiales	24 (17,6 occ / 1 000 mots)	153 (21,3 occ / 1 000 mots)	20 (7,6 occ / 1 000 mots)	197 (17,6 occ / 1 000 mots)
Propositions adverbiales de temps	21 (15,4 occ / 1 000 mots)	97 (13,5 occ / 1 000 mots)	29 (11 occ / 1 000 mots)	147 (13,1 occ / 1 000 mots)
GP	9 (6,7 occ / 1 000 mots)	40 (5,6 occ / 1 000 mots)	19 (7,2 occ / 1 000 mots)	68 (6,1 occ / 1 000 mots)
GN complément circonstanciel de temps	4 (2,9 occ / 1000 mots)	24 (3,3 occ / 1 000 mots)	10 (3,8 occ / 1 000 mots)	38 (3,4 occ / 1 000 mots)
Total	58 (42,5 occ / 1 000 mots)	314 (43,7 occ / 1 000 mots)	78 (29,5 occ / 1 000 mots)	450 (40,2 occ / 1 000 mots)

[444] Les statistiques entre parenthèses sont arrondies au dixième. Elles représentent le nombre d'occurrences de chaque type d'indication temporelle par tranche de 1 000 mots.

La première conclusion pouvant être tirée de ce tableau porte sur le nombre d'indications temporelles clairement identifiables selon chaque version du conte : les statistiques sont très proches concernant les deux contes anglais, mais le conte français fournit en moyenne 10,7 indications temporelles de moins par tranche de 1 000 mots. L'écart le plus important se situe au niveau des adverbes ou locutions adverbiales. Cet écart peut s'expliquer par la plus faible utilisation d'adverbes comme « *then*/puis », qui font également office de connecteurs discursifs. Les rapports entre les événements sont peut-être donc moins temporellement marqués, notamment dans leur succession, dans le conte français.

Le conte de Jacobs est celui qui a le plus recours au repérage inter-propositionnel, à travers une utilisation massive des propositions adverbiales de temps, ce qui peut signifier que sa temporalité est davantage fermée sur elle-même. Pour vérifier cette hypothèse, il faut étudier le type de repérage énonciatif qu'impose chaque indication. Dans le conte de Jacobs, seules la première et la dernière indication font sortir le conte de sa temporalité interne, à l'exception du commentaire du narrateur-énonciateur « *as was the custom in those days* » (nous soulignons), qui implique une certaine distance énonciative par rapport au cadre spatio-temporel partagé par les personnages ; outre cette remarque, l'adverbe « *once* » et l'adverbe « *ever* » sont les seules indications à imposer la prise en compte d'un cadre spatio-temporel dépassant celui de l'histoire racontée à proprement parler. Nous pouvons émettre une remarque comparable concernant le conte de Lang et les indications au début et à la fin du récit, c'est-à-dire « *once upon a time* » et « *ever after* » (nous soulignons). Dans le conte français, seule une indication, « il y avait une fois » (nous soulignons) impose cette prise de distance énonciative. Ainsi, les repérages énonciatifs se font pour la grande majorité sans avoir à sortir du cadre spatio-temporel de l'histoire pour les trois contes. Il n'y a donc pas de rapport entre l'utilisation importante d'adverbiales de temps et une temporalité fermée. Toutefois, le nombre plus important d'adverbiales de temps chez Jacobs indique que les événements sont davantage repérés les uns par rapport aux autres que chez Lang ou Leprince De Beaumont. Cela renforce la cohésion narrative et temporelle, ainsi que l'idée que des liens logiques unissent les différents événements, donnant peut-être l'impression que ceux-ci s'enchaînent dans une relation de cause à effet. Il est cependant difficile d'affirmer que ce n'est pas le cas dans les deux autres contes, étant donné que l'écart moyen du nombre d'occurrences reste, en définitive, assez minime.

Les résultats statistiques du tableau n°6 ne doivent pas être déconnectés de leur contenu sémantique ; en effet, bien que le conte de Madame Leprince De Beaumont offre un nombre moins important d'indications temporelles, ces dernières sont plus précises que chez Jacobs ou Lang : douze occurrences sur soixante-dix-huit, soit environ 15,4%, contiennent une expression chiffrée, donc précise, de temporalité, que celle-ci ait affaire au passage du temps de l'histoire, comme « dans huit jours », ou qu'elle vise un instant bien précis dans le cadre spatio-temporel de l'histoire, comme « il était dix heures du matin ». Nous n'en trouvons qu'une seule chez Jacobs (« *seven days from now* »), ce qui représente environ 1,7% des occurrences, et huit chez Lang, comme « *when the two months are over* » ou « *for twenty-four hours* », soit environ 2,5% du total. Bien que la temporalité soit envisagée de façon plus précise par Leprince De Beaumont, ce type d'indications reste minoritaire. Dans les trois contes, la grande majorité des indications temporelles restent sémantiquement très vagues, empêchant, comme nous allons le voir ci-dessous, toute estimation précise du temps raconté, c'est-à-dire de la durée entre la première et la dernière étape du récit.

3.4.1.2 ***Progression du temps raconté : une tentative descriptive***

L'imprécision caractéristique de la plupart des repères temporels, tels que « *shortly afterwards* » (Jacobs), « *very soon* » (Lang) ou « fort longtemps » (Leprince De Beaumont), empêchent que l'on chiffre de façon précise l'étendue du cadre spatio-temporel de l'histoire, autrement dit du temps raconté qui s'écoule entre la première étape du récit et la dernière.

Nous avons, ci-dessous, tenté de rassembler dans un tableau les principales étapes du récit du conte de Jacobs, qui correspondent souvent à des déplacements, ainsi que les indications temporelles fournies par le narrateur. Nous sommes consciente du caractère subjectif d'une telle interprétation, mais nous proposons tout de même une estimation. Certaines durées de temps raconté sont toutefois fournies par le narrateur ; lorsqu'il s'agit de nos estimations, nous indiquons l'espace temporel écoulé entre parenthèses.

Tableau 7 - Progression du temps raconté dans *Beauty and the Beast* (*EFFT*)

n°	Caractéristique(s) principale(s) des différentes étapes narratives	Indication(s) temporelle(s) présente(s) dans la séquence narrative ouverte par la nouvelle étape	Temps de l'histoire écoulé (estimation) depuis la dernière étape
1	*The father is about to start his journey away from home.*	« *when he was just starting* »	
2	*The father goes on his journey and buys his daughter's presents.*	Ø	[*same day*] (*a few hours later : 2 hours*)
3	*The father rides off home.*	« *when all his merchanting was done* »	(*a few days later : **3 days***)
4	*The father gets off his horse and enters the Beast's garden.*	« *till he was near his house* »	[*same day*] (*a few hours later : 10 hours*)
5	*The father plucks the most beautiful rose he can see and the Beast appears*.	« *at that moment* »	[*same day*] (*a few minutes later : 30 min.*)
6	*The father makes a deal with the Beast*.	« *seven days from now* »	[*same day*] (*a few minutes later : 5 minutes*)
7	*The father rides home.*	Ø	[*same day*]
8	*The father gets into the house and gives his daughters their presents.*	« *as soon as he got into his house* », « *soon* », « *for several days* »	[*same day*] (*a few hours later : 2 hours*)
9	*The father tells Bella all that happened with the Beast.*	« *till at last he took his youngest*	***6 days***

		daughter aside and said to her… »	
10	*Bella and her father ride off to the Beast's dwelling.*	« *next day* »	***1 day***
11	*They enter the house and walk around it.*	« *when they got there* »	[*same day*] (*a few hours later : 10 hours*)
12	*They sit down to the table and eat dinner.*	« *till at last the merchant said : "Let's sit down…"* »	[*same day*] (*a few hours later : 2 hours*)
13	*They arise from the table.*	« *when they arose from the table* »	[*same day*] (*one hour later*)
14	*The Beast appears before them and Belle accepts to stay there. Her father is to come and visit her "that day each week".*	« *suddenly* »	[*same day*] (*a few seconds later : 30 seconds*)
15	*Bella gets tired of her solitude.*	« *soon* »	(*a few days later : **3 days***)
16	*Bella speaks with the Beast in the garden. She has lost fear of him.*	« *next day* »	***1 day***
17	*Her father comes to see her.*	« *shortly afterwards* »	(*a few days later*) ***3 days***
18	*Life goes on "for many days". Bella gets to like the Beast.*	« *for many days* », « *till she got quite to like him* »	*Many days* (***30 days***)
19	*The Beast does not come to keep Bella company as usual. Bella goes and looks for him in the garden.*	« *until one day the beast did not come at his usual time, just after the midday meal* »	(*a few days : **7 days***)
20	*Bella finds the Beast under the rosebush.*	« *at last* »	[*same day*] (*one hour*)

21	*Bella tells the Beast she loves him. The Beast turns into a prince.*	« *no sooner had she said this than…* »	[*same day*] (*a few minutes later : 10 minutes*)
22	*The prince sends for the merchant and his daugthers. Bella and the prince get married.*	« *thereupon* »	[*same day*] (*a few hours later : 4 hours*)
23	*They live happy together.*	« *ever afterwards* »	[same day] (*a few hours later : 2 hours*) + (***60 years***)

Nous avons mis en gras dans le texte les éléments qui nous permettent de donner une estimation du temps écoulé entre la première et la dernière étape du récit. Ainsi, nous estimons à cinquante-quatre jours, soit un peu moins de deux mois, le temps écoulé entre le début du récit et l'avant-dernière étape, c'est-à-dire entre le moment où le père s'apprête à quitter sa maison et demande à ses filles ce qu'elles désirent comme présents et le moment où Belle et le prince se marient. À ces cinquante-quatre jours s'ajoute notre estimation concernant la vie que les deux personnages partagent dans le bonheur, soit environ soixante ans. Nous avons pris en compte cette dernière estimation dans l'écoulement du temps de l'histoire car elle fait partie du temps raconté. Cependant, c'est l'espace temporel des cinquante-quatre jours que nous garderons pour comparaison avec les deux autres contes, dans la mesure où il s'agit d'une estimation plus fiable ; il est en effet encore plus difficile de chiffrer une durée représentée par la locution adverbiale « *ever afterwards* ».

Nous avons procédé de même pour le conte de Lang et celui de Madame de Leprince De Beaumont, en excluant du calcul du temps raconté l'indication temporelle liée à la situation finale, à savoir, respectivement, « *ever after* » et « fort longtemps ». Nous ne proposerons pas ici les résultats sous forme de tableau, pour plus de concision. Dans le conte de Lang, la durée de « *two months* » est reprise plus loin de manière anaphorique sous la forme « *for a short time* », ce qui donne un ordre d'idée pour estimer les autres indications imprécises. Ainsi, nous estimons à trois ans, dix mois et sept jours la durée du temps raconté. Pour le conte de Madame Leprince De Beaumont, les indications sont, nous l'avons vu, un peu plus précises ; nous

pensons donc que notre estimation de un an, sept mois et douze jours est sujette à une marge d'erreur de moindre importance.

Il existe donc un lien entre l'espace textuel et l'étendue du temps raconté : 54 jours sont racontés en 1 365 mots chez Jacobs, 587 jours en 2643 mots chez Leprince De Beaumont et 1 402 jours en 7178 mots chez Lang. Ainsi, plus l'espace textuel est vaste, plus le cadre temporel de l'histoire est large. Ces résultats nous apprennent aussi que, en moyenne (arrondie à l'unité), Jacobs utilise vingt-cinq mots pour raconter un jour, quand Leprince De Beaumont et Lang en utilisent cinq. Nous pouvons alors nous attendre à l'utilisation de plus nombreux raccourcis narrativo-temporels chez ces deux derniers auteurs, tels que l'ellipse.

3.4.1.3 *Variations de rythme : ellipses et condensation narrativo-temporelles*

Pour rappel, à la suite de Genette (1972 : 128) nous parlerons d'ellipse quand « un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire ». Nous tenterons de prendre en compte les principaux cas correspondant aux deux types d'ellipse que Genette (1972 : 139) distingue, à savoir les « ellipses explicites »[445] et les « ellipses implicites »[446], même si les premières sont plus faciles à repérer que les secondes.

Nous parlons de condensation narrativo-temporelle quand plusieurs événements, ou plusieurs occurrences d'un même événement, sont racontés dans un espace narratif, donc aussi textuel, restreint. Dans le cas où plusieurs occurrences d'un même événement font l'objet d'une seule mention dans le récit, nous parlerons plus précisément d'itérativité.

---

[445] Les ellipses explicites « procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élident […], de type « quelques années passèrent » […] soit par « élision pure et simple […] et indication du temps écoulé à la reprise du récit : type « deux ans plus tard » […] cette forme [étant] évidemment plus rigoureusement elliptique » (Genette, 1972 : 139). Le deuxième cas est en effet plus proche d'une réelle ellipse, bien que la durée du temps élidé ne corresponde pas à un segment complètement nul de récit.

[446] Genette (1972 : 140) décrit « les ellipses implicites » comme celles dont « la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative ». Genette (1972 : 141) distingue une troisième grande catégorie, les ellipses « hypothétiques », qui sont « impossible à localiser » et « que révèle après coup une analepse ». Nous nous concentrerons sur les ellipses explicites et implicites.

Qu'il s'agisse d'ellipse ou de condensation, les deux techniques peuvent contribuer à l'accélération du rythme narratif. Lorsque ce n'est pas le cas, elles restent malgré tout des outils essentiels d'un genre court comme le conte, car elles permettent de raconter plus d'événements en peu de mots, élargissant ainsi le cadre spatio-temporel de l'histoire, qui, sans ce type de techniques d'économie lexicale et narrative, serait fortement limité (rappelons qu'un conte de notre corpus est composé en moyenne de 1320 mots seulement).

Nous partons, ci-dessous, d'exemples tirés de la version de *Beauty and the Beast* de Jacobs, et proposerons quelques remarques comparatives avec la version de Lang et celle de Madame Leprince De Beaumont.

L'*incipit* du conte de Jacobs laisse tout de suite présager un rythme narratif soutenu, puisque la description de la situation initiale (en gras) est extrêmement courte et laisse tout de suite place à l'élément déclencheur de malheur (le voyage du père). Considérons l'ensemble du premier paragraphe sous l'angle de l'ellipse et de la condensation narrativo-temporelle :

(296) ***There was once a merchant that had three daughters, and he loved them better than himself***. *Now it happened that he had to go a long journey to buy some goods, and when he was just starting he said to them, "What shall I bring you back, my dears?" And the eldest daughter asked to have a necklace; and the second daughter wished to have a gold chain; but the youngest daughter said, "Bring back yourself, Papa, and that is what I want the most." "Nonsense, child," said her father, "you must say something that I may remember to bring back for you." "So," she said, "then bring me back a rose, father."* (*Beauty and the Beast*, *EFFT* ; nous soulignons)

Les deux premières grandes étapes du récit s'enchaînent ainsi en l'espace de deux phrases, dans un espace textuel de 32 mots seulement. Sur le plan temporel, l'accélération du rythme narratif se traduit par la confrontation entre un procès atélique (« *loved them* ») et un procès venant s'inscrire ponctuellement dans le cadre temporel ouvert par la prédication d'existence « *there was a merchant* », celui correspondant, de façon large, à la vie du marchant. L'expression « *it happened that…* » vise donc tout de suite un instant bien précis de la vie du père, sans que celle-ci ait pu être développée. Si le temps raconté a pour borne initiale le moment où le marchant a eu trois filles, donc la naissance de Bella, une ellipse narrativo-temporelle implicite est détectable dès la deuxième phrase du récit, car il y a un « segment nul » de récit pour la durée d'histoire qui s'est écoulée entre la naissance de Bella et la première mention du voyage du père, alors que ses filles sont déjà des jeunes filles. De la même façon, une ellipse implicite se

trouve entre le procès « *he had to go a long journey* », faisant implicitement référence au moment où il a appris ou réalisé qu'un long voyage s'imposait à lui, et sa prise de parole. Cette dernière s'inscrit dans le segment temporel laissé ouvert sur la droite par la PW : « *when he was just starting* », et faisant référence au moment où le père s'apprête à partir. Aucune mention des préparatifs n'est apparente ; ceux-ci correspondent alors à un segment nul de récit et de temps raconté et font donc l'objet d'une ellipse narrativo-temporelle implicite. Les passages au DD et au DI ont pour effet de ralentir le rythme narratif. Le DI, mais davantage encore le DD, sont les techniques narratives qui nous approchent au plus près du temps de l'histoire, c'est-à-dire du temps tel qu'il est vécu par les personnages, sans ellipse ou presque. Le récit semble jouer sur ces variations de rythme, en alternant accélération et pause narrative, car immédiatement après les échanges des personnages au DD, la narration subit de nouveau une accélération :

(297) *Well, the merchant went on his journey and did his business and bought a pearl necklace for his eldest daughter, and a gold chain for his second daughter; but he knew it was no use getting a rose for the youngest while he was so far away because it would fade before he got home. So he made up his mind he would get a rose for her the day he got near his house.* (*Beauty and the Beast, EFFT*)

Aucune ellipse n'est ici à noter. En revanche, les deux premiers procès, « *went on his journey* » et « *did his business* » ont fait l'objet d'une forte condensation narrative, puisqu'ils décrivent les points essentiels du récit sans les développer : aucun détail n'est apporté sur le voyage en lui-même ni sur la façon dont le père a mené ses affaires. Le récit de ces deux événements provoque une accélération du rythme narratif. Puis, de nouveau, un ralentissement est notable, dans la mesure où les achats du père ont un caractère répétitif. Ils venaient d'être mentionnés au DI et au DD et auraient pu faire l'objet, eux aussi, d'une condensation narrative, telle que : « … *and bought his daughters' presents* ». Toutefois, la nouvelle mention détaillée des trois cadeaux, et le ralentissement narratif qui l'accompagne, sont justifiés par le besoin d'insister sur les différences entre les trois filles, ou plus exactement sur la particularité de la dernière, Bella. Il est à noter que nous ne reproduirons pas ensuite le reste du conte dans son intégralité pour y étudier les variations de rythme, car il suit assez fidèlement l'alternance que nous venons de décrire, c'est-à-dire l'alternance entre un développement narrativo-temporel qui ralentit le récit et une ellipse ou condensation qui l'accélère. Bien entendu, de nombreuses autres techniques sont utilisées pour faire varier le rythme ; concernant son accélération, nous

remarquons l'utilisation de la construction « *no sooner have-ed* + S + V-*en* »[447], que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier à plusieurs reprises, et qui traduit la simultanéité ou quasi-simultanéité des événements qui suivent l'ordre chronologique, ou bien encore l'utilisation d'un lexique exprimant la rapidité comme « *suddenly* »[448], qui signale souvent l'apparition d'un événement bref et précis. L'exemple qui suit contient, au contraire, des éléments qui ralentissent le rythme :

(298) *So next day the merchant took Bella behind him on his horse, as was the custom in those days, **and** rode off to the dwelling of the Beast. **And** when he got there **and** they alighted from his horse the doors of the house opened, **and** what do you think they saw there! Nothing. So they went up the steps and went through the hall* […]. (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Le premier élément est une proposition adverbiale de manière en incise ; il s'agit d'un commentaire du narrateur-énonciateur, dont la temporalité, ou, plus exactement, le point de repère énonciatif et temporel est engagé pour le repérage du verbe en V-*ed* et du GP « *in those days* ». Ce commentaire est un complément d'information qui ne fait pas avancer le récit mais, au contraire, le ralentit. Les interventions du narrateur sont donc un facteur de variation rythmique. Il en est de même pour la deuxième intervention soulignée, qui, de plus, s'adresse directement au lecteur co-énonciateur. Ce dernier est invité à prendre en charge, à la manière du narrateur, les repérages énonciatifs, notamment en ce qui concerne le procès « *saw* » en V-*ed*, car, pour pouvoir donner son avis sur la situation des personnages, il faut qu'il puisse se l'approprier. Cette intervention est précédée d'une série de procès qui, coordonnés par « *and* » (en gras), résulte en une accumulation qui a tendance à accélérer le rythme. Cette accélération culmine dans l'ajout d'un point d'exclamation, marquant le paroxysme de la tension narrative du passage. Cette tension est brutalement brisée par une phrase nominale juxtaposée, « *Nothing*. ». Cette rupture est relayée, au niveau grammatical, par le changement de construction syntaxique, d'une parataxe syndétique à une parataxe asyndétique, et par la ponctuation utilisée, le point introduisant une pause qui reflète la surprise des personnages et met le temps raconté en suspens. Le connecteur « *so* » est alors nécessaire pour marquer la

[447] Cette construction est utilisée dans l'énoncé : « *No sooner had she said this than the hide of the Beast split in two and out came the most handsome young prince* […] » (*Beauty and the Beast, EFFT*).
[448] On trouve deux occurrences de « *suddenly* » dans le conte de Jacobs, deux dans celui de Lang et trois occurrences de « tout à coup » ou « tout d'un coup » dans celui de Madame Leprince De Beaumont. D'autres éléments appartenant au champ lexical de la vélocité sont utilisés, comme le verbe « *rush* » (une occurrence chez Jacobs, trois chez Lang) ou le syntagme verbal « ne pas tarder à » (une occurrence chez Leprince De Beaumont).

reprise de la narration, du déroulement de l'histoire et, quelque part, pour marquer la reprise du temps raconté.

Si nous revenons à l'exemple (297)[449], nous remarquons que le ralentissement narratif est prolongé par l'accès aux pensées du père, signalé par « *he knew that…* », qui fait office d'indice sur la suite des événements, et qui engendre une prolepse au discours indirect libre (« *he would get a rose for her the day he got near his house* »). Si le narrateur s'attarde autant sur le détail de la rose, c'est certainement que le récit va lui accorder une importance toute particulière. Lorsque, dans un genre court comme le conte, le rythme ralentit, c'est la plupart du temps pour exposer un point central de l'intrigue, le conte ne se perdant pas en longues descriptions si elles ne sont pas jugées 'utiles' du point de vue du déroulement de l'histoire. Ainsi, ce conte, comme les autres contes de notre corpus, est davantage caractérisé par la « vitesse infinie » du récit que par la « lenteur absolue qui est celle de la pause descriptive, où un segment quelconque de discours narratif correspond à une durée diégétique nulle » (Genette, 1972 : 128). Nous repérons une seule « pause descriptive » dans *Beauty and the Beast*, à savoir lorsque la Bête est décrite pour la première fois, mais là encore, une certaine 'utilité' peut être perçue, celle de justifier la réaction du père de Belle, qui est terrorisé face au monstre (en gras) :

(299) […] *he saw a huge monster—<u>two tusks in his mouth and fiery eyes surrounded by bristles, and horns coming out of its head and spreading over its back</u>.* […] "*Please, sir," said the merchant* ***in fear and terror for his life*** [...] (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

D'autres éléments peuvent donner une impression de lenteur : ceux décrits comme étant itératifs. Cependant, l'itération est une technique de condensation narrative qui a plutôt pour effet d'accélérer le rythme, sans forcément aboutir sur la « vitesse infinie » du récit. En effet, en racontant une fois de multiples occurrences d'une situation similaire, elle permet d'étendre le temps raconté à de nombreuses situations, donc d'élargir le cadre spatio-temporel dans lequel se déroule l'histoire, tout en gagnant de l'espace textuel. Si l'itération ne débouche pas sur une impression de « vitesse infinie » du récit, elle participe donc indirectement à le faire avancer rapidement :

[449] Le voici pour rappel : (297) *Well, the merchant went on his journey and did his business and bought a pearl necklace for his eldest daughter, and a gold chain for his second daughter; but he knew it was no use getting a rose for the youngest while he was so far away because it would fade before he got home. So he made up his mind he would get a rose for her the day he got near his house*. (*Beauty and the Beast, EFFT*)

(300) *So Bella lived on in the home with the Beast and was waited on by invisible servants and had whatever she liked to eat and to drink* […] *her father came to see her and found her quite happy* […]. *So it went on for many days, Bella seeing and talking to the Beast every day,* ***till she got quite to like him, until one day the Beast did not come at his usual time*** […]. (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Nous dirons que l'itération ne contribue qu''indirectement' à l'accélération du rythme puisqu'elle décrit une habitude, une répétition, donc une situation qui, généralement, ne fait pas avancer le récit mais décrit plutôt sa stagnation, même si l'histoire, elle, continue d'avancer. C'est le cas ici : la particule adverbiale « *on* » dans « *lived on* » et « *went on* » correspond à la valeur progressive spatiale et temporelle que Dufaye (2005 : 202) attribue à la particule lorsqu'elle marque la continuité. « *On* » est alors un « *continuative aspectualizer* » (dénomination empruntée à L. J. Brinton). Dans « *lived on* », nous distinguons l'idée d'un ouvert à gauche et à droite : on signale que le procès « *live in the home with the Beast* » est déjà validé mais qu'il continue. « *Went on* » fonctionne de la même façon mais ce n'est pas le procès du verbe à particule, « *go* », qui est directement visée par la valeur continuative : la situation visée est celle décrite, dans son ensemble, par le cotexte de gauche et synthétisable de la façon suivante : « *lived with the Beast happily* ». Dans les deux cas, la valeur de continuité contenue dans « *on* » pose un cadre paisible pour cette partie de l'histoire. Implicitement, « *on* » indique que la situation aurait pu continuer éternellement sans que rien d'extraordinaire ne soit plus attendu, car Bella était enfin heureuse chez la Bête. Ce caractère paisible se retrouve dans l'itération et dans le connecteur « *so* », indiquant que tout se déroule sans encombre. L'itération se retrouve plus particulièrement dans le marqueur *–ed*, dans « *was* » et « *had* », et concerne les procès « *was waited on by invisible servants* » et « *had whatever she liked to eat and to drink* », mais aussi dans le GN circonstanciel « *every day* », qui marque les procès « *seeing and talking to the Beast* » comme quotidiens, donc réguliers dans le temps de l'histoire. C'est par contraste avec cette stabilité et ce caractère paisible que l'événement « *the Beast did not come at his usual time* » apparaît comme inquiétant. La stagnation que l'itération impose donne donc un cadre idéal à la survenance d'un événement qui, tranchant avec ces occurrences répétitives, acquiert plus facilement une dimension extraordinaire, et précipite le récit dans une nouvelle avalanche d'événements. De plus, il peut être avancé que l'itération, en se focalisant sur les similitudes des situations pour les regrouper dans une même phrase ou séquence de phrases, permet de ne pas s'attarder sur leurs éventuelles différences et de faire progresser le récit plus rapidement.

L'espace textuel étant plus important dans les contes de Lang et de Madame Leprince De Beaumont, nous nous attendons à un rythme narratif moins soutenu. En effet, si nous prenons l'exemple du conte de Lang, la situation initiale, qui peut s'étendre jusqu'à « *something happened to disturb their tranquility* », est infiniment plus détaillée que dans la version de Jacobs, où elle était limitée à une courte phrase. Pour avoir une meilleure vision d'ensemble sur la manière dont le rythme est retenu dans le conte de Lang, reproduisons ci-dessous le passage qui, selon nous, correspond à la description de la situation initiale. Nous mettons en gras dans le texte tous les éléments descriptifs que Jacobs aurait vraisemblablement supprimés s'il avait eu à fournir une version raccourcie du conte, en ne gardant que les éléments essentiels :

(301) *Once upon a time, in a very far-off country, there lived a merchant who had been so fortunate in all his undertakings that he was enormously rich. As he had, however, six sons and six daughters, he found that his money was not too much to let them all have everything they fancied, as they were accustomed to do.*

But one day a most unexpected misfortune befell them. Their house caught fire and was speedily burnt to the ground, ***with all the splendid furniture, the books, pictures, gold, silver, and precious goods it contained;*** *and this was only the beginning of their troubles. Their father, who had until this moment prospered in all ways, suddenly lost every ship he had upon the sea,* ***either by dint of pirates, shipwreck, or fire****. Then he heard that his clerks in distant countries, whom he trusted entirely, had proved unfaithful; and at last from great wealth he fell into the direst poverty.*

All that he had left was a little house in a desolate place ***at least a hundred leagues from the town in which he had lived,*** *and to this he was forced to retreat with his children,* ***who were in despair at the idea of leading such a different life. Indeed, the daughters at first hoped that their friends, who had been so numerous while they were rich, would insist on their staying in their houses now they no longer possessed one. But they soon found that they were left alone, and that their former friends even attributed their misfortunes to their own extravagance, and showed no intention of offering them any help. So nothing was left for them but to take their departure to the cottage, which stood in the midst of a dark forest, and seemed to be the most dismal place upon the face of the earth.*** *As they were too poor to have any servants, the girls had to work hard, like peasants, and the sons, for their part, cultivated the fields to earn their living.* ***Roughly clothed, and living in the simplest way, the girls regretted unceasingly the luxuries and amusements of their former life; only the youngest tried to be brave and cheerful. She had been as sad as anyone when misfortune overtook her father, but, soon recovering her natural gaiety, she set to work to make the best of things, to amuse her father and brothers as well as she could, and to try to persuade her sisters to join her in dancing and singing. But they would do nothing of the sort, and, because she was not as doleful as themselves, they declared that this miserable life was all she was fit for. But*** *she [the youngest] was really far prettier and cleverer than they were;*

indeed, she was so lovely that she was always called Beauty. After two years, when they were all beginning to get used to their new life, something happened to disturb their tranquillity.

La plupart des passages en gras développent de façon très détaillée la caractérisation des trois filles, donnant ainsi plus de profondeur aux personnages mais ralentissant aussi considérablement le rythme du récit. C'est là une différence majeure avec les contes de notre corpus, car ces derniers offrent dans la majorité des cas une caractérisation très stéréotypée et superficielle des personnages.

Sans pouvoir chiffrer exactement le nombre d'ellipses dans chaque conte, il nous semble que les deux contes que nous avons choisis à titre comparatif y ont beaucoup moins recours que celui de Jacobs. Il nous semble intéressant cependant de nous pencher sur deux exemples comparables. Le premier est tiré du conte de Lang, le deuxième du conte de Madame Leprince De Beaumont :

(302) […] *very soon fell into a sweet sleep. <u>When his extreme hunger wakened him after several hours</u>, he was still alone* […]. (nous soulignons)

(303) […] il prit le parti de fermer la porte et de se coucher. <u>Il était dix heures du matin quand il se leva le lendemain</u> et il fut bien surpris de trouver un habit fort propre à la place du sien, qui était tout gâté […]. (nous soulignons)

Dans les deux exemples, une ellipse a été opérée : une ellipse explicite avec le GP « *after several hours* » et une ellipse plus implicite dans le deuxième exemple, dans lequel la mention de l'heure et du lever du personnage laisse penser qu'il a dormi, donc laisse le soin au récepteur de calculer l'écoulement du temps raconté depuis le dernier événement mentionné dans le récit. Ces deux ellipses ont, selon nous, un rôle bien particulier : celui de nous projeter jusqu'au point de vue temporel du personnage. En effet, c'est ce qui s'est passé sur la période de temps couverte par son sommeil qui n'est pas raconté. Pour le personnage comme pour le lecteur, le temps du sommeil se rétrécit comme par magie, et ni l'un, ni l'autre ne sait comment la petite table et le bon dîner (respectivement) sont parvenus jusqu'au personnage et comment un habit propre a été placé à côté de son lit. L'ellipse a donc ici une double fonction narrative : l'accélération du rythme du récit d'une part, et la reproduction de l'expérience temporelle du personnage d'autre part. Cela participe alors à donner une dimension mystérieuse à la scène et entretient l'image merveilleuse que le personnage perçoit du château, et cette image contrastera fortement avec l'apparition de la Bête, la rendant plus effrayante encore.

Revenons au conte de Jacobs. Nous évoquions plus haut le fait que les situations n'étaient pas développées et décrites en détails lorsqu'elles n'étaient pas jugées suffisamment 'utiles' à l'histoire. La situation finale racontée dans les deux dernières phrases tend à le prouver ; à ce stade de l'histoire, *the Beast* vient de se transformer en prince et d'expliquer à Belle le sort qu'il avait subi :

(304) *Thereupon the prince sent for the merchant and his daughters, and he was married to Bella, and they all lived happy together ever afterwards*. (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Le dénouement ayant déjà eu lieu, il n'est pas jugé utile de développer un quelconque élément. Tout se passe alors très vite : le prince envoie chercher le père de *Beauty* et ses sœurs pour pouvoir, semble-t-il, se marier dans l'instant. Cette immédiateté paraît dans le choix du lexique, avec l'adverbe « *thereupon* », mais aussi dans la syntaxe, avec des phrases coordonnées par « *and* » qui se succèdent, comme les événements qu'elles décrivent, en donnant l'impression qu'ils sont unis dans un même instant. Ces phrases coordonnées mettent fin au récit en l'espace d'une phrase de vingt-cinq mots, avant que le lecteur n'ait même pu reprendre son souffle. Chaque proposition semble ainsi poser les conditions de validation pour la suivante : *Bella* et le prince attendent que la famille de la jeune fille soit présente pour se marier, et le mariage semble la condition au bonheur éternel du couple. Il n'est pas raconté davantage que le strict nécessaire pour clore le récit, et cela répond aux attentes du lecteur dans le genre du conte. Ainsi, seuls les points qui servent l'intrigue semblent ne pas subir d'ellipse ou de condensation narrativo-temporelle, ou, lorsque tel est le cas, c'est dans une moindre mesure.

Souvent, les points qui servent l'intrigue sont liés à des mésaventures, alors que les points non développées renvoient à des périodes heureuses ou plus paisibles. L'exemple suivant le montre :

(305) *So **for several days** they liv**ed happily** together, **though** the merchant wander**ed** about **gloomy** and **sad**, and nothing his daughters **could** do **would** cheer him up till at last he took his youngest daughter aside and said to her, "Bella, do you love your father?"*

Ce passage raconte le retour du père chez lui après avoir rencontré la Bête ; au début, il décide de ne pas dévoiler le pacte qu'il a fait avec elle, puis il décide d'en parler à Bella, qui se sacrifiera pour son père. La période durant laquelle il ne veut rien révéler est exprimée par le GP « *for several days* ». Cette période est associée à l'emploi de V-*ed* itératif dans « *lived* »,

« *wandered* », « *could* » et à l'emploi fréquentatif de « *would* ». L'emploi du lexique, qui passe de l'adverbe « *happily* » aux adjectifs « *gloomy* » et « *sad* », qui se trouvent dans une adverbiale contrastive en « *though* », prépare à un renversement de situation : le père prend finalement la décision de tout lui révéler. La tension narrative construite ainsi progressivement traduit la tension psychologique du personnage du père, qui ne peut mentir à sa fille plus longtemps. Cette tension, psychologique et narrative, à la fois culmine et se libère (en témoigne la locution adverbiale « *at last* ») dans la proposition en « *till* », qui indique qu'une borne finale a été complètement atteinte : le père n'y tenait plus, il fallait qu'il parle à Bella. Nous trouvons de nombreuses autres occurrences de « *at last* », « *till* » et « *until* » dans ce conte. Nous proposons d'en faire l'analyse. Celle-ci fait écho à l'étude de l'enchaînement des événements, donc elle s'inscrit dans notre deuxième sous-partie.

3.4.2 La chronologie privilégiée : entre enchaînement et simple succession

Nous proposons une étude des principales techniques qui sont utilisées pour privilégier le déroulement chronologique des événements. En effet, nous pensons que l'ordre chronologique doit être privilégié dans la narration pour que le conte soit adapté aux récepteurs visés : les enfants. Nous commencerons par étudier le cas particulier de « *until* », « *till* » et « *at last* », que nous venons d'évoquer et qui contribuent à souligner les péripéties, puis, avec l'étude de « *and* (*then*) » et des relatives continuatives, nous verrons que cette temporalité du rebondissement est adoucie par le renforcement du lien chronologique.

3.4.2.1 **« Until », « till », « at last »…** ***une temporalité de l'aboutissement***

Nous avons décidé de réunir « *until* » et « *till* », qui sont synonymes et que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier, et la locution adverbiale « *at last* », dans la mesure où elle est souvent utilisée de pair avec « *till* » ou « *until* ». Comme ces « *endpoint prepositions* »[450]

[450] Lapaire & Rotgé (1998 : 585) parlent de « point d'arrivée temporel » pour l'utilisation de *till*/*until*.

(Huddleston & Pullum, 2002 : 702-703), « *at last* » peut impliquer l'aboutissement du procès qui le précède et, par la même occasion, du cadre temporel qui l'englobe, mais également signaler la survenance d'un événement nouveau par la suite, qui est alors présenté de façon saillante.

Nos analyses se concentrent sur *Beauty and the Beast* (*EFFT*), mais elles peuvent faire écho à notre corpus tout entier, dans la mesure où nous retrouvons de nombreuses occurrences de ces trois connecteurs[451].

Beauty and the Beast (*EFFT*) compte, pour sa part, six occurrences de « *till* » (cinq emplois en tant que subordonnant et un en tant que préposition), trois de « *at last* » et une de « *until* » (en tant que subordonnant). Le conte de Lang compte dix occurrences de « *at last* », une occurrence de « *till* » (en tant que subordonnant) et onze occurrences de « *until* » (huit en tant que subordonnant et trois en tant que préposition). Bien que nous ne puissions pas tirer de conclusions fiables à partir de trois contes seulement, il semblerait que les contes anglais se reposent plus nettement sur cette temporalité de l'aboutissement que le conte français. En effet, ce dernier ne compte qu'une seule occurrence de « *enfin* » et « *à la fin* », qui sont les équivalents de « *at last* »[452], et qu'une seule occurrence de « *jusqu'à (ce que)* », équivalent de « *till* » ou « *until* ».

Les emplois qui nous intéressent davantage ici sont les emplois subordonnants de « *till* » et « *until* », combinés, ou non, à la locution « *at last* ». Nous reproduisons ci-dessous quatre passages qui contiennent ce type d'occurrences :

(306) *When all his merchanting was done he rode off home and forgot all about the rose till he was near his house; then he suddenly remembered what he had promised his youngest daughter, and looked about to see if he could find a rose. Near where he had stopped he saw a great garden, and getting off his horse he wandered about in it till he found a lovely rose-bush; and he plucked the most beautiful rose he could see on it. At that moment he heard a crash like thunder, and looking around he saw a huge monster* […] (*Beauty and the Beast*, *EFFT* ; nous soulignons)

[451] Au total, on trouve **333** occurrences de ***till*** (137 dans *EFT*, 113 dans *MEFT* et 83 dans *EFFT*), **150** occurrences de « ***at last*** » (59 dans *EFT*, 47 dans *MEFT* et 44 dans *EFFT*), et **37** occurrences de ***until*** (15 dans *EFT*, 10 dans *MEFT* et 12 dans *EFFT*).

[452] Par ailleurs, aucune occurrence de *finalement* ou de constructions comme *finir par + V* n'est à noter.

(307) *So for several days they lived happily together, though the merchant wandered about gloomy and sad, and nothing his daughters could do would cheer him up till at last he took his youngest daughter aside and said to her, "Bella, do you love your father?"*

"Of course I do, Father, of course I do." (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

(308) *So they went up the steps and went through the hall, and went into the dining-room and there they saw a table spread with all manner of beautiful glasses and plates and dishes and napery, with plenty to eat upon it. So they waited and they waited, thinking that the owner of the house would appear, till at last the merchant said, "Let's sit down and see what will happen then." And when they sat down invisible hands passed them things to eat and to drink, and they ate and drank to their heart's content. And when they arose from the table it arose too and disappeared through the door as if it were being carried by invisible servants. (Beauty and the Beast, EFFT ; nous soulignons)*

(309) […] *her father came to see her and found her quite happy, and he felt much less dread of her fate at the hands of the Beast. So it went on for many days, Bella seeing and talking to the Beast every day, till she got quite to like him, until one day the Beast did not come at his usual time, just after the midday meal, and Bella quite missed him. So she wandered about the garden trying to find him, calling out his name, but received no reply. At last she came to the rose-bush from which her father had plucked the rose, and there, under it, what do you think she saw! There was the Beast lying huddled up without any life or motion. (Beauty and the Beast, EFFT ; nous soulignons)*

L'exemple (306) présente deux types différents de propositions en « *till* » : la première a une fonction de localisation spatio-temporelle, alors que la deuxième acquiert, en plus de cette fonction, un rôle narratif. La première nous indique simplement que la borne temporelle de fin du procès « *forgot all about it* » coïncide avec la validation de la S/P *he/be near his house*. Cette dernière ne constitue pas un événement qui fait avancer le récit, mais fournit une indication spatio-temporelle qui signifie implicitement que le père a failli oublier la rose, mais qu'il s'est souvenu de la promesse qu'il avait faite à sa fille *in extremis*. Pour rappel, Talmy (2000 : 328) explique : « *the causing event* […] *is expressed in the subordinate clause. Now, semantically, what this event causes is* not *the event overtly expressed in the main clause* […] *but rather the* end *of that event* ». Si l'on suit le même type de glose que propose Talmy, on obtient : [*He forgot all about the rose*] *END AT* [*he was near his house*].

Dans l'exemple (306) également, nous retrouvons l'idée d'une dernière limite franchie dans la deuxième proposition en « *till* », mais cette fois elle introduit bien un événement nouveau qui fait avancer le récit. Le procès « *wandered about in [the garden]*, qui était d'abord envisagé de façon atélique, franchit finalement sa borne de fin au moment où la S/P *he/find a lovely rose-bush* s'actualise. Cette dernière met donc fin à l'errance du père dans le jardin de

façon inattendue, puisque la borne de fin du procès « *wandered about in it* » n'était pas envisagée avant d'être franchie. Si l'on suit de nouveau le type de glose de Talmy, on obtient : [*He wandered about in the garden*] *END AT* [*he found a lovely rose-bush*]. L'arrêt brutal du premier procès coïncide ici avec l'arrêt que marque physiquement le père dans le jardin, quand il arrive devant le rosier. La temporalité linguistique reflète alors la temporalité du personnage. La conjonction « *till* » prend en compte tout l'espace temporel qu'a occupé *he/wander about in it*, puisque, comme l'affirment Quirk *et al*. (1985 : 1081), elle indique que la proposition principale a une certaine durée, mais elle prend également en compte l'espace temporel qu'occupe *he/find a lovely rose-bush*, procès envisagé de façon perfective. La proposition en « *till* » indique ainsi que les procès s'enchaînent plus que ne se succèdent ; il s'agit d'une temporalité 'pleine', sans temps mort, sans temps non-raconté. La proposition en « *till* » est une façon de suivre l'ordre chronologique des événements tout en mettant l'accent sur celui qui suit la conjonction : il s'agit d'un événement d'une importance suffisante pour qu'il soit mentionné comme mettant fin à un autre procès.

Dans l'exemple (308), « *till* » met fin à l'attente des personnages, relayée grammaticalement par l'utilisation d'un « *and* » de surenchère dans « *they waited and they waited* ». Sans revenir en détail sur cet emploi, rappelons que, selon Gournay (2006 : 150-151), le « *and* » de surenchère indique que « l'énonciateur […] fournit une évaluation non aboutie du processus exprimé ». Ici, cela permet de présenter l'attente des personnages comme interminable et de justifier leur réaction : à quoi bon attendre si le maître des lieux ne se présente pas à eux ? La locution « *at last* » exprime l'idée que Bella et son père perdent patience, et affamés, qu'ils se mettent à table.

L'exemple (309) est intéressant en ce qu'il fournit deux exemples de proposition en « *till* » ou « *until* » qui n'impliquent pas les mêmes choses. La deuxième, en « *until* », se comporte comme celles que nous avons analysées, mais elle met fin ici non pas à un procès atélique, mais à des procès itératifs, à savoir *Bella/see the Beast* et *Bella/talk to the Beast*, dont la régularité est marquée comme quotidienne par le circonstant « *every day* ». Cette habitude est donc considérée comme pouvant se répéter inlassablement, jusqu'à ce qu'un élément inhabituel fasse son aparition : *the Beast/not come at his usual time, after the midday meal*. « *Until* » vient donc ici briser une chaîne répétitive, tout en attirant l'attention sur l'événement perturbateur. La première proposition, celle en « *till* », se comporte de façon différente des

autres car elle est à interpréter de façon résultative : Bella voit et échange avec la Bête si souvent qu'elle finit par réellement l'apprécier. La proposition introduite par « *till* » ne met alors pas fin au procès « *seeing and talking to Beast every day* », mais signale une situation résultative ; « *till* », qui a trait à la temporalité, implique alors que c'est avec le temps que Bella a appris à apprécier la Bête.

L'exemple (309) fournit également une occurrence de « *at last* » utilisée seule. La scène a un caractère répétitif, car Bella, comme son père avant elle, erre dans le jardin, désespérée de ne pouvoir trouver la Bête, avant d'arriver au rosier duquel son père avait cueilli la rose. « *At last* », bien qu'apparaissant dans une construction parataxique, met fin à un procès comme le font « *till* » et « *until* » dans une constrution hypotaxique. Le même type de glose peut donc être proposé : [*she wandered about the garden trying to find him*] *END AT* [*she came to the rose-bush from which her father had plucked the rose*]. La parataxe, qui permet de mettre un point entre les deux procès, est plus apte à exprimer l'idée que Bella cherche la Bête pendant un long moment, puisque le point laisse plus longtemps en suspens la situation atélique décrite par « *she wandered about the garden* » que si nous avions eu une construction hypotaxique en « *till* » ou « *until* ». Avec la parataxe, la connexion entre les deux procès se fait alors de façon moins automatique, au niveau syntaxique comme au niveau narratif et diégétique. Par ailleurs, la répétitivité créée par la similitude des situations partagées par le père et sa fille, qui errent tous deux dans le jardin avant de trouver la Bête, donne l'image d'une temporalité en boucle sur l'ensemble du récit : pour le dénouement, celui-ci revient au point de départ constitué par le principal élément déclencheur de malheur (le fait de cueillir la rose).

L'ajout d'un signe de ponctuation qui marque une rupture relativement forte comme le point-virgule avant « *till* » ou « *until* » peut tendre vers le même effet que la parataxe, comme dans le conte de Lang, lorsque *Beauty* cherche la Bête dans le jardin :

(310) *Up and down the paths and avenues ran poor Beauty, calling him in vain, for no one answered, and not a trace of him could she find; until at last, quite tired, she stopped for a minute's rest, and saw that she was standing opposite the shady path she had seen in her dream.* (nous soulignons)

La césure qu'impose le point-virgule insiste sur le désespoir de *Beauty*, car le lien entre le procès représentant une impasse (« *she could not find a trace of him* ») et celui qui la fera avancer (« *she stopped for a minute's rest* ») est entravé.

Il est intéressant de noter que la locution « *at last* », dans l'exemple (309) et dans l'exemple (310), est associée à un déplacement (respectivement : « *wandered* » impliquant que Bella déambule dans le jardin, et « *ran* »), et marque plus particulièrement l'aboutissement de celui-ci. Cet aboutissement est plus particulièrement marqué par, respectivement, les S/P *she/come to the rose-bush* et *she/stop for a minute's rest*. À l'instar de ces deux exemples, nous avons remarqué, dans le reste de notre corpus, une affinité certaine entre « *at last* » et le motif du déplacement. Ce dernier, comme nous avons pu le montrer précédemment, a souvent un rôle important dans le développement narratif : le récit avance en même temps que les personnages. Or, ce sont les longs voyages qui en représentent souvent les étapes clefs. L'aboutissement de ces longs voyages est majoritairement introduit par « *at last* » dans les contes de Jacobs, précédé de l'adverbe « *till* » ou « *until* » dans environ la moitié des cas, comme dans l'exemple suivant :

(311) *And he flew, and he flew, and he flew, over seven Bends, and seven Glens, and seven Mountain Moors, <u>till at last</u> he came to the Crystal Mountain*. (*The Swan Maidens, EFFT* ; nous soulignons)

La conjonction « *till* » et la locution « *at last* » marquent la fin du voyage, donc d'une séquence temporelle et narrative. L'annonce d'une nouvelle étape est métonymiquement relayée par l'annonce d'un nouveau lieu, ici *the Crystal Moutain*.

Dand *Beauty and the Beast* (*EFFT*) et de façon plus générale dans l'ensemble de notre corpus lorsque « *till* » et « *until* » introduisent un procès qui met fin à un autre pour faire avancer le récit, la conjonction est tournée à la fois vers l'avant-texte et vers l'après-texte. Elle fait figure de pivot temporel ; la temporalité du récit présente alors une chaîne d'événements qui sont chacun bornés temporellement des deux côtés, et « *till* » ou « *until* » aide à faire le lien entre ces différentes séquences narrativo-temporelles, dont les bornes se confondent. La conjonction « *and* », l'adverbe « *then* », ou l'ensemble « *and then* » n'insistent pas tant sur cette continuité, mais présentent les événements comme intervenant les uns après les autres. Les propositions relatives continuatives empruntent des caractéristiques à ces deux outils narratifs. Nous leur consacrons donc une analyse, avant de procéder à celle de « *(and) then* ».

3.4.2.2 *Le rôle des propositions relatives continuatives*

Les propositions relatives continuatives[453] sont des relatives non-restrictives qui sont utilisées pour développer le récit (Huddleston & Pullum, 2002 : 1064), l'emmener plus loin, donc qui n'ont pas pour fonction première de qualifier ou préciser leur antécédent, comme c'est le cas dans les exemples ci-dessous (antécédents en gras dans le texte), mais d'introduire un événement nouveau qui s'inscrit dans la structure diégétique principale.

(312) *There was once **a merchant** that had three daughters, and he loved them better than himself.* (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

(313) *The merchant fell on his knees and begged for his life for the sake of **his three daughters** who had none but him to support them.* (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Bien que la relative non-restrictive soulignée de (312) apporte une information essentielle à l'histoire, elle ne constitue pas en soi une étape qui fait avancer le récit. Dans l'exemple (313), la relative n'est pas essentielle à l'histoire, le complément d'information qu'elle fournit n'a qu'une fonction pragmatique (susciter l'empathie de la Bête, et du lecteur par la même occasion). Dans l'exemple qui suit, contrairement aux propositions soulignées précédentes, les relatives ne livrent pas une caractéristique de leur antécédent (en gras dans le texte) ; leur contenu n'est pas pré-construit :

(314) *Suddenly there appeared before them **the Beast** who said to the merchant, "Is this thy youngest daughter?" And when he had said that it was, he said, "Is she willing to stop here with me?" And then he looked at **Bella** who said, in a trembling voice, "Yes, sir."* (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Les relatives soulignées ici font effectivement progresser le récit, puisqu'elles soulignent l'avancée de l'échange verbal entre la Bête et les autres personnages. Néanmoins, elles ne précisent pas la relation temporelle qui unit leur procès à celle de la principale : il s'agit soit

[453] Toutes les relatives continuatives relevées dans *Beauty and the Beast* (*EFFT*) sont en « *who* », mais elles peuvent aussi être en « *when*», comme nous l'avons vu précédemment, ou en « *where*», comme dans cet exemple tiré du conte de Lang : « *The horse stopped at the foot of the flight of steps leading to the terrace, and when they had dismounted her father led her to the little room he had been in before, where they found a splendid fire burning, and the table daintily spread with a delicious supper*. » (nous soulignons).

d'un lien de simultanéité, soit d'un lien de succession. Le contexte nous oriente cependant vers un lien de succession.

Ces relatives se placent donc au carrefour des propositions en « *till* » ou « *until* » et de la parataxe syndétique en « *(and) then* », dans la mesure où il s'agit d'hypotaxe et où les liens entre les propositions, donc entre les procès, sont explicitement marqués, mais où elles présentent les événements les uns après les autres sans indiquer que la borne initiale du procès qu'elles introduisent chevauche la borne finale du procès de la principale.

Le dernier exemple tiré du conte de Jacobs montre toute l'ampleur que peut prendre une relative continuative :

(315) *No sooner had she said this than the hide of the Beast split in two and out came* ***the most handsome young prince*** *who told her that he had been enchanted by a magician and that he could not recover his natural form unless a maiden should, of her own accord, declare that she loved him*. (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

À nouveau, la proposition soulignée est utilisée en tant qu'introducteur de discours rapporté, ici au DI. Étant donné la longueur de celle-ci, nous aurions pu nous attendre à un énoncé parataxique dans lequel le pronom relatif « *who* » était remplacé par un point et une reprise pronominale du sujet (« *he* »). Les procès « *out came the most handsome prince* » et « *he told her (something)* » seraient toujours interprétés comme se succédant. Toutefois, la relation hypotaxique qu'introduit « *who* » entre les deux propositions semble ici réunir les deux procès dans un même cadre temporel, donc indiquer que l'espace temporel séparant leur succession est court. Cette hypothèse est confirmée par le contexte diégétique : le prince qui, coincé dans la peau d'une Bête, devait garder le silence sur le mauvais sort qui l'avait frappé, ressent le besoin de livrer son histoire à Bella dès qu'il est libéré. Une construction parataxique en « *and* » aurait insuffisamment déterminé la relation temporelle entre les deux procès pour impliquer la même idée.

Si la coordination en « *and* » n'est pas à même de déterminer avec autant de précision les liens temporels entre les événements, son rôle dans le récit n'est néanmoins pas négligeable.

3.4.2.3 **« And (then) »** ***: chronologie et cohésion narrative***

Le rôle de la conjonction « *and* » est plus clairement temporel lorsqu'elle marque un lien interpropositionnel. Lorsque, tout du moins dans le conte de Jacobs, les deux verbes sont en V-*ed*, elle implique souvent une relation chronologique minimale, et parfois une relation de concomitance.

Le nombre important d'occurrences dans le conte de Jacobs (soixante-et-une pour être exacte) laisse penser que la conjonction joue un rôle narratif important. Il s'agit ici de préciser ce rôle, tout en déterminant ce qu'il implique sur le plan temporel, car nous remarquons que « *and* » est souvent associé à une indication de temps : c'est le cas pour dix-huit occurrences, dont cinq avec l'adverbe « *then* »[454].

L'association de « *and* » et de « *then* » n'est pas surprenante. « *Then* » est, comme l'explique Adam (2004 : 53), un « organisateur temporel » qui, couplé à des verbes au prétérit, indique une « succession temporelle d'actions ». Quand il est ajouté après « *and* », cet effet est donc décuplé, mais « *then* », en tant que connecteur, apparaît également quatre fois isolé de « *and* ».

Nous avons déjà montré que « *and* » favorisait la cohésion textuelle et narrative[455]. Nous avons ici été amenée à le vérifier dans le conte *Beauty and the Beast* (*EFFT*). La première remarque que nous pouvons faire est que, lorsque « *and* » n'est pas associé à un complément adverbial temporel, il instaure très souvent une relation chronologique entre les événements qu'il coordonne, l'ordre des propositions ne pouvant alors pas être inversé ; c'est le cas dans l'exemple qui suit :

(316) […] *the doors of the house opened, and what do you think they saw there! Nothing. So they went up the steps <u>and</u> went through the hall, <u>and</u> went into the dining-room <u>and</u> there they saw a table spread with*

[454] Les autres cas se divisent comme suit : « *and* » est suivi d'une PW dans six cas, d'une adverbiale temporelle en V-*ing* dans quatre cas et d'une adverbiale temporelle en « *as* », du circonstant « *with that* » et de l'adverbe « *soon* » dans un cas.

[455] Nous avions, entre autres, cité Lapaire & Rotgé (1998 : 107), pour montrer que l'une des premières caractéristiques de « *and* » inter-propositionnel consistait à « garder une séquence de texte ouverte sur sa "gauche" », ce qui « autorise l'énonciateur à continuer sur sa lancée discursive, sans rupture de thème ». Nous avions précisé que sa suppression était possible mais provoquait « un manque de compacité discursive, un émiettement inutile de la narration par dissociation d'idées regroupables » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 308).

all manner of beautiful glasses and plates and dishes and napery, with plenty to eat upon it. (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

La relation chronologique que créent les conjonctions soulignées ne peut pas être inversée sans modifier les caractéristiques topologiques du lieu décrit : il faut d'abord monter les escaliers pour atteindre la salle à manger, et il faut d'abord y être entré pour découvrir ce qu'elle cache. « *And* » acquiert alors ici une dimension à la fois temporelle et spatiale, puisqu'il construit un parcours narratif qui suit, pas à pas, le déplacement des personnages à l'intérieur du cadre spatio-temporel de l'histoire. La relation temporelle que « *and* » crée est peut-être plus difficile à interpréter dans l'exemple suivant :

(317) […] *he said to them, "What shall I bring you back, my dears?" And* ***the eldest daughter*** *asked to have a necklace; and* ***the second daughter*** *wished to have a gold chain; but* ***the youngest daughter*** *said, "Bring back yourself, Papa* […]*".* (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Le premier « *and* » marque inévitablement la réponse qu'il introduit comme chronologiquement postérieure à la question du père, qui a provoqué cette réponse. Le deuxième « *and* » marque plus implicitement cette chronologie : la cadette pourrait avoir répondu avant l'aînée, cependant, comme tous les contes bâtis sur un triplement, un certain ordre chronologique doit être respecté. Ici, les sœurs prennent la parole en fonction de leur ordre d'arrivée dans la famille. C'est d'abord l'aînée qui parle, suivie par la cadette, suivie par la benjamine ; la relation chronologique que « *and* » met en place illustre donc une relation de supériorité hiérarchique. Toutefois, « *and* » est un marqueur de congruence avant tout, et, bien que la plus jeune sœur soit la dernière à prendre la parole, son intervention n'est pas introduite par « *and* » car elle se démarque de ses deux sœurs, comme c'est toujours le cas dans une structure ternaire (le dernier élément se distingue des deux premiers). C'est alors « *but* » qui est utilisé, car il est plus adapté à établir un lien contrastif.

Quand « *and* » est suivi de « *then* », la relation chronologique est renforcée :

(318) *As soon as he got into his house his daughters came rushing round him, clapping their hands and showing their joy in every way, and* ***soon*** *he gave the necklace to his eldest daughter, the chain to his second daughter, and* ***then*** *he gave the rose to his youngest, and* ***as he gave it*** *he sighed. "Oh, thank you, Father," they all cried ".* (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Ce passage fait écho à (317), car il décrit le moment où le père offre les cadeaux qui avaient été demandés dans l'exemple précédent. Le premier « *and* » souligné est suivi de l'adverbe temporel « *soon* », qui vient préciser la relation chronologique minimale instaurée par « *and* ». « *Soon* » indique que le retour du père à la maison a rapidement été suivi de la distribution des cadeaux, car, comme indiqué dans le cotexte de gauche, les deux sœurs aînées sont très impatientes de recevoir le leur. Ensuite, nous nous apercevons qu'une relation parataxique asyndétique a été privilégiée à une relation syndétique en « *and* » pour décrire la distribution des cadeaux aux deux premières sœurs : alors que « *and* » aurait marqué les deux événements représentés par *he/give the necklace to his eldest daughter* et par *he/give the chain to his second daughter* comme successifs, la virgule (encadrée dans le texte) les unit dans un même espace temporel. Cela permet de distinguer le troisième événement (*he/give the rose to his youngest*) comme spécifique, étant donné qu'il est marqué comme succédant aux autres par « *and then* » et qu'il appartient clairement à un espace temporel autre. La relation chronologique qu'instaure généralement « *and* » est remise en question par son association à la proposition adverbiale en « *as* » dans la dernière occurrence soulignée de (318). En effet, les S/P *he/give the rose to the youngest* et *he/sigh* ne sont pas validées de façon successive, mais de façon concomitante. Cependant, cette relation de concomitance n'est pas mise en place par « *and* », mais par l'adverbiale temporelle en « *as* ». « *And* » signale donc simplement que la chaîne narrative est réouverte sur la droite, autrement dit que, contrairement aux deux premiers cadeaux, la rose va amener le récit à se développer davantage.

Lorsque « *and* » est suivi d'une adverbiale temporelle en V-*ing*, cette dernière rétablit la transition narrativo-temporelle que le connecteur « *and* » annule d'habitude par la mise en place d'une succession d'événements :

(319) *Near where he had stopped he saw a great garden, <u>and</u> **getting off his horse** he wandered about in it till he found a lovely rose-bush; and he plucked the most beautiful rose he could see on it. At that moment he heard a crash like thunder, <u>and</u> **looking around** he saw a huge monster—two tusks in his mouth and fiery eyes surrounded by bristles, and horns coming out of its head and spreading over its back.* (*Beauty and the Beast, EFFT* ; nous soulignons)

Une manipulation avec élision des adverbiales en V-*ing* est possible sans influencer le déroulement du récit :

(319') *Near where he had stopped he saw a great garden, <u>and</u> **Ø** he wandered about in it till he found a lovely rose-bush; and he plucked the most beautiful rose he could see on it. At that moment he heard a crash like thunder, <u>and</u> **Ø** he saw a huge monster—two tusks in his mouth and fiery eyes surrounded by bristles, and horns coming out of its head and spreading over its back.*

Cette manipulation éclaire le rôle des adverbiales en V-*ing* de (319) : elles rétablissent l'ellipse narrativo-temporelle que « *and* » impose, elles comblent l'espace narrativo-temporel laissé vide par la relation de simple succession que « *and* » met en place. C'est la raison pour laquelle nous avons considéré ces propositions comme des adverbiales de temps plutôt que des adverbiales de manière. Ce type d'occurrences remet quelque peu en question le rôle cohésif de « *and* » au niveau narratif, puisque, dans les cas où « *and* » est suivi d'une indication temporelle, celle-ci paraît nécessaire pour établir un lien temporel que « *and* » a été incapable de mettre en place.

Nous avons ainsi montré, dans la première partie, que l'espace textuel avait une influence sur l'expression de la temporalité, et que le conte, en tant que récit court, devait jouer sur un équilibre entre temps raconté et temps non-raconté. Chez Jacobs, plus que chez les deux autres auteurs, la temporalité semble se précipiter d'une étape à une autre, donnant au récit un rythme soutenu. L'ellipse et la condensation narrativo-temporelle sont les deux principales techniques utilisées dans la variation du rythme. La deuxième partie montre que ce rythme de la péripétie est renforcé, d'un côté, par une temporalité de l'aboutissement, qui rend la survenance de certains événements plus inattendue et saillante, et, de l'autre côté, par une utilisation massive de « *and (then)* », qui donne l'impression que les événements s'accumulent les uns après les autres. En créant des liens entre les différentes étapes du récit, les relatives continuatives et la conjonction « *and* » permettent de lisser la structure du conte, construite sur de nombreux rebondissements. La dernière partie montre surtout que c'est la linéarité temporelle qui est privilégiée dans la narration. L'étude de *Beauty and the Beast* (*E*FFT) nous a également montré que le conte était au croisement de temporalités multiples, les personnages, le narrateur, mais aussi le récepteur (lecteur ou auditeur) étant sollicités dans le repérage temporel lié à l'histoire : les personnages, à travers le discours rapporté, rompent quelque peu la linéarité temporelle, car ils reviennent parfois sur des faits passés ou anticipent sur la suite du récit. Bien que le narrateur, point de repère énonciatif principal, puisse aussi avoir recours à

des analepses ou à des prolepses, la multitude de formes en V-*ed* dans la narration et leur articulation chronologique crée cette impression de temporalité linéaire que nous avons évoquée. Par ailleurs, les quelques commentaires qu'il adresse directement au lecteur invite ce dernier à s'impliquer dans les repérages énonciatifs, tout comme l'imprécision qui caractérise les repères temporels (tels que « *shortly afterwards* »), qui sont alors laissés à son interprétation subjective.

Bien que certaines indications temporelles, en particulier dans la version de Madame Leprince De Beaumont, soient précises dans leur description de l'écoulement du temps de l'histoire, il n'en reste pas moins que l'ancrage spatio-temporel est très vague : dans la version de Jacobs, on retrouve respectivement dans l'*incipit* et l'*excipit*, « *once* » et « *ever afterwards* », chez Lang « *once upon a time* » et « *ever after* » et chez Leprince De Beaumont « il y avait une fois » et « fort longtemps ». Cette imprécision temporelle, que nous retrouvons dans la majorité des contes de notre corpus, n'est donc pas limitée à ce dernier mais pourrait être caractéristique du conte en tant que genre. Nous pouvons néanmoins affirmer que la question de l'ancrage temporel ne se pose pas dans le genre du conte. À travers des locutions adverbiales comme « *ever afterwards* », le conte ouvre sur un infini temporel et acquiert une dimension atemporelle. Notre hypothèse de départ selon laquelle le conte est atemporel tout en conservant une temporalité interne se vérifierait donc par les trois textes, de trois auteurs différents, pris en compte dans cette sous-partie.

Conclusion

Notre premier chapitre nous a permis de distinguer les principales caractéristiques de l'expression de la temporalité dans notre corpus. Ces caractéristiques résultent, pour la plupart, de son appartenance au genre du conte, qui est très codifié, mais qui offre malgré tout une certaine marge de variation. Ce chapitre a mis en lumière le rapport au temps dans les contes, que nous avons ensuite souhaité articuler au rapport au temps dans la langue pour mieux comprendre le mécanisme de l'expression de la temporalité dans notre corpus. Dans le deuxième chapitre, nos analyses empruntent à différents cadres théoriques, notamment à la linguistique cognitive, à la linguistique énonciative et à la linguistique narratologique et stylistique ; la mobilisation de travaux dans ces différents domaines nous a permis de dégager d'autres traits propres au conte dans l'expression de la temporalité. Les résultats des analyses effectuées dans nos deux premiers chapitres, qui s'appuient sur des exemples précis tirés de notre corpus, nous ont permis d'identifier les marqueurs et procédés linguistiques qui nous semblaient incontournables à une étude plus ciblée de l'expression de la temporalité chez Jacobs. Cependant, n'ayant pu établir une liste exhaustive de ceux-ci, étant donné les contraintes de temps imposées par notre thèse, nous avons choisi d'étudier, dans notre troisième chapitre ceux qui, en raison de l'usage particulier qu'en fait Jacobs, nous semblaient les plus intéressants.

Nous proposons ci-après une synthétisation des points majeurs que nous avons abordés tout au long de notre développement, afin de dégager les principales caractéristiques de l'expression de la temporalité dans le conte.

Ainsi, le conte est caractérisé par un 'temps de l'action' qui écarte de la trame du récit les temps suspendus des pauses descriptives. L'étude du conte *Beauty and the Beast* (*EFFT*) a confirmé notre hypothèse de départ selon laquelle, dans un genre court comme le conte, le ralentissement du rythme est toujours motivé par un besoin de l'intrigue et que le récit ne se perd en pauses descriptives que si celles-ci sont jugées 'utiles' au déroulement de l'histoire. Il est à noter que Lang, au vu de l'*incipit* de sa version du conte *Beauty and the Beast* et si nous le comparons à celui de Jacobs, a nettement plus recours aux développements descriptifs. Il faudrait alors analyser d'autres contes, d'autres auteurs, pour déterminer si la focalisation sur

les temps forts du récit est propre à Jacobs ou peut être considérée comme une caractéristique générique.

Nous avons constaté que le déroulement du temps raconté est précisément fondé sur le rebondissement narratif : le conte se hâte de temps fort en temps fort. Plusieurs outils sont utilisés pour marquer ces temps forts. Ainsi, dans certaines propositions en *when* (PW), la conjonction a le même effet sur le récit que l'adverbe « *suddenly* ». Le contenu de la PW n'est alors pas d'une importance secondaire car elle introduit, dans ces cas-là, un événement nouveau dans l'histoire, et le fait de façon dramatique. Nous pensions, au départ, que les PW constituaient de véritables outils de repérage temporel, mais il s'avère qu'elles semblent davantage être utilisées en tant qu'outils miratifs pour introduire des événements nouveaux qui font avancer le récit. En passant de la catégorie des PW temporelles à celle des PW de péripétie, « *when* » perd sa valeur sémantique temporelle au profit d'une surcharge narrative et de cohésion textuelle. Les PW de péripétie sont particulièrement adaptées à l'expression d'un rebondissement dans l'histoire. Celles-ci ont remis, dans notre travail, la nature-même de la proposition en tant que subordonnée en question : plutôt que de mettre en relation deux propositions et les événements qu'elles décrivent, ces PW semblent davantage utilisées pour dynamiser le récit et focaliser l'attention du récepteur sur l'événement nouveau qu'elles introduisent de façon soudaine. La ponctuation le confirme parfois, puisqu'il arrive que la PW soit séparée du cotexte-avant par un point-virgule ; ce dernier signale une rupture entre la principale et la PW, qui est souvent d'ordre thématique, mais aussi narratif et prosodique. Certaines PW de péripétie marquent ainsi le passage d'une séquence narrative à une autre. Ce type de PW apparaît souvent dans les structures '*be-ed* V-*ing* + *when* V-*ed*' ou '*be about to* V + *when* V-*ed*', qui sont particulièrement récurrentes dans notre corpus. « *When* » interrompt alors le cours de l'histoire en introduisant un événement inattendu ; ce changement brutal est soutenu par la détermination aspectuelle, qui permet de mettre le contenu de la PW au premier plan narratif. C'est également l'association de deux propositions qui sont présentées comme étant *a priori* non-congruentes dans un même espace temporel ou un même instant qui crée l'effet de rebondissement. La temporalité est alors envisagée dans sa dimension anxiogène, ce qui semble être souvent le cas dans le conte, comme nous l'avons montré avec le « *and* » de surenchère, qui met parfois l'accent sur la dimension anxiogène d'un déplacement en le représentant comme un temps suspendu pendant lequel le personnage semble échapper au temps et à l'espace. Il est alors créateur de suspense puisqu'il décrit des situations qui, dans un

premier temps, ne semblent pouvoir aboutir. Il peut alors être avancé que le suspense résulte d'une manipulation de la temporalité. Parfois, la PW interrompt le procès immédiatement après qu'il a franchi sa borne initiale (constructions du type '*have-ed hardly/scarcely* V-*en*, *when* V-*ed*') ou avant même qu'il n'ait pu commencer (constructions du type '*be-ed about to* V, *when* V-*ed*' et '*have-ed not* V-*en*, *when* V-*ed*'), conférant à la PW une fonction mirative. Quand « *when* » peut être glosé par « *as* » ou « *while* », la PW n'introduit pas directement le rebondissement mais prépare son apparition dans la principale, en posant les circonstances idéales à sa survenance, c'est-à-dire un cadre serein dans lequel l'événement ponctuel de la principale viendra s'inscrire de manière contrastive. En outre, le premier type de PW co-référentielles que nous avons distingué, qui correspond à celles qui visent un événement ayant déjà été mentionné dans le récit, aboutit sur la création de repères temporels stables à partir desquels d'autres faits sont résumés ou précisés. Ces PW participent à la cohésion du récit tout entier, puisqu'elles permettent des rappels narratifs qui soulignent les faits les plus importants de la portion d'histoire qui s'est déroulée jusqu'au moment T de l'histoire atteint. Elles entrent ainsi dans la logique répétitive du conte, qui est souvent destiné à un jeune public auquel il faut régulièrement remémorer les faits marquants qui se sont déjà produits dans l'histoire. Le deuxième type de PW co-référentielles, celles visant un événement qui se déroulera ultérieurement, peut également aider à souligner les faits marquants à venir.

Par ailleurs, les fonctions cognitives de *Figure* et de *Ground* déterminées par Talmy (2000) nous ont permis de mesurer l'importance de la syntaxe dans le repérage temporel. En distribuant les fonctions de différentes façons dans la phrase, il est possible de moduler l'importance ou la saillance d'un événement par rapport à un autre, donc de créer un effet de rebondissement narratif. De même, nous avons montré que l'hypotaxe, qui peut exprimer de nombreux types de lien temporel, est plus adaptée que la parataxe à rendre la rapidité avec laquelle les personnages exécutent leurs actions et à dynamiser le rythme du récit, donc elle est mieux adaptée à la temporalité du rebondissement qui caractérise le conte.

En outre, la fictionnalité du récit implique une souplesse d'utilisation des indications temporelles, telle que la présence de déictiques dans une narration en V-*ed* dont le narrateur, pourtant, se distancie, ou, de manière générale, une utilisation désordonnée des différents temps verbaux. Si l'utilisation aléatoire des temps peut être caractéristique du conte dans la mesure où elle rappelle son lien avec l'oralité, elle peut également être utilisée de façon plus maîtrisée

pour présenter le déroulement du temps raconté comme une série de rebondissements narratifs. Alors que Hamburger (1986) n'accorde à l'alternance des temps verbaux qu'un effet perturbateur, Ricœur (1985, 1991a, 1991b) lui reconnaît un véritable rôle dans la mise en relief de certains événements de l'histoire. Les variations de rythme que cette alternance entraîne semblent attester de la prise en compte du type de récepteur auquel s'adresse le conte : l'enfant est ainsi guidé vers les moments décisifs de l'intrigue, les temps forts qui font avancer le récit. L'enfant peut également être guidé par le connecteur « *and* » lorsqu'il est outil de fléchage narratif puisqu'il attire l'attention sur le personnage qu'il introduit et sur son action.

Le 'temps de l'action' qui caractérise les contes de notre corpus, et, selon nous, le genre du conte dans son ensemble, donne au récit un rythme soutenu. Nous avons noté un enchaînement très rapide des grandes étapes du récit, en particulier en ce qui concerne la transition entre la situation initiale (SI) et l'élément déclencheur de malheur (EM). Cette transition rapide pourrait être une caractéristique générique, mais il nous aurait fallu étudier des contes d'autres auteurs pour le prouver. L'annonce de la perturbation de l'ordre initial passe par des circonstants comme « *one day* », qui illustrent, par leur utilisation singulative, le brusque passage d'un flottement temporel (qui caractérise la SI) à un événement ponctuel.

Le connecteur « *and* » marque la plupart du temps une simple succession chronologique qui donne une image saccadée du passage du temps dans l'histoire. Cependant, « *and* » est également utilisé pour marquer la transition entre les événements comme un enchaînement logique ou causal, à la manière du connecteur « *so* », présentant le passage du temps raconté de manière plus fluide. Par ailleurs, les PW peuvent intervenir pour souligner la rapidité de l'enchaînement des événements et, parallèlement, pour montrer la réactivité des personnages au monde qui les entoure. Les adverbes « *until* » et « *till* », comme la locution adverbiale « *at last* », permettent de marquer l'enchaînement, plutôt que la succession, des événements, et prennent en compte la période de temps qui les sépare, ce qui donne l'image d'une temporalité 'pleine', qui ne subit pas d'interruption. Ces trois outils peuvent impliquer l'aboutissement du procès qui les précède et, par la même occasion, du cadre temporel qui l'englobe, mais également signaler la survenance d'un événement nouveau dans l'histoire, qui est alors présenté comme inattendu. Ils fonctionnent comme des pivots temporels, puisqu'ils aident à faire le lien entre différentes séquences narrativo-temporelles, dont les bornes se confondent.

Dans *Beauty and the Beast* (*EFFT*) comme dans le reste de notre corpus, « *at last* » est souvent associé à « *till* » ou « *until* » afin de marquer l'aboutissement d'un voyage. Nous avons constaté que les grandes étapes du récit sont souvent constituées par des déplacements. La tournure idiomatique « *on and on* » y est systématiquement associée et marque un changement d'espace, qui est le signal d'un changement de séquence narrativo-temporelle. L'annonce d'une nouvelle étape importante du récit est alors métonymiquement relayée par l'annonce de l'arrivée dans un nouveau lieu, ce qui pourrait être typique du genre du conte. Le changement de lieu aide à apprécier le déroulement à la fois du récit et du temps raconté.

Par ailleurs, nous avons constaté que le temps raconté, dans les contes de notre corpus, s'étend au-delà d'une journée, sur plusieurs jours, plusieurs mois ou plusieurs années, voire même qu'il tend vers l'infini temporel. Les estimations que nous avons fournies sur la durée du temps raconté dans les trois versions de *Beauty and the Beast* ont néanmoins montré qu'il y a un rapport proportionnel entre cette durée et l'espace textuel : plus le conte est long, plus le cadre temporel de l'histoire a tendance à s'étendre. Des références temporelles extra-diégétiques peuvent participer à étendre le cadre spatio-temporel de l'histoire. La récurrence des adverbes « *ever* » et « *never* » dans notre corpus montre que le conte tend à s'inscrire dans une temporalité plus large que celle délimitée par l'histoire, voire même une temporalité non bornée, donc dans une certaine atemporalité. L'une des caractéristiques de l'expression de la temporalité dans le conte est donc, selon nous, de proposer une histoire qui peut s'étendre sur un temps raconté long, voire infini, tout en restant un récit bref.

Une autre de ses caractéristiques réside dans l'imprécision des repères et des indications temporelles. Nous avons montré que le temps des calendriers, qui, dans le monde réel, occupe un rôle important dans l'expression de la temporalité, n'est que peu illustré dans notre corpus ; aucune datation ou référence à un événement de l'Histoire n'est à relever. Le repérage ponctuel, comme avec l'adverbe « *once* », est préféré au repérage duratif, comme avec « *ago* » ; nous expliquons cette préférence par le fait que le repérage duratif implique la prise en compte du temps écoulé entre le moment de l'histoire visé et le moment d'énonciation, alors que le repérage ponctuel permet au narrateur de ne pas clairement évaluer la distance temporelle qui le sépare des personnages.

Nous pensons que cette imprécision temporelle pourrait être étendue au genre dans son ensemble. Elle est imputable à la dimension merveilleuse du conte. Pour que cette dimension

soit respectée, la temporalité doit être exprimée de façon relativement imprécise. La fonction de l'ancrage temporel est alors principalement occupée par des repères 'naturels', comme les jours, les nuits ou les saisons, sans pour autant que ceux-ci permettent un ancrage précis. La temporalité de la nature renvoie à une représentation cyclique et universelle du temps, qui est mise au service de la structure circulaire de certains contes, ou qui, tout du moins, accentue la dimension répétitive qui caractérise le genre du conte. De plus, le conte présente des repères temporels vagues, tels que « *once upon a time* » (*OUAT*), qui matérialisent l'éloignement entre la temporalité des personnages et celle du narrateur, et, à travers lui, celle du récepteur. Cet éloignement est le critère central de tout ancrage dans la SI ; il est soutenu, dans le reste du récit, par un nombre limité d'occurrences de la forme *have* V–*en* par le narrateur (cette forme créant un lien entre sa temporalité et celle des personnages). De même, le présent narratif, qui engage la temporalité des personnages, est davantage récurrent que le présent de narration, qui engage la temporalité du narrateur. Les contes de Jacobs correspondent alors plus largement au référentiel narratif qu'au référentiel énonciatif (Desclés, 1994), car le référentiel narratif, qui reconstruit le « réalisé » des personnages, n'est pas actualisé par rapport au narrateur-énonciateur et évince ce dernier du cadre spatio-temporel de l'histoire.

La coupure qui est mise en place, dès les premiers mots du récit, entre ces différentes temporalités, est d'autant plus marquée lorsque les repères sont topicalisés. *OUAT* est inefficace dans la construction et la définition d'un cadre spatio-temporel identifiable. Elle permet la création d'un sas dans lequel le caractère fictionnel de la temporalité s'exprime. Elle aboutit sur une impression de flou temporel qui est généralement relayé par les autres indications temporelles présentes dans le conte, notamment dans l'*excipit*, dans lequel nous avons noté la forte récurrence des adverbes « *ever* » et « *never* ». Les formules typiques du conte établissent un cadre spatio-temporel qui ne correspond à rien de connu en particulier et qui se prête parfaitement à la survenance d'événements surnaturels, qui, d'ailleurs, joue parfois un rôle essentiel dans le déroulement du récit. Le conte revendique sa dimension fictionnelle ; nous avons montré qu'il affiche une temporalité qui n'est pas en lien avec la réalité du lecteur. Cependant, l'absence de moralité clairement exprimée dans les contes de notre corpus impose un rôle plus actif au récepteur, qui devra faire un va-et-vient entre sa temporalité et celle des personnages pour pourvoir l'interpréter. De même, le rôle du récepteur est plus actif lorsque la parataxe est utilisée ; elle est plus adéquate à l'expression de formules magiques, souvent présentes dans le genre du conte. La parataxe facilite leur mémorisation car elle implique que

le récepteur établisse lui-même les liens temporels et les liens logiques entre les relations prédicatives. Cependant, la syndète prime sur l'asyndète dans notre corpus ; l'énonciateur-narrateur ne laisse alors nullement le soin au récepteur de reconstruire les liens entre les S/P, ce qui peut également montrer une prise en compte du récepteur jeune, qui est guidé dans le suivi du déroulement temporel du récit.

La présence quasi-systématique de formules génériques dans l'*incipit* (du type *OUAT*) et l'*excipit* (du type « *and they lived happily ever after* »), donne au conte une temporalité qui lui est propre. En effet, l'ancrage spatio-temporel effectué par ces formules met l'accent sur la fictionnalité du monde des personnages et marque leur temporalité comme une temporalité 'autre', régie par ses propres codes. Dans la clausule « *and they lived happily ever after* », la valeur de clôture de « *and* » est particulièrement bien illustrée puisqu'il devient un outil métanarratif annonçant, du même coup, la fin de l'histoire et la fin de l'acte de narration. Cependant, le connecteur « *and* » peut également être porteur d'ouverture, puisqu'il fonctionne parfois comme un relanceur pour ouvrir à nouveau une séquence qui était close. En définitive, les différents types d'*incipit* et d'*excipit* que nous associons aux contes semblent davantage constituer des signaux génériques que des outils d'ancrage temporel. De plus, le cas particulier de « *seven years* » a illustré notre argument selon lequel la valeur symbolique de certaines unités ou de certains repères prenait le pas sur leur valeur temporelle. De même, la précision temporelle apportée par certaines PW peut souligner le rôle que joue la temporalité interne dans le déroulement du récit, comme lorsque la PW décrit la nécessité pour le héros de saisir un moment opportun. Nous retrouvons ici la dimension symbolique de l'expression de la temporalité, que nous pensons être spécifique au genre du conte.

L'expression de la temporalité dans le conte est également liée à la notion de complétude, le temps raconté couvrant souvent la vie entière des personnages, dont les événements sont plus souvent séparés par un intervalle temporel 'plein' que par un intervalle 'vide'. Le récit tend à ne laisser de côté aucune portion du temps raconté, sans pour autant s'étendre sur l'espace textuel ; celui qui lui est généralement réservé est limité. Le rôle des compressions ou synthétisation narratives et temporelles était alors à prendre en compte, notamment à travers l'étude des phénomènes d'itération, qui permettent une forte condensation narrative. Parfois, l'effet de stagnation que l'itération impose dessine un cadre idéal à la survenance d'un événement qui, tranchant avec les occurrences répétitives dont il est question,

précipite le récit dans une nouvelle avalanche d'événements. Le « *and* » de surenchère s'inscrit également dans l'étude des procédés de compression narrative. Ce cas particulier nous semble très récurrent dans le conte. En soulignant la longueur de certains déplacements qu'entreprennent les personnages, il permet également d'étirer le cadre spatio-temporel de l'histoire. Nous avons distingué comme une caractéristique du conte le fait de décrire des espaces spatio-temporels larges dans un espace textuel réduit. Le conte se trouve donc au carrefour de deux mouvements contradictoires, à savoir celui d'une synthétisation ou compression narrative et celui d'une extension temporelle.

Nous avons également montré que la linéarité de la temporalité peut être typique du conte. Les relatives continuatives soutiennent cette linéarité. En reliant deux propositions de manière hypotaxique, donc à l'intérieur d'une même phrase, elles semblent réunir les deux procès décrits dans un même cadre temporel, donc indiquer qu'un court laps de temps sépare leur réalisation respective. Elles participent donc à l'accélération du rythme narratif. Le connecteur « *and* (*then*) » présente également les événements comme intervenant les uns après les autres mais n'exprime pas l'idée de continuité entre ceux-ci. Lorsqu'il n'est pas associé sur la droite à un complément adverbial temporel, il instaure uniquement une relation chronologique entre les événements qu'il coordonne. Néanmoins, quand la proposition en « *and* » est suivie d'une proposition en V-*ing*, cette dernière comble l'espace narrativo-temporel laissé vide par la relation de simple succession que « *and* » établit. La forte récurrence du connecteur « *and* » dans notre corpus indique non seulement que l'ordre chronologique de l'histoire tel qu'il est vécu par les personnages est respecté, mais elle crée également l'impression d'une accumulation d'aventures. Cet argument est d'autant mieux illustré par la coordination plurisyndétique, qui fait progresser le récit par une série d'ajouts chronologiques. Lorsque la coordination plurisyndétique en « *and* » est utilisée pour effectuer une description de l'espace fictionnel, nous avons montré qu'elle permet au récepteur de le découvrir de manière apparemment simultanée avec les personnages, comme si le récepteur partageait l'expérience du temps vécue par les personnages. Ce cas particulier nous a aidée à appréhender le lien entre le temps et l'espace, tout comme les travaux de linguistique cognitive, qui nous ont permis de mesurer les mécanismes similaires qui sont à l'œuvre dans le repérage et la localisation spatiaux et temporels, le domaine spatial ayant, selon des linguistes comme Jackendoff (1983), la primauté sur le domaine temporel.

Par ailleurs, la forme V-*ed*, fait basculer l'image verbale dans la 'réalité', comme nous l'avons vu avec l'étude de la chronogénèse de Guillaume (1965a) ; elle accélère le rythme narratif et peut donc participer à présenter le déroulement de l'histoire comme une accumulation d'aventures. Tel est également le cas avec le procédé de parataxe, qui impose que l'ordre textuel des relations prédicatives reflète la chronologie des événements de l'histoire qu'elles décrivent. Elle se prête bien à insister sur une accumulation d'événements, alors que l'hypotaxe souligne la nature de leur inter-relation temporelle. La parataxe est limitée à exprimer la successivité si les verbes des différentes propositions sont conjugués avec la même forme verbale. Le respect de l'ordre chronologique et la création d'un effet d'accumulation sont, selon nous, des caractéristiques typiques de l'expression de la temporalité dans le genre du conte.

Les approches narratologiques et stylistiques auxquelles nous avons eu recours dans notre deuxième chapitre ont mis l'accent, notamment à travers l'ouvrage de Genette (1972), sur la notion d'ordre temporel, qui vise à confronter l'ordre des événements dans l'histoire à l'ordre dans lequel ils sont racontés dans le récit. Selon nos attentes, le conte s'avère suivre la plupart du temps un ordre chronologique linéaire, mais nous avons tout de même constaté certaines variations de l'ordre temporel, à travers deux types d'anachronies narratives, l'analepse et la prolepse. Lorsque ces anachronies ont une portée et une amplitude importantes, elles trahissent la volonté de 'gonfler' la temporalité interne pour couvrir un cadre spatio-temporel plus large que celui qu'impose le récit premier. Les prolepses de notre corpus peuvent soit servir de leurres afin de provoquer des rebondissements narratifs, soit renforcer le caractère magique de certains personnages en leur donnant des pouvoirs de prédiction qui sont confirmés par la suite du récit. Les prédictions sont souvent relayées par des PW, comme nous l'avons vu dans notre troisième chapitre. Celles-ci attirent l'attention du récepteur sur des événements particuliers qui pourront servir de point de repère et de comparaison entre les prédictions et leur actualisation. Étant donné que ces anticipations sont toujours confirmées par le cotexte de droite, les PW permettent de conférer une dimension magique aux pouvoirs divinatoires de certains personnages. Nous avons ainsi pu montrer que la manipulation de l'ordre temporel peut participer à la dimension merveilleuse du conte. Il en va de même de l'utilisation de certaines formes verbales, telles que V-*ed*, lorsque le marqueur *–ed* est déréalisant. En l'associant, lors de l'étude de le chronogénèse de Guillaume (1965a), au mode français du subjonctif, nous avons émis l'hypothèse que *–ed* marque également une interception médiane de l'image-temps. Le fait que l'image-temps n'est

pas complètement formée renvoie alors ce qui ne s'inscrit pas tout à fait dans le temps, donc ce qui 'n'est pas'. Le marqueur *-ed* se prête donc bien à la description d'événements surnaturels et participe à exprimer la dimension merveilleuse conte.

Lorsque la temporalité n'est pas présentée comme linéaire, elle peut également être fondée sur le recommencement et représentée comme un cercle ou une spirale. Les contes cumulatifs illustrent particulièrement bien ce schéma temporel, dans lequel se mêlent répétitivité et variation. Seuls les éléments variables font alors réellement avancer le récit et donnent l'impression que le temps raconté se déroule. Les contes cumulatifs reposent largement sur la localisation temporelle que les PW mettent en place. En effet, celles-ci ponctuent le récit afin d'indiquer le point de départ d'une nouvelle séquence répétitive et par conséquent, soulignent le caractère circulaire du passage du temps raconté. En mettant l'accent sur le caractère répétitif d'une situation, les PW participent à l'amplification graduelle et régulière de la tension narrative qui caractérise les contes cumulatifs.

La répétitivité donne à la fois l'image d'un déroulement temporel et d'un retour au point de départ qui implique une certaine stagnation ; elle témoigne donc de deux tendances contraires. Comme nous l'avons vu avec l'étude de la fréquence (Genette, 1972), la répétitivité fait partie intégrante de la structure du conte. La fréquence ternaire est particulièrement bien illustrée dans le conte et souligne le caractère prévisible de certains événements, les deux premiers éléments du système provoquant une certaine stagnation que le troisième élément vient rompre pour conduire le récit vers sa fin. Dans le troisième chapitre, nous avons d'ailleurs montré que les PW sont les principaux supports de cette structure. La répétitivité montre également une réelle affinité avec le caractère oral du conte, puisqu'elle aide à sa mémorisation et témoigne de la prise en compte de l'auditeur, qui pourra s'appuyer sur ces répétitions pour mieux suivre le déroulement de l'histoire, mais également pour établir des points de comparaison entre ces différentes étapes et évaluer l'écoulement du temps raconté. Lorsque la structure narrativo-temporelle du conte est davantage linéaire que répétitive, le suivi de l'histoire par le récepteur est assuré par la présentation des événements dans l'ordre chronologique. Par la même occasion, cette représentation linéaire du temps raconté vise à rapprocher le récepteur de l'expérience du temps et des événements telle qu'elle est vécue par les personnages.

Le côté théâtral du conte participe également à ce rapprochement. Le conte a la particularité d'emprunter tout autant aux caractéristiques de communication écrite qu'orale. Nous avons notamment pu le constater grâce à l'étude des PW qui contiennent des interjections, ces dernières rapprochant le récepteur de l'expérience sensorielle des personnages et, par la même occasion, de leur expérience du temps de l'histoire. Les remarques du narrateur qui sont adressées au lecteur rompent, quant à elle, la linéarité du récit. Lorsqu'une question est posée, celle-ci ne peut avoir qu'une dimension rhétorique. En revanche, lorsque le conte est oralisé, l'auditeur pourra y répondre et, de façon plus générale, sa présence peut avoir une incidence sur la temporalité du récit, notamment sur le rythme narratif. L'oralisation implique la réunion du producteur et du récepteur au sein d'un même cadre spatio-temporel, alors que le contexte de production et le contexte de réception sont inévitablement séparés par une certaine distance temporelle lorsque le conte est lu. Quand le conte est oralisé, les indications temporelles fournies par le récit prennent une autre dimension puisque le conteur endosse la temporalité du narrateur et fait coïncider le présent de narration avec le sien. Les déictiques peuvent alors être repérés par rapport au moment T du temps de la récitation, ce qui a souvent pour effet de rapprocher le conteur et l'auditeur de la temporalité des personnages et de renforcer l'identité référentielle de l'histoire et de ses trois éléments principaux : les personnages, le lieu et la temporalité. Le fait que le conte est élaboré dans la perspective d'être oralisé donne à l'instance narrative une ambivalence, puisqu'elle présente à la fois des caractéristiques typiques de la scripturalité et d'autres typiques de l'oralité. L'expression d'une certaine atemporalité peut être nuancée par l'oralisation. L'étude de l'espace-temps tel qu'il est conceptualisé par Fauconnier (1984), que nous avons adapté au cas du récit fictionnel, peut ici nous éclairer. En effet, l'espace-temps origine R devient une représentation de la 'réalité' de l'univers fictionnel par rapport à laquelle M, l'espace-temps cible, lui aussi fictionnel, est repéré. Toutefois, lorsque le conte est pris en charge par un conteur, à l'oral, la nature fictionnelle du repérage entre R et M est nuancée. Le conte propose donc potentiellement deux types d'espace-temps origine et d'espace-temps cible, selon qu'il soit ou non oralisé ; cette ambivalence est, selon nous, caractéristique de la littérature orale, dont le conte fait partie.

La dimension atemporelle du conte peut, peut-être paradoxalement, transparaître dans l'utilisation de déictiques, qui, lorsqu'ils sont employés par le narrateur, ont une référentialité mouvante qui peut s'adapter aux co-énonciateurs engagés dans l'émission ou la réception du récit, notamment lorsque le conte est oralisé. Dans le deuxième chapitre, nous avons fait

l'analyse, dans une approche énonciative, de certaines expressions temporelle dans un emploi déictique ou non-déictique. Ainsi, l'adverbe « *soon* », dans son emploi non-déictique, est repéré en prenant appui sur un événement du cotexte-avant et participe à l'interdépendance des repères. Ce constat vient confirmer l'idée selon laquelle la temporalité, dans le conte, est fermée sur elle-même. L'étude de l'espace-temps de Fauconnier (1984) a montré que les repérages temporels dans le conte peuvent s'effectuer dans un cadre clos. Des expressions comme « *after a while* » illustrent cet argument puisqu'elles s'appuient sur un événement de l'histoire qui a déjà été énoncé. Les PW peuvent également être considérées comme des localisateurs temporels inter-référentiels qui permettent d'effectuer des repérages de façon 'autonome', sans sortir du cadre de l'histoire.

Nous avons montré que le rôle principal des PW dans notre corpus n'était que rarement celui d'effectuer un repérage temporel, notamment à travers l'étude des PW explicatives de Declerck (1997). Néanmoins, certaines PW permettent bien d'effectuer un repérage, en particulier lorsque la PW est antéposée à la principale. Il s'agit alors d'une adverbiale de temps qui pose un cadre spatio-temporel ainsi que les conditions narratives nécessaires pour le déroulement des événements qui suivent, exprimés dans la principale et au-delà. Contrairement aux PW de péripétie, ces adverbiales temporelles, par leur fonction descriptive, ont pour effet de ralentir le rythme du récit. Elles sont des marqueurs de co-référentialité qui garantissent l'autonomie référentielle et temporelle du récit, puisque les événements de l'histoire sont repérés les uns par rapport aux autres.

Par ailleurs, notre confrontation entre l'approche de Ricœur (1985, 1991a, 1991b) et celle de Hamburger (1986) sur les temps verbaux et sur l'opposition entre temps fictif et temps réel et leurs différents points de vue sur la temporalité du narrateur et celle des personnages ont mis en lumière la fonction pragmatique de la temporalité dans le récit : les références au temps des personnages permettent davantage d'organiser les différents événements et de structurer le récit que de les ancrer dans un cadre spatio-temporel particulier. Selon nous, cette idée est d'autant mieux illustrée dans le genre du conte, car il laisse penser que la question de l'ancrage spatio-temporel de l'histoire n'a pas une grande importance, et devient même un 'anti-critère' dans le genre du conte.

L'étude du conte *Beauty and the Beast* (*EFFT*), par laquelle nous avons terminé notre travail, se situe au carrefour des trois chapitres de notre thèse et s'inscrit dans leur

prolongement. En effet, elle présente l'intérêt de prendre en considération l'ensemble des éléments abordés dans notre thèse, ainsi que l'ensemble des analyses qui y sont réalisées, afin de les articuler à l'étude de l'expression de la temporalité dans un conte intégral, mais elle témoigne également d'une approche plus générale, qui amorce notre volonté d'étendre nos analyses au genre du conte, sans se limiter aux textes d'un auteur spécifique.

L'ensemble de notre travail nous a permis d'apporter des éléments de réponses aux questions de recherche que nous avons formulées dans l'introduction.

La première de ces questions portait sur la temporalité du récit et la temporalité liée aux patrons narratifs. C'est donc tout naturellement que nous nous sommes intéressée au rôle joué par le narrateur dans l'expression de la temporalité. Sa distanciation temporelle par rapport à l'histoire se retrouve dans l'utilisation de formes verbales et d'expressions temporelles marquant cette césure entre le narrateur et les personnages. De plus, nous émettions l'hypothèse que la temporalité était portée et définie par la structure-même du conte. Notre travail a confirmé cette hypothèse. En effet, dans l'enchaînement rapide des grandes étapes (SI > EM > nœud > dénouement > situation finale), le conte impose déjà un rythme soutenu au déroulement du temps raconté. Par ailleurs, l'emploi spécifique fait par Jacobs de certains marqueurs et procédés linguistiques confère au conte une structure conduisant à une temporalité spécifique. Ainsi, la structure du récit, dans les contes de Jacobs, met souvent l'accent sur l'enchaînement des temps forts ou l'accumulation des épreuves. Néanmoins, ces temps fort sont parfois constitués d'un laps de temps raconté très court qui occupe un volume textuel important. Ils alternent avec des moments de temps raconté plus ou moins longs qui subissent des raccourcis narratifs ou des ellipses, conduisant le narrateur à leur consacrer un volume textuel très réduit voire nul. Les procédés de compression narrative résultent également de la brièveté caractéristique du conte, qui ne tolère les pauses descriptives que si elles sont 'utiles' au déroulement de l'histoire. La brièveté du genre contraste avec sa tendance à élargir le cadre spatio-temporel de l'histoire, parfois jusqu'à l'infini. En revanche, dans les contes cumulatifs, la répétitivité enferme les personnages dans un cercle narratif et temporel qui entrave cet élargissement. La répétitivité fait partie des éléments caractéristiques du conte, et l'amène parfois à adopter une structure circulaire dotée d'une temporalité du recommencement.

La répétitivité du conte témoigne également de la prise en compte du récepteur dans la construction de la temporalité, ce qui constituait d'ailleurs notre deuxième question de recherche. En effet, les contes de Jacobs s'adressent à un public d'enfants qui peuvent avoir besoin de ces nombreux rappels pour ne pas perdre le fil de l'histoire et, éventuellement, mémoriser le récit. Les contes de Jacobs s'adaptent également à la perception floue qu'ont les enfants du temps et du monde en proposant des ancrages spatio-temporels volontairement vagues. L'identification de l'enfant au personnage et sa réception du message véhiculé par le conte seront facilitées par le caractère stéréotypé des personnages. L'aspect didactique du conte peut participer à la dimension 'universelle' et atemporelle de celui-ci, dans une démarche visant à ne pas l'ancrer trop précisément dans le temps et dans l'espace, afin de faciliter la transmission du message qu'il contient à n'importe quel récepteur. L'époque et le lieu dans lesquels s'inscrit l'auteur ne transparaissent que très peu dans notre corpus. Cela est dû, là encore, à la dimension universelle et atemporelle que l'auteur cherche à atteindre dans son œuvre.

Cependant, cette dimension universelle et atemporelle est nuancée lorsque le conte est oralisé. L'oralité constituait précisément notre troisième question de recherche. Le fait que le conte a une origine orale ou, tout du moins, qu'il prétend à cette origine, implique l'utilisation de termes caractéristiques du langage parlé. Le langage étant en constante évolution, ces termes contribuent inévitablement à ancrer le conte dans une temporalité particulière, celle de l'auteur. Nous nous demandions si le fait que le conte est élaboré dans le but d'être oralisé pouvait influencer l'expression de la temporalité. Nous pouvons répondre de manière affirmative, puisque le conte comporte des didascalies, des interjections et d'autres éléments participant à la théâtralisation du récit. Tous ces éléments contribuent à rapprocher le récepteur de l'expérience spatio-temporelle des personnages. Cette dimension théâtrale prend tout son sens lorsque le conte est effectivement raconté à l'oral par un conteur devant un ou plusieurs auditeurs. Comme nous l'avons montré, le conteur, en endossant le rôle du narrateur, confère une dimension nouvelle aux repérages spatio-temporels et contribue à nuancer la fictionnalité de l'histoire. En outre, l'auditeur peut influencer la temporalité interne du conte, par exemple en demandant des répétitions, des précisions ou des explications qui n'étaient pas prévues par le texte écrit. Là encore, un public enfantin sera plus susceptible de briser la linéarité du récit par des interventions répétées.

Le conte se trouve donc effectivement entre temporalité et atemporalité. Il tend à une certaine atemporalité à travers, notamment, son aspect didactique et certaines de ses caractéristiques constitutives. Cependant, comme tout récit, il est doté d'une temporalité interne dont nous avons tenté de déterminer les différents éléments. Le conte se trouve donc à la croisée de deux mouvements contradictoires.

Malgré les éléments de réponse que nous avons apportés, nous sommes consciente des limites de notre travail. En effet, celui-ci s'appuie sur un corpus limité aux contes d'un auteur spécifique, dont la représentativité par rapport au genre ne pourrait être confirmée que par une étude comparative de large ampleur. La comparaison pourrait s'effectuer, dans un premier temps, avec d'autres contes en langue anglaise écrits par d'autres auteurs, contemporains et non-contemporains de Jacobs. Cette étude permettrait alors de départager, d'un côté, les caractéristiques génériques liées à l'expression de la temporalité et, de l'autre, les caractéristiques stylistiques liées à chaque auteur. Nous pourrions étendre les analyses au genre du conte en général, en choisissant des textes écrits dans d'autres langues. C'est dans cette optique que nous avons amorcé une étude comparative entre deux versions anglaises et une version française de *Beauty and the Beast*. Cette étude ne constitue que le prélude d'une étude de plus large envergure que nous pourrons tenter de développer par la suite. Pour aller plus loin encore, les analyses pourraient porter sur des textes s'inscrivant dans d'autres genres littéraires, pour déterminer les spécificités du conte. Le but ultime d'une telle démarche, si chimérique soit-il, serait de pouvoir établir une grammaire de la temporalité dans le genre du conte.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AARNE, A. & THOMPSON, S. *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.* Helsinki : Academia Scientarum Fennica, 1981 (1961), 588 p.

ADAM, J.-M. *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle.* Ixelles : Mardaga, 1990, 265 p.

--- *Les textes : types et prototypes.* Paris : Nathan, 1992, 223 p.

--- *Le Texte narratif : traité d'analyse pragmatique et textuelle.* Paris : Nathan Université, 1994, 288 p.

--- *Linguistique textuelle : Des genres de discours au texte.* Paris : Nathan, 2004 (1999), 208 p.

--- *La linguistique textuelle - Introduction à l'analyse textuelle des discours.* Paris : Armand Colin, 2005, 234 p.

--- *Genres de récit - Narrativité et généricité des textes.* Louvain-La-Neuve : L'Harmattan-Academia, 2012, 323 p.

ADAM, J.-M. & HEIDMANN, U. *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'Héritier.* Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010, 400 p.

ADAMCZEWSKI, H. & DELMAS, C. *Grammaire linguistique de l'anglais.* Paris : Armand Colin, 1998, 361 p.

ALBRESPIT, J. « "Up came the leaves" : l'antéposition des groupes prépositionnels (GP) et particules adverbiales comme marqueur de style ». *E-rea* [en ligne], 2013, 11.1 [référence du 20 juin 2016]. https://erea.revues.org/3431

ARRIVÉ, M. « Histoire, discours : retour sur quelques difficultés de lecture ». *Linx* [en ligne], 1997, n°9, [référence du 20 avril 2013]. http://linx.revues.org/1028

AUBRIT, J.-P. *Le conte et la nouvelle.* Paris : Armand Colin, 2002 (1997), 191 p.

BAKHTINE, M. *Esthétique de la création verbale.* Paris : Gallimard, 1984 (1953), 400 p.

BALADIER, L. *Le Récit.* Paris : STH, 1991, p.17

BEDIER, J. *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen-Âge.* Paris : Émile Bouillon, 1893, 485 p.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale, 2.* Paris : Gallimard, 1974, 286 p.

--- *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris : Gallimard, 1979 (1966), 356 p.

BERTRAND, D. & FONTANILLE, J. (éds). *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité.* Paris : Presses Universitaires de France, 2006, 488 p.

BOURDIEU, P. *Choses dites.* Paris : Les Éditions de minuit, 1987, 229 p.

BOUSCAREN, J. & CHUQUET, H. *Grammaire et textes anglais. Guide pour l'analyse linguistique.* Gap : Ophrys, 1987, 201 p.

BOUSCAREN, J., DESCHAMPS, A. & MAZODIER, C. « Élements pour une typologie des procès ». In : BOUSCAREN, J. (éd.). *Cahiers de Recherche, T.6, Types de procès et repères temporels*. Paris : Ophrys, 1993, pp. 7-34

BREMOND, C. *Logique du récit.* Paris : Le Seuil, 1973, 349 p.

BRU, J. « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ?". *Le bulletin de l'AFAS* [en ligne], 1999, n°14 [référence du 25 septembre 2012]. http://afas.revues.org/319

BUTOR, M. "La balance des fées". In : BUTOR, M. (éd.). *Répertoire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1960, pp. 61-73

CELLE, A. « La visée dans les propositions hypothétiques en anglais et en français ». In : CELLE, A. & GRESSET, S. (éds). *La subordination en anglais. Une approche énonciative*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 69-87

CHEVILLOT, F. « Nouvelles limites de la nouvelle ». In : DEL LUNGO, A (dir.). *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*. Paris : Classiques Garnier, 2010, pp. 43-55

CHUQUET, H. *Le présent de narration en anglais et en français*. Paris : Ophrys, 1994, 255 p.

--- « Modalité et subordination ». In : BOUSCAREN, J. (éd.). *Cahiers de Recherche, t. 8*. Paris : Ophrys, 2001, pp. 145-176

CHUQUET, H. & PAILLARD, M. *Approche linguistique des problèmes de traduction, anglais-français.* Paris : Ophrys, 1989, 451 p.

COPY, C. & GOURNAY, L. "Locative Inversion in Discourse: a Strategy of Non-Commitment". *Discours* [en ligne], 2009, n°5, [référence du 20 janvier 2013]. http://discours.revues.org/7355

COUPER-KUHLEN, E. “On the markedness of narrative temporal clauses”. In : MISESKA, O. (éd.) *Markedness in synchrony and diachrony*. Berlin : De Gruyter Mouton, 1989, pp.360-361

COURTÉS, J. *Le conte populaire: poétique et mythologie.* Paris : Presses Universitaires de France, 1986, 254 p.

CRESTI, E. « La parataxe dans le parlé spontané et dans l'écrit littéraire ». *Chimera. Romance Corpora and Linguistic Studies*, 2014, n°1

CULIOLI A. *Transcription par les étudiants du séminaire de D.E.A. — Recherche en linguistique, Théorie des opérations énonciatives*. Département de Recherches Linguistiques, Université Paris 7, 1976, 263 p.

--- *Pour une linguistique de l’énonciation. Tome 1, Opérations et représentations*. Gap : Ophrys, 1991, 225 p.

--- *Pour une linguistique de l’énonciation. Tome 2, Formalisations et opérations de repérage*. Gap ; Paris : Ophrys, 1999, 182 p.

--- *Pour une linguistique de l’énonciation. Tome 3, Domaine notionnel*. Gap ; Paris : Ophrys, 1999, 192 p.

DANON-BOILEAU, L. *Produire le fictif : linguistique et écriture romanesque.* Paris : Klincksieck, 1982, 182 p.

--- *Énonciation et référence.* Paris : Ophrys. 1987, 70 p.

--- *Du Texte littéraire à l'acte de fiction : Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques.* Gap : Ophrys, 1995, 106 p.

DECLERCK, R. *When-Clauses and Temporal Structure.* Londres ; New-York : Routledge, 1997, 283 p.

DE GLAS, M. & DESCLÉS, J.-P. « Du temps linguistique comme idéalisation ». *Intellectica*, 1996, pp.159-192, [référence du 20 avril 2014]. http://intellectica.org/SiteArchives/archives/n23/23_09_DeGlas-Descles.pdf

DELEHAYE, H. *Les légendes hagiographiques*. Bruxelles : Société des Bollandistes, 1927, pp. 6, 9-10

DELANCEY, S. « The mirative and evidentiality ». *Journal of Pragmatics*, 2001, n°33, pp. 369-382

DELARUE, P. « Les enfants et le conte populaire ». In : CEVIN, E. (dir.). *Le conte en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2005, pp.67-77

DEL LUNGO, A. « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières ». In : DEL LUNGO, A. (dir.). *Le début et la fin du récit, Une relation critique.* Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010, pp.7-22

DE MATTIA-VIVIÈS, M. « Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides ». *Anglophonia/Sigma* [en ligne], 2010, n°14 (28), [référence du 10 novembre 2012]. http://anglophonia.revues.org/656

DE MATTIA VIVIÈS, M. & DE GIORGI, B. « L'ordre des mots dans l'espace de la phrase ». *E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone* [en ligne], 2013, pp. 1-12 [référence du 10 mai 2016]. https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01021081

DEMERS, J., & GAUVIN, L. « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions ». *Études* françaises, 1976, vol. 12, n°1-2, pp. 157-177

DERIVE, J. « Le conte, de l'oral à l'écrit ». In : CEVIN, E. (dir.). *Conte en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2005, pp. 27-52

DESCLÉS, J.-P. « Quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect ». *Studia Kognitywne, Semantyka kategorii Aspektu i czasu* [en ligne], 1994, n°1, pp. 57-88, [référence du 12 janvier 2013]. http://lalic.paris-sorbonne.fr/PUBLICATIONS/descles/sevres1.pdf

DE VOGÜE, S. « Qu'est-ce qu'un verbe ? ». In : LEBAUD, D., PAULIN, C. & PLOOG, K. (éds). *Constructions verbales et production du sens : actes du colloque organisé à Besançon, les 27, 27 et 28 janvier 2006*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp. 43-62

DE VRIES, J. « Les contes populaires ». *Diogène,* 1958, n°22, pp. 3-19

DIATKINE, R. « Le dit et le non-dit dans les contes merveilleux ». In : CEVIN, E. (dir.). *Conte en bibliothèque*. Paris : Édition du Cercle de la Librairie, 2005, pp. 91-104

DUBOIS, J., GIACOMO, M., GUESPIN, L., MARCELLESI, C., MARCELLESI, J.-B. & MÉVEL, J.-P. *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage.* Paris : Larousse, 2012, 514 p.

DUCROT, O. *Logique, structure, énonciation : lectures sur le langage.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1989, 191 p.

DUFAYE, L. « À propos de l'adverbe ON ». In : GIRARD-GILLET, G. & ROUX, L. (éds). *Parcours linguistique. Domaine anglais*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, pp. 201-222

--- « Localisation spatiale et temporelle avec in, on et at ». In : DELMAS, C. (éd.). *Complétude, cognition, construction linguistique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 99-109

ELIADE, M. *Aspects du mythe.* Paris : Gallimard, 1978, 246 p.

ESCOLA, M. « Seconde table ronde : le tournant contextualisant des années 1980 ». In : BADIOU-MONTFERRAN, C. (dir.). *Il était une fois l'interdisciplinarité, Approches discursives des Contes de Perrault*. Louvain-La-Neuve : Academia Bruylant, 2010, pp. 215-232

FAUCONNIER, G. *Espaces mentaux : aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984, 216 p.

FEBER, M. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge ; New-York : Cambridge University Press, 1999, 263 p.

FOUCAULT, M. *L'Archéologie du savoir.* Paris : Gallimard, 1969, 285 p.

FRANÇOIS, M. « Variations policières sur le début et la fin ». In : DEL LUNGO, A. (dir.). *Le début et la fin du récit. Une relation critique*. Paris : Classiques Garnier, 2010, pp.7-41

GAILLARD, A. *Fables, mythes, contes: l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724).* Paris : Champion, 1996, 487 p.

GENETTE, G. *Figures III.* Paris : Le Seuil, 1972, 285 p.

--- *Figures IV.* Paris : Le Seuil, 1999, 364 p.

GERMAIN, S. *Magnus.* Paris : Albin Michel, 2005, 274 p.

GODENNE, R. *La nouvelle française.* Paris : Presses Universitaires de France, 1974, 176 p.

GOLDENSTEIN, J.-P. *Lire le roman.* Louvain-La-Neuve : De Boeck supérieur, 2005, 171 p.

GOURNAY, L. « *When* dans les énoncés du type : *I'd just turned on the ignition when there was a big flash* ». In : CELLE, A. & GRESSET, S. (éds). *La subordination en anglais : une approche énonciative*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 199-216

--- *Approche énonciative des catégories de marqueurs.* Document de synthèse pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Diderot-Paris 7, 2006

GREIMAS, A. J. *Sémantique Structurale*. Paris : Larousse, 1966, 262 p.

--- *Du sens : Essais sémiotiques, II.* Paris : Le Seuil, 1970, 313 p.

GUIETTE, R. « Fabliaux ». In : *Questions de littérature, Romanica Gandenia, t. VIII*. Gand : Université de Gand, 1960, pp. 74-75

GUILLAUME, G. *Temps et verbe : théorie des aspects, des modes et des temps* (a) ; suivi de *L'Architectonique du temps dans les langues classiques* (b). Paris : Champion, 1965 (1929), 134-66 p.

HALLIDAY, M.A.K. *Cohesion in English*. London : Longman, 1976, 374 p.

HALLIDAY, M.A.K. & MATTHIESSEN, C.M. *An Introduction to Functional Grammar*. London : Edward Arnold, 2004, pp.29-30

HAMBURGER, K. *Logique des genres littéraires.* Trad. P. Cadiot. Paris : Le Seuil, 1986 (1957), 312 p.

HELLMAN, R. & O'GORMAN, R.F. *Fabliaux: Ribald Tales from the Old French.* Westport, Conn. : Greenwood Press, 1976 (1965), 196 p.

HUDDLESTON, R. D. & PULLUM, G. *The Cambridge Grammar of the English Language.* Cambridge, New-York : Cambridge University Press, 2002, 1842 p.

HUET, G. *Les contes populaires.* Paris : Flammarion, 1923, 189 p.

JACKENDOFF, R. *Semantics and Cognition.* Cambridge, Massachussetts ; London : The MIT Press, 1983, 283 p.

--- *Foundations of Language: brain, meaning, grammar, evolution*. Oxford : Oxford University Press, 2003, 477 p.

JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale.* Trad. De N. Ruwet. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

--- *Language in Literature.* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1987, 548 p.

JEAN, G. *Le Pouvoir des Contes.* Paris : Casterman, 1990 (1981), 233 p.

JEPERSEN, O. *A Modern English Grammar on Historical Principles, part 3 : Syntax (2nd volume).* London : Allen & Unwin, 1927, 512 p.

JOBERT, M. « Graphie, phonie et encodage dialectal : le Cockney de Somerset Maugham dans Liza of Lambeth ». *Lexis* [en ligne], 2009, HS 1, [référence du 10 avril 2017]. http://lexis.revues.org/905

JODOGNE, O. « Considérations sur le fabliau ». In : GALLAIS, P. & RIOU, Y.-J. (éds). *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers : Société d'Études Médiévales, 1966, pp. 1043-1055

JOLY, A. & O'KELLY, D. *Grammaire systématique de l'anglais.* Paris : Nathan, 1990, 486 p.

KEROMNES, Y. "Temporalité, narration et connexion : le cas du marqueur AND". In : CELLE, A., GRESSET, S. & HUART, R. (éds). *Les connecteurs, jalons du discours*. Berne : Peter Lang, 2007, pp. 95-116

KLEIN, E. « Faut-il distinguer cours du temps et flèche du temps ? ». *Qu'est-ce que la flèche du temps ?* Conférence tenue à Nantes le 26 avril 2007, [référence du 11 décembre 2013]. http://doczz.fr/doc/2888943/faut-il-distinguer-cours-du-temps-et-fl%C3%A8che-du-temps

LACOUCIÈRE, L. « Le destin posthume de la Corriveau ». *Les Cahiers des Dix*, 1969, n° 34, p. 256

LA FAUCI, N. « Paradoxes de la parataxe ». *Texto!* [en ligne]. 2010, vol. XII, n°3, pp.91-111 [référence du 20 avril 2014]. http://www.revue-texto.net/Inedits/LaFauci_parataxe.pdf

LANGER, S. *Feeling and Form : a theory of art developed from Philosophy in a new key*, London : Routeledge & Kegan Paul, 1979

LANSARI, L. *Linguistique contrastive et traduction : les périphrases verbales* aller + *infinitif et* be going to. Paris : Ophrys, 2009, 258 p.

LAPAIRE, J.-R. & ROTGÉ, W. *Linguistique et grammaire de l'anglais.* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998 (1991), 734 p.

LAPP, J.-C. « The Esthetics of Negligence, La Fontaine's contes ». *L'Esprit créateur*, 1963, vol. III, n° 3, pp. 108-109

LUNDQUIST, L. *L'analyse textuelle : méthode, exercices*. Paris : CEDIC, 1983, pp.10-11

MAINGUENEAU, D. *L'énonciation en linguistique française : embrayeurs, temps, discours rapporté.* Paris : Hachette, 1991, 127 p.

--- *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation.* Paris : Armand Colin, 2004, 262 p.

MELETINSKY, E.M. « Problème de la morphologie historique du conte populaire ». *Semiotica*, 1970, n° 2, p. 129

MELIS, G. « Analyse de la composante sémantique lexicale de l'inversion locative en anglais ». *E-rea* [en ligne]. 2013, 11.1 [référence du 29 mars 2016]. https://erea.revues.org/3597#quotation

MERLE, J.-M. « Remarques générales sur les prépositions en anglais, et sur *into* et *out of* en particulier ». In : MERLE, J.-M. & ZAREMBA, C. (éds). *Organisation informative et structuration de l'énoncé : les*

prépositions. Travaux du Claix vol. 21. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2011, pp. 249-274

MOESCHLER, J. & REBOUL, A. *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours.* Paris : Armand Colin, 1998, 220 p.

MOREL, C. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances.* Paris : L'Archipel, 2004, 958 p.

NEVEU, F. *Dictionnaire des sciences du langage.* Paris : Armand Colin, 2004, 316 p.

PARIS, G. *La littérature française au Moyen Âge (XI-XIV siècles)*. Paris : Hachette, 1888, p. 91.

PAYEN, J.-C. « Le lai narratif ». In : *Typologie des sources du Moyen-Âge occidental, fasc. 13*. Brepols : Turnhout, 1975, 9 p.

PELLAT, J.-C., RIEGEL, M. & RIOUL, R. *Grammaire méthodique du français.* Paris : Presses universitaires de France, 2016 (1994), 1109 p.

PERRAULT, C. *Perrrault, contes illustrés par Doré.* Paris : Bibliothèque nationale de France, 2014, 176 p.

PETITIER, P. & SÉGINGER, G. *Les Formes du temps : rythme, histoire, temporalité.* Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, 416 p.

PETTY, A. C. « Folklore ». In : DROUT, M.D. (éd.). *J.R.R. Tolkien Encyclopaedia: Scholarship and Critical Assessment*. New-York : Routledge, 2007, p.213

PROPP, V. *Morphologie du conte ; suivi de "Les transformations des contes merveilleux"* . Paris : Gallimard, 1970, 254 p.

QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G. & SVARTVIK, J. *A Grammar of Contemporary English.* London : Longman, 1972, 1120 p.

--- *A Comprehensive Grammar of the English Language.* New-York : Longman, 1985, 1779 p.

RAMSAY, V. "The Functional distribution of preposed and postposed "if" and "when" clauses in written discourse". In : TOMLIN, R.S. (éd.). *Coherence and Grounding in Discourse*. Amsterdam : John Benjamins Publishing, 1984, pp. 383-408

RANGER, G. « *Notes on peripeteic when clauses* ». *Anglophonia 6*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 113-133

RASTIER, F. *Sens et textualité*. Paris : Hachette, 1989, 286 p.

RENOUX, J.-C. *Paroles de conteurs.* Aix-en-Provence : Édisud, 1999, 207 p.

RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Le Seuil, 1967, p.164

RICŒUR, P. *Temps et récit, 3. Le temps raconté.* Paris : Le Seuil, 1985, 426 p.

--- *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Le Seuil, 1991a (1983), 404 p.

--- *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction.* Paris : Le Seuil, 1991b (1984), 298 p.

RIMMON-KENAN, S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London ; New-York : Routledge. 1990, 173 p.

ROBERT, M. « Les frères Grimm ». In : *Sur le papier*. Paris : Grasset, 1967, p. 159

SALBAYRE, S. & VINCENT-ARNAUD, N. *L'analyse stylistique : textes littéraires de langue anglaise.* Toulouse : Presses Universitaires Mirail-Toulouse, 2006, 266 p.

SCHNITZER, L. *Ce que disent les contes.* Paris : Sorbier, 1995, 184 p.

SÉBILLOT, P. « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne ». *Revue Celtique*, 1883-1886, vol. 6, p. 62

SGARD, J. « Marmontel et la forme du conte moral ». In : EHRARD, J. (éd.). *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution* : *Jean-François Marmontel : 1723-1799*. Clermont-Ferrand : G. de Bussac, 1970, p.231

SIENAERT, E. *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*. Paris : Champion, 1978, 239 p.

SHIPPEY, T. *J.R.R. Tolkien, Author of the Century.* Boston, New-York : Houghton Mifflin Company, 2000, 384 p.

SMITH, P. « Des genres et des hommes ». *Poétique*, 1974, n° 19, p. 304

SORIANO, M. « L'enfance de l'art : contes d'animaux, contes d'avertissement, formulettes ». In : CEVIN, E. (dir.). *Conte en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2005, pp. 79-90

SORLIN, S. *La stylistique anglaise.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, 228 p.

SOUESME, J.-C. « Le pronom ONE et le contournement d'une situation-origine ». In : GIRARD-GILLET, G. & ROUX, L. (éds). *Parcours linguistiques - Domaine anglais*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, pp. 124-144

STALLONI, Y. *Les genres littéraires.* Paris : Armand Colin, 2008 (2000), 125 p.

TALMY, L. *Toward a Cognitive Semantics - Vol.1*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2000, 565 p.

TENÈZE, M.-L. « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1969, n° 24, p. 1108

TREVISE, A. « À propos de quelques relations inter-énoncés : hypotaxe, parataxe, asyndète et construction du sens ». In : CELLE, A. & GRESSET, S. (éds). *La subordination en anglais : une approche énonciative*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 51-68

TODOROV, T. *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*. Paris : Le Seuil, 1966, 315 p.

--- *Grammaire du Décaméron*. Paris : La Haye, 1969, p.48

--- *Introduction à la littérature fantastique.* Paris : Le Seuil, 1970, 190 p.

TOLKIEN, J.R.R. « On Fairy-Stories ». In : LEWIS, C.S. (éd.). *Essays presented to Charles Williams*. Oxford : Oxford University Press, 1947, pp.38-39

TOURNIER, M. *Le Vol du vampire*. Paris : Gallimard, 1981, 409 p.

VERDONK, P. *Stylistics*. Oxford : Oxford University Press, 2002, p.7

VERNIER, F. « Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide* ». *Littérature* [en ligne], 1971, vol.1, n°1 [référence du 29 octobre 2012]. http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2496

VESELOVSKI, A.N. *Poetika sjuzhetov* [Poétique des sujets], *Sobranie Sochinenij*, ser. 1, Poetika, t.II, vyp. 1, Saint Pétersbourg, 1913, pp.1-133

VETTERS, K. *Temps, aspect et narration.* Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1996, 216 p.

VUILLAUME, M. *Grammaire temporelle des récits*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, 124 p.

WEINRICH, H. *Le temps.* Paris : Le Seuil, 1973, 333 p.

WELTER, J.T. *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*. Paris, Toulouse : Occitana, Guitard, 1927, pp. 1-2

WILLIS, D. *Tolkien, le façonnement d'un monde, Vol. II - Astronomie et Géographie.* Paris : Le Dragon de Brume, 2014, 356 p.

WILMET, M. *Grammaire critique du français.* Bruxelles : De Boeck, 2010, 768 p.

WUNDT, W. *Völkerpsychologie*, II. Leipsig, 1970 (1906), p.346

ZUMTHOR, P. « Pour une poétique de la voix ». *Poétique*, 1979, n°40, pp. 520-521

CORPUS :

JACOBS, J. *English Fairy Tales*, 1890
http://www.sacred-texts.com/neu/eng/eft/index.htm

--- *More English Fairy Tales*, 1894
http://www.sacred-texts.com/neu/eng/meft/index.htm

--- *European Folk and Fairy Tales*, 1916
https://archive.org/details/europeanfolkfair00jaco

SITOGRAPHIE

Académie de Nancy-Metz. [référence du 30 octobre 2012],
http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Metamorphoses/philemon.htm

Archive. [référence du 29 octobre 2012],
https://archive.org/stream/AndrewLangsTheCrimsonFairyBook/AndrewLang1908TheCrimsonFairyBook#page/n9/mode/2up

Archive. [référence du 30.06.2012], https://archive.org/details/englishfairyothe00hartiala

Archive. [référence du 21 novembre 2012],
https://archive.org/stream/fablesofjohngayw00gayjuoft/fablesofjohngayw00gayjuoft_djvu.txt

Australian Dictionary of Biography. [référence du 20 janvier 2012], http://adb.anu.edu.au/biography/jacobs-joseph-6817

BBC History. [référence du 15 novembre 2012],
http://www.bbc.co.uk/history/british/tudors/launch_vt_londonbridge.shtml

BBC History. [référence du 21 novembre 2012], http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/john.shtml

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [référence du 10 janvier 2013], http://www.cnrtl.fr/definition/temporalisation

Dictionnaire Larousse. [référence du 10 décembre 2012], http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/incipit/42249

Dictionnaire Larousse. [référence du 30 avril 2016], http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rebondissement/66894

Éduscol. [référence du 22 novembre 2012], http://onl.inrp.fr/ONL/travauxthematiques/livresdejeunesse/ouvrages/ouvrages_proposes/john-chatterton/belle-bois-dormant-perrault

Encyclopædia Britannica. [référence du 12 novembre 2012], https://global.britannica.com/art/Breton-lay

Encyclopædia Britannica. [référence du 15 novembre 2012], https://global.britannica.com/topic/Old-London-Bridge

Encyclopédie Larousse. [référence du 28 octobre 2012], http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566

La Dame qui fit trois fois le tour de l'église. [référence du 30 octobre 2012], prisca.bridault.free.fr/telechargements/la_femme_qui_fit_trois_fois.doc

La Vieille qui graissa la patte au chevalier. [référence du 30 octobre 2012], http://lewebpedagogique.com/documentationarmor/files/2013/01/La-vieille-et-le-chevalier.pdf

Le Curé qui mangea des mûres. [référence du 30 octobre 2012], http://www.weblettres.net/blogs/article.php?w=Moncoursdefr&e_id=52572

L'Homme qui court après la fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit. [référence du 24 novembre 2012], http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/homfortu.htm

Macmillan Dictionary. [référence du 11 décembre 2012], http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/on

Merriam Webster. [référence du 11 décembre 2012], http://www.merriam-webster.com/dictionary/upon

Old Greek stories. [référence du 12 novembre 2012],

http://www.authorama.com/old-greek-stories-1.html

Oxford English Dictionary. [référence du 30 octobre 2012], https://en.oxforddictionaries.com/definition/fabliau

Oxford English Dictionary. [référence du 11 décembre 2012], https://en.oxforddictionaries.com/definition/on

Oxford English Dictionary. [référence du 11 décembre 2012], https://en.oxforddictionaries.com/definition/upon

Oxford English Dictionary. [référence du 11 mars 2013], https://en.oxforddictionaries.com/definition/soon

Oxford English Dictionary. [référence du 30 avril 2014], https://en.oxforddictionaries.com/definition/while

Sacred Texts. [référence du 10 septembre 2012], http://www.sacred-texts.com/neu/celt/cft/index.htm

Sacred Texts. [référence du 10 septembre 2012], http://www.sacred-texts.com/neu/celt/mcft/index.htm

Sacred Texts. [référence du 10 septembre 2012], http://www.sacred-texts.com/hin/ift/index.htm

Story Teller. [référence du 20 javnier 2012], http://www.storyteller.net/articles/136

Trésor de la langue française informatisé. [référence du 28 octobre 2012], http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=117046020;

The Canterbury Tales. [référence du 28 octobre 2012], http://english.fsu.edu/canterbury/

The Free Dictionary. [référence du 11 décembre 2012], http://www.thefreedictionary.com/upon

The Merry Adventures of Robin Hood. [référence du 20 novembre 2012], http://www.gutenberg.org/files/10148/10148-h/10148-h.htm

The Theogony of Hesiod. [référence du 18 novembre 2012],

http://www.sacred-texts.com/cla/hesiod/theogony.htm

University of Virginia. [référence du 20 mars 2013], http://www.law.virginia.edu/lawweb/faculty.nsf/FHPbI/1177019?OpenDocument&ExpandSection=4

Annexe 1 – Contes composant notre corpus

Nous proposons ci-dessous la liste des contes des trois recueils composant notre corpus. Le titre des contes que nous n'avons pas retenus est barré. Nous avons justifié ces choix en introduction.

- 1er recueil : ***English Fairy Tales*** (1890) - 41 contes retenus :

1. *Tom Tit Tot*
2. *The Three Sillies*
3. *The Rose-Tree*
4. *The Old Woman and Her Pig*
5. *How Jack Went to Seek his Fortune*
6. *Mr Vinegar*
7. *Nix Nought Nothing*
8. *Jack Hannaford*
9. *Binnorie*
10. ~~*Mouse and Mouser*~~
11. *Cap O' Rushes*
12. *Teeny-Tiny*
13. *Jack and the Beanstalk*
14. *The Story of the Three Little Pigs*
15. *The Master and His Pupil*
16. *Titty Mouse and Tatty Mouse*
17. *Jack and His Golden Snuff-Box*
18. *The Story of the Three Bears*
19. *Jack the Giant-Killer*
20. *Henny-Penny*
21. *Childe Rowland*
22. *Molly Whuppie*
23. *The Red Ettin*
24. *The Golden Arm*
25. *The History of Tom Thumb*
26. *Mr Fox*
27. *Lazy Jack*
28. *Johnny-Cake*
29. *Earl Mar's Daughter*
30. *Mr Miacca*
31. ~~*Whittington and His Cat*~~
32. *The Strange Visitor*
33. *The Laidly Worm of Spindleston Heugh*
34. *The Cat and the Mouse*
35. *The Fish and the Ring*
36. *The Magpie's Nest*
37. *Kate Crackernuts*
38. *The Cauld Lad of Hilton*
39. *The Ass, The Table and the Stick*
40. *Fairy Ointment*
41. *The Well of the World's End*
42. *Master of all Masters*
43. *The Three Heads of the Well*

- 2ème recueil : ***More English Fairy Tales*** (1894) - 38 contes retenus :

1. *The Pied Piper*
2. *Hereafterthis*
3. *The Golden Ball*
4. *My Own Self*
5. *Black Bull of Norroway*
6. *Yallery Brown*
7. *Three Feathers*
8. *Sir Gammer Vans*
9. *Tom Hickathrift*
10. *The Hedley Kow*
11. *Gobborn Seer*
12. ~~*Lawkamercyme*~~

13. *Tattercoats*

14. *The Wee Bannock*

15. *Johnny Gloke*

16. *Coat o' Clay*

17. *The Three Cows*

18. *The Blinded Giant*

19. *Scrapefoot*

20. *The Pedlar of Swaffham*

21. *The Old Witch*

22. *The Three Wishes*

23. *The Buried Moon*

24. *A Son of Adam*

25. ~~*The Children in the Wood*~~

26. *The Hobyahs*

27. *A Pottle o' Brains*

28. *The King of England and his Three Sons*

29. *King John and the Abbot of Canterbury*

30. *Rushen Coatie*

31. *The King o' the Cats*

32. *Tamlane*

33. *The Stars in the Sky*

34. ~~*News!*~~

35. ~~*Puddock, Mousie and Ratton*~~

36. *The Little Bull-Calf*

37. *The Wee, Wee Mannie*

38. *Habetrot and Scantlie Mab*

39. ~~*Old Mother Wiggle Waggle*~~

40. *Catskin*

41. *Stupid's Cries*

42. *The Lambton Worm*

43. ~~*The Wise Men of Gotham*~~

44. *Princess of Canterbury*

- 3ème recueil : ***European Folk and Fairy Tales*** (1916) - 25 contes :

1. *Cinder-Maid*

2. *All Change*

3. *The King of the Fishes*

4. *Scissors*

5. *Beauty and the Beast*

6. *Reynard and Bruin*

7. *The Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird*

8. *The Language of Animals*

9. *The Three Soldiers*

10. *A Dozen At a Blow*

11. *The Earl of Cattenborough*

12. *The Swan Maidens*

13. *Androcles and the Lion*

14. *Day Dreaming*

15. *Keep Cool*

16. *The Master Thief*

17. *The Unseen Bridegroom*

18. *The Master-Maid*

19. *A Visitor From Paradise*

20. *Inside Again*

21. *John the True*

22. *Johnnie and Grizzle*

23. *The Clever Lass*

24. *Thumbkin*

25. *Snowwhite*

Annexe 2 - Fonctions (Propp, 1970)

Liste des trente-et-une fonctions définies par Propp (1970 : 36-79)

I. Un des membres de la famille s'éloigne de la maison (*éloignement*)

II. Le héros se fait signifier une interdiction (*interdiction*)

III. L'interdiction est transgressée (*transgression*)

IV. L'agresseur essaye d'obtenir des renseignements (*interrogation*)

V. L'agresseur reçoit des informations sur sa victime (*information*)

VI. L'agresseur tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens (*tromperie*)

VII. La victime se laisse tromper et aide ainsi son ennemi malgré elle (*complicité*)

VIII. L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice (*méfait*)

VIII-a. Il manque quelque chose manque à l'un des membres de la famille ; l'un des membres de la famille a envie de posséder quelque chose (*manque*)

IX. La nouvelle du méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir (*médiation, moment de transition*)

X. Le héros-quêteur accepte ou décide d'agir (*début de l'action contraire*)

XI. Le héros quitte sa maison (*départ*)

XII. Le héros subit une épreuve, un questionnaire, une attaque, etc., qui le préparent à la réception d'un objet ou d'un auxiliaire magique (*première fonction du donateur*)

XIII. Le héros réagit aux actions du futur donateur (*réaction du héros*)

XIV. L'objet magique est mis à la disposition du héros (*réception de l'objet magique*)

XV. Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête (*déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide*)

XVI. Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat (*combat*)

XVII. Le héros reçoit une marque (*marque*)

XVIII. L'agresseur est vaincu (*victoire*)

XIX. Le méfait initial est réparé ou le manque comblé (*réparation*)

XX. Le héros revient (*retour*)

XXI. Le héros est poursuivi (*poursuite*)

XXII. Le héros est secouru (*secours*)

XXIII. Le héros arrive incognito chez lui ou dans une autre contrée (*arrivée incognito*)

XXIV. Un faux héros fait valoir des prétentions mensongères (*prétensions mensongères*)

XXV. On propose au héros une tâche difficile (*tâche difficile*)

XXVI. La tâche est accomplie (*tâche accomplie*)

XXVII. Le héros est reconnu (*reconnaissance*)

XXVIII. Le faux héros ou l'agresseur, le méchant, est démasqué (*découverte*)

XXIX. Le héros reçoit une nouvelle apparence (*transfiguration*)

XXX. Le faux héros ou l'agresseur est puni (*punition*)

XXXI. Le héros se marie et monte sur le trône (*mariage*)

Annexe 3 - *Molly Whuppie* (*EFT*) – occurrences de *and* en surbrillance

ONCE upon a time there was a man and a wife had too many childandren, and they could not get meat for them, so they took the three youngest and left them in a wood. They travelled and travelled and could never see a house. It began to be dark, and they were hungry. At last they saw a light and made for it; it turned out to be a house. They knocked at the door, and a woman came to it, who said: 'What do you want?' They said: 'Please let us in and give us something to eat.' The woman said: 'I can't do that, as my man is a giant, and he would kill you if he comes home.' They begged hard. 'Let us stop for a little while,' said they, 'and we will go away before he comes.' So she took them in, and set them down before the fire, and gave them milk and bread; but just as they had begun to eat, a great knock came to the door, and a dreadful voice said:

'Fee, fie, fo, fum,
I smell the blood of some earthly one.

'Who have you there, wife?' 'Eh,' said the wife, 'it's three poor lassies cold and hungry, and they will go away. Ye won't touch, 'em, man.' He said nothing, but ate up a big supper, and ordered them to stay all night. Now he had three lassies of his own, and they were to sleep in the same bed with the three strangers. The youngest of the three strange lassies was called Molly Whuppie, and she was very clever. She noticed that before they went to bed the giant put straw ropes round her neck and her sisters', and round his own lassies' necks, he put gold chains. So Molly took care and did not fall asleep, but waited till she was sure everyone was sleeping sound. Then she slipped out of bed, and took the straw ropes off her own and her sisters' necks, and took the gold chains off the giant's lassies. She then put the straw ropes on the giant's lassies and the gold on herself and her sisters, and lay down. And in the middle of the night up rose the giant, armed with a great club, and felt for the necks with the straw. It was dark. He took his own lassies out of the bed on to the floor, and battered them until they were dead, and then lay down again, thinking he had managed finely. Molly thought it time she and her sisters were off and away, so she wakened them and told them to be quiet, and they slipped out of the house. They all got out safe, and they ran and ran, and never stopped until morning, when they saw a grand house before them. It turned out to be a king's house: so Molly went in, and told her story to the king.

He said: 'Well, Molly, you are a clever girl, and you have managed well; but, if you would manage better, and go back, and steal the giant's sword that hangs on the back of his bed, I would give your eldest sister my eldest son to marry.' Molly said she would try. So she went back, and managed to slip into the giant's house, and crept in below the bed. The giant came home, and ate up a great supper, and went to bed. Molly waited until he was snoring, and she crept out, and reached over the giant and got down the sword; but just as she got it out over the bed it gave a rattle, and up jumped the giant, and Molly ran out at the door and the sword with her; and she ran, and he ran, till they came to the 'Bridge of one hair'; and she got over, but he couldn't and he says, 'Woe worth ye, Molly Whuppie! never ye come again.' And she says: 'Twice yet, carle,' quoth she, 'I'll come to Spain.' So Molly took the sword to the king, and her sister was married to his son.

Well, the king he says: 'Ye've managed well, Molly; but if ye would manage better, and steal the purse that lies below the giant's pillow, I would marry your second sister to my second son.' And Molly said she would try. So she set out for the giant's house, and slipped in, and hid again below the bed, and waited till the giant had eaten his supper, and was snoring sound asleep. She slipped out and slipped her hand below the pillow, and got out the purse; but just as she was going out the giant wakened, and ran after her; and she ran, and he ran, till they came to the 'Bridge of one hair', and she got over, but he couldn't, and he said, 'Woe worth ye, Molly Whuppie! never you come again.' 'Once yet, carte,' quoth she, 'I'll 'come to Spain.' So Molly took the purse to the king, and her second sister was married to the king's second son.

After that the king says to Molly: 'Molly, you are a clever girl, but if you would do better yet, and steal the giant's ring that he wears on his finger, I will give you my youngest son for yourself.' Molly said she would try. So back she goes to the giant's house, and hides herself below the bed. The giant wasn't long ere he came home, and, after he had eaten a great big supper, he went to his bed, and shortly was snoring loud. Molly crept out and reached over the bed, and got hold of the giant's hand, and she pulled and she pulled until she got off the ring; but just as she got it off the giant got up, and gripped her by the hand and he says: 'Now I have caught you, Molly Whuppie, and, if I done as much ill to you as ye have done to me, what would ye do to me?'

Molly says: 'I would put you into a sack, and I'd put the cat inside wi' you, and the dog aside you, and a needle and thread and shears, and I'd hang you up upon the wall, and I'd go to the wood, and choose the thickest stick I could get, and I would come home, and take you down, and bang you till you were dead.'

'Well, Molly,' says the giant, 'I'll just do that to you.' So he gets a sack, and puts Molly into it, and the cat and the dog beside her, and a needle and thread and shears, and hangs her up upon the wall, and goes to the wood to choose a stick. Molly she sings out: 'Oh, if ye saw what I see.'

'Oh,' says the giant's wife, 'what do you see, Molly?'

But Molly never said a word but, 'Oh, if ye saw what I see!' The giant's wife begged that Molly would take her up into the sack till she would see what Molly saw. So Molly took the shears and cut a hole in the sack, and took out the needle and thread with her, and jumped down and helped the giant's wife up into the sack, and sewed up the hole.

The giant's wife saw nothing, and began to ask to get down again; but Molly never minded, but hid herself at the back of the door. Home came the giant, and a great big tree in his hand, and he took down the sack, and began to batter it. His wife cried, 'It's me, man'; but the dog barked and the cat mewed, and he did not know his wife's voice. But Molly came out from the back of the door, and the giant saw her and he ran after her; and he ran, and she ran, till they came to the 'Bridge of one hair', and she got over but he couldn't; and he said, 'Woe worth you, Mollie Whuppie! never you come again.' 'Never more, carle,' quoth she, 'will I come again to Spain.'

So Molly took the ring to the king, and she was married to his youngest son, and she never saw the giant again.

Annexe 4 – *Beauty and the Beast* (*EFFT*) – Texte intégral

There was once a merchant that had three daughters, and he loved them better than himself. Now it happened that he had to go a long journey to buy some goods, and when he was just starting he said to them, "What shall I bring you back, my dears?" And the eldest daughter asked to have a necklace; and the second daughter wished to have a gold chain; ***but*** *the youngest daughter said, "Bring back yourself, Papa, and that is what I want the most." "Nonsense, child," said her father, "you must say something that I may remember to bring back for you." "So," she said, "then bring me back a rose, father."*

Well*, the merchant went on his journey and did his business and bought a pearl necklace for his eldest daughter, and a gold chain for his second daughter;* ***but*** *he knew it was no use getting a rose for the youngest while he was so far away because it would fade before he got home.* ***So*** *he made up his mind he would get a rose for her the day he got near his house.*

When all his merchanting was done he rode off home and forgot all about the rose till he was near his house; then he suddenly remembered what he had promised his youngest daughter, and looked about to see if he could find a rose. Near where he had stopped he saw a great garden, and getting off his horse he wandered about in it till he found a lovely rose-bush; and he plucked the most beautiful rose he could see on it. At that moment he heard a crash like thunder, and looking around he saw a huge monster—two tusks in his mouth and fiery eyes surrounded by bristles, and horns coming out of its head and spreading over its back.

"Mortal," said the Beast, "who told thee thou mightest pluck my roses?"

"Please, sir," said the merchant in fear and terror for his life, "I promised my daughter to bring her home a rose and forgot about it till the last moment, and then I saw your beautiful garden and thought you would not miss a single rose, or else I would have asked your permission."

"Thieving is thieving," said the Beast, "whether it be a rose or a diamond; thy life is forfeit."

The merchant fell on his knees and begged for his life for the sake of his three daughters who had none but him to support them.

"Well, mortal, well," said the Beast, "I grant thy life on one condition: Seven days from now thou must bring this youngest daughter of thine, for whose sake thou hast broken into my garden, and leave her here in thy stead. Otherwise swear that thou wilt return and place thyself at my disposal."

So *the merchant swore, and taking his rose mounted his horse and rode home.*

*As soon as he got into his house his daughters came rushing round him, clapping their hands and showing their joy in every way, and soon he gave the necklace to his eldest daughter, the chain to his second daughter, and then he gave the rose to his youngest, and as he gave it he sighed. "Oh, thank you, Father," they all cried ". **But** the youngest said, "Why did you sigh so deeply when you gave me my rose?"*

"Later on I will tell you," said the merchant.

***So** for several days they lived happily together, though the merchant wandered about gloomy and sad, and nothing his daughters could do would cheer him up till at last he took his youngest daughter aside and said to her, "Bella, do you love your father?"*

"Of course I do, Father, of course I do."

*"Well, now you have a chance of showing it"; and then he told her of all that had occurred with the Beast when he got the rose for her. Bella was very sad, as you can well think, and then she said, "Oh, Father, it was all on account of me that you fell into the power of this Beast; **so** I will go with you to him; perhaps he will do me no harm; but even if he does better harm to me than evil to my dear father."*

***So** next day the merchant took Bella behind him on his horse, as was the custom in those days, and rode off to the dwelling of the Beast. And when he got there and they alighted from his horse the doors of the house opened, and what do you think they saw there! Nothing. **So** they went up the steps and went through the hall, and went into the dining-room and there they saw a table spread with all manner of beautiful glasses and plates and dishes and napery, with plenty to eat upon it. **So** they waited and they waited, thinking that the owner of the house would appear, till at last the merchant said, "Let's sit down and see what will happen then." And when they sat down invisible hands passed them things to eat and to drink, and they ate and drank to their heart's content. And when they arose from the table it arose too and disappeared through the door as if it were being carried by invisible servants.*

Suddenly there appeared before them the Beast who said to the merchant, "Is this thy youngest daughter?" And when he had said that it was, he said, "Is she willing to stop here with me?" And then he looked at Bella who said, in a trembling voice, "Yes, sir."

*"**Well**, no harm shall befall thee." With that he led the merchant down to his horse and told him he might come that day each week to visit his daughter. Then the Beast returned to Bella and said to her, "This house with all that therein is thine; if thou desirest aught clap thine hands and say the word and it shall be brought unto thee." And with that he made a sort of bow and went away.*

***So** Bella lived on in the home with the Beast and was waited on by invisible servants and had whatever she liked to eat and to drink; **but** she soon got tired of the solitude and, next day, when the Beast came to her, though he looked so terrible, she had been so well treated that she had lost a great deal of her terror of him. **So** they spoke together about the garden and about the house and about her father's business and about all*

manner of things, so that Bella lost altogether her fear of the Beast. Shortly afterwards her father came to see her and found her quite happy, and he felt much less dread of her fate at the hands of the Beast. ***So*** *it went on for many days, Bella seeing and talking to the Beast every day, till she got quite to like him, until one day the Beast did not come at his usual time, just after the midday meal, and Bella quite missed him.* ***So*** *she wandered about the garden trying to find him, calling out his name,* ***but*** *received no reply. At last she came to the rose-bush from which her father had plucked the rose, and there, under it, what do you think she saw! There was the Beast lying huddled up without any life or motion. Then Bella was sorry indeed and remembered all the kindness that the Beast had shown her; and she threw herself down by it and said, "Oh, Beast, Beast, why did you die? I was getting to love you so much."*

No sooner had she said this than the hide of the Beast split in two ***and*** *out came the most handsome young prince who told her that he had been enchanted by a magician and that he could not recover his natural form unless a maiden should, of her own accord, declare that she loved him.*

Thereupon the prince sent for the merchant and his daughters, and he was married to Bella, and they all lived happy together ever afterwards.

Annexe 5 – *Beauty and the Beast* – Lang (1889)

Once upon a time, in a very far-off country, there lived a merchant who had been so fortunate in all his undertakings that he was enormously rich. As he had, however, six sons and six daughters, he found that his money was not too much to let them all have everything they fancied, as they were accustomed to do.

***But** one day a most unexpected misfortune befell them. Their house caught fire and was speedily burnt to the ground, with all the splendid furniture, the books, pictures, gold, silver, and precious goods it contained; and this was only the beginning of their troubles. Their father, who had until this moment prospered in all ways, suddenly lost every ship he had upon the sea, either by dint of pirates, shipwreck, or fire. Then he heard that his clerks in distant countries, whom he trusted entirely, had proved unfaithful; and at last from great wealth he fell into the direst poverty.*

*All that he had left was a little house in a desolate place at least a hundred leagues from the town in which he had lived, and to this he was forced to retreat with his children, who were in despair at the idea of leading such a different life. Indeed, the daughters at first hoped that their friends, who had been so numerous while they were rich, would insist on their staying in their houses now they no longer possessed one. **But** they soon found that they were left alone, and that their former friends even attributed their misfortunes to their own extravagance, and showed no intention of offering them any help. **So** nothing was left for them but to take their departure to the cottage, which stood in the midst of a dark forest, and seemed to be the most dismal place upon the face of the earth. As they were too poor to have any servants, the girls had to work hard, like peasants, and the sons, for their part, cultivated the fields to earn their living. Roughly clothed, and living in the simplest way, the girls regretted unceasingly the luxuries and amusements of their former life; only the youngest tried to be brave and cheerful. She had been as sad as anyone when misfortune overtook her father, but, soon recovering her natural gaiety, she set to work to make the best of things, to amuse her father and brothers as well as she could, and to try to persuade her sisters to join her in dancing and singing. **But** they would do nothing of the sort, and, because she was not as doleful as themselves, they declared that this miserable life was all she was fit for. **But** she was really far prettier and cleverer than they were; indeed, she was so lovely that she was always called Beauty. After two years, when they were all beginning to get used to their new life, something happened to disturb their tranquillity. Their father received the news that one of his ships, which he had believed to be lost, had come safely into port with a rich cargo. All the sons and daughters at once thought that their poverty was at an end, and wanted to set out directly for the town; **but** their father, who was more prudent, begged them to wait a little, and, though it was harvest time, and he could ill be spared, determined to go himself first, to make inquiries. Only the youngest daughter had any doubt but that they would soon again be as rich as they were before, or at least rich enough to live comfortably in some town where they would find amusement and gay companions once more. **So** they all loaded their father with commissions for jewels and dresses which it would have taken a fortune to buy; only Beauty, feeling sure that it was of no use, did not ask for anything. Her father, noticing her silence, said: "And what shall I bring for you, Beauty?"*

"The only thing I wish for is to see you come home safely," she answered.

***But** this only vexed her sisters, who fancied she was blaming them for having asked for such costly things. Her father, however, was pleased, **but** as he thought that at her age she certainly ought to like pretty presents, he told her to choose something.*

"Well, dear father," she said, "as you insist upon it, I beg that you will bring me a rose. I have not seen one since we came here, and I love them so much."

***So** the merchant set out and reached the town as quickly as possible, **but** only to find that his former companions, believing him to be dead, had divided between them the goods which the ship had brought; and after six months of trouble and expense he found himself as poor as when he started, having been able to recover only just enough to pay the cost of his journey. To make matters worse, he was obliged to leave the town in the most terrible weather, so that by the time he was within a few leagues of his home he was almost exhausted with cold and fatigue. Though he knew it would take some hours to get through the forest, he was so anxious to be at his journey's end that he resolved to go on; **but** night overtook him, and the deep snow and*

bitter frost made it impossible for his horse to carry him any further. Not a house was to be seen; the only shelter he could get was the hollow trunk of a great tree, and there he crouched all the night which seemed to him the longest he had ever known. In spite of his weariness the howling of the wolves kept him awake, and even when at last the day broke he was not much better off, for the falling snow had covered up every path, and he did not know which way to turn.

*At length he made out some sort of track, and though at the beginning it was so rough and slippery that he fell down more than once, it presently became easier, and led him into an avenue of trees which ended in a splendid castle. It seemed to the merchant very strange that no snow had fallen in the avenue, which was entirely composed of orange trees, covered with flowers and fruit. When he reached the first court of the castle he saw before him a flight of agate steps, and went up them, and passed through several splendidly furnished rooms. The pleasant warmth of the air revived him, and he felt very hungry; **but** there seemed to be nobody in all this vast and splendid palace whom he could ask to give him something to eat. Deep silence reigned everywhere, and at last, tired of roaming through empty rooms and galleries, he stopped in a room smaller than the rest, where a clear fire was burning and a couch was drawn up closely to it. Thinking that this must be prepared for someone who was expected, he sat down to wait till he should come, and very soon fell into a sweet sleep.*

*When his extreme hunger wakened him after several hours, he was still alone; **but** a little table, upon which was a good dinner, had been drawn up close to him, and, as he had eaten nothing for twenty-four hours, he lost no time in beginning his meal, hoping that he might soon have an opportunity of thanking his considerate entertainer, whoever it might be. **But** no one appeared, and even after another long sleep, from which he awoke completely refreshed, there was no sign of anybody, though a fresh meal of dainty cakes and fruit was prepared upon the little table at his elbow. Being naturally timid, the silence began to terrify him, and he resolved to search once more through all the rooms; **but** it was of no use. Not even a servant was to be seen; there was no sign of life in the palace! He began to wonder what he should do, and to amuse himself by pretending that all the treasures he saw were his own, and considering how he would divide them among his children. Then he went down into the garden, and though it was winter everywhere else, here the sun shone, and the birds sang, and the flowers bloomed, and the air was soft and sweet. The merchant, in ecstacies with all he saw and heard, said to himself:*

"All this must be meant for me. I will go this minute and bring my children to share all these delights."

In spite of being so cold and weary when he reached the castle, he had taken his horse to the stable and fed it. Now he thought he would saddle it for his homeward journey, and he turned down the path which led to the stable. This path had a hedge of roses on each side of it, and the merchant thought he had never seen or smelt such exquisite flowers. They reminded him of his promise to Beauty, and he stopped and had just gathered one to take to her when he was startled by a strange noise behind him. Turning round, he saw a frightful Beast, which seemed to be very angry and said, in a terrible voice:

*"Who told you that you might gather my roses? Was it not enough that I allowed you to be in my palace and was kind to you? This is the way you show your gratitude, by stealing my flowers! But your insolence shall not go unpunished." The merchant, terrified by these furious words, dropped the fatal rose, and, throwing himself on his knees, cried: "Pardon me, noble sir. I am truly grateful to you for your hospitality, which was so magnificent that I could not imagine that you would be offended by my taking such a little thing as a rose." **But** the Beast's anger was not lessened by this speech.*

"You are very ready with excuses and flattery," he cried; "but that will not save you from the death you deserve."

"Alas!" thought the merchant, "if my daughter could only know what danger her rose has brought me into!" And in despair he began to tell the Beast all his misfortunes, and the reason of his journey, not forgetting to mention Beauty's request.

"A king's ransom would hardly have procured all that my other daughters asked." he said: "but I thought that I might at least take Beauty her rose. I beg you to forgive me, for you see I meant no harm." The Beast considered for a moment, and then he said, in a less furious tone:

"I will forgive you on one condition—that is, that you will give me one of your daughters."

"Ah!" cried the merchant, "if I were cruel enough to buy my own life at the expense of one of my children's, what excuse could I invent to bring her here?"

"No excuse would be necessary," answered the Beast. "If she comes at all she must come willingly. On no other condition will I have her. See if any one of them is courageous enough, and loves you well enough to come and save your life. You seem to be an honest man, so I will trust you to go home. I give you a month to see if either of your daughters will come back with you and stay here, to let you go free. If neither of them is willing, you must come alone, after bidding them good-by for ever, for then you will belong to me. And do not imagine that you can hide from me, for if you fail to keep your word I will come and fetch you!" added the Beast grimly.

The merchant accepted this proposal, though he did not really think any of his daughters could be persuaded to come. He promised to return at the time appointed, and then, anxious to escape from the presence of the Beast, he asked permission to set off at once. But the Beast answered that he could not go until next day.

"Then you will find a horse ready for you," he said. "Now go and eat your supper, and await my orders."

The poor merchant, more dead than alive, went back to his room, where the most delicious supper was already served on the little table which was drawn up before a blazing fire. ***But*** *he was too terrified to eat, and only tasted a few of the dishes, for fear the Beast should be angry if he did not obey his orders. When he had finished he heard a great noise in the next room, which he knew meant that the Beast was coming. As he could do nothing to escape his visit, the only thing that remained was to seem as little afraid as possible;* ***so*** *when the Beast appeared and asked roughly if he had supped well, the merchant answered humbly that he had, thanks to his host's kindness. Then the Beast warned him to remember their agreement, and to prepare his daughter exactly for what she had to expect.*

"Do not get up to-morrow," he added, "until you see the sun and hear a golden bell ring. Then you will find your breakfast waiting for you here, and the horse you are to ride will be ready in the courtyard. He will also bring you back again when you come with your daughter a month hence. Farewell. Take a rose to Beauty, and remember your promise!"

The merchant was only too glad when the Beast went away, and though he could not sleep for sadness, he lay down until the sun rose. Then, after a hasty breakfast, he went to gather Beauty's rose, and mounted his horse, which carried him off so swiftly that in an instant he had lost sight of the palace, and he was still wrapped in gloomy thoughts when it stopped before the door of the cottage.

His sons and daughters, who had been very uneasy at his long absence, rushed to meet him, eager to know the result of his journey, which, seeing him mounted upon a splendid horse and wrapped in a rich mantle, they supposed to be favorable. He hid the truth from them at first, only saying sadly to Beauty as he gave her the rose:

"Here is what you asked me to bring you; you little know what it has cost."

But *this excited their curiosity so greatly that presently he told them his adventures from beginning to end, and then they were all very unhappy. The girls lamented loudly over their lost hopes, and the sons declared that their father should not return to this terrible castle, and began to make plans for killing the Beast if it should come to fetch him.* ***But*** *he reminded them that he had promised to go back. Then the girls were very angry with Beauty, and said it was all her fault, and that if she had asked for something sensible this would never have happened, and complained bitterly that they should have to suffer for her folly.*

Poor Beauty, much distressed, said to them:

"I have, indeed, caused this misfortune, ***but*** *I assure you I did it innocently. Who could have guessed that to ask for a rose in the middle of summer would cause so much misery?* ***But*** *as I did the mischief it is only just that I should suffer for it. I will therefore go back with my father to keep his promise."*

At first nobody would hear of this arrangement, and her father and brothers, who loved her dearly, declared that nothing should make them let her go; ***but*** *Beauty was firm. As the time drew near she divided all her little possessions between her sisters, and said good-by to everything she loved, and when the fatal day came she encouraged and cheered her father as they mounted together the horse which had brought him back. It seemed to fly rather than gallop, but so smoothly that Beauty was not frightened; indeed, she would have enjoyed the journey if she had not feared what might happen to her at the end of it. Her father still tried to persuade her to go back, but in vain. While they were talking the night fell, and then, to their great surprise, wonderful colored lights began to shine in all directions, and splendid fireworks blazed out before them; all the forest was illuminated by them, and even felt pleasantly warm, though it had been bitterly cold before. This lasted until they reached the avenue of orange trees, where were statues holding flaming torches, and when they got nearer to the palace they saw that it was illuminated from the roof to the ground, and music sounded softly from the courtyard. "The Beast must be very hungry," said Beauty, trying to laugh, "if he makes all this rejoicing over the arrival of his prey."*

But*, in spite of her anxiety, she could not help admiring all the wonderful things she saw.*

The horse stopped at the foot of the flight of steps leading to the terrace, and when they had dismounted her father led her to the little room he had been in before, where they found a splendid fire burning, and the table daintily spread with a delicious supper.

The merchant knew that this was meant for them, and Beauty, who was rather less frightened now that she had passed through so many rooms and seen nothing of the Beast, was quite willing to begin, for her long ride had made her very hungry. ***But*** *they had hardly finished their meal when the noise of the Beast's footsteps was heard approaching, and Beauty clung to her father in terror, which became all the greater when she saw how frightened he was.* ***But*** *when the Beast really appeared, though she trembled at the sight of him, she made a great effort to hide her terror, and saluted him respectfully.*

This evidently pleased the Beast. After looking at her he said, in a tone that might have struck terror into the boldest heart, though he did not seem to be angry:

"Good-evening, old man. Good-evening, Beauty."

The merchant was too terrified to reply, ***but*** *Beauty answered sweetly: "Good-evening, Beast."*

"Have you come willingly?" asked the Beast. "Will you be content to stay here when your father goes away?"

Beauty answered bravely that she was quite prepared to stay.

"I am pleased with you," said the Beast. "As you have come of your own accord, you may stay. As for you, old man," he added, turning to the merchant, "at sunrise to-morrow you will take your departure. When the bell rings get up quickly and eat your breakfast, and you will find the same horse waiting to take you home; ***but*** *remember that you must never expect to see my palace again."*

Then turning to Beauty, he said:

"Take your father into the next room, and help him to choose everything you think your brothers and sisters would like to have. You will find two traveling-trunks there; fill them as full as you can. It is only just that you should send them something very precious as a remembrance of yourself."

Then he went away, after saying, "Good-by, Beauty; good-by, old man"; and though Beauty was beginning to think with great dismay of her father's departure, she was afraid to disobey the Beast's orders; and they went into the next room, which had shelves and cupboards all round it. They were greatly surprised at the riches it contained. There were splendid dresses fit for a queen, with all the ornaments that were to be worn with them; and when Beauty opened the cupboards she was quite dazzled by the gorgeous jewels that lay in heaps upon every shelf. After choosing a vast quantity, which she divided between her sisters—for she had made a heap of the wonderful dresses for each of them—she opened the last chest, which was full of gold.

*"I think, father," she said, "that, as the gold will be more useful to you, we had better take out the other things again, and fill the trunks with it." **So** they did this; **but** the more they put in the more room there seemed to be, and at last they put back all the jewels and dresses they had taken out, and Beauty even added as many more of the jewels as she could carry at once; and then the trunks were not too full, **but** they were so heavy that an elephant could not have carried them!*

"The Beast was mocking us," cried the merchant; "he must have pretended to give us all these things, knowing that I could not carry them away."

"Let us wait and see," answered Beauty. "I cannot believe that he meant to deceive us. All we can do is to fasten them up and leave them ready."

***So** they did this and returned to the little room, where, to their astonishment, they found breakfast ready. The merchant ate his with a good appetite, as the Beast's generosity made him believe that he might perhaps venture to come back soon and see Beauty. **But** she felt sure that her father was leaving her for ever, **so** she was very sad when the bell rang sharply for the second time, and warned them that the time had come for them to part. They went down into the courtyard, where two horses were waiting, one loaded with the two trunks, the other for him to ride. They were pawing the ground in their impatience to start, and the merchant was forced to bid Beauty a hasty farewell; and as soon as he was mounted he went off at such a pace that she lost sight of him in an instant. Then Beauty began to cry, and wandered sadly back to her own room. **But** she soon found that she was very sleepy, and as she had nothing better to do she lay down and instantly fell asleep. And then she dreamed that she was walking by a brook bordered with trees, and lamenting her sad fate, when a young prince, handsomer than anyone she had ever seen, and with a voice that went straight to her heart, came and said to her, "Ah, Beauty! you are not so unfortunate as you suppose. Here you will be rewarded for all you have suffered elsewhere. Your every wish shall be gratified. Only try to find me out, no matter how I may be disguised, as I love you dearly, and in making me happy you will find your own happiness. Be as true-hearted as you are beautiful, and we shall have nothing left to wish for."*

"What can I do, Prince, to make you happy?" said Beauty.

"Only be grateful," he answered, "and do not trust too much to your eyes. And, above all, do not desert me until you have saved me from my cruel misery."

After this she thought she found herself in a room with a stately and beautiful lady, who said to her:

"Dear Beauty, try not to regret all you have left behind you, for you are destined to a better fate. Only do not let yourself be deceived by appearances."

*Beauty found her dreams so interesting that she was in no hurry to awake, **but** presently the clock roused her by calling her name softly twelve times, and then she got up and found her dressing-table set out with everything she could possibly want; and when her toilet was finished she found dinner was waiting in the room next to hers. **But** dinner does not take very long when you are all by yourself, and very soon she sat down cosily in the corner of a sofa, and began to think about the charming Prince she had seen in her dream.*

"He said I could make him happy," said Beauty to herself.

*"It seems, then, that this horrible Beast keeps him a prisoner. How can I set him free? I wonder why they both told me not to trust to appearances ? I don't understand it. But, after all, it was only a dream, **so** why should I trouble myself about it? I had better go and find something to do to amuse myself."*

***So** she got up and began to explore some of the many rooms of the palace.*

The first she entered was lined with mirrors, and Beauty saw herself reflected on every side, and thought she had never seen such a charming room. Then a bracelet which was hanging from a chandelier caught her eye, and on taking it down she was greatly surprised to find that it held a portrait of her unknown admirer, just as she had seen him in her dream. With great delight she slipped the bracelet on her arm, and went on into a

gallery of pictures, where she soon found a portrait of the same handsome Prince, as large as life, and so well painted that as she studied it he seemed to smile kindly at her. Tearing herself away from the portrait at last, she passed through into a room which contained every musical instrument under the sun, and here she amused herself for a long while in trying some of them, and singing until she was tired. The next room was a library, and she saw everything she had ever wanted to read, as well as everything she had read, and it seemed to her that a whole lifetime would not be enough to even read the names of the books, there were so many. By this time it was growing dusk, and wax candles in diamond and ruby candlesticks were beginning to light themselves in every room.

*Beauty found her supper served just at the time she preferred to have it, **but** she did not see anyone or hear a sound, and, though her father had warned her that she would be alone, she began to find it rather dull.*

***But** presently she heard the Beast coming, and wondered tremblingly if he meant to eat her up now.*

However, as he did not seem at all ferocious, and only said gruffly:

"Good-evening, Beauty," she answered cheerfully and managed to conceal her terror. Then the Beast asked her how she had been amusing herself, and she told him all the rooms she had seen.

Then he asked if she thought she could be happy in his palace; and Beauty answered that everything was so beautiful that she would be very hard to please if she could not be happy. And after about an hour's talk Beauty began to think that the Beast was not nearly so terrible as she had supposed at first. Then he got up to leave her, and said in his gruff voice:

"Do you love me, Beauty? Will you marry me?"

"Oh! what shall I say?" cried Beauty, for she was afraid to make the Beast angry by refusing.

"Say 'yes' or 'no' without fear," he replied.

"Oh! no, Beast," said Beauty hastily.

"Since you will not, good-night, Beauty," he said.

And she answered, "Good-night, Beast," very glad to find that her refusal had not provoked him. And after he was gone she was very soon in bed and asleep, and dreaming of her unknown Prince. She thought he came and said to her:

"Ah, Beauty! why are you so unkind to me? I fear I am fated to be unhappy for many a long day still."

*And then her dreams changed, **but** the charming Prince figured in them all; and when morning came her first thought was to look at the portrait, and see if it was really like him, and she found that it certainly was.*

*This morning she decided to amuse herself in the garden, for the sun shone, and all the fountains were playing; **but** she was astonished to find that every place was familiar to her, and presently she came to the brook where the myrtle trees were growing where she had first met the Prince in her dream, and that made her think more than ever that he must be kept a prisoner by the Beast. When she was tired she went back to the palace, and found a new room full of materials for every kind of work—ribbons to make into bows, and silks to work into flowers. Then there was an aviary full of rare birds, which were so tame that they flew to Beauty as soon as they saw her, and perched upon her shoulders and her head.*

"Pretty little creatures," she said, "how I wish that your cage was nearer to my room, that I might often hear you sing!"

So saying she opened a door, and found, to her delight, that it led into her own room, though she had thought it was quite the other side of the palace.

*There were more birds in a room farther on, parrots and cockatoos that could talk, and they greeted Beauty by name; indeed, she found them so entertaining that she took one or two back to her room, and they talked to her while she was at supper; after which the Beast paid her his usual visit, and asked her the same questions as before, and then with a gruff "good-night" he took his departure, and Beauty went to bed to dream of her mysterious Prince. The days passed swiftly in different amusements, and after a while Beauty found out another strange thing in the palace, which often pleased her when she was tired of being alone. There was one room which she had not noticed particularly; it was empty, except that under each of the windows stood a very comfortable chair; and the first time she had looked out of the window it had seemed to her that a black curtain prevented her from seeing anything outside. **But** the second time she went into the room, happening to be tired, she sat down in one of the chairs, when instantly the curtain was rolled aside, and a most amusing pantomime was acted before her; there were dances, and colored lights, and music, and pretty dresses, and it was all so gay that Beauty was in ecstacies. After that she tried the other seven windows in turn, and there was some new and surprising entertainment to be seen from each of them, so that Beauty never could feel lonely any more. Every evening after supper the Beast came to see her, and always before saying good-night asked her in his terrible voice:*

"Beauty, will you marry me?"

*And it seemed to Beauty, now she understood him better, that when she said, "No, Beast," he went away quite sad. **But** her happy dreams of the handsome young Prince soon made her forget the poor Beast, and the only thing that at all disturbed her was to be constantly told to distrust appearances, to let her heart guide her, and not her eyes, and many other equally perplexing things, which, consider as she would, she could not understand.*

***So** everything went on for a long time, until at last, happy as she was, Beauty began to long for the sight of her father and her brothers and sisters; and one night, seeing her look very sad, the Beast asked her what was the matter. Beauty had quite ceased to be afraid of him. Now she knew that he was really gentle in spite of his ferocious looks and his dreadful voice. **So** she answered that she was longing to see her home once more. Upon hearing this the Beast seemed sadly distressed, and cried miserably.*

"Ah! Beauty, have you the heart to desert an unhappy Beast like this? What more do you want to make you happy? Is it because you hate me that you want to escape?"

*"No, dear Beast," answered Beauty softly, "I do not hate you, and I should be very sorry never to see you any more, **but** I long to see my father again. Only let me go for two months, and I promise to come back to you and stay for the rest of my life."*

The Beast, who had been sighing dolefully while she spoke, now replied:

*"I cannot refuse you anything you ask, even though it should cost me my life. Take the four boxes you will find in the room next to your own, and fill them with everything you wish to take with you. **But** remember your promise and come back when the two months are over, or you may have cause to repent it, for if you do not come in good time you will find your faithful Beast dead. You will not need any chariot to bring you back. Only say good-by to all your brothers and sisters the night before you come away, and when you have gone to bed turn this ring round upon your finger and say firmly: 'I wish to go back to my palace and see my Beast again.' Good-night, Beauty. Fear nothing, sleep peacefully, and before long you shall see your father once more."*

As soon as Beauty was alone she hastened to fill the boxes with all the rare and precious things she saw about her, and only when she was tired of heaping things into them did they seem to be full.

*Then she went to bed, **but** could hardly sleep for joy. And when at last she did begin to dream of her beloved Prince she was grieved to see him stretched upon a grassy bank, sad and weary, and hardly like himself.*

"What is the matter?" she cried.

He looked at her reproachfully, and said:

"How can you ask me, cruel one? Are you not leaving me to my death perhaps?"

"Ah! don't be so sorrowful," cried Beauty; "I am only going to assure my father that I am safe and happy. I have promised the Beast faithfully that I will come back, and he would die of grief if I did not keep my word!"

"What would that matter to you?" said the Prince "Surely you would not care?"

"Indeed, I should be ungrateful if I did not care for such a kind Beast," cried Beauty indignantly. "I would die to save him from pain. I assure you it is not his fault that he is so ugly."

*Just then a strange sound woke her—someone was speaking not very far away; and opening her eyes she found herself in a room she had never seen before, which was certainly not nearly so splendid as those she was used to in the Beast's palace. Where could she be? She got up and dressed hastily, and then saw that the boxes she had packed the night before were all in the room. While she was wondering by what magic the Beast had transported them and herself to this strange place she suddenly heard her father's voice, and rushed out and greeted him joyfully. Her brothers and sisters were all astonished at her appearance, as they had never expected to see her again, and there was no end to the questions they asked her. She had also much to hear about what had happened to them while she was away, and of her father's journey home. **But** when they heard that she had only come to be with them for a short time, and then must go back to the Beast's palace for ever, they lamented loudly. Then Beauty asked her father what he thought could be the meaning of her strange dreams, and why the Prince constantly begged her not to trust to appearances. After much consideration, he answered: "You tell me yourself that the Beast, frightful as he is, loves you dearly, and deserves your love and gratitude for his gentleness and kindness; I think the Prince must mean you to understand that you ought to reward him by doing as he wishes you to, in spite of his ugliness."*

*Beauty could not help seeing that this seemed very probable; still, when she thought of her dear Prince who was so handsome, she did not feel at all inclined to marry the Beast. At any rate, for two months she need not decide, but could enjoy herself with her sisters. **But** though they were rich now, and lived in town again, and had plenty of acquaintances, Beauty found that nothing amused her very much; and she often thought of the palace, where she was so happy, especially as at home she never once dreamed of her dear Prince, and she felt quite sad without him.*

*Then her sisters seemed to have got quite used to being without her, and even found her rather in the way, **so** she would not have been sorry when the two months were over but for her father and brothers, who begged her to stay, and seemed so grieved at the thought of her departure that she had not the courage to say good-by to them. Every day when she got up she meant to say it at night, and when night came she put it off again, until at last she had a dismal dream which helped her to make up her mind. She thought she was wandering in a lonely path in the palace gardens, when she heard groans which seemed to come from some bushes hiding the entrance of a cave, and running quickly to see what could be the matter, she found the Beast stretched out upon his side, apparently dying. He reproached her faintly with being the cause of his distress, and at the same moment a stately lady appeared, and said very gravely:*

"Ah! Beauty, you are only just in time to save his life. See what happens when people do not keep their promises! If you had delayed one day more, you would have found him dead."

Beauty was so terrified by this dream that the next morning she announced her intention of going back at once, and that very night she said good-by to her father and all her brothers and sisters, and as soon as she was in bed she turned her ring round upon her finger, and said firmly, "I wish to go back to my palace and see my Beast again," as she had been told to do.

Then she fell asleep instantly, and only woke up to hear the clock saying "Beauty, Beauty" twelve times in its musical voice, which told her at once that she was really in the palace once more. Everything was just as

before, and her birds were so glad to see her! ***But*** *Beauty thought she had never known such a long day, for she was so anxious to see the Beast again that she felt as if suppertime would never come.*

But *when it did come and no Beast appeared she was really frightened;* ***so****, after listening and waiting for a long time, she ran down into the garden to search for him. Up and down the paths and avenues ran poor Beauty, calling him in vain, for no one answered, and not a trace of him could she find; until at last, quite tired, she stopped for a minute's rest, and saw that she was standing opposite the shady path she had seen in her dream. She rushed down it, and, sure enough, there was the cave, and in it lay the Beast—asleep, as Beauty thought. Quite glad to have found him, she ran up and stroked his head,* ***but****, to her horror, he did not move or open his eyes.*

"Oh! he is dead; and it is all my fault," said Beauty, crying bitterly.

But *then, looking at him again, she fancied he still breathed, and, hastily fetching some water from the nearest fountain, she sprinkled it over his face, and, to her great delight, he began to revive.*

"Oh! Beast, how you frightened me!" she cried. "I never knew how much I loved you until just now, when I feared I was too late to save your life."

"Can you really love such an ugly creature as I am?" said the Beast faintly. "Ah! Beauty, you only came just in time. I was dying because I thought you had forgotten your promise. ***But*** *go back now and rest, I shall see you again by and by."*

Beauty, who had half expected that he would be angry with her, was reassured by his gentle voice, and went back to the palace, where supper was awaiting her; and afterward the Beast came in as usual, and talked about the time she had spent with her father, asking if she had enjoyed herself, and if they had all been very glad to see her.

Beauty answered politely, and quite enjoyed telling him all that had happened to her. And when at last the time came for him to go, and he asked, as he had so often asked before, "Beauty, will you marry me?"

She answered softly, "Yes, dear Beast." As she spoke a blaze of light sprang up before the windows of the palace; fireworks crackled and guns banged, and across the avenue of orange trees, in letters all made of fire-flies, was written: "Long live the Prince and his Bride."

Turning to ask the Beast what it could all mean, Beauty found that he had disappeared, and in his place stood her long-loved Prince! At the same moment the wheels of a chariot were heard upon the terrace, and two ladies entered the room. One of them Beauty recognized as the stately lady she had seen in her dreams; the other was also so grand and queenly that Beauty hardly knew which to greet first. ***But*** *the one she already knew said to her companion:*

"Well, Queen, this is Beauty, who has had the courage to rescue your son from the terrible enchantment. They love one another, and only your consent to their marriage is wanting to make them perfectly happy."

"I consent with all my heart," cried the Queen. "How can I ever thank you enough, charming girl, for having restored my dear son to his natural form?"

And then she tenderly embraced Beauty and the Prince, who had meanwhile been greeting the Fairy and receiving her congratulations.

"Now," said the Fairy to Beauty, "I suppose you would like me to send for all your brothers and sisters to dance at your wedding?"

And so she did, and the marriage was celebrated the very next day with the utmost splendor, and Beauty and the Prince lived happily ever after.

Annexe 6 – *La Belle et la bête* – Leprince De Beaumont (1757)

IL y avait une fois un marchand qui était extrêmement riche. Il avait trois filles, dont la plus jeune était si jolie qu'on l'appelait la Belle. Elle était en même temps douée de toutes les qualités, ce qui donnait beaucoup de jalousie à ses sœurs, qui étaient paresseuses et fières.

Tout d'un coup, le marchand perdit son bien, et il ne lui resta qu'une petite maison de campagne, bien loin de la ville. Il dit en pleurant à ses enfants qu'il fallait aller demeurer dans cette maison, et qu'en travaillant comme des paysans, ils y pourraient vivre. Ses deux filles aînées se mirent à pleurer en disant que jamais elles ne pourraient s'habituer à une pareille existence; mais la Belle alla consoler son père, lui dit qu'elle serait heureuse partout avec lui en fesant [*sic*] tout son possible pour adoucir sa position.

Quand ils furent arrivés à leur maison de campagne, la Belle se mit à travailler comme une servante, tandis que ses sœurs passaient le temps à regretter leur luxe d'autrefois.

Il y avait un an qu'ils vivaient ainsi dans la solitude, lorsque le marchand reçut une lettre par laquelle on lui mandait qu'un vaisseau sur lequel il avait des marchandises, venait d'arriver heureusement. Cette nouvelle faillit tourner la tête à ses deux aînées, qui pensaient qu'à la fin elles pourraient quitter cette campagne où elles s'ennuyaient tant. Quand elles virent leur père prêt à partir pour le port, les deux aînées lui recommandèrent de leur apporter des robes, des cachemires et des bijoux ; **mais** la Belle, interrogée sur ce qu'elle désirait, demanda seulement une rose.

Le marchand partit ; **mais**, quand il fut arrivé, on lui fit un procès pour ses marchandises ; et, après avoir eu beaucoup de peine, il s'en alla aussi pauvre qu'il était auparavant. Pendant qu'il revenait chez lui, il fut surpris par la nuit dans une forêt, et se perdit; un orage terrible éclata tout à coup.

Le marchand errait depuis quelque temps au gré de son cheval. [*sic*] lorsqu'il aperçut une lumière à l'extrémité d'une allée d'arbres. Il se dirigea de ce côté et ne tarda pas à se trouver devant un grand château. Il fut bien surpris de ne rencontrer personne dans les cours. Son cheval, qui le suivait, voyant une écurie ouverte, y entra tout droit. Pour lui, étant entré dans une grande salle, il y trouva un bon feu et une table servie où il n'y avait qu'un couvert.

Il s'approcha du feu, sécha ses vêtements, puis, pressé par la faim, se mit à table et fit honneur au souper. Devenu plus hardi, il sortit de la salle et traversa plusieurs grands appartements magnifiquement meublés. A la fin, il trouva une chambre où il y avait un bon lit, et, comme il était minuit passé et qu'il était las, il prit le parti de fermer la porte et de se coucher.

Il était dix heures du matin quand il se leva le lendemain et il fut bien surpris de trouver un habit fort propre à la place du sien, qui était tout gâté. Il rentra dans la grande salle où il avait soupé la veille et vit une petite table où il y avait du chocolat. Ne doutant pas que tout cela ne fût l'œuvre d'une fée bienfaisante, il dit

tout haut : " Je vous remercie bien, madame la fée, de toutes les bontés que vous avez eues pour moi. " Puis il sortit pour aller chercher son cheval et reprendre sa route.

Comme il passait près d'un magnifique rosier, il se souvint de la recommandation de la Belle et cueillit une superbe fleur. En même temps il entendit un grand bruit et vit venir à lui une bête si horrible qu'il fut tout près de s'évanouir. " Vous êtes bien ingrat, lui dit la bête d'une voix terrible ; je vous ai sauvé la vie en vous recevant dans mon château, et pour ma peine, vous me volez mes roses que j'aime mieux que toutes choses au monde ! Il faut mourir pour réparer cette faute ; je ne vous donne qu'un quart d'heure pour demander pardon à Dieu.' [*sic*]

Le marchand se jeta à ses genoux, et dit à la bête, en joignant les mains : " Monseigneur, pardonnez-moi, je ne croyais pas vous offenser en cueillant une rose pour une de mes filles qui m'en avait demandé."

" Je ne m'appelle point Monseigneur, " répondit le monstre, " mais la Bête. Malgré votre crime, je veux bien encore vous pardonner, à condition qu'une de vos filles vienne volontairement pour mourir à votre place. Partez, et si vos enfants refusent de mourir pour vous, jurez que vous reviendrez dans trois mois. "

Le marchand partit, bien résolu à revenir lui-même au bout des trois mois. Il arriva le soir même dans sa petite maison. Ses filles se rassemblèrent autour de lui ; **mais** il se mit à pleurer en les regardant. Il tenait à la main la rose qu'il apportait à la Belle. Il la lui donna et lui dit: " La Belle, prenez cette rose; elle coûtera bien cher à votre malheureux père. " Et tout de suite il raconta à sa famille la funeste aventure qui lui était arrivée. A ce récit, les deux aînées jetèrent de grands cris et se mirent à injurier la Belle qui ne pleurait pas, disant: " Elle va causer la mort de notre père et elle ne pleure pas. " " Mon père ne périra pas, " dit doucement la Belle, " puisque la Bête veut bien accepter une de ses filles, j'aurai la joie de le sauver et de lui prouver ma tendresse. "

Le marchand fut fort touché de ce dévouement, **mais** affirma qu'il ne permettrait pas à sa fille de mourir à sa place. On eut beau dire, la Belle voulut absolument partir; tout ce que le père put obtenir, ce fut de l'accompagner jusqu'au château. Les deux voyageurs arrivèrent au palais sur le soir, ils l'aperçurent illuminé comme la première fois. Le bon homme entra avec sa fille dans la grande salle, où ils trouvèrent une table magnifiquement servie avec deux couverts. Quand ils eurent soupé, ils entendirent un grand bruit : c'était la Bête qui entrait. La Belle ne put s'empêcher de frémir en voyant cette horrible figure. Le monstre demanda à la Belle si elle était venue volontairement, et, sur sa réponse affirmative, dit au marchand qu'il pouvait partir le lendemain, et se retira.

Pendant son sommeil, la Belle vit une dame qui lui dit : " Je suis contente de votre bon cœur, la bonne action que vous faites en donnant votre vie pour sauver celle de votre père ne restera pas sans récompense." La Belle, en s'éveillant, raconta ce songe à son père, et à force d'instances parvint à lui rendre un peu d'espoir et à le décider à partir.

Restée seule, la Belle se mit à visiter le château pour essayer de se distraire de son chagrin. Bientôt elle arriva devant une porte où il y avait écrit *Appartement de la Belle*. Elle l'ouvrit et fut éblouie de la

magnificence qui y régnait. Sur une table elle vit un livre où il y avait écrit en lettres d'or : " Souhaitez, commandez ; vous êtes ici la dame et la maîtresse. " " Hélas ! " dit-elle en soupirant, " je ne souhaite rien que de voir mon pauvre père, et de savoir ce qu'il fait à présent. " Elle avait dit cela en elle-même. Quelle fut sa surprise, en jetant les yeux sur un grand miroir d'y voir sa maison où son père arrivait avec un visage extrêmement triste.

La Belle se sentit un peu rassurée. Malgré tout son chagrin, elle sortit sur la terrasse, descendit un escalier de marbre, et vit une splendide barque avec une voile de soie, au bord d'un lac entouré d'arbres en fleurs. Elle monta dans la barque, et fit sur l'eau une délicieuse promenade.

Le soir, pendant qu'elle était à table, elle vit tout à coup entrer la Bête qui, s'approchant avec respect, lui dit: " La Belle, voulez-vous bien que e [*sic*] vous voie souper ? "

" Vous êtes le maître," dit la Belle en tremblant.

" Non," répondit la Bête, " il n'y a ici de maîtresse que vous. Vous n'avez qu'à me dire de m'en aller, si je vous ennuie ; je sortirai tout de suite. Dites-moi, n'est-ce pas que vous me trouvez bien laid ? "

" Cela est vrai," dit la Belle, "car je ne sais pas mentir ; **mais** je crois que vous êtes fort bon."

" Vous avez raison," dit le monstre ; "**mais** outre que je suis laid, je n'ai point d'esprit ; je sais bien que je ne suis qu'une bête."

" On n'est pas bête," reprit la Belle, " quand on croit n'avoir point d'esprit: un sot n'a jamais su cela."

Ils causèrent ainsi pendant longtemps. Enfin la Bête lui dit : " La Belle, voulez-vous être ma femme?" Elle fut quelque temps sans répondre ; elle avait peur d'exciter la colère du monstre en le refusant ; elle dit pourtant en tremblant : Non, la Bête. Et la Bête se retira tristement en disant : " Adieu donc, la Belle."

La Belle passa trois mois dans ce palais assez tranquillement. Tous les soirs, la Bête lui rendait visite et l'entretenait pendant le souper. La Belle découvrait chaque jour de nouvelles bontés dans ce monstre, l'habitude de le voir l'avait accoutumée à sa laideur, et loin de craindre le moment de sa visite, elle le désirait. Une seule chose faisait de la peine à la Belle : c'est que la Bête avant de se coucher, lui demandait toujours si elle voulait être sa femme, et paraissait pénétrée de douleur lorsqu'elle disait que non.

" Je sais bien ", lui dit un jour la Bête " que je suis trop laid pour que vous m'épousiez ; **mais** je suis heureux de ce que vous voulez bien rester ici. Promettez-moi que vous ne me quitterez jamais."

" En regardant dans le miroir de ma chambre," répondit la Belle, " j'ai vu notre pauvre maison et mon père bien malade. J'ai tant d'envie de le revoir que je mourrai de douleur si vous me refusez ce plaisir."

"J'aime mieux mourir moi-même que de vous donner du chagrin," reprit le monstre. " Je vous enverrai demain chez votre père ; vous y resterez, et votre Bête en mourra de douleur."

La Belle touchée jusqu'aux larmes promit d'être de retour dans huit jours. La Bête lui recommanda de poser sa rose sur une table en se couchant, quand elle voudrait revenir. Ils se quittèrent tous deux tristement.

Quand la Belle se réveilla, elle se trouva à la porte de la maison de son père. Une de ses sœurs vint lui ouvrir, et, au lieu de se précipiter dans ses bras, elle demeura tout interdite et confuse, car elle regrettait de la voir de retour. La Belle alla bien vite embrasser son vieux père, qui tremblait et pleurait de joie en revoyant sa fille chérie. Elle raconta tout ce qui lui était arrivé pendant son séjour dans le château enchanté, combien la Bête lui témoignait d'affection, et la promesse qu'elle lui avait faite de retourner au bout de huit jours par le moyen de sa rose.

Ce récit causa beaucoup de plaisir à son père, qui commença à croire que cette merveilleuse aventure finirait bien pour sa fille dévouée. Mais ses sœurs en conçurent une violente jalousie. Elles ne purent dissimuler leur dépit et se retirèrent dans le jardin pour se concerter sur le moyen de retenir la Belle.

La sœur aînée, tourmentée du désir de connaître le château de la Bête, résolut de voler à sa sœur la rose qui devait l'y conduire, espérant que la possession de ce talisman suffirait pour lui faire prendre sa place. **Mais** à peine avait-elle saisi la fleur, qu'elle se sentit transportée en l'air et retomba, non pas dans un palais, mais au milieu de l'étable à porcs, d'où elle sortit pleine de confusion, tandis que la rose retournait d'elle-même dans la chambre de la Belle.

Les deux sœurs convinrent alors de retenir la Belle par de feintes caresses, afin de lui faire oublier le jour du départ et lui attirer ainsi quelque malheur. Elles se mirent à lui faire tant d'amitiés que la Belle en pleura de joie. Quand les huit jours furent écoulés, les deux sœurs s'arrachèrent les cheveux et firent tant les affligées qu'elle promit de rester encore huit jours. Cependant elle se reprochait le chagrin qu'elle allait causer à sa pauvre Bête, qu'elle aimait de tout son cœur. La dixième nuit, elle rêva qu'elle était dans le jardin du palais, et qu'elle voyait la Bête couchée sur l'herbe près du lac et prête à mourir. La Belle se réveilla en sursaut, se leva tout émue, mit sa rose sur la table et se recoucha. Quand elle se réveilla, elle était au palais de la Bête. La journée lui parut très longue ; elle aurait voulu être au soir pour recevoir, pendant le souper, sa visite accoutumée.

Mais ce soir-là, la Bête ne parut point. La Belle parcourut le palais en jetant de grands cris ; elle était au désespoir. Après avoir cherché partout, elle se souvint de son rêve et courut dans le jardin, vers le lac, où elle l'avait vue en dormant. Elle trouva la pauvre Bête étendue sans connaissance et elle crut qu'elle était morte. Elle se jeta sur son corps sans avoir horreur de sa figure ; et sentant que son cœur battait encore, elle prit de l'eau dans le lac et lui en versa un peu sur la tête.

La Bête ouvrit les yeux et dit à la Belle : " Vous avez oublié votre promesse : le chagrin de vous avoir perdue m'a fait me résoudre à me laisser mourir de faim; mais je meurs contente, puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois."

" Non, ma chère Bête, vous ne mourrez point," lui dit la Belle ; [*sic*] " vous vivrez pour devenir mon époux ; dès ce moment je vous donne ma main, et je jure que je ne serai qu'à vous. Hélas ! je [*sic*] croyais n'avoir que de l'amitié pour vous, **mais** la douleur que je sens me fait voir que je ne pourrais vivre sans vous ".

A peine la Belle eut-elle prononcé ces paroles qu'elle vit 1e château brillant de lumières ; les feux d'artifice, la musique, tout lui annonçait une fête; elle se retourna vers sa chère Bête. Quelle fut sa surprise ! La Bête avait disparu, elle ne vit plus à sa place qu'un prince jeune et beau qui la remerciait d'avoir fini son enchantement.

Le prince se jeta à ses pieds en disant : " Une méchante fée m'avait condamné à rester sous cette figure jusqu'à ce qu'une belle fille consentît à m'épouser, et elle m'avait défendu de laisser paraître mon esprit. Il n'y avait que vous dans le monde assez bonne pour vous laisser toucher par la bonté de mon caractère ; en vous offrant ma couronne, je ne puis m'acquitter des obligations que je vous ai."

La Belle donna la main à ce beau prince pour le relever. Ils allèrent ensemble au château avec la fée qui lui était apparue en songe dans la première nuit de son séjour au château et qui lui présenta, réunis dans une grande salle, son père et ses sœurs.

Dans le moment, la fée donna un coup de baguette qui transporta tous ceux qui étaient dans cette salle dans le royaume du prince. Ses sujets le revirent avec joie ; et il épousa la Belle qui vécut avec lui fort longtemps et dans un bonheur parfait parce qu'il était fondé sur la vertu.

INDEX DES TERMES ET DES NOTIONS

***After (some time/a while)/Afterwards* –** 126, 130, 193, 199-200, 228-229, 241, 244-249, 365, 402, 436, 459

And – 80, 89, 105, 107, 108, 115, 123, 125, 126, 138, 142, 144, 237, 303, 308, 311, 313, 315, 318, 322, 329-355, 389, 411, 432, 437, 441, 443, 445-449, 462-464, 470

***As* –** 89, 208, 315-316, 348, 403, 466

At last - 113,163, 336, 404, 427, 437-443, 469

Before – 112, 193-199, 271-275, 326, 402, 458

***Be(-ed) V-ing* –** 92, 102, 148, 219-220, 354, 362, 395, 397, 407, 466

***Ever/never* –** 41, 47, 49-50, 118-119, 123-132, 272, 284, 350, 423, 427-428, 436, 450, 454, 463

***Every* –** 112-113, 175, 434, 441, 457

No sooner…than/when – 269-270, 319, 405, 427, 431

***Now* –** 53, 139, 142-145, 347, 455

***OUAT* –** 41, 52, 60, 69-88, 101, 123, 141, 153, 185, 212, 261, 265, 296, 300, 338, 423, 450, 452-453

PW de péripétie – 354, 362, 385, 393, 395, 401, 408-419, 467

Présent de narration – 63, 77, 83, 149, 152, 154, 232-234, 261, 296, 363, 397, 456, 459, 470

Présent narratif – 210-212, 214-216, 218, 233-235, 237, 266, 275, 368, 397, 458-459

Relative continuative – 341, 408-410, 412, 418, 421, 433, 438, 443-446, 449, 469

***Shortly after(wards)* –** 248, 424, 426, 450

Soon(er)/soon after(wards) – 227-229, 247-250, 274, 326, 375, 424, 426, 448, 459

Suddenly – 303, 354, 390-391, 393, 404, 409, 415, 426, 431, 435, 439, 444, 466

***Then*/*And then*–** 104-110, 228, 438, 443, 446-450, 453, 469-470

***There be-s/-ed* –** 83-89, 96-97, 453

Till/until – 122, 326-327, 337-339, 437-443, 445, 463, 469, 454

V-Ø/V-*s* – 143, 146, 152, 209-212, 214-218, 232, 235-239, 253, 323, 326, 363, 366, 397, 458

***V-ed* –** 83, 92-93, 102, 120, 143, 152, 173, 202-204, 209, 211-212, 214-221, 224-225, 227-228, 232, 234-237, 254, 263-264, 275, 298, 300-301, 303-304, 315, 320, 326, 354-355, 358, 362-363, 368, 395-397, 400-401, 403, 405, 407, 411, 415, 432, 437, 446, 450, 459, 461, 466

(have(-ed)) V-en – 117, 143, 166-169, 179-180, 186-187, 204-206, 264, 269-270, 274-275, 285, 318, 320-321, 323, 355, 357-358, 375, 401, 405, 413-415, 422, 431, 466

When – 84-85, 102, 113, 141, 252, 270, 271, 308, 311, 313, 348, 351-419, 464, 466-467

Will/would – 131, 148, 208, 251-253, 276, 278, 323, 327, 363, 365, 367, 43

INDEX DES AUTEURS

AARNE, A. & THOMPSON, S. - 15

ADAM, J.-M. – 12, 30, 31, 39, 40, 52, 82, 93, 150, 180, 222, 280, 350, 446

ADAM, J.-M. & HEIDMANN, U. - 82

ADAMCZEWSKI, H. & DELMAS - 408

ALBRESPIT, J – 388, 399

ARRIVÉ, M. - 210

AUBRIT, J.-P. – 17, 40, 43, 46, 49, 57, 58, 62, 65, 90, 91, 94, 110, 112, 118, 119, 132, 134, 136, 145, 150, 179, 283

BAKHTINE, M. - 67

BEDIER, J. - 43

BENVENISTE, E. – 19, 159, 160, 177, 178, 187, 221, 245, 261, 262, 263-267, 297, 460

BERTRAND, D. & FONTANILLE, J. - 19

BOUSCAREN, J. & CHUQUET, H. - 367

BOUSCAREN, J., DESCHAMPS, A. & MAZODIER, C. - 317

BREMOND, C. – 12, 119

BRU, J. – 15, 60

BUTOR, M. – 50, 77

CELLE, A. 367

CHEVILLOT, F. – 40, 157

CHUQUET, H. – 252, 304, 367, 391, 396, 397

CHUQUET, H. & PAILLARD, M. – 252, 304, 391

COPY, C. & GOURNAY, L. – 95, 96, 97, 109, 131, 133, 134, 146

CRESTI, E. - 312

CULIOLI A. - 312

DANON-BOILEAU, L. – 30, 105, 151, 160, 219, 222, 238, 259, 266

DECLERCK, R. – 159, 219, 236, 254, 352-354, 356-359, 381-393, 409, 413-418, 465

DE GLAS, M. & DESCLÉS, J.-P. – 247, 257

DELANCEY, S. - 400

DELARUE, P. – 90, 139, 280, 285

DEL LUNGO, A. – 68, 70, 132

DE MATTIA-VIVIÈS, M. – 53, 258, 398

DE MATTIA VIVIÈS, M. & DE GIORGI, B. - 398

DEMERS, J., & GAUVIN, L. – 22, 40, 42, 50, 55, 59, 61, 69, 81, 133, 151

DERIVE, J. – 135, 137, 138, 140, 150, 155

DESCLÉS, J.-P. – 158, 159, 229, 234, 247, 255-263, 297, 459, 460

DE VOGÜE, S. – 71, 191, 199

DE VRIES, J. – 58, 174, 286

DIATKINE, R. – 83, 97

DUBOIS, J., GIACOMO, M., GUESPIN, L., MARCELLESI, C., MARCELLESI, J.-B. & MÉVEL, J.-P. – 189, 313, 408

DUCROT, O. - 222

DUFAYE, L. – 73, 74, 332, 335, 433

ELIADE, M. - 55

ESCOLA, M. - 16

FAUCONNIER, G. – 184-188, 457

FOUCAULT, M. - 152

FRANÇOIS, M. – 40, 124

GAILLARD, A. – 14, 18, 57

GENETTE, G. – 23, 106, 176, 177, 232, 233, 234, 259, 267-276, 290, 296, 297, 305, 306, 307, 428, 433, 460

GERMAIN, S. *Magnus.* Paris : Albin Michel, 2005, 274 p.

GODENNE, R. - 42

GOLDENSTEIN, J.-P. - 52

GOURNAY, L. – 95, 96, 97, 109, 115, 131, 133, 134, 146, 332, 396, 397, 398, 401, 402, 408, 409, 411, 419, 441

GUILLAUME, G. – 73, 158, 200-221, 458

HAMBURGER, K. – 135, 233, 234, 267, 286-311, 461

HELLMAN, R. & O'GORMAN, R.F. – 44, 48, 49, 61, 62

HUDDLESTON, R. D. & PULLUM, G. – 56, 71, 80, 83, 92, 93, 101, 104, 105, 107, 122, 128, 129, 130, 141, 143, 152, 164, 166, 167, 168, 170, 172, 175, 220, 229, 241, 247, 276, 299, 343, 346, 430, 444

HUET, G. - 59

JACKENDOFF, R. – 188-190, 291, 457

JAKOBSON, R. – 88, 136, 223

JEAN, G. - 17

JEPERSEN, O. - 409

JOBERT, M. – 25, 31

JODOGNE, O. – 44, 48

JOLY, A. & O'KELLY, D. – 217, 221

KEROMNES, Y. - 125

KLEIN, E. - 511

LA FAUCI, N. - 315

LANSARI, L. - 400

LAPAIRE, J.-R. & ROTGÉ, W. – 72, 75, 101, 104, 107, 113, 117, 122, 125, 126, 128, 129, 168, 170, 172, 175, 275, 278, 289, 299, 303, 320, 329, 331-333, 336, 340, 343-350, 364-366, 370, 375, 394, 413,

MAINGUENEAU, D. – 14, 20,133-135, 139, 149, 183, 222, 223-255, 261-263, 279, 295, 304

MERLE, J.-M. – 72, 73, 74

MOESCHLER, J. & REBOUL, A. – 187, 330

MOREL, C. – 165, 171

NEVEU, F. - 73

PAYEN, J.-C. – 41, 52, 53

PETITIER, P. & SÉGINGER, G. – 44, 46

PETTY, A. C. - 23

PROPP, V. – 30, 75, 94, 98-100, 102, 104, 114, 117, 118, 143, 285, 335

QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G. & SVARTVIK, J. -73, 74, 107, 122, 126, 143, 160, 170, 289, 346-348, 441

RAMSAY, V. - 410

RANGER, G. – 396, 102, 403, 407-409, 418

RASTIER, F. - 39

RENOUX, J.-C. – 40, 55

RICŒUR, P. – 18, 19, 46, 77, 100, 119, 152, 160, 183, 234, 264, 267, 279, 286-311, 461

RIMMON-KENAN, S. – 198, 199

SCHNITZER, L. – 70, 107

SHIPPEY, T. – 23, 24

SORIANO, M. - 116

SORLIN, S. – 31, 32

SOUESME, J.-C. - 78

STALLONI, Y. – 59, 62, 91, 134

TALMY, L. – 122, 190-200, 440, 457

TREVISE, A. – 313, 316, 317, 318, 320, 325

TODOROV, T. - 110, 136

TOLKIEN, J.R.R. - 11

VERNIER, F. – 13, 27, 57, 84, 291

VUILLAUME, M. 146, 187

WEINRICH, H. – 17, 262, 267, 267, 293, 294, 295, 300, 304, 460

WILLIS, D. - 23

WILMET, M. - 81

L'expression de la temporalité dans les contes de Joseph Jacobs

Le conte entretient un rapport spécifique au temps : il ancre les événements de l'histoire dans un cadre spatio-temporel éloigné et vague, dont le narrateur se distancie. Les personnages évoluent alors dans une temporalité dont la rupture avec le monde réel est affichée par différents marqueurs et procédés linguistiques, à l'instar de la locution adverbiale « *Once upon a time* », qui caractérise le genre. Il s'inscrit donc dans une certaine temporalité, mais il vise tout récepteur au-delà de toute considération pour l'époque ou le lieu dans lesquels il s'inscrit. Notre étude consiste alors à déterminer les caractéristiques de l'ambivalence du conte entre temporalité et atemporalité.
Pour tenter de répondre à cette problématique, nos recherches s'articulent autour de trois axes principaux : les caractéristiques temporelles liées au genre du conte, les marqueurs et procédés linguistiques qui permettent d'exprimer la temporalité, et, pour finir, l'étude de cas particuliers pertinents dans l'expression et la représentation du temps, dont le rapport entre parataxe et hypotaxe, le connecteur *and* et les propositions en *when* font partie.
Nous nous basons sur un corpus constitué de 104 contes en langue anglaise écrits par Joseph Jacobs.

Mots clefs : temporalité, atemporalité, genre, conte, narration, rythme

The expression of temporality in Joseph Jacobs's tales

The link that fairy-tales have with the notion of time is specific : the story is rooted in a spatiotemporal frame which is presented as far and vague and which the narrator keeps at a distance. The characters then live in a temporality which clearly shows a break with the real world through the use of different linguistic markers and processes, like the adverbial phrase "Once upon a time", which is typical of fairy-tales. Thus, they have an internal temporality, but they aim at reaching readers who belong to any time and place. This thesis then involves the study of the ambivalence of the fairy-tale between temporality and atemporality.
To try and answer the questions linked to this ambivalence, our research focuses on three main lines : the temporal characteristics of the fairy-tale as a literary genre, the linguistic markers and processes which express temporality, and the study of specific cases which are pertinent in the expression and representation of time, including the relation between parataxis and hypotaxis, when-clauses and the connector AND.
Our corpus is composed of 104 English tales written by Joseph Jacobs.

Key words : temporality, atemporality, genre, fairy-tale, narration, rhythm