Linx

Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre

78 | 2019

La linguistique des genres, en actes et en questions

Le genre du conte et la temporalité : le cas du connecteur *and* dans les contes de Joseph Jacobs

The genre of the tale and the temporality: the case of the connector and in the tales of Joseph Jacobs

Héloïse Perbet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/linx/3221>

DOI : 10.4000/linx.3221

ISSN : 2118-9692

Éditeur

Presses universitaires de Paris Nanterre

Référence électronique

Héloïse Perbet, « Le genre du conte et la temporalité : le cas du connecteur *and* dans les contes de Joseph Jacobs », *Linx* [En ligne], 78 | 2019, document 8, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/linx/3221> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.3221>

Ce document a été généré automatiquement le 26 juillet 2022.

Tous droits réservés

Le genre du conte et la temporalité : le cas du connecteur *and* dans les contes de Joseph Jacobs

The genre of the tale and the temporality: the case of the connector and in the tales of Joseph Jacobs

Héloïse Perbet

- 1 Dans le cadre d'une étude plus large portant sur l'expression de la temporalité dans les contes de Joseph Jacobs¹, nous nous sommes interrogée sur le rapport entre le genre du conte et la temporalité. Notre attention a notamment été attirée par le connecteur *and*, qui constitue ici notre principal objet d'étude. Il s'agira d'analyser le rôle qu'il joue dans l'expression de la temporalité, dans des textes qui s'inscrivent dans une tradition discursive particulière. Avant toute chose, il nous semble important d'apporter quelques précisions sur le genre du conte, puis sur la temporalité.

1. Conte, temporalité : précisions définitoires

- 2 Il ne semble pas possible de donner une définition stable et précise d'un méta-genre comme le conte en dehors de son historicité et si nous devons tenir compte de ses nombreuses variantes. Cependant, nous pouvons nous appuyer sur les éléments textuels caractéristiques du genre définis par Vernier (1971 : 16)², puisqu'ils s'appliquent aux contes composant notre corpus. En outre, les contes de notre corpus sont, comme c'est souvent le cas des textes s'inscrivant dans le genre, des récits courts³. Il peut être ajouté que le conte est souvent issu d'une tradition de transmission orale et qu'il est destiné à être oralisé pour un récepteur jeune qu'il faut instruire en amusant⁴; comme Jacobs l'indique lui-même dans ses préfaces, ses contes s'inscrivent dans cette fonction.
- 3 Par temporalité, nous entendons : l'organisation du temps (avant tout d'un point de vue narratif), son expression et sa réception (avant tout d'un point de vue linguistique). Ce

terme encadre alors l'étude de la temporalité interne du conte, autrement dit l'agencement temporel du récit, tout autant que l'étude des temporalités plus individuelles qui interviennent dans le conte, celles des différentes instances impliquées (narrateur, lecteur, conteur, auditeur, personnages), c'est-à-dire la manière dont elles véhiculent et expriment la notion de temps.

- 4 Nous avons choisi la notion de temporalité car elle se manifeste de façon particulière dans le genre du conte ; comme l'indique Jean (1990 : 18), « 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 ». La célèbre formule « *Once upon a time* » introduit déjà ce flottement ou cette imprécision temporelle qui fait glisser le conte vers l'atemporalité⁵.

2. Objet d'étude

- 5 Le connecteur *and* joue un rôle particulier dans l'organisation narrative, donc dans la temporalité interne du conte. Il est, dans notre corpus, le connecteur⁶ qui compte le plus grand nombre d'occurrences⁷. Il entretient, selon nous, une affinité particulière avec l'oral ; il s'agit d'un petit mot que l'on emploie très spontanément dans le langage parlé et qui permet de rapidement et simplement faire le lien entre des idées. Il apparaît également souvent à l'écrit, mais son utilisation semble généralement plus maîtrisée. Le propre de l'écrit étant d'avoir la possibilité de tenir un discours plus contrôlé, plus réfléchi, on peut préférer des adverbes comme *moreover* ou *besides* en tête d'énoncé à *and* connecteur de phrase, par exemple. Bien que notre corpus soit composé de contes écrits, *and* constitue le deuxième mot le plus utilisé (l'article défini *the* occupant la première place). Il apparaît en moyenne 68 fois par conte. À la lecture, son utilisation pourrait paraître presque excessive. Pour donner un exemple précis, *and* apparaît 121 fois sur un total de 1389 mots dans le conte *Molly Whuppie (EFT)*, et représente environ 8 % des occurrences de mots.
- 6 Si le premier constat que nous pouvons faire est que le nombre d'occurrences de *and* est très important dans les contes de Jacobs, il reste à en analyser ses différents emplois et son fonctionnement. Nous tentons, dans cet article, de montrer qu'il est fait de *and* un emploi qui paraît peu commun. Les conjonctions de coordination⁸ sont souvent utilisées dans un souci de compression syntaxique (Lapaire & Rotgé, 1998 : 301), qui résulte en une « économie de matière lexicale (par non-répétition d'un même segment ou partage d'un même référent) » (Lapaire & Rotgé, 1998 : 314). Elles évitent ainsi les répétitions et fluidifient le discours. Dans le conte, récit qui doit traditionnellement rester court, la coordination pourrait être envisagée comme un outil de concision. Cependant, *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'.
- 7 Nous nous limiterons ici à l'analyse de *and* du point de vue de la temporalité et nous nous demanderons comment il participe au déroulement temporel de l'histoire et au développement du récit. Il s'agira d'étudier trois utilisations particulières de *and* : lorsqu'il est marqueur de surenchère, lorsqu'il est conjonction de coordination plurisyndétique⁹ et, pour finir, lorsqu'il apparaît en début de phrase.

3. *And* de surenchère : suspense et étirement spatio-temporel

- 8 Dans les contes de Jacobs, il est un emploi de *and* inter-syntagmatique qui est particulièrement récurrent : lorsqu'il est marqueur de « surenchère »¹⁰ (Lapaire & Rotgé, 1998 : 304). Gournay (2006 : 150) appelle ce cas de figure une « coordination de 'conjointes identiques' ». Prenons un exemple :
- (1) [...] 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)
 [...] ils s'échappèrent de la maison [...] et ils coururent et coururent, et ne s'arrêtèrent pas avant le petit matin, quand ils virent une grande maison devant eux.]
- 9 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 ». Il nous semble ici qu'en évaluant le processus « *ran* » comme étant en cours, non fermé, non abouti, *and* aide à faire apparaître le déplacement des personnages comme un déplacement long, voire pénible.
- 10 Lapaire & Rotgé (1998 : 304) accordent au *and* de surenchère un effet de « répétition fastidieuse ». Bien que la notion de répétition ne s'applique pas à des exemples comme celui donné en (1)¹¹, l'adjectif « fastidieux » est éclairant. En effet, le personnage de conte typique, et c'est le cas chez Joseph Jacobs, doit souvent traverser des épreuves désagréables. Cela se vérifie dans l'exemple (1) puisque les personnages doivent fuir la maison d'un géant qui les gardait prisonniers en vue de 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. Le conte dont est tiré l'exemple (1), *Molly Whuppie*, est l'une des versions de l'histoire du Petit Poucet : dès la première phrase, l'élément déclencheur de malheur¹² est annoncé (les parents de Molly l'abandonnent avec ses sœurs dans la forêt). 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 'V *and* V (identique)' et celles-ci marquent les cinq autres déplacements importants pour le développement du récit.
- 11 De surcroît, ce type de déplacement est souvent accompagné de l'expression d'émotions liées à la peur chez les personnages, puis il est immédiatement suivi 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.
- 12 Nous souhaitons développer ici l'idée de dimension anxiogène apportée par *and* à travers un autre exemple. Cette dimension est détectable dans d'autres types d'actions que le déplacement ; par exemple, lorsque Molly essaie de récupérer l'anneau du géant endormi :

(2) Molly [...] 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 [...]. (Molly Whuppie, EFT ; nous soulignons)

[Molly [...] s'empara de la main du géant, et elle tira et elle tira sur l'anneau jusqu'à ce qu'elle parvienne à lui enlever ; mais au moment-même où elle lui enleva, le géant se leva, et l'empoigna [...].]

- 13 Noter le déplacement ou l'action comme inscrits dans la durée permet 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 sur laquelle porte le *and* de surenchère ne s'achèvera jamais. Nous retrouvons ici l'idée de processus non-abouti soulevée par Gournay (2006 : 151). Dans l'exemple (2), *and* contribue à créer l'impression d'un temps suspendu, où le lecteur retient son souffle ; il favorise ainsi 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 contrairement aux moyens généralement utilisés pour retarder l'apparition d'un événement, *and* permet de créer un suspense en quelques mots seulement, donc sans alourdir le récit. Cette utilisation répond bien aux contraintes stylistiques du conte, qui doit respecter un format court et mémorisable (en raison de ses origines orales), et qui, souvent, ne peut se permettre de longues descriptions.
- 14 Quand le *and* de surenchère est associé au déplacement des personnages et que celui-ci est noté comme 'long' (en distance et en durée), cela permet également de décrire l'immensité du cadre spatio-temporel interne du conte, c'est-à-dire du monde dans lequel évoluent les personnages, sans avoir à mentionner une quelconque distance ou durée précise. La temporalité du conte s'en trouve ainsi étirée, sans que cela ait une influence sur son caractère imprécis ou sur la longueur du récit.
- 15 En outre, le monde des personnages s'affiche comme un monde à part, qui ne répond pas aux mêmes règles que le monde réel. En effet, 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.
- 16 Nous trouvons aussi le *and* de surenchère dans la tournure idiomatique « *on and on* », qui apparaît cinq fois dans le premier recueil de Joseph Jacobs (EFT)¹³ :
- (3) And the gentleman went on and on, and he went to an inn to stop the night [...]. (The Three Sillies, EFT ; nous soulignons)
[Et le gentilhomme avança encore et encore, et il se rendit dans une auberge pour y passer la nuit [...].]
- (4) She went away on and on till she came to a fen. [...]. And then she went on and on till she came to a great house. (Cap o'Rushes, EFT ; nous soulignons)
[Elle partit, avança encore et encore jusqu'à ce qu'elle arrive dans un marais. [...]. Et puis elle avança encore et encore jusqu'à ce qu'elle arrive à une grande maison.]
- (5) The poor girl wandered on and on, till at last she came to a great noble's castle. (The Cat and The Mouse, EFT ; nous soulignons)
[La pauvre fille erra encore et encore, jusqu'à ce qu'elle arrive enfin au château d'un grand noble.]
- (6) And he set into a gallop after Johnny-cake, who went on and on so fast that the wolf too saw there was no hope of overtaking him [...]. (Johnny-Cake, EFT ; nous soulignons)

[Et il se mit au galop pour poursuivre Johnny-cake, qui courrait encore et encore, si vite que le loup, lui aussi, comprit qu'il n'y avait aucun espoir de le rattraper.]

(7) They rode on and on till they came to a green hill. (Kate Crackernuts, EFT ; nous soulignons)

[À dos de cheval, ils avancèrent encore et encore, jusqu'à ce qu'ils arrivent à une colline verte.]

- 17 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 l'est 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 récit¹⁴.
- 18 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 ». Néanmoins, 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 de la seconde occurrence du verbe à particule adverbiale, rendue possible par la coordination. Ainsi, « *went on and on* » serait la contraction de « *went on and went on* ». La présence d'occurrences comme les suivantes dans le corpus semble confirmer cette interprétation :
- (8) So he went on and he went on and he went on, as far as I could tell you till tomorrow night, and he went up to a farmhouse [...]. (The Little Bull-Calf, MEFT ; nous soulignons)
- [Donc il continua et il continua et il continua, aussi loin que je pourrais le raconter jusqu'à demain soir, et il arriva dans une ferme [...].]
- 19 Dans les exemples (3) à (7), *and* viendrait alors renforcer la valeur continuative de *on* pour corroborer l'interprétation du déplacement visé comme un déplacement qui semble interminable : le fait que le prolongement de l'activité soit mentionné deux fois empêche d'imaginer une borne de fin à ces procès. Ce caractère interminable est également induit par le contexte : le personnage doit quitter un lieu mais sans but précis apparent, ce qui rend le déplacement d'autant plus pénible.
- 20 À l'instar de l'exemple (8), d'autres exemples font apparaître un *and* de surenchère dans une structure où celui-ci coordonne des syntagmes propositionnels :
- (9) So Jack climbed, and he climbed and he climbed and he climbed and he climbed and he climbed and he climbed till at last he reached the sky. (Jack and the Beanstalk, MEFT ; nous soulignons)
- [Jack grimpa donc, et il grimpa et il grimpa et il grimpa et il grimpa et il grimpa et il grimpa, jusqu'à ce qu'il atteigne enfin le ciel.]
- 21 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'escaladait, ce qui nous renvoie pour ainsi dire littéralement 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 de représenter toute l'ampleur du cadre spatio-temporel de l'histoire dans 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.

(10) *And he rode, and he rode, till he came to Middlegard.* (King of the Fishes, EFFT ; nous soulignons)

[*Et il avançà, et il avançà, à dos de cheval, jusqu'à ce qu'il arrive à Middlegard.*]

- 22 Dans l'exemple (10), 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 :

(10') *And he rode and Ø rode, till he came to Middlegard.*

- 23 D'un point de vue sémantique et prosodique, ce choix de conserver la répétition du sujet « *he* » dans la deuxième proposition peut s'expliquer par la vocation qu'a le conte écrit à 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 rode* », qui de surcroît est immédiatement répété, renvoie au galop du cheval grâce auquel se déplace ici le personnage. L'élimination du deuxième pronom « *he* » que nous avons opéré dans notre manipulation vient rompre ce schéma prosodique typique du galop. En conservant le texte de l'exemple (10), le conteur pourra accompagner chaque mot, dans les deux propositions coordonnées, d'un petit coup donné sur une table et, en alternant les deux poings, obtenir un bruitage assez convaincant¹⁵. Il s'agit sans doute de la raison pour laquelle le pronom « *he* » apparaît dans la deuxième proposition, quand il aurait pu être éliminé.
- 24 En somme, la surenchère avec *and* peut être un outil narratif qui permet de créer un suspense qui s'achève aussitôt ; il contribue alors à mettre en place une temporalité du rebondissement qui caractérise, selon nous, le genre du conte. Ce type de *and* permet également 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 aux personnages. 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 à travers 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 exemple¹⁶.
- 25 Comme nous pouvons le remarquer dans la plupart des exemples fournis jusqu'ici, plus de deux propositions coordonnées peuvent apparaître dans la même phrase. Il s'agit de coordination plurisyndétique, cas particulier que nous allons à présent aborder à travers l'analyse d'exemples tirés du corpus.

4. La coordination plurisyndétique en *and* dans les contes cumulatifs, *and* et la découverte de l'espace

- 26 Dans une coordination plurisyndétique, *and* peut relier des unités de rang syntaxique différent. La présence de plus de deux conjonctions de coordination dans la même phrase est un procédé récurrent dans les contes cumulatifs de notre corpus. Ces derniers sont des contes dans lesquels le même épisode se répète avec, à chaque nouvelle étape, une variation, qui peut prendre la forme d'un ajout. *How Jack Went to Seek his Fortune* (EFT) en est un parfait exemple : Jack 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 à une auberge dans laquelle ils veulent passer la nuit, mais celle-ci regorge de voleurs. Jack demande alors à tous les animaux de faire du bruit afin de faire fuir les voleurs :

(11) [...] *and* the cat mewed, *and* the dog barked, *and* the goat bleated, *and* the bull bellowed, *and* the rooster crowed, *and* 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)

[...] *et* le chat miaula, *et* le chien aboya, *et* la chèvre bêla, *et* le taureau beugla, *et* le coq chanta, et tous ensemble ils firent un bruit si épouvantable que tous les voleurs s'en allèrent, effrayés.]

- 27 Ici, deux interprétations des valeurs de *and* sont possibles : il peut marquer l'« inclusion temporelle », expression empruntée à Huddleston & Pullum (2002 : 1299) : « *X while Y* » (« *The cat started mewing, while the dog started barking* »), mais il est plus probable que *and* indique ici un « lien de consécution » (Huddleston & Pullum, 2002 : 1287) : « *The cat mewed, and then the dog barked, etc* »¹⁷. La répétition de *and* représente ici clairement la progression du récit, par ajouts chronologiques et relations 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, dans l'ordre chronologique, de la chèvre, du taureau, puis du coq. De plus, les contes cumulatifs se situent entre répétition 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 and they met a (rooster)* »¹⁸.

- 28 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 se fier qu'à leur mémoire pour transmettre les récits.
- 29 Nous avons également remarqué un lien entre la coordination plurisyndétique et la description de l'espace dans plusieurs contes, comme dans l'exemple suivant :

(12) Then the gentleman went on his travels again; *and* he came to a village, *and* outside the village there was a pond, *and* round the pond was a crowd of people. (The Three Sillies, EFT ; nous soulignons)

[Puis le gentilhomme se remit en chemin ; et il arriva à un village, et devant le village il y avait un étang, et autour de l'étang étaient rassemblés des gens.]

- 30 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 une caractéristique 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 rendue possible par le 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 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.
- 31 Cette manière de présenter l'espace, pour que sa découverte se fasse de façon 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.
- 32 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.

5. *And* connecteur interphrastique : relance discursive, réalisation des attentes, clôture

- 33 Huddleston & Pullum (2002 : 1277) appellent ce connecteur « *sentence-initial and* ». À première vue, on peut penser, lorsqu'il apparaît après un point, qu'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. D'un autre côté, la césure qu'implique le point tend à détacher les phrases l'une de l'autre et donc à établir 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.

- 34 Le nombre élevé d'occurrences de *and* chez Jacobs trouve peut-être une explication en lien avec l'oralité. Un type de *and* qui témoigne particulièrement de la mimésis d'une situation d'oralité est lorsque le connecteur se trouve après un point et introduit une nouvelle phrase. Généralement, c'est un emploi qui est évité 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 certains « 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 ait volontairement ajoutés aux versions antérieures dont il a eu connaissance – et dont certaines lui furent récitées de mémoire par des conteurs – pour tenter d'oraliser ses textes.
- 35 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 ») [...].
- 36 *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). Selon nous, il n'est pas seulement la marque d'une adjonction événementielle mais permet à l'énonciateur de souligner le processus d'addition lui-même. Avec *and*, l'énonciateur 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, lorsque Cendrillon 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) :
- (13) 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 [...]. *And* when she had dressed herself the hazel tree opened and from it came a coach all made of copper [...]. *And* as she drove away the little bird called out to her [...]. (*The Cinder Maid*, EFFT ; nous soulignons)
- [Cendrillon secoua donc l'arbre et elle prit et ouvrit la première noisette qui tomba, et que croyez-vous qu'elle découvrit ? — une magnifique robe de soie [...]. *Et* quand elle fut habillée le noisetier s'ouvrit et un carrosse tout en cuivre en sortit [...]. *Et* alors qu'elle s'en allait en carrosse, le petit oiseau l'interpella [...].]
- 37 Ici, Quirk *et al.* (1985 : 667) accorderaient peut-être à *and* une valeur de transition. Selon nous, *and* contribue 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.
- 38 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, peut marquer l'enchaînement logique des événements. En effet, le lecteur, ou l'auditeur, s'attend à ce que Cendrillon porte les vêtements qu'elle trouve

et à ce qu'elle emprunte le carrosse pour se rendre au bal. 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.

- 39 Dans d'autres cas de figure, le connecteur *and* peut servir la cohésion discursive de façon différente en prenant la valeur de clôture évoquée par 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.

- 40 Cette remarque semble particulièrement bien illustrée par la clause « *And they lived happily ever after* », dans laquelle *and* est utilisé comme connecteur interphrastique. Il a pour effet d'annoncer la fin du conte par la valeur de clôture qu'il peut prendre en discours. Il devient alors un outil métanarratif et indique que le récit s'achève en même temps que l'histoire.

- 41 La plupart des autres occurrences de *and* inter-phrastique témoignent elles aussi de ce « mouvement psychique et discursif » de clôture (Lapaire & Rotgé, 1998 : 309). Illustrons cet argument d'un exemple, également extrait de *The Cinder Maid* (EFFT) :

(14) 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)

[Mais alors que minuit approchait, Cendrillon se rappela de ce que lui avait dit le petit oiseau et elle s'éclipsa pour rejoindre son carrosse. Et quand le Prince ne la vit plus, il rejoint les gardes à la porte du Palais et leur ordonna de suivre le carrosse. Mais Cendrillon, quand elle s'en aperçut, prononça la formule : « Brouillard derrière moi et lumière devant,/ Conduisez-moi jusqu'à mon Père. » Et quand les soldats du prince essayèrent de la suivre, un tel brouillard apparut qu'ils ne pouvaient voir le bout de leur nez. Donc ils ne surent pas quel chemin avait pris Cendrillon.]

- 42 Dans cet exemple, *and* fait partie d'un micro-système discursif avec *but* et *so*, micro-système 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 annonçant que les séquences discursives décrivant les actions du Prince vont 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'imminence d'un nouvel événement ou d'un renversement de situation. Dans l'exemple (14), chaque renversement est marqué par un changement de personnage. En anticipant les revirements de situations, l'alternance de *and* et *but* donne un rythme soutenu au récit.

6. Conclusion

- 43 Après avoir étudié les différentes occurrences de *and*, nous avons abouti à certaines conclusions concernant la fonction de ce connecteur : de conjonction de coordination à proprement parler quand il relie des unités syntagmatiques, il devient un 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, sans se perdre dans des digressions, mettant ainsi en place une temporalité sans détour.
- 44 Nos analyses montrent que l'utilisation fréquente de *and* dans des textes appartenant au méta-genre du conte n'est pas anodine. Tout d'abord, les contes de notre corpus sont relativement courts, comme le sont la plupart des contes. *And* permet toutefois, malgré un cadre textuel restreint, d'introduire dans le récit de multiples rebondissements en participant à créer un certain suspense. Le rebondissement narratif est parfois rendu possible lorsque plusieurs *and* sont utilisés de façon consécutive, alternant les fonctions de clôture et de relance discursive. L'organisation du récit est construite sur une temporalité du rebondissement, qui peut, selon nous, caractériser les textes appartenant au genre du conte. En outre, lorsqu'il est utilisé pour la description des déplacements des personnages, *and* se prête à décrire l'immensité du cadre spatio-temporel de l'histoire, donnant à imaginer un univers hors-norme. *And* participe alors au caractère extraordinaire du temps et de l'espace qui est associé au genre du conte. *And* entretient également un rapport étroit avec la répétition, qui, selon nous, est une autre caractéristique importante du genre du conte. Sa présence notable dans les contes cumulatifs et son utilisation dans le cadre de la coordination de conjoints identiques participent à décrire les aventures des personnages comme fastidieuses ; or, le personnage de conte doit souvent faire face à des épreuves difficiles ou lui imposant de longs déplacements. Nous avons également montré que l'utilisation de *and* dans les textes de notre corpus pouvait entretenir un rapport particulier avec l'oralité, notamment si nous le considérons comme un outil qui rend la narration plus dynamique lorsque le conte est oralisé. Il nous faudrait cependant étendre nos analyses de *and* à un corpus de contes plus large pour établir des liens plus solides entre les utilisations particulières que nous avons distinguées et le genre du conte.
- 45 Nous avons pu remarquer que *and* est souvent suivi d'indications temporelles plus précises, comme celles fournies par les propositions en *when* ; tel est le cas dans le dernier exemple cité, l'exemple (14), 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 : *when* semble en l'occurrence plus apte à exprimer la simultanéité entre deux événements de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

JACOBS, J. (1890) : *English Fairy Tales*; <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/eft/index.htm>

JACOBS, J. (1894) : *More English Fairy Tales*; <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/meft/index.htm>

JACOBS, J. (1916) : *European Folk and Fairy Tales*; <https://archive.org/details/europeanfolkfair00jaco>

Références bibliographiques :

AARNE, A., THOMPSON, S., 1981 (1961), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientarum Fennica.

ADAM, J.-M., 1999, *Linguistique textuelle, Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.

AUBRIT, J.-P., 2002 (1997), *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin.

DUFAYE, L., 2006, « Localisation spatiale et temporelle avec *in*, *on* et *at* », dans C. Delmas (éd.), *Complétude, cognition, construction linguistique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p.99-109.

DUFAYE, L., 2005, « À propos de l'adverbe ON », dans G. Girard-Gillet & L. Roux (éds), *Parcours linguistique. Domaine anglais*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 201-222.

GAILLARD, A., 1996, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux*, Paris, Champion.

GOURNAY, L., 2006, *Approche énonciative des catégories de marqueurs*, Document de synthèse pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Diderot-Paris 7.

HALLIDAY, M.A.K., 1985, *Introduction to Functional Grammar*, London, Arnold.

HUDDLESTON, R. D., PULLUM, G., 2002, *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge, New-York, Cambridge University Press.

JEAN, G., 1990 (1981), *Le Pouvoir des Contes*, Paris, Casterman.

KEROMNES, Y., 2007, « Temporalité, narration et connexion : le cas du marqueur AND », dans A. Celle, S. Gresset & R. Huart (éds), *Les connecteurs, jalons du discours*, Berne, Peter Lang, p. 95-116.

LAPAIRE, J.-R. & ROTGE W., 1998 (1991), *Linguistique et grammaire de l'anglais* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

MAINGUENEAU, D., 2014, *Discours et analyse du discours*, Paris, Colin.

MÉLIS, G., 2013, « Analyse de la composante sémantique lexicale de l'inversion locative en anglais », *E-rea* [en ligne], 11.1, < <http://erea.revues.org/3597> >

MOESCHLER, J., REBOUL, A., 1998, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Colin.

PROPP, V., 1970, *Morphologie du conte ; suivi de "Les transformations des contes merveilleux"*, Paris, Gallimard.

QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G., SVARTVIK, J., 1972, *A Grammar of Contemporary English*, Londres, Longman.

QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G., SVARTVIK, J., 1985, *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Londres, Longman.

SORLIN, S., 2014, *La stylistique anglaise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

VERNIER, F., 1971, « Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide* », *Littérature* [en ligne], vol.1, n°1, <http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2496>

WILLIAMSON, J., « The symphony as programme music », dans HORTON, J. (éd.), 2013, *The Cambridge Companion to the Symphony*, New-York, Cambridge University Press, p.352.

NOTES

1. Plus précisément, notre corpus est constitué de trois recueils de contes anglais et européens écrits par Jacobs : *English Fairy Tales* (1890), que nous abrègerons par *EFT*, *More English Fairy Tales* (*MEFT*) (1894) et *European Folk and Fairy Tales* (*EFFT*) (1916). Nous avons choisi d'écarter de notre corpus les contes qui, selon nous, ne respectent pas les caractéristiques principales du genre, à savoir, dans le premier recueil : *Mouse and Mouser* et *Whittington and his Cat* ; dans le deuxième recueil : *News I*, *Lawkamercyme*, *The Children in the Wood*, *Puddock*, *Mousie*, and *Ratton*, *Old Mother Wiggle-Waggle* et *The Wise Men of Gotham*.

Précisons également que nous sommes consciente des limites imposées par notre corpus ; en effet, nous prenons Jacobs comme représentant du conte, mais il faudrait pouvoir étendre nos recherches à d'autres contes, écrits par d'autres auteurs, pour pouvoir étendre nos conclusions au genre dans son ensemble.

2. « 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' [...] y soient *donnés* comme conventionnels et souvent signalés à ce titre par quelque trait particulier et anodin comme la houppe de Riquet.

5° [...] 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') » (Vernier, 1971 : 16).

Aubrit (2002 : 11, 118) fait écho à la première caractéristique énoncée ci-dessus lorsqu'il écrit que 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 ». Cette caractéristique est valable pour notre corpus, bien que tous les contes le composant ne soient pas des contes féériques.

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

4. Selon l'article consacré au conte dans l'Encyclopédie Larousse en ligne, le conte vise à « instruire et à distraire » (<http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/conte/36566>).

5. Bien que nos recherches ne se focalisent pas ici sur le caractère atemporel du conte, il est important de mentionner ce dernier si l'on envisage les textes de notre corpus comme s'inscrivant dans le méta-genre du conte, puisque l'atemporalité est reconnue comme une caractéristique générique par des spécialistes comme Vernier (1971 : 16).

6. Nous citerons 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.

7. Il se retrouve largement devant des connecteurs comme *but* ou *so*. Ces statistiques ont été réalisées avec le logiciel libre d'analyse de données lexicales Iramuteq. Les voici détaillées par recueil :

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 ;

MEFT : 2 596 *and* sur 46 701 mots, 38 contes : 5,56 % des mots utilisés, moyenne : environ 68 par conte ;

EFFT : 2 347 *and* sur 41 518 mots, 25 contes : 5,65 % des mots utilisés, moyenne : environ 94 par conte.

8. Nous partons de la définition de la coordination donnée par Huddleston & Pullum (2002 : 66) : « *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* ».

9. La coordination plurisyndétique correspond à la répétition d'une conjonction de coordination, habituellement la même, dans une même phrase ou des phrases consécutives.

10. Nous comptons 191 occurrences de *and* en tant que marqueur de surenchère reliant deux syntagmes identiques. Ce cas se retrouve plus précisément 83 fois dans *EFT*, 55 fois dans *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 CTRL+F dans le logiciel de traitement de texte Microsoft Word, puis en les étudiant un à un pour déterminer lesquels répondaient au critère de surenchère.

11. Une interprétation itérative de la coordination de conjoints identiques « *ran and ran* » dans l'exemple (1) imposerait de considérer que les personnages effectuent une pause dans leur course ; or, le co-texte de droite indique que cette interprétation n'est pas valable : « *[they] never stopped until morning* ».

12. L'élément déclencheur de malheur est un terme que nous utilisons pour désigner 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. Il s'agit, selon nous, d'un élément essentiel de la structure du conte, donc d'une caractéristique générique.

13. Nous le trouvons également une fois dans *MEFT* et trois fois dans *EFFT*.

14. La fonction de Propp (1970 : 31, 63, 69) est « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue ». 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* [...]) », ou comme autre exemple : « le héros revient ».

15. En musique, le galop du cheval constitue d'ailleurs une figure musicale appelée '*galloping figuration*' ou '*riding figuration*', qui consiste à évoquer ce déplacement par un procédé rythmique en trois temps. Ce procédé est, par exemple, cité par John Williamson dans *The Cambridge Companion to the Symphony* pour décrire *La Course à l'abîme* de Berlioz.

16. 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 Norway* (MEFT), où il est question d'un château situé « *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* » (nous soulignons).

17. 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* ».

18. Nous avons mis l'élément variable entre parenthèses.

RÉSUMÉS

Le connecteur *and* est le deuxième mot le plus utilisé dans les contes anglais et européens de Joseph Jacobs. Ces multiples occurrences nous ont amenée à nous interroger sur ses diverses utilisations, et plus particulièrement sur leur rôle dans la mise en place d'une temporalité interne au conte : de conjonction de coordination inter-syntagme à connecteur inter-phrastique, il participe à l'expression du déroulement temporel et au développement du récit. Nous étudions son rôle dans les grandes étapes du récit, la relation qu'il entretient avec les déplacements des personnages, et montrons comment il participe à décrire l'immensité du cadre spatio-temporel du conte. Une attention particulière est portée aux cas suivants : lorsque *and* a une valeur de surenchère, lorsqu'il témoigne d'une coordination plurisyndétique et lorsqu'il apparaît en tout début de phrase, après un point. Nous proposons également de mettre en exergue son rapport avec la dimension orale du conte, et montrons comment il devient un réel outil de narration orale.

The connector *and*, which is our main focus in this paper, has many occurrences and is the second most used word in Joseph Jacobs's English and European tales. Our aim here is to identify the diverse ways in which it is used, and more particularly its role in the organization of the tale's internal temporality: from phrasal coordinating conjunction to sentence connector, it participates in the expression of time and in the development of the narrative. The role it plays in the construction of the narrative's most important steps is studied, as well as the relation it has to the description of the characters' movements. The way in which it widens the spatio-temporal framework of the tale is also explained. Special attention is paid to three specific cases: coordination of identical conjuncts, multisyndetic coordination and sentence connection – when *and* is used at the very beginning of a sentence, after a full stop. *And* is also examined in connection with the oral dimension of the tale, to show how it can be an effective tool in oral storytelling.

INDEX

Mots-clés : Contes, connecteur, and, Joseph Jacobs

Keywords : Tales, connective, and, Joseph Jacobs

AUTEUR

HÉLOÏSE PERBET

Université de Strasbourg, LILPA, FDT