André Petitat, Stéphanie Pahud

Les contes sériels

ou la catégorisation des virtualités primaires de l'action

> Lorsque l'effrontée Biquette, prise en flagrant délit, refuse de sortir des choux, « on » appelle successivement le chien pour la mordre, le bâton pour battre le chien, le feu pour brûler le bâton, l'eau pour éteindre le feu, le bœuf pour boire l'eau et le boucher pour tuer le bœuf. Tous refusent d'entrer en action. En revanche, le bourreau sollicité pour exécuter le boucher accepte la requête. Le récit bascule alors et semble revenir au point de départ, car le boucher consent derechef à tuer le bœuf, le bœuf à boire l'eau, l'eau à éteindre le feu, le feu à brûler le bâton, le bâton à battre le chien, le chien à mordre Biquette et Biquette à sortir des choux.

Cette chèvre obstinée et désobéissante broute encore les choux. Elle s'est installée aujourd'hui sur des dizaines de sites internet[1]. L'outil communicationnel est enfin à la hauteur du personnage, présent depuis longtemps dans les cinq continents. Biquette est la représentante emblématique des *randonnées*, un groupe compact de contes sériels aux propriétés formelles remarquables.

Malgré leur universalité, les contes sériels – contes dont le noyau actionnel est constitué d'une ou de deux séries d'actions ou d'interactions semi-répétitives ou répétitives – ont peu attiré l'attention des linguistes, narratologues ou sociologues. Or, ce genre littéraire est très intéressant si on l'aborde du point de vue de la catégorisation de l'action. Celle-ci semble en effet procéder de la mise en relation de schémas actionnels apparentés constituant une série semi-répétitive. Ce travail d'abstraction implique l'établissement d'une bascule permanente entre le déroulement et l'enroulement temporels des virtualités de l'action[2].

Le présent article décrit d'abord les contes sériels dans leurs aspects formels, évalue ensuite leur complexité interactive et développe finalement une interprétation qui réunit sériation semi-répétitive, catégorisation de l'action et temporalité.

Qu'est-ce qu'un conte sériel ?

Dans *The Types of the Folktales*, Aarne et Thompson ont divisé l'univers des contes en quatre grandes catégories : les *contes d'animaux*, les *contes ordinaires* (dont les

contes merveilleux), les *contes facétieux* et les *contes formulaires*, ou *formula tales*. Cette dernière catégorie est elle-même subdivisée en *contes cumulatifs* (102 types et sous-types), en *contes-attrapes* (11 types) et en *autres contes formulaires* (9 types de *contes circulaires*, de *contes interminables* et de *contes tronqués*).

Comme notre corpus est calqué sur celui d'Aarne et Thompson, quelques remarques s'imposent sur la catégorisation des *formula tales*, même si notre propos n'est pas prioritairement classificatoire. Mis à part quatre contes-attrapes types, tous les récits classés dans la catégorie des contes formulaires – types et sous-types – accordent une place centrale aux séries répétitives ou semi-répétitives. Ces exceptions traduisent un très léger flottement classificatoire[3].

La rubrique des contes cumulatifs pose des problèmes terminologiques. Notons d'abord que la notion de cumul est couramment utilisée pour désigner un procédé narratif particulier. Celui-ci consiste à récapituler les étapes antérieures à chaque palier de progression de l'action, ce qui a souvent pour fonction d'informer un nouvel acteur du problème initial et des tentatives effectuées pour le résoudre. Or, de nombreux contes dits cumulatifs d'Aarne-Thompson ne contiennent pas de cumuls récapitulatifs. Par ailleurs, la notion de cumul est fortement rattachée à la notion d'addition (de forces, de prédations, d'aides, de biens, de microdécisions, etc.); or, il se trouve qu'une bonne partie des séries ne sont pas additives (A dit à B, A dit à C, A dit à D...), mais caténaires (A tape sur B qui tape sur C...) ou mixtes.

Ces diverses remarques font préférer la dénomination de conte sériel, plus pertinente et plus explicite, à celle de conte formulaire, traduction bancale de la terminologie anglophone. Ces contes n'intègrent pas des formules, magiques ou pas, mais des séries actionnelles. Puisque la série est l'élément principal, plaçons-la au centre et décrivons-en les formes particulières, additives, caténaires, mixtes, cumulatives ou non cumulatives, répétitives ou semi-répétitives.

Les contes sériels s'organisent autour d'une ou de deux séries d'actions. La quasi-totalité de ceux qui s'appuient sur deux séries installent entre elles une symétrie partielle. Nous avons alors ce que les folkloristes appellent une *randonnée*, une figure assez bien connue et bien documentée du conte formulaire, définie par Eugène Polain comme : « un récit qui parti d'un point donné, se développe en épisodes successifs, dépendant les uns des autres, pour arriver à un autre point où un événement oblige le récit à retourner sur ses pas en traversant, en sens inverse, les mêmes épisodes, et revenir au point de départ pour conclure » (Polain, 1942, p. 330).

Le conte de Biquette (AT 2015), qui est résumé plus haut, appartient à l'un des types de randonnées, celui fondé sur des menaces. Un échafaudage ascendant de demandes et de refus successifs est suivi d'une cascade de contraintes et d'acceptations aboutissant au dénouement. Plus généralement, la randonnée se caractérise par un noyau actionnel comportant une symétrie partielle entre la phase ascendante et la phase descendante de l'action.

Quelques mots encore sur les autres catégories de contes sériels. Les contes circulaires reviennent inlassablement au point de départ, comme la cascade d'Escher[4]. Les contes interminables mettent en boucle un élément du conte avant une quelconque issue[5]. Les uns et les autres font appel à des séries répétitives – reprise d'un singulier identique –, et non à des séries semi-répétitives – répétition d'une forme mais pas du contenu. Comme nous le verrons, ces deux types de séries ont des significations très différentes.

Les contes tronqués sont faits pour décourager les auditeurs trop gourmands : le narrateur fait semblant de se lancer dans un récit qu'il amène derechef dans un cul-de-sac frustrant[6]. Les contes-attrapes transgressent de manière fascinante et excitante la frontière de la fiction et du réel en même temps que celle du conteur et de l'auditeur[7] ou contreviennent délibérément aux attentes de ce dernier[8].

Ces quatre dernières variétés de contes posent avec force la question de la stratégie narrative et invitent à une analyse spécifique. Nous nous concentrerons ici sur les contes intégrant des *séries d'actions semi-répétitives* (l'écrasante majorité) *et répétitives* (l'infime minorité). Nous nous demanderons quelles sont les caractéristiques formelles des séries mobilisées, nous évaluerons leurs contenus interactifs et nous proposerons finalement une interprétation générale de ce genre littéraire si particulier.

Formes sérielles

Une distinction s'impose d'emblée entre les *séries additives* et les *séries caténaires*. Les deux sont applicables aussi bien aux noms ou aux groupes nominaux qu'aux phrases d'actions simples ou aux séquences d'actions plus complexes. Dans la collection Aarne-Thompson, nous avons quasi exclusivement des séries d'actions, ce qui est probablement dû au fait que les auteurs n'ont pas retenu les séries isolées – présentes par exemple dans les formulettes –, mais seulement les séries encadrées au minimum dans ce qui ressemble à un début de récit.

Les formes additives et caténaires sont d'une extrême généralité ; largement indifférentes aux contenus, elles jouent de ce fait un rôle fondamental et universel dans toutes les descriptions et tous les récits. Nous tenons sans doute là une des raisons d'être des contes sériels : mettre en exergue, illustrer de façon répétitive, deux formes très générales mobilisées dans toute configuration du discours.

Illustrons par quelques exemples leur application à des *noms* ou des *groupes nominaux*. Si Aarne et Thompson avaient étendu l'espace du « conte » aux « formulettes », ils se seraient alors trouvés en présence de simples listes de noms, dis-

sociées certes de tout récit mais associées le plus souvent à des jeux d'enfants. Chacun se souvient d'une ou deux formulettes utilisées pour désigner par exemple qui commence ou qui est exclu : « Plon ! Pipe, tabac, allumettes, feu ! » (Baucomont, 1961, p. 279). Dans certains cas, nous sommes en présence de simples listes de signifiants dépourvus de toute signification mais appréciés pour leur sonorité : « Am stram gram / Pic et Pic et colégram / Am stram gram / Bour et bour et ratatam / Am stram gram / Pic ! » (*id.*, p. 119). Le plus souvent, les listes mélangent des mots connus et des signifiants dépourvus de signification : « Ciseau, capitô, rênô, pistolet, capiton » (*id.*, p. 106), ou encore : « Plon chic mouton / Rond pipon galon muzette. / Plon chic mouton / Rond pipon galon muzon / zon zon » (*id.*, p. 101). Ces listes additives nous rappellent par ailleurs que le sens s'élève sur une mer de non-sens virtuel dont on mobilise ici les effets ludiques voire comiques.

Les jeux et formulettes recourent aussi à la forme caténaire, qui veut que la fin d'un élément (syllabe, mot, phrase d'action) serve de point de départ au suivant. La chaîne s'applique à des mots simples d'au moins deux syllabes (départ, partir, tirer, récit, cité, téléphone...), et plus aisément encore à des groupes nominaux, comme c'est le cas dans le jeu du *Marabout :* marabout, bout de ficelle, selle de cheval, cheval de course, course à pied, etc.

Mais revenons à notre corpus, qui retient les séries intégrées dans des textes, même si ceux-ci ne consistent qu'en une phrase introductive[9]. Les applications les plus élémentaires des formes additives et caténaires concernent des listes de noms apparentés. C'est ainsi que le conte AT 2010B énumère *Les douze espèces de nourriture* : une perdrix, deux tourterelles, trois pigeons, quatre canards, etc. La visée didactique d'une telle série est évidente : nous sommes en présence d'un inventaire partiel d'une catégorie, inventaire doublé d'une progression numérique[10].

Dans notre corpus, la chaîne la plus proche du modèle minimaliste du *Marabout* est *la poupée russe*, appliquée à la description d'inclusions spatiales :

> Dans la ville de Rome, il y a une rue. Dans cette rue, il y a une maison. Dans cette maison, il y a une cage. Dans cette cage, il y a un oiseau. Dans cet oiseau, il y a un cœur. Dans ce cœur, il y a une lettre. Dans cette lettre, il y a : « J'aime X » (AT 2041*, *Dans la ville de Rome*).

On imagine aisément comment insérer une telle série dans une dynamique relationnelle, un dévoilement des sentiments, par exemple.

Il faut absolument évoquer à ce stade la très importante série du « plus fort que ». L'ordonnancement des qualités implique précisément une chaîne ou une addition-chaîne. Voici par exemple une version du conte type *De plus en plus fort* (AT 2031)[11] :

> Le pou et la puce font glissette sur la glace. La puce se casse la jambe. Alors le pou dit à la glace :
> – Tu es bien forte ! Tu as cassé la jambe de la puce.
> La glace lui dit :
> – Il y en a de plus forts que moi : le soleil me fond !
> – Soleil, tu es bien fort !
> – Il y en a de plus forts que moi : le nuage me cache !
> – Nuage, tu es bien fort !
> – Il y en a de plus forts que moi : la bise me pousse !
> Viennent ensuite : la muraille, le rat, le chat, le chien, le bâton, le feu, l'eau, le bœuf, le boucher et la mort.

Ce texte, dépourvu de tout noyau actionnel, est essentiellement centré sur la hiérarchisation des acteurs, à laquelle aucune fonction narrative n'est attribuée. L'élément additif s'applique aux adresses successives alors que la dimension caténaire introduit de l'ordre et du lien entre les acteurs.

On ne peut que louer Aarne et Thompson d'avoir étendu leur collection de contes formulaires aux séries minimalement insérées dans un texte, car ils donnent à voir en cela que l'activité configurative de la tradition orale ne commence pas au récit mais bien avant, au niveau d'éléments constitutifs intégrables à une intrigue minimale[12].

Passons à l'application des formes additives et caténaires aux phrases d'action élémentaires. Les chroniques additives à visées pédagogiques sont bien représentées dans notre corpus et illustrent à merveille notre propos. Le texte *Solomon Grundy* (AT 2012D) résume ainsi les étapes de la vie d'un personnage : « Solomon Grundy, né lundi, baptisé mardi, marié mercredi, malade jeudi, encore plus malade vendredi, mort samedi, enterré dimanche, c'est la fin de Solomon Grundy. » On trouve également dans notre corpus des chroniques fondées sur les mois de l'année ou les heures de la journée.

La chronique ne compare pas les qualités des acteurs ; elle se borne à ordonner les événements sur l'axe temporel. La particularité des chroniques de notre corpus est de jouir d'une temporalité « accordéon » : les alignements d'heures, de jours ou de mois qui structurent le texte sont sans rapport avec la durée effective des événements décrits. Seul l'ordre importe. Une vie peut ainsi s'écouler en sept jours.

La Maison que Jack a construite (AT 2035) fournit une série caténaire d'actions indépendante de toute insertion dans un récit. Ce texte est remarquable à plus d'un titre :

> Voici la maison que Jack a construite. Voici le malt qui se trouvait dans la maison que Jack a construite. Voici le rat qui a mangé le malt qui se trouvait dans la

maison que Jack a construite. Voici le chat qui a tué le rat qui a mangé [...]. Voici le chien [...]. Voici la vache [...]. Voici la servante [...]. Voici l'homme [...]. Voici le prêtre [...]. Voici le coq [...]. [Et finalement :] Voici le fermier qui a semé le blé qu'a mangé le coq qui a chanté au matin et réveillé le prêtre qui a marié l'homme dépenaillé qui a embrassé la servante mélancolique qui a trait la vache qui a donné un coup de corne au chien qui a effrayé le chat qui a tué le rat qui a mangé le malt qui se trouvait dans la maison que Jack a construite[13].

De la même manière que la chaîne de groupes nominaux permet une dérive pleine d'inattendus, la chaîne de phrases d'action autorise les zigzags les plus surprenants : elle est faite pour accueillir des successions causales invraisemblables, où le hasard le dispute à la nécessité. Impossible de parler de nécessité absolue, car l'homme dépenaillé peut non seulement embrasser une servante, mais aussi dormir, manger, tuer, crier, courir, etc. En fait, pour lui tout est possible, de même que pour la servante qui peut cesser de servir sa patronne ou casser les plats. La chaîne d'actions particulières trace un chemin improbable et unique parmi une multitude insondable de possibilités singulières. Cette forme apparemment simple est en fait un redoutable moyen d'élire un parcours qui, du passé vers le présent, emprunte la cascade des rencontres plus ou moins contingentes et des choix singuliers présents à chaque carrefour de l'action.

Les formes additives, caténaires et mixtes appliquées aux interactions

Les séries que nous avons inventoriées obéissent à trois formes de base : l'addition, la chaîne et l'addition-chaîne ou addition ordonnée.

La forme pure de l'addition exclut tout lien direct entre les éléments ajoutés les uns aux autres. Par exemple, *Le Pou vorace* (AT 2028A*) avale tout ce qui se présente sur son passage, au pur hasard des rencontres. Le schéma est le même pour les prétendants qui défilent, les voisins qui compatissent à un malheur, etc.

D'une manière générale, on peut distinguer deux cas de figure complémentaires de l'addition (schémas 1*a* et 1*b*) :

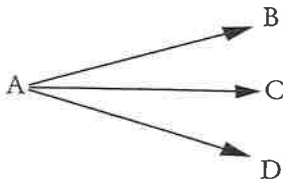

Schéma 1*a*

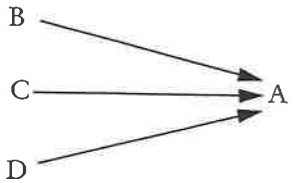

Schéma 1*b*

Dans le schéma 1*a*, nous avons un acteur unique qui entre en action unilatérale ou en interaction avec plusieurs acteurs consécutifs. Dans le schéma 1*b*, ce sont au contraire plusieurs acteurs consécutifs qui agissent sur ou interagissent successivement avec un même acteur[14]. Dans un cas comme dans l'autre, il y a stabilité d'au moins un acteur et d'un type d'action.

La forme de base de la *chaîne* est unique et se résume ainsi : A agit sur B qui agit sur C, etc. (schéma 2). Dans la série caténaire, les acteurs changent alors que l'action se répète.

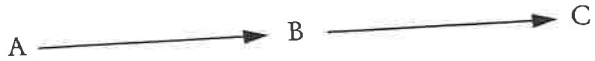

Schéma 2

Ce schéma est d'une extrême souplesse et accueille les contenus les plus variés.

L'*addition-chaîne* ou *addition ordonnée* introduit divers liens entre les éléments d'une addition. Dans l'addition-chaîne d'information, la réponse obtenue à une question désigne tantôt l'objet de la suivante, tantôt le prochain interlocuteur. Dans l'addition-chaîne de la randonnée de menaces, le lien réside dans « le plus fort que » : le chien peut mordre Biquette, le bâton peut battre le chien, etc. ; cet ordonnancement dans l'addition prépare la chaîne de passages à l'acte de la série descendante. Dans l'addition-chaîne de contrats, le résultat d'un échange est de suite engagé dans le suivant, etc. Pour ne pas surcharger le présent article, nous renonçons à exposer les schémas qui résument ces diverses possibilités.

Trois formes de base, des dizaines de contextualisations

Nos trois formes élémentaires (sérielle, caténaire et mixte) sont insérées dans des contextes variables. En opérant des regroupements, on s'aperçoit que les 2/3 des séries additives, les 5/6 des séries caténaires et environ 1/3 des séries mixtes s'appliquent d'une manière ou d'une autre à la force et aux capacités motrices (prédation et soustraction à la prédation, destructions, contraintes et demandes de contraintes, aides diverses). Un second pôle majeur est constitué par les échanges d'objets et d'informations, et il est presque entièrement réservé à notre forme mixte ; enfin, un troisième pôle, mineur, consiste en discours et non en actions[15].

Les contextualisations actionnelles de la forme caténaire sont les plus étroitement stéréotypées ; celles de la forme additive admettent un éventail plus large ; enfin, la forme mixte s'applique à des relations plus complexes, notamment à des échanges contractuels et à des évaluations protonormatives. Voyons les choses plus en détail.

Nous avons inventorié quinze cadres d'insertion différents pour l'addition, dix pour la chaîne et treize pour l'addition-chaîne.

Dans un tiers des cas environ, les contextes additifs ont leur correspondant du côté des insertions caténaires. Cette zone de recoupement concerne l'*information* (A informe B, puis C, puis D *versus* A informe B qui informe C qui...), la *prédation* (A mange B, puis C, puis D *versus* A mange B qui a mangé C qui...), et les *menaces*.

Notons que le schéma d'une interaction répétitive entre un acteur A et un acteur B n'a pas d'équivalent dans une série caténaire. En revanche, elle comporte un correspondant dans les additions-chaînes (chaque réponse de B est l'objet d'une nouvelle question de A : la chaîne s'établit au niveau des réponses).

Plus de la moitié des contextes additifs ne sont pas empruntés par les chaînes, bien que rien *a priori* ne s'y oppose. Il est facile d'imaginer une *soustraction en chaîne à la prédation* : D échappe à C qui avait échappé à B qui avait échappé à A. Or, cette possibilité amusante n'est pas exploitée. Il est étonnant que notre corpus ne contienne aucune *chaîne de contrats* (A conclut et exécute un contrat avec B qui à son tour conclut et exécute un autre contrat avec C qui...), aucune *chaîne d'aides* ou de demandes d'aide (A donne à B qui donne à C qui...; ou A demande et obtient l'aide de B qui demande et obtient l'aide de C qui...), aucune *chaîne de demande d'approbation* (A demande permission à B qui demande à C qui...). De même, nous avons un défilé de prétendants au mariage devant une jolie fourmi mais la classique cascade amoureuse est absente (A aime B qui aime C qui...). Même le rocambolesque cake volant qui défie et échappe successivement à plusieurs prédateurs pourrait avoir son correspondant en cascade, chaque acteur défié trouvant amusant le petit jeu et l'essayant à son tour sur un tiers.

Inversement, plusieurs contextes visités par des contes à série caténaire ne le sont pas par les contes à série additive. Les chaînes de défoulements, de maladresses et de fuites paniques, de destructions dans une sorte de domino de causalité physique, les cascades d'actions hétérogènes, les cascades d'appropriations/réclamations/compensations, les cascades de remontée aux origines, les cascades d'excuses/accusations ou celles de punitions n'ont pas de séries additives équivalentes, même si celles-ci sont aisées à imaginer.

En revanche, les formes mixtes, à la fois additives et caténaires, reçoivent toujours au moins une illustration côté addition ou côté chaîne. Ainsi en va-t-il de l'addition/chaîne de compassions, combinaison entre l'offre d'aide et la cascade d'information. Les demandes de pression pour actionner des demandes de pression refusées mêlent le schéma abondamment illustré de la demande d'aide et celui de la cascade de pressions basée sur le « plus fort que ». Les conclusions de contrat pour satisfaire aux prestations des contrats précédents combinent l'addition de contrats et l'anticipation de la circulation des objets d'une interaction à l'autre.

Comment interpréter cette contextualisation différentielle des séries additives et caténaires ? L'hypothèse d'un effet de genre semble peu plausible, car la distinction entre des contes à série additive et des contes à série caténaire ne renvoie à rien d'établi. L'argument de contextualisations davantage saillantes, amusantes, prégnantes, s'il est recevable dans certains cas, ne l'est pas dans d'autres. On ne comprend spontanément ni l'absence de la cascade amoureuse ni celle de la cascade d'aide ; pourquoi ne pas additionner, comme dans un numéro de clown, les maladresses ou les défoulements sur un tiers (bouc émissaire) ?

Pour rendre compte de ces asymétries incompréhensibles, nous suggérons deux pistes.

La première hypothèse est celle d'une collection Aarne-Thompson lacunaire des contes sériels. Malheureusement, notre érudition limitée dans ce domaine ne nous permet pas de valider cette supposition. La lecture de nombreux recueils contenant des contes formulaires ne nous a pas vraiment permis de prendre Aarne-Thompson en faute. Nous n'avons trouvé qu'une comptine, répertoriée par Baucomont, qui présentait une succession de deux maladresses, ce qui n'en fait pas encore un conte sériel[16].

La seconde hypothèse est relative à la complexité cognitive possible du schéma caténaire. S'il est facile de se représenter A qui tape sur B qui tape sur C, il est plus difficile d'imaginer A qui aime B qui aime C et encore plus compliqué d'appréhender A qui pense à B qui pense à C. Lorsqu'elle se limite aux capacités motrices – c'est le cas cinq fois sur six –, la série caténaire prend l'aspect d'une semi-répétition objective assez primaire, aisément maîtrisable par un enfant de trois ans. Dès qu'on l'étend aux sentiments, les choses se compliquent. La cascade amoureuse ressemble pour l'enfant à une mise en abyme difficilement saisissable ; son esprit se perd dans ce maquis relationnel. Sans parler des représentations de représentions de représentations (A pense à B qui pense à C) qui exigent la maîtrise des croyances aux deuxième et troisième degrés (dès six et dix ans seulement). Cette seconde hypothèse, la plus plausible, nous invite à concentrer maintenant notre attention sur la complexité interactive de nos formes sérielles.

La compréhension de l'action dans les contes sériels

En nous inspirant des travaux sur la genèse de la compréhension de l'action, nous pouvons distinguer trois niveaux de complexité du schéma actionnel (Petitat, 1998, 2002).

Le niveau le plus élémentaire correspond au premier schéma actionnel réflexif (réflexivité pratique) qui se met en place au-delà des conditionnements pavlovien et skinnérien. Ce premier niveau implique la compréhension du rôle des capaci-

tés motrices dans l'action. Un premier espace de jeu s'ouvre alors à l'acteur, doté des virtualités fondamentales de l'activation et de l'inhibition des facultés motrices, virtualités qu'il faut distinguer de la réponse mécanique à un stimulus.

Le deuxième niveau de complexité actionnelle, bien documenté par les travaux sur la théorie de l'esprit, concerne la compréhension du rôle des perceptions dans l'action. Les virtualités de cet espace de jeu se situent sur les axes du caché/montré et du déguisé/non déguisé.

Le troisième niveau de complexité actionnelle apparaît avec la compréhension du rôle des croyances dans l'action. Il comporte trois degrés.

Au premier degré, atteint dès quatre ans par l'enfant, l'acteur commence à maîtriser les jeux du dit et du non-dit et ceux de la déformation/non-déformation des représentations destinées à autrui. Il devient capable de mentir et, plus généralement, d'opérer une construction stratégique de la réalité. Cette faculté nouvelle n'élimine pas bien sûr l'usage ludique des capacités imaginaires, présent dès les débuts de la fonction symbolique.

Au deuxième degré émerge la capacité d'élaborer des règles coopératives. Cela est possible grâce à la réciprocité des perspectives en matière de croyances gouvernant l'action (je crois que tu crois et tu crois que je crois qu'il faut respecter les règles de ce jeu). Dès lors, un nouvel espace de jeu se met en place, avec ses virtualités du respect et de la transgression des conventions et ses négociations autour de la régulation normative (évaluation et punition).

Le troisième degré rend possible une méta-appréhension du niveau précédent, et notamment l'élaboration de systèmes de règles, de réseaux de catégorisations d'un haut degré d'abstraction, d'interactions complexes du type de l'ironie ou du don réciproque, etc.

Ces distinctions fournies par la perspective génétique se sont révélées utiles dans l'analyse des différents genres de contes. Tout se passe comme si le narrateur populaire de la tradition orale avait déployé des efforts pour constituer des genres de récits adaptés aux capacités réceptives d'enfants de différents âges.

C'est ainsi que les contes d'animaux mettent principalement en scène des ruses et des tromperies perceptives et langagières. Les espaces de jeu sollicités sont ceux des capacités motrices, des perceptions et des croyances au premier degré. Nous sommes au niveau des régularités et ruptures de régularités, non pas au niveau de la règle et de la régulation normative. Une minorité de contes d'animaux abordent le domaine de la coopération normative avec des modèles qui tantôt respectent tantôt transgressent les conventions (Petitat & Baroni, 2000).

Le royaume de la transgression et de la régulation normatives se situe au niveau des contes merveilleux, où les méchants sont punis et les bons récompensés (Bremond, 1973 ; Petitat, 2002). Soulignons qu'il existe une corrélation entre la complexité narrative et la complexité interactive : les contes d'animaux sont en général très courts, composés d'une action et d'une réaction[17], alors que les contes merveilleux peuvent être très longs et compliqués.

Essayons de préciser la zone des virtualités d'action caractéristique des contes sériels. Comme nous l'avons vu précédemment, la majorité d'entre eux mobilise des modèles interactifs qui mettent en jeu des capacités motrices ; ces séries d'actions exploitent surtout les virtualités de notre premier espace de jeu, le plus élémentaire. Les randonnées de menaces sont typiques de ce sous-groupe.

C'est ainsi que les demandes d'aide pour faire sortir Biquette des choux sont toutes relatives à des moyens physico-moteurs. Elles sont d'abord toutes refusées (sauf la dernière) – ce qui est typique des virtualités de ce premier espace de jeu – et ensuite toutes efficaces, ce qui confirme la théorie primitive de l'action en vertu de laquelle une capacité motrice adéquate permet d'obtenir des résultats.

Les randonnées construites autour de contrats sont aussi très instructives du niveau de la compréhension de l'action mobilisée dans les contes sériels. Le conte AT 2034, *The Mouse regains its Tail*, est typique de ce sous-ensemble :

> Alors qu'ils jouent ensemble, le chat arrache la queue de la souris. Lorsqu'elle réclame son appendice, le chat exige du lait de vache en échange. La souris s'en va demander du lait à la vache. Celle-ci demande du foin. Le paysan sollicité exige de la viande. Le boucher veut du pain. Le boulanger acquiesce et la souris refait le chemin en sens inverse, en étant à même de satisfaire chaque contrat et de finalement regagner sa queue.

Dans les contes formulaires, les « contrats » sont systématiquement respectés, ce qui n'est pas le cas des contrats fondés sur une convention normative, par définition transgressable. Nos « protocontrats » ne donnent pas non plus lieu à une quelconque négociation. Ils consistent en fait en l'articulation d'une demande et d'une condition unilatérale mise à son acceptation. L'échange d'objets se situe donc à un niveau prénormatif. D'ailleurs, il n'est aucunement question, dans le conte AT 2034, de punir la conduite parfaitement scandaleuse du chat. Le propos est ailleurs. Davantage, le conte suppose des récepteurs qui ne sont pas équipés pour ruser et tromper, que ce soit en jouant sur les mots ou sur les perceptions. Le narrateur adulte a créé un modèle d'échange rudimentaire qui correspond aux compétences sociales des tout-petits. Plusieurs contes traitent de la recherche de coupables et de punitions. Le genre de régulation auquel ils aboutissent est également très rudimentaire.

Prenons une variante du conte type AT 2030C intitulé *La Chandelle*[18] :

> Une jeune fille brode un fichu à la lumière de la bougie. Une souris vole la mèche de la bougie. Un chat arrive et mange la souris. Ensuite un chien mange le chat, un gourdin assomme le chien, un four brûle le gourdin, un fleuve éteint le four,

un bœuf boit l'eau du fleuve, un boucher tue le bœuf et un gardien arrête finalement le boucher.

Nous sommes bien en présence d'un méfait, mais il est très symptomatique que la punition prenne la forme d'une cascade de prédations sans rapport avec le délit initial. Nous sommes loin de la restauration d'un ordre normatif.

D'autres contes sont assez surprenants, telle cette variante du conte AT 2031A* intitulé *Le Crime*[19] :

> Alors qu'un cambrioleur essaie d'entrer dans une maison, un mur en construction s'écroule et l'écrase. Informé, le roi condamne le propriétaire à mort. Celui-ci accuse le maçon qui accuse le fournisseur de ciment qui accuse une chanteuse qui accuse un collier de perles qui accuse un bijoutier qui accuse un plongeur qui accuse la mer ; finalement l'accusation touche un homme trop stupide pour trouver un alibi. Il est mis à mort.

Piaget aurait classé tous ces contes dans sa catégorie du réalisme moral, où ce qui compte est moins l'intention qu'un résultat objectivement transgresseur d'une interdiction venant d'en haut et différant d'une convention mutuelle. Les contes centrés sur une série de maladresses entraînant des fuites paniques et un accident final appartiennent aussi à une normativité rudimentaire.

Terminons cette évaluation de la complexité des interactions par un inventaire des quelques ruses présentes dans les contes sériels. Sur plus de cent types et sous-types de contes, nous en avons seulement huit qui comportent des ruses et tromperies pour la plupart assez élémentaires. Trois d'entre elles clôturent des séries : ruse motrice de l'écureuil, qui entraîne la femme vorace dans un endroit d'où elle va chuter (AT 2077A) ; ruse perceptive de l'oiseau, qui profite du sommeil de l'insatiable *Gierschlund* pour lui ouvrir le ventre (AT 2028) ; rouerie du renard pour obtenir un rapprochement de l'espiègle galette et l'engloutir (AT 2025). Les autres ruses planent sur une série entière : ruse mensongère du renard qui prétend orienter des volatiles en direction du palais royal alors qu'il les dirige vers son terrier pour les dévorer (AT 2010IA) ; esbroufe du coq pour effrayer à plusieurs reprises des prédateurs (AT 2027) ; manœuvre dilatoire de l'oiseau pour éviter que le corbeau ne mange ses petits (AT 2020B) ; astuce narrative de l'esclave pour annoncer indirectement à son chef en guerre la mort de son épouse (AT 2040) ; machination enfin de l'araignée qui, pour effacer ses dettes, fait s'entre-dévorer ses créanciers (AT 2024*). Ces quelques ruses et mensonges sont typiques des contes d'animaux, dont le niveau de complexité interactive se situe juste au-dessus des contes sériels.

Au total, l'univers interactif des contes sériels est d'un très faible degré de complexité, le plus faible de toute la collection Aarne-Thompson. Ces contes vouent une attention massive aux rapports moteurs, se déroulent dans une normativité préconventionnelle et ne recourent que marginalement aux ruses perceptives et langagières.

Les contraintes formelles des contes sériels impliquent-elles nécessairement un tel contenu ? Nullement : il est parfaitement possible d'introduire des tricheries et autres rapports plus complexes dans les contes à une ou deux séries, y compris dans les randonnées. On peut donc suggérer l'hypothèse que les contes sériels résultent d'un effort séculaire du conteur populaire pour s'adapter aux capacités de réception de très jeunes enfants.

Déroulement sériel et enroulement catégoriel

Nous pouvons maintenant tenter une interprétation inspirée par notre approche génétique. Au début de nos travaux, nous avons considéré les séries comme de pures et simples répétitions ; en fait, il s'agit de répétitions partielles. Là où la répétition est absolue, dans les contes circulaires, ou quasi absolue, dans les contes interminables, elle fait régner l'ennui, décourage le lecteur et entraîne rapidement la fin du conte.

Nous laisserons de côté la piste interprétative ouverte par Freud et creusée par Deleuze. Nos semi-répétitions ne sont certes pas exemptes de charge affective, notamment dans les séries compassionnelles – où plusieurs acteurs expriment de façon différente leur compassion à l'égard d'un voisin endeuillé – et dans les séries prédatives. Dans ces contes, l'ambiance est toutefois plus comique que dramatique : la petite source compatit en coulant de plus belle jusqu'à noyer tout le monde, la femme vorace ingurgite jusqu'à un bateau entier avec ses occupants... Nous sommes plus dans l'extravagance loufoque, dans le rire à la frontière de l'impossible, que dans la terreur ou la tristesse indéfiniment répétée.

En souhaitant que les psychanalystes s'intéresseront un jour aux contes sériels, il faut bien convenir que ces textes sont une véritable invitation à une approche centrée sur les processus de catégorisation. Il arrive que les contes sériels s'intéressent à la catégorisation des choses, en faisant par exemple un inventaire partiel du concept de nourriture. Toutefois, leur objet central et quasi exclusif concerne les actions et les interactions.

Prenons en exemple une variante allemande du conte AT 2020A, intitulé *Et j'allai chez mon frère*. Ce protorécit sans nœud ni dénouement comprend une série centrée sur le don unilatéral :

> Douze fois de suite (pour les douze jours de Noël), le héros (à la première personne) va chez son frère et reçoit à chaque fois des cadeaux cumulatifs de plus en plus

> importants : deux poules, puis trois oies et deux poules, puis quatre cochons, trois oies et deux poules. Les onzième et douzième jours se signalent par une véritable orgie de cadeaux invraisemblables : églises, autels, prêtres, servantes, bébés, etc.

Ce conte est construit selon une double semi-répétition ; la première se rapporte aux visites successives et la seconde aux cadeaux reçus. La semi-répétition des visites fait l'inventaire complet des douze visites correspondant aux douze jours de Noël, en indiquant leur place dans ce continuum temporel au moyen d'un adjectif numéral ordinal. La semi-répétition de la réception des cadeaux est plus manifeste et aussi plus intéressante, car elle indique clairement que tout est susceptible de se muer en cadeau, jusqu'à des personnes (ce qui est contraire à la sacralité de la personne libre). C'est la relation qui ajoute une nouvelle dimension aux objets, pour le plus grand bonheur, ici, du receveur. Au total, ce conte explore deux catégories, celle des douze jours de Noël, dont l'inventaire est ordonné et systématique, et celle des cadeaux, dont l'inventaire ne peut être que partiel. Dans les deux cas, nous sommes en présence de séries dont la semi-répétitivité invite à une catégorisation transversale, qui replie instantanément, dans des concepts correspondants, les virtualités déroulées temporellement dans la narration.

Certains travaux sur la catégorisation chez les enfants, notamment ceux de Katherine Nelson (1985, 1996), mettent en évidence des processus tout à fait semblables à ceux de nos contes sériels. Selon cette chercheuse nord-américaine, la catégorisation paradigmatique procède de schémas d'action syntagmatiques. L'enfant accumule les expériences du type suivant, dont il tire ensuite des catégories pragmatiques très diverses :

> Je mange des *flocons d'avoine* au petit déjeuner.
> Je mange des *tartines* au petit déjeuner.
> Je mange des *pommes* au petit déjeuner.
> Je bois du *lait* au petit déjeuner.
> Je bois du *jus d'orange* au petit déjeuner.

Les flocons d'avoine, les tartines, les pommes, le lait et le jus d'orange sont ensuite regroupés dans la catégorie des « choses avalées au petit déjeuner » ou « aliments du petit déjeuner ». Nos contes formulaires procèdent exactement de la même façon.

Prenons un second exemple, une variante allemande de l'AT 2023C, intitulé *Les Petites Clefs d'argent*[20] :

> Il y avait une fois un vieil homme et une vieille femme. Le coq rapporte au vieil homme un haricot qui, mis en terre, pousse jusqu'au ciel. Le vieil homme y grimpe et reçoit de Dieu des petites clefs d'argent. De retour sur terre, il échange ses clefs contre un cheval, puis le cheval contre un bœuf, le bœuf contre un agneau, l'agneau contre une oie, l'oie contre une poule et finalement la poule contre une bourse vide. Lorsqu'il raconte son odyssée à sa femme, elle le bat à mort !

Ce conte ne comporte qu'une seule série, celle de contrats successifs. Le modèle narratif va cependant au-delà des huit semi-répétitions de contrats, car il les place dans un ordre décroissant. Il introduit donc à la notion de contrat favorable/défavorable, en sanctionnant brutalement l'innocent vieil homme, insensible aux valeurs d'échange.

Les randonnées illustrent encore mieux notre argument. En effet, elles proposent dans leur phase ascendante non pas des menaces effectives ou des contrats réalisés, mais des séries de menaces et de contrats virtuels. Or, la catégorie est le domaine par excellence du virtuel, de la « puissance » opposée au passage à l'acte. Cette opposition du virtuel et de l'effectuation est dramatisée par la randonnée, qui ordonne les demandes de menaces ou d'objets de telle sorte que le dénouement dépende du déclenchement au sommet d'une cascade d'actions qui s'activent les unes les autres. En résumé, les contes sériels proposent un encadrement narratif du déroulement et de l'enroulement catégoriel de virtualités primaires de l'action et de l'interaction. La perspective adoptée ici permet de réunir forme et contenu dans une même interprétation.

Contes à séries répétitives

La répétition pure et simple à l'œuvre dans les contes circulaires ou la quasi-répétition des contes interminables fournissent des arguments qui vont dans le sens de notre interprétation. Alors que les semi-répétitions constituent une invitation permanente à la bascule entre les virtualités intemporelles du concept et le déroulement de certaines d'entre elles dans la série, les répétitions pures et simples s'enlisent dans un événement singulier et un temps singulier indéfiniment rabâchés.

Prenons par exemple une version du conte type AT 2017 *(The Crow on the Tarred Bridge)* :

> Ce conte présente un corbeau dont le bec est pris dans le goudron. En faisant des efforts pour se dégager, le corbeau bascule vers l'arrière et se prend alors la queue dans le goudron. En faisant des efforts pour se dégager, il bascule vers l'avant et se colle à nouveau le bec dans le goudron, etc.

Dans ce conte, la difficulté concerne le rapport à la nature. L'effort qui apporte une résolution du problème amène aussi un nouveau problème semblable au pré-

cédent (semi-répétition). Le second effort apporte de la même manière une solution et un problème, exactement le même qu'au début de l'histoire, avec le même acteur confronté à la même nature goudronnante... Nous voilà enfermé dans le cercle d'une singularité toujours recommencée.

Alors que le conte circulaire relance indéfiniment un récit très bref, le conte sans fin met en boucle un élément du conte et nous prive ainsi d'un récit complet. L'AT 2300 se présente ainsi :

> Une fois, c'était une petite. Elle s'en allait porter à dîner à son père. Elle avait une petite chaudière, marche, marche, rencontre une petite barrière, met sa chaudière à terre, saute la petite barrière, marche, marche, arrive encore à une petite barrière, met sa chaudière à terre, saute la petite barrière, marche, marche, arrive à une autre petite barrière, met sa chaudière à terre, saute la petite barrière, etc.

La mise en boucle d'un élément au cours du récit produit le même effet temporel que la mise en boucle du récit lui-même. Elle frustre le récepteur en le privant d'une issue qui ne se produit jamais. La répétition pure et simple, au lieu de la semi-répétition d'une série courante, casse le fil du conte et donc le fil du temps. Elle détruit le dialogue de la catégorie et de ses déterminations particulières, cette ressource dynamisante, nécessaire aussi bien à la configuration du récit qu'à sa lecture et à une interprétation. Une histoire est un tracé singulier parmi un ensemble d'autres possibles, abrités dans des catégories dont la généralité a précisément pour fonction d'accueillir et de classer ces virtualités foisonnantes.

Conclusion

Sous la rubrique des contes formulaires, Aarne et Thompson ont recueilli et classé des historiettes qui figurent parmi les plus simples de l'humanité. Si simples que certaines d'entre elles ne méritent pas l'appellation de récit au sens narratologique du terme (Larivaille, 1974; Adam & Revaz, 1996).

Le point de repère empirique des pères de la classification internationale des contes a visiblement résidé dans le trait formel de la série[21]. La seule entorse concédée à ce principe concerne la sous-catégorie des contes-attrapes, qui contient quelques facéties dépourvues de séries.

Cette homogénéité formelle ne se dément pas lorsque l'on examine les principes de base des séries elles-mêmes, qui se limitent à l'addition, à la chaîne et à des mixages intermédiaires.

Sur cette simplicité formelle buissonnent les actions et les interactions. Buissonnement limité cependant, centré sur des jeux interactifs élémentaires, typiques d'un niveau rudimentaire de la compréhension de l'action. Exclues ou presque les ruses perceptives et langagières, exclue tout à fait la régulation normative conventionnelle. Restent les jeux autour de la force, des capacités motrices, les échanges d'information et d'objets réalisés dans l'innocence langagière, c'est-à-dire un monde particulièrement bien adapté aux tout-petits.

L'interprétation proposée est centrée sur la réception. Il ne faut pas oublier que ce sont les adultes qui ont créé les genres du conte sériel, du conte d'animaux et du conte merveilleux, dans lesquels nous pouvons détecter des modèles interactifs de complexité croissante. Tout porte donc à croire que le conteur populaire, de la même manière qu'il se laisse guider par les préférences et les rejets des adultes, s'est laissé guider par les capacités réceptives des enfants[22].

Une question se pose cependant : comment l'adulte, du haut de son intelligence sophistiquée, peut-il rejoindre des niveaux de compréhension de l'action aussi rudimentaires? La perspective interactionniste et constructiviste offre une réponse, car les premiers niveaux d'intelligibilité de l'action, avec leurs jeux autour des capacités motrices et des perceptions, ne sont pas évacués mais conservés et intégrés par la suite aux jeux plus complexes autour du langage et de la normativité conventionnelle. De la même façon, le processus de création des catégories à partir de séries actionnelles analogues est intégré ensuite dans des processus plus systématiques. Le conteur adulte, lorsqu'il s'adapte à la réception enfantine, n'invente pas mais retrouve plutôt des sentiers qu'il a lui-même empruntés jadis et qu'il parvient tant bien que mal à dégager de sa propre intelligence. La réception par les tout-petits a probablement amené les adultes à conserver le lien avec l'enfant en eux-mêmes. Voilà qui expliquerait d'ailleurs le plaisir qu'ils éprouvent à réciter et à écouter de telles histoires (Pelen & Travier, 1983, p. 560). Nous maintenons le lien avec les étapes de notre autoconstruction à travers les strates de la complexité narrative et interactive. Cette dépendance de la configuration envers la réception doit évidemment être pensée sur une longue série de générations.

L'intrigue est faite d'actions et d'interactions. Raconter et comprendre une histoire implique donc la mobilisation des catégories de l'agir et de l'interagir. Paul Ricœur, dans *Temps et Récit*, loge cette maîtrise sémantique dans la préfiguration. Il suppose auteurs et récepteurs d'emblée équipés de tout le réseau conceptuel de l'action. Nos contes sériels placent la barre moins haut; ils envisagent plutôt que ces catégories sont à construire. Ils concilient l'exigence de mettre en place des catégories actionnelles tout en exploitant leurs virtualités, explicitées dans des séries propices à l'induction conceptuelle. La configuration narrative participe dès les niveaux les plus élémentaires à la production/reproduction des catégories nécessaires au récit et à sa complexification[23].

L'encadrement narratif de la construction d'une sémantique différenciée de

l'action, tel qu'il est réalisé par les contes sériels, touche directement à la temporalité. Les contes sériels s'installent d'emblée dans une tension du singulier et du général, qui est aussi une tension du temporel et de l'atemporel, entre la lente exposition syntagmatique des virtualités du concept et leur intégration subite dans le réseau synchronique et réversible des formes paradigmatiques.

Notre conte est fini, trotte la souris !

Université de Lausanne

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AARNE, Antti, & THOMPSON, Stith (1973), *The Types of the Folktales*, Helsinki, Academia Scientarum Fennica, FFCommunications n° 184.
ADAM, Jean-Michel, & REVAZ, Françoise (1996), *L'Analyse des récits*, Paris, Ed. du Seuil.
ADAM, Jean-Michel (1984), *Le Récit*, Paris, PUF.
APPLEBEE, Arthur N. (1978), *The Child's Concept of Story*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
ARLEO, Andy (1994), « Vers l'analyse métrique de la formulette enfantine », *Poétique*, n° 25, p. 153-169.
ARLEO, Andy, & FLAMENT, Bernard (1998), « Une poule sur un mur... : rythme et mélodie d'une comptine à partir d'une analyse mingographique », in *Le Français moderne*, t. 56, p. 33-59.
BAUCOMONT, Jean, *et al.* (1961), *Les Comptines de langue française*, Paris, Seghers.
BREMOND, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Ed. du Seuil.
DUNDES, Allan (1997), *Two Tales of Crow and Sparrow*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., USA.
FAYOL, Michel, & FOULIN, Jean-Noël (1987), « La structuration textuelle des contes : l'exemple de la ponctuation. Etude développementale », in *Cahiers d'acquisition et de pathologie du langage*, fascicule n° 1.
FAYOL, Michel (2000), « Comprendre et produire des textes écrits : l'exemple du récit », in *L'Acquisition du langage*, Paris, PUF, p. 183-213.
FLAVELL, John Hurley (2000), « *Development of children's knowledge about the mental world* », *International Journal of Behavioral Development*, 24 (1), p. 15-23.
HAAVIO, Marti (1929), *Kettenmärchenstudien*, Helsinki, Academia Scientarum Fennica, FFCommunications n° 88.
LARIVAILLE, Paul (1974), « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, p. 368-388.
MABRU, Lothaire (1993), « Musique et enfance. La chanson énumérative », INALCO, *Cahiers de littérature orale*, n° 33, p. 111-141.
NELSON, Katherine (1985), « Le développement de la représentation sémantique chez l'enfant », *Psychologie française*, t. 30, n° 3/4, p. 261-268.
– (1996), *Language in Cognitive Development : The Emergence of the Mediated Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
OPIE, Iona & Peter (1997), *The Oxford Dictionnary of Nursery Rhymes*, Oxford, University Press.
PELEN, Jean-Noël, & TRAVIER, Bernard (1983), *Le Temps cévenol*, Nîmes, Sedilan, t. 3, vol. II.

PERKAL, J.-R. (1959-1960), « A "clock" tale and its related motif-complex », in *Fabula*, 3, p. 254-269.
– (1962), « An unusual cumulative tale and its related motif-complex », in *Fabula*, 5, p. 228-245.
– (1965), « The dual nature of cumulative tales », in *Laographia*, 22, p. 338-342.
PETITAT, André (1998), *Secret et Formes sociales*, Paris, PUF.
– (2002), « Contes et normativité », *in* A. Petitat (éd.), *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, p. 29-54.
PETITAT, André, & BARONI, Raphaël (2000), « Dynamique du récit et théorie de l'action », *Poétique*, n° 123, p. 353-379.
PINON, Roger (1965), « Les contes-enfantines et l'apprentissage du style », in *Laographia*, 22, p. 364-380.
POLAIN, Eugène (1942), *Il était une fois...*, Paris, Droz.
REVAZ, Françoise (1997), *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck.
TAYLOR, A. (1933), « A classification of formula tales », *Journal of American Folklore*, n° 46, p. 77-88.
– (1934-1940), « Formelmärchen », in *Handwörterbuch des deutschen Märchen*, Berlin, vol. 2, p. 164-191.
THOMPSON, Stith (1955), *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhague, Rosenkilde and Bagger.
UTHER, Hans-Jörg (1975<), *Enzyklopädie des Märchens, Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. Kurt Ranke, Berlin/New York, W. de Gruyter.
– (1997), « Indexing folk tales. A critical survey », *Journal of Folklore Reasearch*, 34, 3, p. 209-220.

NOTES

1. On en trouve notamment des versions sur perso.club-internet.fr/bmarcore/Tine/E153.html (25 juillet 2002) ; www.momes.net/comptines/comptines-ferme.html (25 juillet 2002) ; www.paroles.net/texte/10397 (2 février 2002) ; etc.

2. La recherche actuellement conduite sur les contes par le groupe « Récits, secret et socialisation » (dir. André Petitat), à laquelle participent trois assistants de recherche – MM. Raphaël Baroni, Lorenzo Bonoli et Mme Stéphanie Pahud – concerne la totalité des contes types dits « formulaires » (environ 120 randonnées, comptines...) de la classification internationale des contes d'Aarne et Thompson (1960), la totalité des contes types d'animaux (environ 600) et un échantillon de 100 contes ordinaires (contes merveilleux, religieux, romantiques et contes de l'ogre stupide). Ces travaux sont financés par des subventions du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

3. Il s'agit de l'AT 2202, dans lequel le conteur est tué dans sa propre histoire (paradoxe), de l'AT 2204, dans lequel le conteur se rit des attentes de l'auditeur, attentes qu'il a délibérément contribué à construire, de l'AT 2260, qui frustre le récepteur d'une conclusion attendue, et de l'AT 2271, où le narrateur se moque de l'auditeur. Il est visible que la logique du conte-attrape déborde celle du conte centré sur des séries actionnelles ; la série n'est pas nécessaire pour « attraper » l'auditeur. Cette catégorie est en fait à cheval entre les contes formulaires et les contes facétieux.

4. Une des versions de AT 2017, par exemple, nous conte la mésaventure d'un petit garçon et d'une petite fille qui tombent tour à tour le derrière dans la boue en voulant aider l'autre à se relever.

5. Dans le conte AT 2301, le héros a accumulé une montagne de blé. Une sauterelle passe et emporte un grain de blé. Une autre sauterelle passe et emporte un autre grain de blé. Une autre sauterelle passe et emporte un autre grain de blé, etc.

6. Le conte AT 2260 fait découvrir à l'auditeur un coffre mais le prive de la révélation de son contenu.

7. « Pince-mi et Pince-moi sont en bateau ; Pince-mi tombe à l'eau, qui est-ce qui reste ? » « Pince-moi ! » Le narrateur pince alors le récepteur.

8. AT 2204 : « Un homme aimé de deux femmes dit qu'il se marierait avec celle qui lui donnerait l'anneau le plus fin. Les deux anneaux furent semblables. Le jeune homme jeta les deux anneaux dans la mer et dit qu'il épouserait celle qui lui ramènerait un anneau. Toutes les deux plongèrent dans la mer, mais les jours passèrent et aucun anneau ne fut ramené. Des années plus tard, l'une des deux jeunes femmes, apprêtant un poisson, ouvrit ce dernier pour en sortir les tripes. Et que croyez-vous qu'elle y trouva ? – Des tripes ! »

9. Une minorité de contes formulaires ne constituent visiblement pas des récits au sens d'une dynamique relationnelle liée aux possibilités de la réversibilité virtuelle. Nous reprendrons cette question de la frontière du récit dans un article ultérieur.

10. Il semblerait que ce conte soit une variante du nord de la France des « 12 cadeaux de Noël » (AT 2010A), appelée parfois « Les dons de l'an » (Selon *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, édité par Iona et Peter Opie). Si c'est bien le cas, nous sommes en présence d'un inventaire non seulement du concept de nourriture, mais aussi de celui de cadeau.

11. *In* Charles Joisten, *Contes populaires du Dauphiné*, Grenoble, 1971, t. II.

12. Le lecteur aura compris que notre perspective interactionniste se focalise évidemment sur les dimensions narratologiques ; cela ne signifie pas toutefois qu'il faille sous-estimer les aspects rythmiques, musicaux, prosodiques et versificatoires, si importants et manifestes dans les formulettes et les séries.

13. Version tirée de *The Real Mother Goose*, par Blanche Fisher Wright, Chicago, Rand McNally and Co, 1944, Ill, p. 689.

14. Remarquons que le cas particulier de la composition d'un acteur collectif est assimilable au schéma 1 : A rencontre B, qui partage les objectifs de A et fait cause commune ; (A + B), nouvel acteur collectif unique, rencontre C, qui partage les objectifs du groupe et s'y intègre ; (A + B + C), etc.

15. AT 2011 : « Où étais-tu l'oie ? — Dans les champs. — Qu'est-ce que tu as dans ton bec ? — Un couteau. — Etc. »

16. « Une bonne petite femme / Qui épluchait des marrons ; / Je lui en demande un / Elle me jeta tout au nez. / Oh ! la petite effrontée ! / Elle ferait mieux de se moucher / Dans son beau mouchoir doré ! / Elle monte à sa chambre, / Elle se casse la jambe ; / Elle monte au grenier, / Elle se casse le bout du nez » (Baucomont, 1961, p. 155).

17. Ces séquences sont parfois mises bout à bout, la fin de la précédente constituant le point de départ de la suivante (voir par exemple les chaînes du loup et du renard).

18. « *Das Nachtlicht* », selon A. Megas Georgias, Athènes, Ellenika Paramythia, 1956.

19. *In* S. Thompson et W.E. Roberts, *Types of Indic Oral Tales*, India, Pakistan and Ceylon, FFCommunications, 1960, n° 180.

20. Jochen O. Range, Düsseldorf/Köln, Litauische Volksmärchen, 1981.

21. Les contes ordinaires contiennent aussi des séries semi-répétitives. Chacun par exemple se souvient des séries d'épreuves auxquelles le héros est souvent soumis. Ce trait récurrent est différent toutefois de nos séries actionnelles, car chaque épreuve donne lieu à un microrécit enchâssé, avec son problème et sa résolution de problème.

22. La littérature de tradition orale offre un démenti sévère aux affirmations qui prétendent que, avant la psychologie génétique, on n'avait nul égard pour les particularités de l'intelligence enfantine. Si une telle affirmation est valable pour quelques courants de la philosophie éducative, elle ne s'applique pas à nos contes sériels.

23. Evidemment, l'encadrement au moyen d'un récit complet n'est pas nécessaire pour s'initier à la catégorisation et à la temporalité. Comme le récit exige des catégories d'action, nous serions dans un cercle pire que vicieux : impossible. D'où l'intérêt des formulettes, des comptines et des protorécits pour penser le cercle herméneutique dans sa totalité. Le récit intègre et couronne une émergence temporelle et conceptuelle qui s'enracine dans le dialogue quotidien et l'autoconstruction, il ne l'instaure pas.