

L'Oiseau Bleu
6 / 2024
Le conte d'artiste du XIXe siècle au XXIe siècle

Faire conte : *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* de Blaise Cendrars

Make Tale : *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* by Blaise Cendrars

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, ULR 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue F-59000
Lille, France

Édition électronique

URL : <https://revueloiseableu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

**Faire conte : *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*
de Blaise Cendrars**

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, ULR 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille, France

Résumé

Petits contes nègres pour les enfants des blancs est publié pour la première fois en 1928, il est le second volet d'un triptyque composé en premier de l'*Anthologie nègre*, paru en 1921¹, puis de *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*, paru en 1930². *Petits contes nègres* comprend dix récits d'inégale longueur, tous étant des réécritures d'ethno-textes africains repris à différentes sources, si bien qu'ils s'inscrivent dans un vaste tissu hypertextuel.

Notre objectif consiste à mettre en évidence la façon dont Blaise Cendrars choisit de faire conte, de faire comme s'il s'agissait de contes d'Afrique. Nous étudierons leur inscription dans ce qui caractérise l'ethno-conte, c'est-à-dire, sa variabilité, sa malléabilité, sa ductilité ; ainsi que son infantilisation due à son Destinataire premier. Puis nous étudierons son oralure, soit les marques qui participent au simulacre d'authenticité orale dans l'écriture.

Mots clés : Ethno-conte, Afrique, oralure, réécriture, Blaise Cendrars

Abstract : Make Tale : *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* by Blaise Cendrars

Petits contes nègres pour les enfants des blancs was first published in 1928, it was the second part of a triptych composed first of the *Anthologie nègre*, published in 1921, then of

¹ Paru aux éditions de La Sirène, en 320 pages, réédité dès l'année suivante, puis à nouveau en 1927 aux éditions Sans Pareil.

² Chez Latour dans la collection « Plaisir du bibliophile » avec des compositions originales sur bois d'Alfred Latour (peintre et graveur, 1888-1964).

Comment les Blancs sont d'anciens Noirs, published in 1930. *Petits contes nègres* includes ten stories of unequal length, all of which are rewritings of African ethno-texts taken from different sources, so that they are part of a vast hypertextual fabric.

Our objective is to highlight the way in which Blaise Cendrars chooses to make tale, to make as if they were tales of Africa. We will study their inscription in what characterizes the ethno-tale, that is, its variability, malleability, ductility; as well as its infantilization due to its first Addressee. Then we will study his oralure, the marks that participate in the simulacrum of oral authenticity in writing.

Key words : Ethno-tale, Africa, oralure, rewriting, Blaise Cendrars.

La logique d'une nouvelle histoire et d'une autre variation
générique ne se comprend que dans la comparaison différentielle de deux
énoncés complets et par la confrontation de leurs logiques respectives³

Petits contes nègres pour les enfants des blancs est publié pour la première fois en 1928 aux éditions Les Portiques dans la collection « Le Coffret de l'âge heureux », en 109 pages. Puis il est à nouveau publié en 1929 dans une édition de luxe par le premier éditeur des surréalistes Au Sans Pareil, avec des bois originaux de Pierre Pinsard⁴ en 160 pages et 526 exemplaires, c'est dire que cette édition rare n'était pas destinée aux enfants. La BNF, en collaboration avec les éditions Albin Michel, a réédité cet ouvrage en 2016, le rendant plus accessible. Mon corpus sera constitué de la réédition effectuée par Gallimard, collection « Folio Cadet », en 2018, à destination des enfants à partir de 8 ans, avec des illustrations de Jacqueline Duhême (ancienne élève de Matisse)⁵. Il s'agit d'une reprise de celle de 1978 dans la collection Folio Junior. *Petits contes nègres* a également donné lieu à des adaptations théâtrales, pour adultes et pour enfants, comme celle de Richard Demarey *Nouvelles histoires comme ça*,⁶ ou

³Ute HEIDMANN et Jean-Michel ADAM, *Textualité et intertextualité des contes*, Classiques Garnier, 2010.

⁴ Pierre PINSARD, artiste puis architecte, 1906-1988.

⁵ Jacqueline DUHÊME, a collaboré entre autres avec Jacques Prévert et Paul Éluard ; elle est née en 1928.

⁶ Donnée au Théâtre du Rond-Point, Paris, 1999.

celle de Jean Signé⁷ qui est un spectacle pour enfant. Des adaptations ont également été données à plusieurs reprises au festival d'Avignon, et on ne compte pas les reprises théâtrales pour un public d'enfants adaptant des contes isolément. De même en ce qui concerne les albums pour enfants. On ne compte plus non plus les utilisations pédagogiques qui en sont faites. Ce qui signifie que Blaise Cendrars a bien atteint son destinataire désigné, encore au XXI^e siècle : l'enfant⁸.

Petits contes nègres s'inscrit comme étant le second volet d'un triptyque composé en premier de l'*Anthologie nègre*, paru en 1921⁹. Le troisième volet s'intitule *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*, paru en 1930¹⁰. Pour compléter, il faut ajouter une quatrième œuvre relevant d'un autre genre puisqu'il s'agit d'un ballet, *La Création du monde*, dont la musique est de Darius Milhaud, le livret de Blaise Cendrars et les décors de Fernand Léger, créé au Théâtre des Champs Élysées le 23 octobre 1923, dont Milhaud tirera une œuvre pour orchestre et une autre pour piano. Ces œuvres s'inscrivent pleinement dans le mouvement « primitiviste » auxquels adhèrent les écrivains et les artistes de l'époque qui valorisent l'art nègre et s'en inspirent, devenant des sortes de « négrophiles blancs ». Comme l'écrit Gérard Dessons, le « primitivisme » est « la reconnaissance, par l'art et dans l'art, du principe de l'altérité radicale »¹¹. Ces artistes façonnent les représentations de l'Africain et de sa culture d'un point de vue européen-centrique, se servant de ces œuvres comme de matrices esthétiques et narratives permettant de renouveler leur art.

Petits contes nègres est constitué de dix récits d'inégale longueur, tous sont des réécritures de textes africains repris à différentes sources. Si bien qu'ils s'inscrivent dans un vaste tissu hypertextuel constitué au moins de l'ensemble des ethno-textes africains subsahariens recueillis par les folkloristes, missionnaires, militaires, administrateurs, explorateurs, colons de toutes sortes. Ce qui est conforme à notre conception de l'hypertextualité que nous considérons comme constituée de l'ensemble des virtualités d'un

⁷ À Rennes en 1972.

⁸ Pour information, et pour éviter tout malentendu, je tiens à signaler que si j'emploie les termes de « primitif », de « nègre » ou de « blanc », c'est en me référant à des discours et à des catégories relevant de l'idéologie colonialiste du début du XX^e siècle telle qu'elle circulait à l'époque de Blaise Cendrars, et à laquelle je n'adhère aucunement.

⁹ Paru aux éditions de La Sirène, en 320 pages, réédité dès l'année suivante, puis à nouveau en 1927 aux éditions Sans Pareil.

¹⁰ Chez Latour dans la collection « Plaisir du bibliophile » avec des compositions originales sur bois d'Alfred Latour (peintre et graveur, 1888-1964).

¹¹ Gérard DESSONS, *L'art et la manière : art, littérature, langage*, Champion, 2004, p. 140.

même objet sémiotique, que ce soit sous la forme de textes oraux ou écrits, d'icônes, de BD, de films, sculptures, etc.

Notre objectif consistera à mettre en évidence brièvement la façon dont Blaise Cendrars choisit de faire conte, de faire comme s'il s'agissait de contes d'Afrique dans le tissu hypertextuel auquel ils appartiennent. Nous étudierons leur inscription dans ce qui caractérise l'ethno-conte, c'est-à-dire, sa variabilité, sa malléabilité, sa ductilité ; ainsi que son infantilisation due à son destinataire premier. Puis nous étudierons son oralure, soit les marques qui font son semblant d'authenticité orale dans l'écriture. Au préalable, pour plus d'informations, nous renvoyons à notre article antérieur sur les processus de réécriture : « De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix »¹². Les processus que nous avons identifiés sont courants, il s'agit de l'amplification, de l'expansion, du sur-ancrage référentiel et, dans ce cas, de l'orientalisation, qui se manifeste par la langue, les coutumes, les rituels, la religion. Nous allons effectivement retrouver chez Cendrars à peu près les mêmes processus, à ceci près que Ben Jelloun transforme un texte dit d'autorité, connu et reconnu de tous, de sorte qu'une part du plaisir du lecteur est produite par l'écart ressenti avec le texte de Perrault et dans la surprise que cause l'attente détournée et parfois déçue. Tandis que Cendrars s'en prend à des textes inconnus du public qui n'appartiennent pas au fonds culturel du lecteur, lequel, adulte ou enfant, n'a donc aucun repère, si ce n'est son *Anthologie* pour quelques contes qu'il n'est pas aisé de retrouver tant les titres ont été modifiés. Pour l'enfant et pour l'adulte non expert, les *Petits contes nègres* sont donc les textes premiers. De plus, Cendrars effectue une opération transculturelle en déplaçant les ethno-textes africains vers des réalisations occidentales, ainsi qu'une opération transgénérique transformant les ethno-textes qui répondent à certains critères esthétiques, en textes littéraires français, en contes d'artiste, répondant à d'autres critères. Le passage d'un ethno-conte, qui relève du sociolecte car il est une production commune aux valeurs partagées, au conte d'auteur, qui relève de l'idiolecte¹³ car il est une production individuelle aux valeurs personnelles à faire partager, ne va pas sans de notables transformations, comme l'éprouve Cendrars.

¹² Thierry CHARNAY, « De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix », dans Bochra Charnay (dir.), site de la revue de la francophonie de l'université de Lille *La tortue verte*, dossier n°6, déc. 2015, « Réécrire, reconfigurer, créer en Littérature de jeunesse francophone ». <https://www.latortueverte.com/DOSSIER%206%20Litterature%20Jeunesse%20francophone%20dec%202015%20La%20Tortue%20Verte.pdf>

¹³ Définition d'« idiolecte » : « usage de la langue marqué par les dispositions particulières de l'énonciateur. Les normes ou les régularités individuelles dont témoignent ces dispositions » ; Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971, p. 2. Le style est alors l'ensemble de l'idiolecte d'un-e auteur-e.

Le tissage hypertextuel du conte d'artiste

Tout d'abord, le texte est conte car il est issu du conte et veut faire conte. En effet, les dix textes de Cendrars sont des réécritures, nécessitant des opérations de sélection, de convocation, de transformation et de conversion. Ils sont les produits d'une longue chaîne de réécritures : tout d'abord la traduction d'une langue africaine orale en un premier document de français écrit (la prise de notes) généralement à visée ethnographique, puis sa mise en français pour l'édition en respectant les normes afin d'être lisible, puis la transcription par Raymond Radiguet qui a recopié six cents feuillets de textes pour Cendrars, puis la réécriture *a minima* de Cendrars pour son *Anthologie*, qui opérera en dernier lieu une ultime réécriture *a maxima*, une véritable littérisation pour les *Petits contes nègres*. Par littérisation nous entendons ici le passage de l'oralité à la littérature, chacune ayant une poétique spécifique. Souvent il faut ajouter la présence d'un autre manipulateur qui se positionne après la première édition en français, celle d'un folkloriste compilateur par exemple. De sorte que six textes sur les dix sont dus à René Basset¹⁴ provenant de *Contes populaires d'Afrique* qu'il a publié en 1903, que Radiguet a recopié, et que Cendrars fait figurer dans la bibliographie de son anthologie. Mais Basset lui-même a repris les textes à d'autres...

Ainsi, le conte « Possible-Impossible » de Cendrars, qui s'étale sur treize pages en ôtant les illustrations, n'en comportait que deux antérieurement dans l'*Anthologie*, sous le titre plus authentique cette fois de « Kammapa et Litaolamé »¹⁵ ; cet allongement du texte réécrit, son étirement, son expansion assez considérable sont tout à fait caractéristiques des reprises littéraires, nous ne nous y attarderons pas. La version de l'*Anthologie* est la copie de la version qu'en donne Basset, titre compris, à quelques arrangements près, notamment un changement temporel du passé simple au présent à partir des actions du héros, tout au long du récit, alors que chez Basset, le retour au passé s'effectue dès que les actions importantes, vitales, du héros sont achevées. Le texte de Basset est, quant à lui, la copie exacte de celui qu'a recueilli le missionnaire protestant Eugène Casalis, chargé d'évangéliser et de convertir l'ethnie des Bassoutes habitant l'Afrique Australe, publié dans son livre *Les Bassoutes*¹⁶ en 1860. Le même

¹⁴ René BASSET (1855-1924), *Contes populaires d'Afrique*, Paris, 1903, Guimolto, collection « Les littératures populaires de toutes les nations », t. XLVII, p. 312-315. Linguiste spécialiste des langues berbères et arabes, premier directeur de l'École des Lettres d'Alger.

¹⁵ Blaise CENDRARS, *Anthologie nègre*, Buchet/Castel, 1947 [1921], p. 59-61.

¹⁶ Eugène CASALIS (1812-1891), *Les Bassoutes, ou vingt-trois années d'études et d'observations au Sud de l'Afrique*, Paris, Société des Missions Evangéliques, 1860. Protestant, missionnaire de la Société des Missions évangéliques de Paris, spécialiste de la langue Séchana, il séjourna 23 ans au Lesotho.

conte est déjà publié par Casalis en janvier 1841 dans son ouvrage *Études sur la langue Séchuana*¹⁷ ; il sera largement diffusé puisque repris la même année dans deux journaux protestants *L'Espérance* et *le Semeur*. Les missionnaires avaient de bonnes connaissances des langues africaines qu'ils apprenaient pour mieux convertir les autochtones ; ils ont d'ailleurs traduit les *Évangiles* et quelques épisodes de *La Bible*. Et ce malgré leur peu d'estime pour les autochtones comme le montre le compte rendu du livre de Casalis dans *Le Semeur* : « Les Africains, au contraire, appartiennent la plupart à la moins noble des races, et avilis par leurs instincts sensuels, ils le sont davantage encore par le fétichisme »¹⁸. Eugène Casalis n'a pas vocation d'ethnographe, et s'il recueille et publie ce conte en français, c'est pour montrer que ce texte possède « une mysticité profonde dont le sens est voilé aux Béchuanas »¹⁹, sens qu'il va leur révéler grâce à la mythologie chrétienne qu'il veut substituer à celle des autochtones. Il note dans son livre que « les contes sont extrêmement nombreux et la plupart fort longs » (p. 93), il considère qu'« ils se composent presque tous d'un amas incohérent d'aventures extraordinaires » (*Ibid.*), mais qu'en « en compilant un grand nombre, on pourrait peut-être y découvrir une allusion à des faits de l'histoire sacrée » (*Ibid.*). C'est en réalité ce qu'il recherche et c'est pourquoi il ne sélectionne que trois contes : « Le meurtre de Maciloniane », « Kammanpa et Litaolané », enfin « Le petit lièvre ». Il va jusqu'à risquer une analogie avec la Rédemption chrétienne, se demandant si le conte ne serait pas « une tradition confuse de la rédemption des hommes opérée par le Christ » (p. 99). En tout cas, Kammanpa pourrait être assimilé à Satan et Litaolané au Christ d'autant que ce nom propre signifie « le Divin » (p. 100) : « La conception surnaturelle de Litaolané, sa naissance dans une étable, sa qualité de prophète, sa sagesse prématurée, la victoire qu'il remporta sur Kammanpa en devenant sa victime, les persécutions dont il fut l'objet, semblent autant de points de rapprochement avec l'histoire de notre divin Sauveur », écrit-il (p. 101). Le choix de ce conte n'est donc absolument pas anodin mais sert à démontrer l'universalité du mythe chrétien qui ne demande qu'à être révélé grâce à l'établissement de rapports analogiques avec le mythe africain, ce qu'évidemment les autochtones ne peuvent pas comprendre, et que l'auteur résume en ces termes : « les naturels s'avouent incapables de donner l'explication de cette légende

¹⁷ Eugène CASALIS, *Études sur la langue Séchuana*, Paris, Imp. Royale, 1841, p. 97-100, récit suivi d'une interprétation évangélique, p. 100-101.

¹⁸ *Le Semeur*, Journal Religieux, Politique, Philosophique et Littéraire, t. 10, n°45, 10 novembre 1841, p. 354.

¹⁹ *Ibid.*, p. 357.

extraordinaire » (p. 101). Il est certain que Cendrars avait accès à ce conte par l'intermédiaire de Basset dont on peut s'interroger sur la pertinence de sa sélection peu critique.

Cependant, cette version n'est pas isolée car d'autres figurent ailleurs sous d'autres titres comme « L'oiseau magique » au Gabon²⁰, « L'oiseau qui avale tout » au Tchad²¹. Il en existe également une dans le dictionnaire *African Mythology A to Z*²² à l'article « Ditaolane » recueillie au Lesotho, où le héros, après s'être transformé en pierre et avoir été jeté sur l'autre rive du fleuve par son ennemi, ce qui le sauve, las de fuir, finit par se livrer, est tué, à ce moment-là son cœur sort de son corps comme un oiseau et disparaît dans le ciel. Le rapport à la mythologie chrétienne est simple à mettre en évidence.

Ajoutons que la version de Cendrars « Possible-Impossible » est largement exploitée pédagogiquement dès 1936 dans l'ouvrage de Marcel Berry *Une semaine avec... Textes choisis en vue de la lecture et de la récitation*²³ pour les cours moyen et supérieur, accompagnée de vignettes, et qu'elle figure notamment sur le site *Littératureprimaire.eklablog.com*.

Dans un premier temps donc, Cendrars, à l'instar des « primitivistes », compulse, rassemble, sélectionne, ordonne, classe et expose une série d'objets qui sont des ethno-contes et/ou des mythes, pris à l'Afrique dans son *Anthologie*. Il constitue ainsi une collection, notion que l'on peut définir, selon James Clifford dans *The Predicament of Culture*, comme la façon dont « diverses expériences et faits sont choisis, rassemblés, détachés de leur contexte et dotés d'une nouvelle valeur dans un nouveau système »²⁴. Il s'agit d'une collection organisée avec une ouverture et une clôture ainsi qu'un regroupement des textes sous des chapitres comme : « Légendes cosmogoniques », « Fétichisme » (qui occupe sept chapitres), puis « Totémisme » (un seul chapitre), etc. Cendrars se refuse à faire œuvre ethnographique, alors qu'il reprend fidèlement les textes compulsés, et qu'il termine son livre sur une abondante bibliographie digne d'un véritable spécialiste de l'époque, à ceci près qu'aucun texte n'a de référence précise, mais qu'il propose au début de chaque chapitre la liste des contes avec leur aire linguistique. Par exemple le n°33 qui débute le chapitre sur le totémisme, « La légende de l'éléphant », est un conte fân²⁵. Rien de tout cela pour *Petits contes nègres* qui forme une mini collection destinée aux enfants nécessitant une véritable réécriture, une littéarisation à travers des

²⁰ André LE RAPONDA WALKER, *Contes gabonais*, éd. Présence africaine, 2001.

²¹ Madi TCHAZABÉ LOUAFAYA, *Contes Mornadang du Tchad*, Karthala-ACCT, 1990.

²² Patricia Ann LYNCH et Jeremy ROBERTS, *African Mythology A to Z*, 2ème éd., Chelsea House Publishers, NY, [2004] 2010.

²³ Marcel BERRY, *Une semaine avec...*, Hachette, 1936, p. 10-17.

²⁴ James CLIFFORD, *The Predicament of Culture : twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, 1988, p. 231, ma traduction.

²⁵ Blaise CENDRARS, *Anthologie nègre*, op. cit., p. 151.

processus d'africanisation, ou d'ensauvagement, d'infantilisation de la langue, mais aussi une poétique particulière.

Le conte infantile

Cette conception du conte infantile n'est pas propre à Cendrars car elle est largement partagée de nos jours. Elle est perceptible tout d'abord à travers le titre de l'œuvre qui reprend le stéréotype de la « mentalité bon enfant du nègre », ce dernier étant considéré à l'époque comme un enfant pour sa soi-disant spontanéité, sa sensibilité, ses pulsions incontrôlées. Cendrars récidive dans sa dédicace où il affirme qu'il s'agit d'« histoires que se racontent les grands enfants d'Afrique pour s'amuser la nuit autour du feu ». Le texte qui ouvre le livre, comme celui qui le clôt d'ailleurs, a un statut bien particulier puisqu'il ne s'agit pas d'un conte. Il n'est pas issu d'un conte, mais de la relation d'un entretien entre un missionnaire ethnographe catholique, Henri Trilles, et un chef bétsi, paru dans *Le totémisme chez les Fan*, édité en 1912²⁶, et qui figure dans la bibliographie de l'*Anthologie*. Il est à noter que Trilles appartient à un mouvement d'ethnologie religieuse qui s'oppose à l'ethnologie laïque d'un Marcel Mauss et de celle professée à l'École Pratique des Hautes Études. Nous renvoyons ici à l'étude de ce premier texte par Sylvestre Pidoux : « De l'enquête ethnographique à la réécriture dans *les Petits contes nègres* »²⁷, à laquelle nous adhérons pleinement. Ce dialogue figure dans le chapitre « La légende de la séparation », qui est en réalité un mythe des origines, de la création et qui ne figure pas dans l'*Anthologie*. Dans cet échange, le prêtre se montre trop curieux en cherchant à comprendre le totémisme, si bien que les réponses du chef rusé ne font que le renvoyer à ses questions car il ne veut pas dévoiler ses mythes, encore moins les expliquer à un étranger, surtout à un blanc que sa mauvaise réputation a précédé. La communication est un échec, échec repris par Cendrars qui instaure un dialogue entre le narrateur et le chef africain aboutissant et renvoyant à l'enfant, seul détenteur du savoir. De sorte que les contes enfantins qui suivent constituent les réponses attendues aux questions posées par le narrateur, mais il faudra les décrypter car elles ne sont jamais directes ni forcément attendues. Le contrat de lecture est ainsi posé.

²⁶ Henri TRILLES (1866-1949), *Le totémisme chez les Fan*, Münster, Bibliothèque Anthropos, 1912.

²⁷ Sylvestre PIDOUX, dans *Continent Cendrars*, n°15, Classiques Garnier, 2013, p. 75-94.

Le choix des acteurs des contes n'est pas anodin puisque neuf sur dix mettent en scène des animaux : le crocodile pour le premier ; le caïman et le lièvre pour le suivant, puis les souris ; l'oiseau de la cascade et les termites, le poisson, le faucon, le babouin ; les singes et le daim ; babouin, souris, chat, chien, fourmi, éléphant ; le tout petit oiseau et le gros oiseau ; les oiseaux ; enfin le tout petit poussin et la grenouille diseuse de contes avec le lion, le chacal, la girafe, etc. De même on notera une grande accumulation de noms d'animaux dans « Pourquoi ? Pourquoi ? » qui ne présente pas une énonciation unique homogène, mais une succession de récits dits par une grenouille. La présence nombreuse des animaux dans une sorte de surenchère indiquerait un destinataire enfant. Lequel n'est pas absent des contes et peut en devenir le héros. C'est le cas pour « L'oiseau de la cascade » qui est attrapé par un enfant, de « Possible-Impossible », et même des aventures du tout petit poussin qu'il est possible d'assimiler en partie à un petit enfant.

Enfin, l'un des types de contes préférés par les enfants du fait de ses nombreux enchaînements répétitifs et inversés, et de l'amusant exercice de mémoire auquel il contraint, est le conte-randonnée qui est souvent un conte d'animaux. Vladimir Propp préfère l'appeler « conte cumulatif » dont il donne la définition suivante dans son ouvrage *Le conte russe* : « Le procédé compositionnel des contes cumulatifs consiste dans la répétition fréquente et croissante d'actions toujours semblables jusqu'à ce que la chaîne ainsi créée ne se rompe ou ne se défasse en sens contraire, décroissant »²⁸. Ce que Marie-Louise Tenèze considère comme étant une « structure énumérative »²⁹ que l'on retrouvera ailleurs fréquemment. Le premier est « L'oiseau de la cascade » que Cendrars transforme en rêve d'enfant, ce qui ne relève pas du conte traditionnel, mais où s'enchaînent une série d'échanges à dire une fois à l'endroit puis à l'envers avec la mère, dont l'objet est l'oiseau qu'elle mange et en échange duquel elle donne du maïs que les termites mangent, en échange elles lui font des pots de terre que la cascade casse, etc. Il est à noter que Cendrars interrompt le fil du récit en ne manifestant pas que les termites ont mangé le maïs, ce qui casse malencontreusement la chaîne, contrairement au conte de Basset qu'il recopie pourtant quasiment mot à mot. À ceci près que le conte africain est ponctué d'embranchements énonciatifs avec l'adverbe « bien », à chaque fois que l'interlocuteur enfant a terminé sa litanie, et à chaque fois qu'il reçoit un don, comme ceci :

²⁸ Vladimir PROPP, *Le conte russe*, traduit et présenté par Lise Gruel-Apert, Imago, 2017 [1984], p. 166.

²⁹ Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français 3, Les contes d'animaux*, Maisonneuve et Larose, 1976, p. 60.

« – [...] Ma mère a mangé mon oiseau que j'avais tué sous la racine, près de la cascade, sous la racine.
 – Bien
 Le vent fit tomber pour lui quelques fèves du pays.
 – Bien
 Quand le babouin eut mangé les fèves [...] »³⁰

Cette fois, Cendrars en diminue le nombre, ne l'utilisant qu'après la reprise du récit par le narrateur.

L'autre conte randonnée de Cendrars est « Le mauvais juge »³¹, dont la matrice est celui de Basset « L'arrêt du babouin »³², qui tient en deux pages et quarante-sept lignes, alors que chez Cendrars il passe à sept pages et une centaine de lignes. Cependant, la proximité des deux textes est grande puisque Cendrars reprend exactement l'*incipit* de Basset : « Un jour, raconte-t-on, il se passa ce qui suit »³³. Il reprend de même avec exactitude les actions de la chaîne dans un sens : « Chat, mords la souris, / Chien, mords le chat, / Bâton, frappe le chien, etc. »³⁴, puis en sens inverse en mettant cette fois tout le passage en italiques pour bien insister sur les conséquences du mensonge généralisé des animaux qui ne veulent pas savoir qui a troué les vêtements du pauvre tailleur, et qui, du coup, ne peuvent plus se supporter. Ainsi, « *La fourmi pique l'éléphant* [Basset précise « là où cela fait le plus mal »], / *l'éléphant boit l'eau*, / *l'eau éteint le feu*, etc. »³⁵ Cependant, Cendrars rompt la structure énumérative brève en ajoutant d'autres séquences, notamment le portrait du babouin, la protestation anarchique des animaux, la vie du pauvre tailleur assailli par la « Faim » personnifiée, les accusations des animaux les uns contre les autres, ce qui constitue une autre longue séquence cumulative propre à Cendrars : « L'eau feint de tout ignorer de cette histoire, elle insinue pourtant que c'est l'éléphant le coupable. L'éléphant se fâche et met tout sur le compte de la fourmi, etc. »³⁶ Enfin, Cendrars reprend mot pour mot l'*explicit* de Basset qui correspond à la sanction du mauvais juge, en d'autres termes, du destinataire juge déficient, ce qui est rare dans les contes. Voici le texte de Basset : « Depuis ce temps-là, le babouin marche sur les quatre membres. Par ce jugement insensé, il a perdu la faculté de marcher debout »³⁷ ; comparé à celui de Cendrars : « C'est pourquoi, depuis ce temps-là, on le voit toujours courir à quatre pattes. // De par son jugement

³⁰ René BASSET, *Contes populaires d'Afrique*, op. cit., p. 192.

³¹ Blaise CENDRARS, *Petits contes nègres*, op. cit., p. 36-43.

³² René BASSET, *Contes populaires d'Afrique* op. cit., n° 94, p. 226-228.

³³ Blaise CENDRARS, *Petits contes nègres*, op. cit., p. 36.

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ René BASSET, op. cit., p. 228.

insensé, il a perdu la faculté de marcher debout, droit debout »³⁸. À la différence fondamentale que chez Basset la sanction, qui est la perte d'humanité du babouin et de sa position de destinataire, est due à son mauvais jugement malgré la satisfaction absurde de l'homme, tandis que chez Cendrars, le babouin court à quatre pattes pour ne pas se faire repérer par l'homme insatisfait de son jugement car sa situation ne s'est pas améliorée : il est toujours pauvre et a toujours faim. Cendrars détourne ainsi totalement le sens du conte vers une autre logique sémantique plus rationnelle, ce n'est pas le seul cas, mais nous ne disposons pas de suffisamment d'espace pour aborder les autres. Ses textes sont tous des reprises d'ethno-textes africains : contes, mythes, chants, qu'il modifie pour en faire une œuvre d'art écrite selon les canons occidentaux.

Pour terminer, nous pouvons ajouter un dernier exemple d'infantilisation situé dans « Quel sot métier » : lorsque les deux protagonistes s'accusent mutuellement qui d'avoir fait fuir le premier les singes de l'autre, qui d'avoir fait fuir le daim. Les répliques sont typiques de ces conflits enfantins sans issue puisque personne ne cède, que tout le monde est de mauvaise foi : « – C'est toi qui a commencé ! / – Non, c'est toi ! / – Non, c'est toi ! / – C'est toi ! / – C'est toi ! / – Toi ! / – Toi ! »³⁹ La colère des deux acteurs va crescendo, manifestée par les exclamations mais aussi et surtout par le raccourcissement des répliques répétitives qui ont un effet comique et qui aboutissent au passage à l'acte puisqu'ensuite les deux hommes se jettent l'un sur l'autre pour se battre. Cendrars s'est servi, comme canevas, du conte zoumbo « Le dresseur de singes apprivoisés et le dresseur de daim »⁴⁰, où les deux hommes ne s'apostrophent pas mais se rendent d'eux-mêmes au tribunal pour régler le conflit, qui s'est soldé par la perte des animaux, donc de revenus et de nourriture. Il s'agit, comme le suggère Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art*, d'une « pluralité d'immanences » ou « d'immanences plurielles », où la version seconde, celle de Cendrars, est « non substitutive » car elle coexiste avec le texte original (ici inconnu malgré les indices contenus dans l'*Anthologie nègre*, qui ne sont pas toujours suffisants) ; il s'agit alors d'une « adaptation »⁴¹ destinée à un public particulier qui n'est pas identique à celui de l'original : des enfants occidentaux, d'où la multiplication des répétitions.

³⁸ Blaise CENDRARS, *Petits contes nègres*, p. 43 et répétition en écho.

³⁹ *Ibid.* p. 32-33.

⁴⁰ René Basset, *Contes populaires d'Afrique, op. cit.*, LXVIII, p. 292-293. Le zoumbo est une langue parlée au Nord du Zambèze.

⁴¹ Gérard GENETTE, *L'Oeuvre de l'art*, Seuil, 2010, p. 273.

Les répétitions

La structure répétitive est une des caractéristiques des ethno-contes. En effet, en dehors des contes cumulatifs, le héros va subir trois épreuves et le conteur n'hésitera pas à reprendre les mêmes actions et les faire ensuite de nouveau raconter une à une. Les noms des protagonistes sont également fréquemment répétés dans le même conte, procédé bien compris de Charles Perrault puisque, dans le « Petit Chaperon rouge », le nom éponyme est répété douze fois, « Loup » l'est également douze fois, et « Mère-grand » quatorze fois avec une accélération dans les dernières répliques ! Cendrars reprend le procédé en l'amplifiant. La clé, semble-t-il, en est donnée par le conte « C'est bon, c'est bon »⁴², dont la matrice est le conte merveilleux situé non chez Basset mais chez Victor François Équilbecq conté en 1910, « Les coups de main du Guinnarou », paru dans son ouvrage *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs : suivi de contes indigènes de l'Ouest-Africain français*⁴³, qui contient cent-soixante-sept contes issus de différentes ethnies. C'est le seul conte repris par Cendrars où figure le *Guinnarou*, roi des *Guinnâdyi*, esprits malfaisants selon les Peuls : il « est de taille gigantesque, ses pieds sont tournés à l'envers et sa bouche est fendue verticalement ». L'*incipit* du texte de Cendrars est le suivant : « Si tu coupes du bois dans la forêt, l'écho le répète »⁴⁴, énoncé repris à la suite d'un premier paragraphe descriptif des lieux de l'action. C'est évidemment l'écho qui ébruite le fait que le héros commence à couper du bois, et à débroussailler le terrain prohibé sur lequel vit le Guinnârou avec son peuple. Puis Cendrars débute son récit par le même énoncé qu'Équilbecq : « Il y a un pays qu'on appelle Boundou »⁴⁵⁴⁶, à ceci près que Boundou devient sous la plume fantaisiste de Cendrars « l'Écho-l'Écho », où les sonorités répétées miment le sens du mot. De plus, dans l'ethno-contes, le village s'appelle « Deubou »⁴⁷, ce que Cendrars transforme en « Debout ! - Debout ! », le fleuve Sendêbou devient dans une langue jubilatoire et débridée : « Glouglou-coule-toujours ». Le phonème [U] y est constant, on le retrouve dans « brousse », l'objet du délit, dans « guinnârou » ainsi que doublé dans le nom du héros « Sabounyouma », identique à l'ethno-contes. Quant au titre, « C'est bon, c'est bon », lui-même échotique, et repris

⁴² *Ibid.*, n°8, p. 60-74.

⁴³ François ÉQUILBECQ (1872-1917, administrateur colonial et ethnologue), *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs : suivi de contes indigènes de l'Ouest-Africain français*, Paris, E. Leroux, 2 vol. Vol. 2, p. 116-122. Fait remarquable : tous les contes figurent avec les noms des conteurs, leur ethnie, date et lieu.

⁴⁴ Blaise CENDRARS, *Petits contes nègres*, op. cit., p. 60.

⁴⁵ Région du Sénégal oriental.

⁴⁶ François ÉQUILBECQ, op. cit., p. 116.

⁴⁷ *Ibid.*

en écho quinze fois dans le texte pour le rythmer, il est la convocation de l'expression figée manifestée dans l'ethno-contes quand le Guinnârou interrompt le défrichage du héros, lors de leur première rencontre :

- Qui t'en a donné la permission ?
- Personne
- C'est bon ! ⁴⁸

L'expression « c'est bon » n'est jamais reprise mais elle marque bien, du moins le héros peut le supposer, l'approbation du guinnârou concernant son action, ainsi que son bon déroulement, confirmé par l'aide précieuse qu'il lui apporte (approbatif et prédictif). Dans une autre version donnée par André Davesne et Joseph Goin, dans *Contes de la brousse et de la forêt*, recueil publié par Hachette la première fois en 1931 et spécialement conçu pour l'enseignement du français aux petits Africains, intitulée « Le cultivateur et le Guinnârou », l'expression est également reprise à chaque intervention du Guinnârou qui décide d'aider le héros, soit sept fois en tout. Mais dans ce cas, après le contentement exprimé par le héros qui estime avoir affaire à un bon Guinnârou, le narrateur intervient pour signifier le danger qui le guette en insérant un paragraphe en italiques qui sépare les séquences-action du héros : « *Ne parle pas trop vite, Sabounyouma. Ne parle pas trop vite. Attends un peu et tu verras ce que Guinnârou fera* »⁴⁹, qui se transforme en « *Pauvre Sabounyouma, tu commences à connaître Guinnârou. Mais ce n'est pas tout !* [suite idem] »⁵⁰, puis « [...] *Attends un peu, un tout petit peu [...]* »⁵¹ qui devient finalement : « *Pauvre, pauvre Sabounyouma ! Pourquoi n'as-tu pas écouté les gens de ton village quand ils te conseillaient de ne pas aller dans le terrain de Guinnârou ?* »⁵².

De plus, les questions du Guinnârou chez Cendrars sont toujours identiques ou quasiment, de même que les réponses de l'homme, les structures phrastiques sont similaires :

- « Qui est-ce qui ? »⁵³ou « qui est là ? »⁵⁴
- C'est moi,
- Qui t'en a donné la permission ?
- Personne
- C'est bon ! »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁹ André DAVESNE et Joseph GOIN, *Contes de la brousse et de la forêt*, Hachette, 1931, p. 101-103.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁵¹ *Ibid.*, p. 107.

⁵² *Ibid.*, p. 108.

⁵³ Blaise CENDRARS, *Petits contes nègres*, op. cit., p. 62.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

Puis le guinnârou décide de l'aider et d'appeler les siens par jeu pour lui « donner un coup de main »⁵⁵.

Il n'est pas possible ici de rendre compte exhaustivement des répétitions en écho dans ce conte ni dans l'œuvre de Cendrars, tant elles sont nombreuses. Rappelons simplement les titres : « Possible-Impossible », ou « Pourquoi ? pourquoi ? » ou encore ce chant-poème « Le vent » qui clôt le volume, repris à Basset pour la version courte, où le vent personnifié est indénombrable.

Comme l'écrit le philosophe Clément Rosset : « La parole écotique est ambiguë, pouvant être tenue à la fois comme écho de ma propre voix et comme écho (voire émission autonome et hallucinatoire) d'une autre voix que la mienne »⁵⁶. Il en est ainsi de *Petits contes nègres* où le discours écotique est érigé en système poétique, où la propre voix de Cendrars y est reproduite en écho, et où l'écho de la voix de l'ethno-conteur se fait également entendre depuis la forêt. Toute la difficulté et toute l'ambiguïté de l'écriture de Cendrars se trouvent là : il s'agit de faire œuvre d'art, tout en simulant le conte africain et enfantin.

L'oralure

Cette dernière partie ne sera qu'un aperçu. Nous restons dans le domaine de la voix, car l'oralure ⁵⁷peut être définie comme la manifestation de l'oralité ou d'une pseudo oralité dans le conte écrit, littérisé. Ces marques ou traces d'oralité renvoient à la fois aux origines d'un texte oral, ce sont des résurgences de la parole prononcée, et au vouloir faire oral, vouloir faire conte sur le vif de l'auteur littéraire, en d'autres termes, rejouer, évoquer la scène de l'énonciation. Nous ne citerons que quelques exemples tant le procédé est omniprésent dans *Petits contes nègres*. Nous avons déjà constaté que l'itérativité en écho du texte oral, de ses expressions, jouait un rôle fondamental chez Cendrars. Il convoque fréquemment l'énonciataire comme s'il s'agissait d'une parole vive, d'une communication orale. Ainsi, « Le chant des souris » commence par une adresse à l'auditeur : « Écoutez, écoutez tous le chant des souris »⁵⁸, puis le paragraphe manifeste trois fois l'énonciataire-auditeur par le pronom « vous », et s'achève sur une interjection « Oh ! » que l'on peut retrouver dans les contes africains : « Oh ! vous tous,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁶ Clément ROSSET, *Impressions fugitives : L'ombre, le reflet, l'écho*, éd. de Minuit, [2004] 2015.

⁵⁷ La notion d'oralure a été définie par Bochra et Thierry Charnay dans l'article publié en 2014 « Le conte facteur d'interculturalité », *Multilinguales* 3 <https://journals.openedition.org/multilinguales/1578>. Elle est complétée et approfondie dans le présent article.

⁵⁸ Blaise CENDRARS, *Petits contes nègres*, *op. cit.*, p. 18.

n'écoutez, n'écoutez pas trop le chant des souris !... »⁵⁹, ce qui signifie que d'une part l'énonciataire est invité à écouter le conte, mais que d'autre part, écouter le chant des souris conduit le héros à des catastrophes et à sa perte, ce que l'auditeur ne peut comprendre que rétrospectivement. « Le mauvais juge » s'ouvre sur une revendication de son origine orale : « Un jour, raconte-t-on, il se passa ce qui suit »⁶⁰, reprise exacte de l'ethno-conte et signe de l'oralité originelle qui décharge le re-conteur de toute responsabilité quant au texte dit et le fait croire authentique. Puis à la fin du récit, le narrateur sollicite le narrataire, entame un dialogue avec lui, et pose une question à sa place : « Mais le tailleur ? me direz-vous, le tailleur ? Qui paya le tailleur pour les vêtements déchirés ? Ah ! oui, le tailleur ? Eh bien ! le babouin l'avait oublié »⁶¹, problème qui n'entre pas dans les préoccupations de l'ethno-conte. Le conte « C'est bon, c'est bon », commence aussi par une adresse au lecteur, mais cette fois, singularisé par l'usage du pronom « tu » : « Si tu coupes du bois »⁶². Répété plus loin et suivi d'une mise en garde : « Fais bien attention » puis d'un conseil « Sauve toi ! »⁶³ ; tutoiement typique d'une adresse d'un adulte à un enfant. L'ensemble est répété à la fin du conte comme leçon. La formule conclusive du conte « Pourquoi ? Pourquoi ? » relève de l'oralité et achève ou pourrait achever des contes oraux : « Voilà tout. C'est fini ! »⁶⁴, Cendrars, dans une surenchère d'authenticité orale, y ajoute une réflexion familière personnelle : « Pourquoi, ah ! pourquoi est-ce que la grenouille est une hâbleuse ? », qui pourtant ne peut pas ressembler à une possible fin de conte traditionnel. Enfin, « Le vent » commence aussi par une adresse à l'auditeur : « Au début de la saison sèche, vous voyez tous les oiseaux »⁶⁵ et se poursuit par d'incessants appels à l'énonciataire, d'innombrables embrayages énonciatifs par les interrogatives et les exclamatives qui s'accumulent dans l'itérativité surtout tout à la fin de ce qu'il convient désormais d'appeler un poème en prose lyrique à partir d'un sobre chant bushmen donné par Basset et repris tel quel dans l'*Anthologie*. Mais l'écho de ce chant retentit dans le poème de Cendrars qui déploie le vol du vent en une multitude de figures, véritable œuvre d'art.

Conclusion

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

⁶² *Ibid.*, p. 60.

⁶³ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 109.

Faire conte est évidemment un artifice stylistique car l'écriture ne peut en aucun cas suppléer une énonciation orale *in praesentia*, mais c'est simultanément une revendication de l'appartenance à un genre mal défini et protéiforme, donc en un certain sens, une facilité. Pour y parvenir, Cendrars convoque et prélève des éléments de l'ethno-conte qu'il prend pour matrice narrative et dont il respecte l'armature, de sorte qu'il est identifiable. Ainsi, le conte 9 « Pourquoi ? Pourquoi ? » le plus long du livre, constitué d'une série de récits, s'achève sur l'histoire du « Tout petit poussin », qui est une version littéraire du conte type 715 « Moitié de coq », extrêmement connu en Afrique sous le titre « Histoire de Mosikasika le petit poussin », connu également en Afrique du Nord et très répandu en France

Cendrars, pour y parvenir, utilise un certain nombre de procédés que nous avons passés en revue sans être exhaustif. Tout d'abord, il s'agit d'ajuster son discours à son destinataire enfantin par le choix des contes d'animaux et par la généralisation des structures énumératives à la base du conte randonnée ou cumulatif. L'itérativité devenue « l'écho » est érigée en système stylistique. Le conte matrice est fréquemment cité tel quel, glissé, intégré, indétectable dans la réécriture de Cendrars qui se l'approprie totalement pour le signifier différemment. Plus qu'un détournement de l'ethno-conte ou sa simple réécriture, Cendrars subvertit le discours attendu, le bouleverse en se jouant des codes linguistiques du conte, en contestant les stéréotypes qui fondent le genre. L'enjeu de cet exercice de style est sans nul doute de tenter d'instituer « de nouveaux modes de diction, de scansion ou d'écriture du texte poétique », comme le propose Yagué Vahi⁶⁶. Enfin, l'analyse comparative que nous avons effectuée a ainsi mis en évidence « le caractère fondamentalement interlinguistique, intertextuel et interculturel »⁶⁷ des contes de Cendrars.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

CENDRARS Blaise, *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, Ill. Jacqueline Duhême, Gallimard jeunesse « Folio Cadet », [1928]1978.

———, *Anthologie nègre*, Buchet/Chastel, [1921] 1947.

⁶⁶ Yagué VAHI, *Le signe poétique en dispersion, Les séminaires du GRS-CI*, Publibook, Saint-Denis, France, 2016, p. 288-289, à propos d'André Breton et de Raymond Queneau.

⁶⁷ Ute HEIDMANN et Jean-Michel ADAM, *Textualité et intertextualité des contes*, Classiques Garnier, 2010, p. 20.

BASSET René, *Contes populaires d'Afrique*, Paris, Guimolto, col. « Les littératures populaires de toutes les nations », t. XLVII, 1903.

BERRY Marcel, *Une semaine avec... Textes choisis en vue de la lecture et de la récitation*, 1942, Librairie Hachette.

CASALIS Eugène (1812-1891), *Les Bassoutes, ou vingt-trois années d'études et d'observations au Sud de l'Afrique*, Paris, Société des Missions Evangéliques, 1860.

———, *Études sur la langue Séchuana*, Paris, Imp. Royale, 1841, p. 97-100, récit suivi d'une interprétation évangélique, p. 100-101.

Le Semeur, Journal Religieux, Politique, Philosophique et Littéraire, t. 10, n°45, 10 novembre 1841, « Feuilleton », p. 354-357.

DAVESNE André et GOUIN Joseph, *Contes de la brousse et de la forêt*, ill. Paulette Lagosse, Dakar, Vanves, EDICEF-NEA, « Afrique en poche junior », [1933] 1990. « L'homme, le lièvre et le caïman », n°27, p. 137-143 .

ÉQUILBECQ François, *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs : suivi de contes indigènes de l'Ouest-Africain français*, Paris, E. Leroux, 2 vol., 1913.

KESTELOOT Lilyan, *Études Littéraires Africaines*, 2005/20, « La Littérature d'enfance et de jeunesse en Afrique noire », p. 49.

KONATE Moussa, *Le caïman, le chasseur et le lièvre*, Alyssa-Juniors-Poche, coll. « Grain de sésame », 1999.

LE RAPONDA WALKER André, *Contes gabonais*, éd. Présence africaine, 2001.

LYNCH Patricia Ann et ROBERTS Jeremy, *African Mythology A to Z*, 2ème éd., Chelsea House Publishers, NY, [2004] 2010.

MONTEIL Charles, *Contes soudanais*, E. Leroux, 1905, « L'enfant et le caïman », p. 53-56.

ROCHEMONTEIX de, Maxence, « Quelques contes nubiens », dans *Bibliothèque égyptologique, Œuvres diverses*, t. 3, dir. G. Maspero, Paris, E. Leroux, 1894. « L'homme et le crocodile », bilingue, p. 380-384. Paru d'abord au Caire en 1888.

ROGER Jacques-François, *Fables sénégalaises recueillies de l'Ouolof et mises en vers français avec des notes destinées à connaître la Sénégambie et les mœurs des habitants*, Paris, éd. Nepveu, Didot, Ponthieu, 1828.

TCHAZABÉ LOUAFAYA Madi, *Contes Mornadang du Tchad*, Karthala-ACCT, 1990.

TENEZE Marie-Louise, *Le conte populaire français 3, Les contes d'animaux*, Maisonneuve et Larose, 1976.

TOUBEAU Yvette, BUTEL Lucile, *Le chasseur et le crocodile*, Gautier-Languesseau (Fontanille), 1987, 19 pages, sur le site [cnlj.bnf.fr/files/revues contes très illustres](http://cnlj.bnf.fr/files/revues%20contes%20tr%C3%AAs%20illustr%C3%A9s).

TRILLES Henri, *Le totémisme chez les Fân*, Münster, Bibliothèque Anthropos, 1912.

Ouvrages critiques

BRÉMOND Claude, « Morphologie d'un conte africain », dir. Denise Paulme, *Cahiers d'études africaines*, vol.19, n°73-76, « Gens et paroles d'Afrique », 1979, p. 485-499.

CHARNAY Thierry, « De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix », dans Bochra Charnay (dir.), *La tortue verte*, dossier n°6, déc. 2015, « Réécrire, reconfigurer, créer en Littérature de jeunesse francophone ».

CLIFFORD James, *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, 1988.

DESSONS Gérard, *L'art et la manière : art, littérature, langage*, Honoré Champion, 2004.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, Seuil, 2010.

HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes*, Classiques Garnier, 2010.

PIDOUX Sylvestre, « De l'enquête ethnographique à la littérature de jeunesse : la réécriture dans les *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, dans *Continent Cendrars*15, Classiques Garnier, 2013, p. 75-94.

PROPP Vladimir, *Le conte russe*, traduit et présenté par Lise Gruel-Apert, Imago, [1984] 2017.

ROSSET Clément, *Impressions fugitives : L'ombre, le reflet, l'écho*, éd. de Minuit, [2004] 2015.

VAHI Yagué, *Le signe poétique en dispersion*, *Les séminaires du GRS-CI*, Publibook, Saint-Denis, France, 2016.

Il en est de même des titres. Ainsi, l'ethnoconte T 155, « L'animal ingrat remis dans sa situation périlleuse », dont le titre est constitué des animaux qui se rencontrent : *Le caïman, l'homme et le chacal* dans l'*Anthologie*⁶⁸, ou *Le Loup, le Bœuf et l'Eléphant* dans les *Fables sénégalaises* du Baron Roger⁶⁹ (en vers, 1828), ou encore *L'homme, le serpent, la chèvre, la vache et le rat* (titre à rallonge selon l'inspiration du conteur qui se fait rencontrer plus ou moins d'animaux) dans des contes comoriens⁷⁰, ou plus sobrement chez Basset *La hyène, le bœuf et l'éléphant*⁷¹. Ce conte devient « Pourquoi personne ne porte plus le caïman pour le mettre à l'eau » qui ne comporte plus que trois protagonistes chez Cendrars : le caïman, l'homme, et le lièvre. Nous y reviendrons.

⁶⁸ Cendrars, ouvrage cité, n°68, p. 274-277.

⁶⁹ Baron Jacques-François Roger (1787-1849), *Fables sénégalaises* recueillies de l'Ouolof et mises en vers français avec des notes destinées à connaître la Sénégambie et les mœurs des habitants, Paris, Neveu, 1828, Fable XV, p. 119-124. Le Baron Roger a été Gouverneur du Sénégal, député et conseiller général.

⁷⁰ Noël J. Gueunier et Saïd Madjidhoubi, *Contes somoriens en dialecte malgache de l'île de Mayotte*, Khartala, col. « La quête de la sagesse », 2011, n° 117, p. 310-315.

⁷¹ Basset, ouv. cité, n°73, p. 182-183.

