

Éthocritique, une approche nouvelle : étude comparative de fables d'Ésope et de La Fontaine

Mohamed-Sami ALLOUN*

Master de littérature générale et comparée, Département de français,
Université d'Alger 2 Abou el Kacem Saadallah, Alger, Algérie.

(Date de réception : 04/04/2020; Date d'approbation : 11/08/2020)

Résumé

L'éthocritique est ici proposée comme l'étude de tout corpus littéraire en tant que superposition d'un récit culturel et d'un ou plusieurs récits naturels, fragment(s) ou élément(s) de ce(s) récit(s). Elle est un questionnement autour des retombées des récits naturels sur les textes littéraires et une approche littéraire des causalités, des fonctions, des consistances et des statuts de ses objets. La démarche de l'écrivain, sa position et sa posture, vis-à-vis du premier environnement narratif que nous appelons « nature », sont des paramètres essentiels dans la définition des substances et des dimensions de son œuvre. C'est ainsi que notre approche aborde les différentes couches et les différentes consistances des éléments du récit. Le lecteur reste, inévitablement, attentif à toute distorsion du récit naturel latent, en filigrane du récit culturel. Pour l'essentiel, il s'agit d'un article qui a pour objectif d'imaginer une nouvelle approche littéraire sous le nom de « éthocritique ».

Mots-clés : Éthocritique, Approche littéraire, Éthologie, Nature, Littérature.

[✉]**E-mail**: samobook26@gmail.com

Introduction

Au troisième siècle avant notre ère, dans le sous-continent indien, les édits d'Ashoka, gravés sur des piliers, inscrivaient déjà les questions de l'environnement et du bien-être animal dans le domaine socio-politique. Tout comme, un siècle auparavant, Aristote, en écrivant *Histoire des animaux*, inventait ce que l'on appellera plus tard l'éthologie. Nous remonterions aisément jusqu'au Paléolithique s'il fallait évoquer la présence de ces thèmes dans l'expression artistique humaine.

Cela dit, ce qui peut paraître tant soit peu surprenant, c'est que, dans le monde universitaire, le développement des études portant sur « l'animal » et l'environnement dans la création artistique en général, et la production littéraire en particulier, est tout à fait récent. Par ailleurs, nous pouvons constater, ces dernières années, un regain d'intérêt significatif, par rapport à ces sujets, qui se traduit, notamment, par l'émergence de nouvelles théories critiques et, de là, par l'application d'approches inédites, en l'occurrence, sur les corpus littéraires. Pourtant, la prise en considération de la dimension de l'observation de l'environnement naturel dans la conception des statuts d'auteur et de lecteur demeure superficielle dans la critique. Dans cet article, nous évoquerons, dans un premier temps, les différentes approches qui associent la littérature et la nature. Ensuite, il s'agira de présenter et d'appliquer une approche originale, dénommée « éthocritique », à travers, notamment, l'étude comparative de deux versions de la fable *Le Corbeau et le Renard*. Enfin, nous évaluerons les apports et les perspectives de cette approche tout en essayant de la définir avec précision et clarté.

1. Nature et études littéraires

En 1978, dans le sillage des *Cultural studies* américaines et, plus précisément, du courant environnementaliste qui, comme nous avons pu le voir, a ses racines dans l'Antiquité, William Rueckert, alors Professeur de littérature à l'Université de New York, invente, à travers la publication de son article « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism (1978) », la notion de « ecocriticism », traduite en français par le terme « écocritique ».

Formé de « ecology » et « criticism », ce terme renvoie à la fois à une méthode de lecture littéraire et à un discours substantiellement idéologique, éthique et politique. En effet, cette approche consiste à aborder la littérature par la voie des études environnementales et à structurer un discours critique en ayant pour axe principal les fondements de l'écologie. Cheryl Glotfelty¹, considérée comme une figure de proue du mouvement écocritique, reprend l'acception du terme telle que proposée par William Rueckert et lui prête une définition plus large :

« Simplement dit, l'écocritique étudie la relation entre la littérature et l'environnement. Tout comme la littérature féministe examine la langue et la littérature dans une perspective sensible au genre, et la critique marxiste apporte une prise de conscience des modes de production et de la classe économique à sa lecture des textes. L'écocritique adopte une approche « terrocentrée » des études littéraires. » (1996 : 18)

L'écocritique consiste également à relever, dans un corpus, les dimensions thématique, esthétique, politique, éthique, idéologique, historique, géographique et sociale en lien avec l'environnement naturel : cette approche ne se limite donc pas à l'étude des aspects de la nature à l'intérieur du texte.

¹ Professeur de Littérature et Environnement à l'Université du Nevada, Reno, États-Unis.

« L'écocritique problématise l'activité littéraire dans la perspective des rapports qu'entretiennent les êtres humains avec la nature... » (Vignola¹, 2017 : §1)

Il s'agit, ainsi, de s'interroger, par exemple, sur la représentation des équilibres naturels dans le récit, sur le statut des écosystèmes ou encore sur les modèles conservationnistes imaginés par l'auteur.

L'écocritique connaît une variante plus formelle : l'écopoétique. Cette dernière, tout en gardant les mêmes projets idéologiques, place davantage son curseur sur la langue et sa poétique. En ce sens, elle viserait à opérer une jonction entre l'écocritique et une vision poststructuraliste du texte, comme le montre Scott Knickerbocker² dans son ouvrage — référence dans le domaine — *Ecopoetics : the Language of Nature, the Nature of Language* (2012). L'écopoétique permet l'ouverture des questions environnementales en littérature à d'autres champs disciplinaires, auparavant extérieurs à l'écocritique, tels que la musicologie ou l'ethnomusicologie. Encore en plein essor, elle fait l'objet de diverses rencontres interdisciplinaires à travers le monde — pour illustration, « Éc(h)opoétique » est le titre d'une récente rencontre interdisciplinaire organisée à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (Paris, 2019), dont l'invité principal était l'ethnomusicologue américain Steven Feld³.

Une approche plus récente, souvent associée aux études écocritiques, malgré un prisme de lecture bien distinct, apporte un souffle nouveau dans les débats essentiellement éthico-

¹ Spécialiste en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

² Professeur de littérature (littérature américaine, poétique, études environnementales), The College of Idaho, États-Unis.

³ Professeur d'ethnologie et de musique à l'Université du Nouveau-Mexique, États-Unis.

littéraires. Provenant du champ interdisciplinaire des *Animal Studies*, à la différence de l'écocritique, la zoocritique — « zoocriticism » dans le monde anglo-saxon — développe son discours autour de la question animale dans la littérature. Elle contribue à la mise en exergue de l'anthropocentrisme — qualifié d'incohérent —, par l'étude des rapports entre humains et animaux ; sa démarche est donc engagée. Aarthi Vadde¹ définit la zoocritique comme suit :

« La zoocritique plonge ses racines dans les études animales, une formation qui repose sur la philosophie, la zoologie et la religion ; tandis que l'écocritique est la contribution littéraire aux études environnementales, domaine qui est également le champ d'étude de l'histoire, de l'anthropologie et de la géographie. » (2011 : 567)

Toujours dans le champ des *Animal Studies* — bien que le terme ait été employé pour la première fois par Jacques Derrida dans *L'animal que donc je suis* (2006) —, ce serait effectuer une économie ténébreuse et contre-productive que de ne pas évoquer la « zoopoétique », au vu de l'importante place qu'elle prend dans les échanges arts-sciences. D'une manière très sommaire, toute présence « animale » (non humaine) dans la création artistique peut être considérée comme élément zoopoétique. La zoopoétique, en tant que discours critique, revalorise l'apport des formes et/ou sonorités animales à l'esthétique, qu'il s'agisse de musique, d'art plastique, de théâtre ou, en ce qui nous concerne, de littérature. La définition qui semble s'être imposée, dans les ouvrages de spécialité, est celle de Aaron M. Moe² qui entend par zoopoétique :

¹ Professeur d'anglais (littérature anglophone du XXe au XXIe siècle), à l'Université Duke, États-Unis.

² Professeur assistant d'anglais à Saint Mary's College, États-Unis.

« [C'est] le processus de découvertes de voies innovantes grâce à une écoute attentive à travers la poiesis des corps des autres espèces. » (2014 : 10)

Anne Simon, chercheuse au CNRS et chef de file des recherches zoopoétiques en France, voit en ce concept :

« Une approche littéraire fondée sur un renouvellement des interfaces avec des disciplines relevant des sciences humaines et sociales tout comme des sciences du vivant¹. »

La chasse, le langage animal, les aspects et statuts du végétal comme du minéral en interaction avec l'humain sont autant de thèmes couverts par la zoopoétique — qui s'y intéresse aux niveaux phrastique, syntaxique ou encore narratif.

2. Éthocritique, lecture de l'observation

La pensée humaine baigne dans les récits culturels : cinéma, littérature, théâtre, mythe etc. Ces récits font partie intégrante de nos perceptions et, donc, de nos comportements. C'est à ce propos que Boris Cyrulnik dit pertinemment :

« On vit dans le même espace-temps et pourtant, on ne perçoit pas le même monde selon notre sexe, selon la structuration de la niche sensorielle mais, surtout, selon les récits culturels qui nous entourent. Et les récits culturels provoquent des émotions, d'où l'importance des artistes, des gens de cinéma, des écrivains. [...] Beaucoup de bouleversements culturels ont été provoqués par des films. » (2016, « Journée Boris Cyrulnik »)

Le récit culturel — qui façonne plus ou moins notre manière de penser — est lui-même le fruit de notre imagination ; l'effet

¹ [<http://animotshypotheses.org/zoopoetique>], consulté le 26 mars 2020.

est collatéral. L'humain imagine, son imagination l'influence, il imagine de nouveau et bis repetita placent. Toutefois, outre la source d'inspiration que sont les récits culturels, il y a une autre sorte de récit qui nous change mais que nous ne pouvons, jusqu'à une certaine mesure, changer : le récit naturel. Il est à l'origine de tout récit car il est la mesure même de tout récit, et il existe indépendamment de notre existence. Il s'agit de tous les récits que nous pouvons observer dans la nature et qui, conséquemment, ne sont ni le résultat de nos actions ni le résultat de notre inspiration. Nous les observons, fatalement. Et nous en sommes tous, à des degrés différents, imprégnés. Toute personne entendante, au cours de sa vie, entend et écoute le meuglement d'une vache, le miaulement d'un chat, le chant d'un oiseau ou les stridulations d'une cigale. Pareillement, quiconque est doté du sens de la vue voit et regarde le pigeon picorer, l'écureuil cabrioler ou le papillon papillonner. Subséquemment, l'humain, en tant qu'observateur, est toujours relativement connaisseur de récits — ou fragments de récits — naturels. C'est en ce sens que, forcément, ces récits naturels — qui nous imprègnent — ont des retombées sur nos récits culturels — à titre anecdotique : la plus ancienne peinture jamais exécutée par un humain figure des animaux.

Il faut, ici, s'accorder sur un sens très large du mot « récit ». Entre moult définitions, s'en rapproche beaucoup celle d'Emma Kafalenos¹ qui écrit à ce propos :

« [Le récit est] une représentation séquentielle d'événements séquentiels, fictionnels ou autres, à travers tout médium. » (2006 : 8)

Dans l'emploi qui en est fait ici, le récit est toute suite d'états ou de faits qui se racontent soit par leur propre présence — sans

¹ Professeur de théorie de la narration et des arts comparatifs à l'Université de Washington, États-Unis.

intervalle —, soit par un quelconque médium. L'écart qu'il faut souligner avec la définition précédente est, donc, le fait que le récit, ainsi, ne nécessite pas, à fortiori, de médium et suppose que ses événements peuvent être en leur propre temps — sans qu'il y ait décalage entre le temps de l'événement et le temps de l'événement raconté. D'après Roland Barthes :

«... le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances. » (1996 : 1)

Nous pourrions étendre cela au spectacle mouvant et perpétuel que représente la nature. C'est à l'aune de cet état de fait qu'il faut, à mon avis, entendre l'éthocritique. L'éthocritique revalorise, reconsidère et réintroduit, au premier plan, le statut d'observateur dans la conception de la notion d'auteur. L'auteur, immanquablement, est d'abord et avant tout, observateur.

Les éthologues ont pour métier l'observation et l'étude du comportement animal et/ou humain. Cela dit, nous avons tous, bien qu'elles ne soient poussées, des connaissances que l'on peut qualifier d'éthologiques : nous savons, par exemple, que le chien aboie, que l'araignée tisse sa toile et que la poule est ovipare. En somme, chaque humain a un petit éthologue en lui. Souvent, cet éthologue se manifeste à travers la plume de l'écrivain. De la même manière, tout lecteur, quel qu'il soit, dans la lecture d'un récit culturel, porte, constamment, un regard critique à partir de ses connaissances éthologiques, superficielles ou approfondies qu'elles soient, consciemment ou inconsciemment. Si dans un quelconque roman, le lecteur est face à la transgression d'un comportement animal qu'il connaît — de par les récits naturels — il opérera, inévitablement, un lien et une comparaison avec ce dernier.

C'est dans cette mesure que la formation du terme « éthocritique » par « éthologie » et « critique » s'impose d'elle-même.

Un roman, une fable ou une pièce de théâtre sont des récits culturels. La vie de tout animal est un récit en lui-même qui n'est pas, par conséquent, culturel mais naturel. Le récit naturel se compose du développement et des comportements de l'animal en question.

Dans cet ordre d'idées, nous pouvons, dans un premier temps, cerner l'axe principal de la lecture éthocritique : relever et interroger toutes les retombées éventuelles de récits naturels, de fragments ou d'éléments de ces récits dans le récit culturel littéraire.

3. L'espèce en tant que récit spécifique

Dès lors que nous ouvrons un livre de biologie, de zoologie ou d'éthologie, nous constatons que, de manière générale, chaque animal est considéré comme un exemplaire indifférencié de son espèce ou de sa sous-espèce — cela à des fins uniquement scientifiques ; « animal » ainsi que « espèce » étant des concepts hétérogènes. Nous retrouverions facilement des phrases telles que :

« Le castor est un véritable ingénieur dans sa fabrication des abris et des digues [...] l'abeille n'est pas en reste. En effet, cette dernière confectionne des rayons mais également des cellules royales. » (Pouydebat, 2017 : 100)

Dans la même logique, chaque récit naturel d'un animal peut recouvrir la fonction d'exemplaire indifférencié du récit de l'espèce ou de la sous-espèce. L'éléphant est un récit comme la tique en est un autre. Mais, certaines sous-espèces, présentant

des différences dans le cycle de vie et/ou dans les comportements, ne peuvent être recouvertes par un même récit naturel. La fourmi brésilienne d'Amazonie, par exemple, a perdu la caste de reine ; il est impossible d'associer son récit naturel à celui d'une fourmi noire des jardins. Cependant, il semble nécessaire, dans l'approche d'un texte littéraire, d'opérer la lecture éthocritique à travers des récits naturels couvrant les espèces — et non pas chaque animal individuellement — car l'exception, même si elle existe, ne peut être interprétée que comme transgression. De plus, chaque récit naturel peut comprendre d'autres récits : le récit de l'abeille comprend le récit de la reine, le récit de l'ouvrière et du faux-bourdon. Mieux nous connaissons l'espèce, mieux nous connaissons son récit.

Exemple d'un résumé inspiré directement du récit naturel du papillon :

Quelques jours après la ponte, une chenille sort de son œuf. La chenille se nourrit de feuilles avant de se transformer en Chrysalide. Elle reste dans cet état, immobile, jusqu'à ce que le papillon adulte en émerge et déploie ses ailes. Le papillon vole de fleur en fleur pour se nourrir de nectar. Peu de temps après, le mâle et la femelle s'accouplent et leurs œufs sont déposés dans les environs.

Dans le récit ci-dessus, le développement et le comportement du personnage principal (le papillon) correspond d'une manière générale au récit naturel. Le cycle (l'ordre) du récit naturel a déterminé le schéma narratif de ce récit.

Ainsi, ce récit serait structuré par superposition au récit naturel. Et, comme pour ce récit, il serait intéressant de rechercher cette superposition dans d'autres récits — où elle semble moins évidente —, à la manière de la mythocritique où « il s'agit apparemment d'appliquer un objet à un autre objet, de

lire le texte sous l'angle du mythe, un récit à travers un récit. »
(Rialland, 2005 : 1)

Mais, avant d'interroger d'autres récits, tentons d'approfondir un peu plus celui-là.

Le narrateur ne décrit aucun sentiment, aucune émotion et aucune pensée du personnage principal. La description s'arrête aux faits ; elle s'arrête au mécanisme et à la fonction. Cette façon de narrer serait une condition sine qua non pour demeurer fidèle au récit naturel. En effet, comme nous l'a appris Jacob Von Uexküll¹, à travers *Mondes animaux et monde humain* (1934), toute espèce animale, dont l'humain, vit dans son *Umwelt*² (monde propre). À partir de là, il serait quasiment impossible pour un humain de comprendre avec précision ce que sent et/ou ressent une autre espèce qui perçoit son environnement (y compris l'espace et le temps) différemment. De plus, ce récit n'est pas sémantisé : son but n'est ni d'apporter une morale, ni de partager une quelconque réflexion, il ne peut être que porteur d'un apprentissage plus ou moins fortuit — de par la description de la nature. Enfin, en ce qui concerne la forme, la prose ne dénote d'aucun effort stylistique particulier : pas de procédés à relever. De ce fait, la superposition ne se résume qu'à un récit simplifié, sélectif et partiel du récit naturel — à moins d'être omniscient et d'avoir un accès parfait à l'*Umwelt* de l'espèce concernée, tout récit écrit par l'humain est culturel, sélectif et partiel.

4. Étude comparative : fable ésopique et fable de La Fontaine

¹ Célèbre biologiste et philosophe allemand, précurseur de l'éthologie et créateur du concept d'*Umwelt* (1864 – 1944).

² Monde propre : environnement sensoriel spécifique qui détermine les dimensions dans lesquelles chaque espèce vit.

« LA CORNEILLE ET LA CRUCHE

Une corneille altérée trouva une cruche qui contenait un peu d'eau, mais si peu que, malgré tous ses efforts, elle ne parvenait pas à l'atteindre du bec ; et il semblait qu'elle fût condamnée à mourir de soif à côté de cette eau qui pouvait la sauver. Finalement, la corneille imagina un plan ingénieux. Elle se mit à faire tomber un à un des cailloux dans la cruche : à chaque caillou, le niveau de l'eau s'élevait un peu, tant et si bien qu'il finit par atteindre le bord de la cruche. Et l'oiseau malin put assouvir sa soif. Nécessité est mère de l'invention. » (traduction de 1913 : 10)

Nous avons là un récit culturel duquel il serait possible de relever des retombées significatives du récit naturel de la corneille. L'animal du récit ressemble à l'animal de la nature. Il n'y a pas de développement descriptif du personnage, néanmoins, l'évocation du bec permet d'imaginer qu'il s'agit bel et bien de l'oiseau que nous connaissons. Si nous interrogeons le comportement du personnage, nous pourrions, d'abord, avoir l'impression qu'il agit comme un être doté d'une intelligence hors de portée de l'animal qu'il est, voire d'une intelligence humaine, compte tenu de l'ingéniosité dont il fait preuve face à l'obstacle qu'il doit surmonter. Le personnage ne correspondrait donc pas au récit naturel. La dimension de l'observation en serait fortement limitée. L'animal ne serait qu'une forme attribuée à une personne : un personnage zoomorphe et rien de plus. Cela dit, une telle lecture serait une erreur d'interprétation due à la méconnaissance du comportement de la corneille. En effet, des chercheurs de l'UC Santa Barbara en collaboration avec l'Université d'Auckland ont mis des corneilles dans pratiquement les mêmes conditions — si ce n'est que la cruche était devenue un tube — que celles de la fable. Les résultats, publiés le 23 juillet 2014, sont sans appel. Les corvidés font preuve d'autant — voire plus — d'«

ingéniosité » car, non seulement, ils mettent en place la même technique mais ils vont, parfois, jusqu'à mettre, avec exactitude, le nombre de galets qu'il faut tout en les choisissant selon que leurs dimensions conviennent ou non à ce qui est nécessaire.

Ésope n'aurait donc rien inventé. Son récit serait le fruit d'une observation scrupuleuse du comportement animal. Une fable dont l'essentiel est fidèle au récit naturel, qui en est la base, la matrice. Une observation qui lui a suggéré du sens ; d'où une morale est ajoutée à la fin « Nécessité est mère de l'invention. » (1913 : 10). Aussi, pour ce qui est de la forme, nous pourrions relever de la dramatisation ou encore une rythmique intéressante. Cependant, puisqu'il s'agit ici d'une traduction, il paraît plus convenable de ne pas s'y attarder. Néanmoins, ce qui retient notre attention, c'est la superposition qui a formé le récit : de l'observation — qualifiable de scientifique — sur laquelle est superposée du sens (morale). De ce point de vue, la lecture classique qui est faite de cette fable ne conviendrait plus. Ésope n'aurait pas reporté un comportement humain sur un corps animal — ce qui effacerait en un sens la réalité même de l'animal, dans le récit, puisqu'il ne serait plus qu'un déguisement, une métaphore — mais il aurait tiré du sens, une leçon, une morale, à partir d'une réalité naturelle, scientifique — ce qui préserve toute la réalité de la présence animale dans le récit. Une leçon sur la nature puis une leçon de la nature reportée sur l'Homme. Dans cette fable, la corneille a deux référents : d'abord l'animal lui-même (référence observationnelle, scientifique ou éthologique) et, en second plan seulement, l'humain auquel nous l'identifions à travers la morale. Le récit naturel, ainsi, est une matrice de sens, source d'apprentissage, de morale, de symbolique et nous le verrons, également, d'esthétique.

La présence de personnages animaux dans les fables comme dans les autres récits culturels ne doit être, systématiquement, réduite à la métaphore ou à l'allégorie car ce serait faire fi d'un composant crucial du texte : l'observation. Cette dernière, étant irréfutablement une source d'inspiration, notre approche littéraire doit reconsidérer et interroger les retombées du récit naturel, première matrice de sens pour l'auteur et clé de lecture essentielle pour le lecteur. Il y a une différence majeure entre la simple utilisation d'une métaphore animale — aussi judicieuse soit-elle — et la narration consciencieuse d'une espèce dans sa dissemblance qui paradoxalement permet un questionnement sur nous-même, car il y a ici une dimension supplémentaire bien distincte : celle de l'altérité fondamentale et enrichissante que représente la nature. Certaines réécritures de texte, ne prenant pas en compte ces aspects, dénaturent radicalement leurs corpus, supprimant des éléments esthétiques significatifs, des référents qui font sens et qui sont autant d'ouvertures à d'autres dimensions, à une profondeur de réflexion souvent insoupçonnée.

Afin d'illustrer ces propos, prenons un texte des plus populaires du monde, à savoir : *Le Corbeau et le Renard*, version Ésope (traduction de 1913 : 4) puis version Jean de La Fontaine (édition 1931 : 32).

Les éléments qui vont nous intéresser sont les retombées éventuelles de l'observation des récits naturels du corbeau et du renard dans les deux textes et ce, afin de relever certaines différences significatives dues notamment aux superpositions qui forment les deux récits.

Dans le texte attribué à Ésope, il est question d'un corbeau et d'un renard tandis que, dans celui de Jean de La Fontaine, les deux personnages sont Maître/Monsieur Corbeau et Maître Renard : deux noms communs d'animaux deviennent des noms

propres de personnes. Le morceau de viande¹ (chez Ésope) — qui existe naturellement — est remplacé par un fromage — qui est une fabrication humaine. Aussi, chez La Fontaine, aucun indice descriptif ne nous renvoie à l'animal qu'est le renard — aucune mention de museau, de pattes ou de comportement spécifique au canidé — de telle sorte que si nous remplaçons le mot « Renard » par « souris », « chat » ou même « sanglier », la cohérence du récit en serait intacte — il va sans dire que l'attribut de ruse prêté au renard tient du folklore populaire et non de la connaissance éthologique, de l'observation.

Les personnages d'Ésope ont, ainsi, la consistance de trois référents :

1. Le référent observationnel, scientifique ou éthologique : par rapport à l'observation et aux connaissances scientifiques ; lorsque formes, mécanismes et fonctions correspondent au récit naturel. Exemple : pour le corbeau, le morceau de viande dérobé (naturel pour un charognard), l'emplacement sur une branche et les cris.

2. Le référent culturel : souvent associé au folklore qui n'a aucune réalité scientifique. Exemple : la ruse attribuée au renard.

3. Le référent humain : par la morale ou encore l'anthropomorphisme — l'anthropomorphisme n'est pas systématiquement synonyme d'identification à l'Homme. Exemple : la parole.

Les personnages de La Fontaine n'ont, quant à eux, que deux référents : le référent culturel et le référent humain — l'animal ayant été radicalement dénaturé, le référent éthologique n'existe plus.

¹ Correction apportée à la traduction : c'est le mot « κρέας » (kréas) (viande/chair) qui apparaît dans le texte original en grec ancien et non « τυρί » (fromage).

Si, dans ce récit, l'écriture de Jean de La Fontaine se fonde sur la participation émotive du lecteur via l'identification à des personnages imaginaires, animaux que dans la forme — vidés de leur vérité —, celle d'Ésope, en revanche, installe une distanciation entre le lecteur et l'animal — qui garde davantage sa réalité naturelle — et permet une ouverture à l'autre. La substance du récit est toute autre selon qu'il soit dit « Maître Corbeau et Maître Renard » — qui nous évoque des gens comme nous — ou « un corbeau et un renard » dont l'effet que nous pouvons imaginer sur le lecteur rejoint celui que produit toute apparition animale de par son animalité, sauvage et mystérieuse et son esthétique telle que nous la révèle, entre autres, la zoopoétique.

Lorsque Jean de La Fontaine, en réécrivant le récit culturel d'Ésope, ne prend en considération que les deux aspects que sont l'esthétique et la morale — les éléments de récits naturels étant mésestimés —, Ésope, quant à lui, superpose : éléments de récits naturels, esthétique et morale.

La sélection même des personnages doit relever de connaissances éthologiques. Dans une intrigue développée autour d'un bout de viande chapardé, il fallait sans doute deux charognards relativement petits auxquels correspondent parfaitement le corbeau et le renard. Le choix de deux autres prédateurs qui chassent plus volontiers — tels que l'aigle et le lynx — aurait été une transgression maladroite du récit naturel aux yeux du lecteur — à noter que le lynx, plus difficilement observable dans la nature, est également plus rare en littérature que le corbeau par exemple ; corrélation à souligner. Cette manière de structurer une histoire sur la base de comportements animaux observés avec acribie ne se limite évidemment pas aux fables d'Ésope. Il en est de même pour des auteurs de toutes les langues et de toutes les époques.

5. Perspectives d'application

Parmi les œuvres qui mettent à profit des connaissances éthologiques dans le développement de leurs intrigues, nous retrouvons les fameuses fables indiennes de Bidpai, traduites en langue arabe et largement popularisées par Ibn al-Muqaffa¹ (ابن المقفع), sous le titre de كليلة ودمنة (Kalilah et Dimnah, XIIIe).

L'alouette et l'éléphant (Ibn al-Muqaffa, traduction de 2011 : 10), histoire d'une alouette qui cherche à se venger d'un éléphant qui lui a piétiné son nid, illustre bien la précision du choix des animaux selon leurs spécificités. L'alouette des champs est, en effet, une de ces espèces d'oiseaux à nidifier à même le sol — ce qui explique que l'éléphant ait écrasé son nid. De plus, en période de reproduction, elle devient très territoriale et défend son nid avec beaucoup d'acharnement quel que soit le danger — bien que l'éléphant semble hors de sa portée, elle se venge par tous les moyens et finit par le vaincre.

D'autres écrivains semblent avoir approfondi de façon conséquente leurs connaissances éthologiques, ne se limitant pas à l'observation mais allant jusqu'à étudier ces questions à travers les disciplines qui s'y consacrent. C'est, semblablement, le cas de Franz Kafka. Bien que la critique ait parfois fait le rapprochement entre Kafka et Orwell, une distinction fondamentale se doit d'être rappelée. George Orwell réfléchit essentiellement sur l'humain dans sa dimension politique. Sa littérature répond, dans une certaine mesure, à un état d'urgence tandis que la plume de l'écrivain pragois semble animée par la pensée sur la condition humaine. De là, remarquons que les personnages animaliers de *La ferme des animaux* (Orwell,

¹ Célèbre écrivain perse, considéré comme étant le père du récit en prose arabe, (720 – 756).

1945) ne ressemblent pas à ceux de Kafka. Au-delà du fait qu'il les nomme et les humanise davantage, Orwell crée des animaux sur une ambivalence, à califourchon entre les idées reçues qu'il a tendance à transgresser — Benjamin, l'âne qui saisit avant tout le monde ce qui se trame dans la ferme, en est un modèle — et certains aspects plus réalistes des animaux qu'il effleure justement par cette même transgression. Inversement, Kafka cherche à fouiller les méandres de l'existence et de la condition humaine. Il est amené, ainsi, à chercher dans la réalité des choses. Ses descriptions très scrupuleuses et détaillées des comportements des animaux dans ses récits sont pour le moins surprenantes. Certaines de ses œuvres sont des illustrations parfaites de la superposition du récit naturel, de l'esthétique et du sens. Le critique d'art, Gérard-Georges Lemaire¹, écrit à ce propos :

« Dans une autre nouvelle écrite à Berlin un an avant sa mort et intitulée *Le Terrier*, Kafka évoque une bête que la plupart de ses commentateurs et, récemment, D. Z. Mairowitz², ont associé logiquement à une taupe sans que jamais elle ne soit nommée. [...] Quoi qu'il en soit, elle mène une activité qui est typiquement celle que Buffon³ décrit avec soin. [...] Et il fait l'apologie de l'« intelligence » singulière des taupes dans l'art de l'architecture. [...] Quand on lit les terribles dilemmes que Kafka prête à l'animal de sa fable, on a l'impression qu'il part des observations de Buffon, et surtout de ses appréciations positives de son activité souterraine. Toute son intelligence est orientée vers la défense de son logis et elle [la bête] est

¹ Critique d'art, traducteur, éditeur, écrivain et historien français. A notamment travaillé chez Flammarion.

² David Zane Mairowitz, écrivain américain notamment fondateur du journal *International Times*.

³ George-Louis Leclerc comte de Buffon, académicien des sciences, notamment renommé pour ses études sur la zoologie.

satisfaite du système qu'elle a mis en place. [...] elle le dépeint avec un luxe inépuisable de détails. » (2007 : 5)

De sa maîtrise des mœurs de la taupe qu'il brosse avec justesse, qu'il sémantise et qu'il partage sous la forme d'une nouvelle déroutante, Kafka plonge le lecteur dans une richesse dimensionnelle captivante. Évidemment, *Le Terrier* (1931), est loin d'être la seule œuvre de Kafka qui soit ainsi composée — *Joséphine, la cantatrice ou Le peuple des souris* (1924) en est un autre exemple également édifiant.

Enfin, comme dernière illustration de la superposition dont résulte le récit culturel, il faut dire quelques mots du roman de Bernard Werber¹ : *Les Fourmis* (1991). Le parallèle fait entre la « civilisation » des fourmis — dont l'approfondissement et le portrait dressé n'a rien à envier aux analyses de spécialistes — et la civilisation humaine est un modèle très explicite de ce que peut être la sémantisation d'éléments du récit naturel au profit de la création littéraire. Bernard Werber, dans *Les Fourmis*, emprunte la voie de la nature vierge de toute anthropomorphisation ou folklorisation afin, justement, de passer un message, une pensée à l'Homme, à travers cet autre qui se raconte dans sa différence et sa présence indépendante de la nôtre. Ce roman nous dévoile une approche plus franche que peut adopter l'écrivain dans sa volonté de faire sens des retombées du récit naturel.

Conclusion

Les postures et les démarches que l'écrivain adopte, lors de ses créations, vis-à-vis de ses imprégnations du premier environnement narratif que nous appelons « nature », sont

¹ Romancier, réalisateur et journaliste français, principalement connu pour sa trilogie *Les fourmis*.

autant de paramètres qui définissent les substances et les dimensions de son œuvre : particulièrement ses différentes couches et les différentes consistances de ses éléments. L'attention du lecteur, quant à elle, demeure, indubitablement, focalisée sur toute modification ou distorsion du récit naturel latent, en filigrane du récit culturel. Certains auteurs, ayant saisi l'intérêt que peut avoir ce genre de transgressions, en ont fait l'objet principal de leur intrigue ; *La planète des singes* (Boulle, 1963) en est une démonstration. Concluons comme suit : l'éthocritique est, d'abord, l'étude de tout corpus littéraire en tant que superposition d'un récit culturel et d'un ou plusieurs récits naturels, fragment(s) ou élément(s) de ce(s) récit(s). Elle est un questionnement autour des retombées des récits naturels sur les textes littéraires et, à travers cela, une approche littéraire des causalités, des fonctions, des consistances et des statuts de ses objets. C'est aussi une reconsidération de la réalité animale et de ses apports dans la littérature.

Bibliographie

- Voir : LUDWIG, Quentin. (2012), *Le grand livre du bouddhisme*, Paris, Groupe Eyrolles, pp. 50-51.
- Aristote. (2017), *Histoire des animaux* : Traduit par Jean Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 674 p.
- Rueckert, William. (1978). "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." *Iowa Review* 9.1.
- C.Glotfelty (1996), "Introduction: Literary studies in an age of environmental crisis", *The Ecocriticism Reader*, University of Georgia Press, pp. 18. [Notre traduction].
- Vignola, Gabriel. (2017), « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *Cygne noir*, n°5.
- K. Scott (2012), *The Language of Nature, the Nature of Language*, University of Massachusetts Press, 216 p.

- Vadde, Aarthi. (2011), Cross-Pollination : ecocriticism, zoocriticism, postcolonialism, Contemporary Literature, no 3, pp. 567. [Notre traduction].
- Derrida, Jacques. (2006), L'animal que donc je suis, Paris, Galilée, 218 p.
- Moe, Aaron. (2014), *Zoopoetics : Animals and the Making of Poetry*, Lanham : Lexington Books, pp. 10. [Notre traduction].
- Simon, Anne, « Présentation de la zoopoétique », Animots. *Carnet de zoopoétique*, [<http://animotshypotheses.org/zoopoetique>], consulté le 26 mars 2020.
- Cyrulnik, B. 2016, Journées Boris Cyrulnik – « Sauve-toi, la vie t'appelle », Mucem, Marseille.
- Aubert, M., Lebe, R., Oktaviana, A.A et al. (2019). Earliest hunting scene in prehistoric art. *Nature* 576, pp. 422-445.
- Aubert, Maxime. (2014), et al., Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia, *Nature*, vol. 514, pp. 223–227.
- Kafalenos, E. (2006), *Narrative Causalities*, Ohio, Ohio State University Press, 288 p. [Notre traduction].
- Barthes, Roland. (1996), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, pp. 1-27
- Pouydebat, E. (2017), *L'intelligence animale*, Paris, Odile Jacob, 215 p.
- Rialland, Ivanne. (2005), « La mythocritique en questions », *Acta Fabula*, Vol. 6, n°1, printemps. URL : <http://www.fabula.org/revue/document817php>, page consultée le 25 mars 2020.
- Uexküll, J. (1934), *Mondes animaux et monde humain suivi de La théorie de la signification*, ; trad. Fr. éd. Denoël, 1965, 188 p.
- Voir : Bibliothèque nationale de France : Ésope (1913), *Fables d'Ésope*, traduction nouvelle illustrée par Arthur Rackham.
- Logan CJ, Jelbert SA, Breen AJ, Gray RD, Taylor AH, « Modifications to the Aesop's Fable Paradigm Change New Caledonian Crow Performances ». *PloS ONE*, 9(7) :e103049. doi:10.1371/journal.pone.0103049
- Voir : Bibliothèque nationale de France : Ésope (1913), *Fables d'Ésope*, traduction nouvelle illustrée par Arthur Rackham.

- Jean de La Fontaine. (1931), *Fables de La Fontaine*, Le Corbeau et le Renard, texte établi par Jean-Pierre Collinet, Fables, contes et nouvelles, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 32
- Ibn al-Muqaffa. (2007), *Kalilah et Dimnah*, traduit par Fawzi Ali Mohammed, Beyrouth, Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah, 264 p.
- Kalilah et Dimnah, p. 10 (même source).
- Kafka, Franz (2002), *Le Terrier*, traduction de Dominique Miermont, Paris, Mille Et Une Nuit.
- Voir : Bibliothèque nationale de France : Buffon, Georges-Louis Leclerc. (1888), *Histoire naturelle des animaux*, Paris, H. Lecène et H. Oudin. 318 p.
- Lemaire, Gérard-George. (2007), « Taupologies de Franz Kafka », dans *Les Lettres Françaises*, Nouvelle série 34, p. 5.
- Kafka, Franz. (2019), *Joséphine, la cantatrice ou Le peuple des souris*, traduit par Olivier Mannoni, Payot, 95 p.
- Werber, Bernard. (1991), *Les Fourmis*, Paris, Albin Michel, 312 p.
- Boulle, Pierre. (2004), *La Planète des singes*, Paris, Pocket Jeunesse, 240 p.