

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ À  
'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
RÉGIS LARRIVÉE  
  
IRE THE ISLAND OF DR. MOREAU DE WELLS  
POUR RÉCRIRE L'ÎLE DU DR MOREAU

OCTOBRE 2005



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

## RÉSUMÉ

### Introduction

Ce mémoire propose une relecture du roman *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells qui est l'aboutissement d'une analyse littéraire d'éléments internes et externes au récit. Pour appuyer cette démarche, quelques commentaires font se confronter les effets sémantiques et stylistiques du texte d'origine et la traduction de Davray (*L'Île du docteur Moreau*, Gallimard, coll. « Folio »). Nous suivons un parcours gradué, partant en quelque sorte du particulier (extraits, mots isolés, etc.) pour faire des commentaires qui, de plus en plus, s'appliquent au général (réseaux de métaphores filées, leitmotive majeurs, structure du récit, filiation avec d'autres textes, relations génériques, etc.). Cela nous permet de montrer comment le particulier influe sur le général (« le micro influe sur le macro », selon l'expression d'Eco).

La première partie du mémoire, « Les dérives révélatrices de *The Island of Dr. Moreau* », propose une lecture des premier et dernier chapitres de *The Island of Dr. Moreau*, certainement les chapitres qui sont les plus « altérés » dans le processus de la traduction. Il s'agit d'une analyse qui étudie en particulier les caractéristiques internes du texte que l'on retrouve dans la version originale, mais comportant des écarts dans la version traduite.

Notre premier chapitre s'attarde au premier chapitre du récit et notre deuxième, au dernier. Une grande partie de notre premier chapitre porte sur les effets qu'engendre l'absence de renseignements sur les événements qui précèdent la dérive de Prendick sur son canot; le début du récit de la version originale est étrangement tronqué dans la version traduite. On commente les éléments documentaires légitimant le récit, les gestes significatifs du personnage de Prendick durant les premiers événements du récit, l'onomastique fortement

polysémique, la composition des personnages en triades, le motif de l'enfer et le thème de la chance.

Notre deuxième chapitre s'attarde au dernier chapitre du récit en analysant d'autres aspects jugés dignes de mention, mais suggérant du même coup qu'il y a des parallèles importants à constater entre la fin et l'ouverture du récit. On y traite de l'itération diégétique, du rapport étroit entre la mer et le ciel, du rappel des thèmes de la lumière et des étoiles, de la question du lieu et de la part de la bête en Prendick.

La deuxième grande partie du travail, « Entre les dérives : le corps du texte », propose des observations de certains paradigmes qui traversent cette fois-ci le récit entier et qui influent, de manière que nous jugeons significative, sur les sens générés par le récit dans sa version originale.

Notre troisième chapitre s'occupe de traiter de questions touchant aux écarts constatés entre les deux versions du récit par rapport aux titres de chapitres et aux noms des personnages et bateaux. On aborde le thème du sang, thème fondamental qui permet d'associer étroitement les personnages avec l'île. Il est enfin question des jurons et de leurs effets sémantiques dans la version originale, l'un étant de rendre antipathiques l'ensemble des personnages.

Le quatrième chapitre est l'occasion d'un commentaire plus globalisant sur la structure narrative du récit. Cette structure, qui entretient une parenté avec le schéma narratif canonique des Robinsonnades et avec certains procédés typiques des romans d'aventure, suggère les relations génériques de *L'Île du docteur Moreau* qui doivent être maintenues dans la traduction, si tant est que l'on cherche à rendre compte de la « parenté » du récit.

Enfin, la conclusion fait un rappel des principaux écarts constatés entre *The Island of Dr. Moreau* et *L'Île du docteur Moreau* tel que traduit par Davray. On y propose aussi des pistes et surtout une nouvelle perspective de lecture, en vue d'une traduction éventuelle du récit.

## **AVANT-PROPOS**

C'est en tant qu'enseignant au collégial que m'est apparue la pertinence de ce sujet de maîtrise. J'avais inscrit *L'île du docteur Moreau* dans un cours portant sur l'analyse littéraire, ayant en tête de montrer qu'il y avait des liens à faire entre ce roman et les autres textes que je faisais lire et qui, à mon sens, s'apparentaient aussi aux Robinsonnades. En faisant lire la version française du livre, cependant, je me rendais compte session après session qu'il y avait des problèmes : des réseaux sémantiques étaient moins serrés ou n'étaient pas les mêmes que ceux de la version originale. Mon choix de textes ne tenait plus vraiment, la parenté avait disparu avec la traduction. Ne trouvant pas d'autres traductions du livre, cela me forçait très souvent à expliquer les différences; à la longue, il fallait retraduire les passages différents ou traduire ceux qui n'y étaient pas! Ce travail devant l'inadéquat : voilà ce qui a donné naissance à ce sujet! Je salue mon collègue M. Richard Boivin qui, sans le savoir, a suggéré un jour, dans une phrase qui pouvait sembler anodine au moment où elle a été dite, que j'avais assez de matière sur *L'île du docteur Moreau*

« pour en faire un mémoire de maîtrise ». Ces mots ont eu un effet. Je suis reconnaissant envers ma conjointe d'être aussi à l'origine du sujet et ce, pour plusieurs raisons, l'une étant qu'on a beaucoup réfléchi ensemble sur Moreau. Et je salue en passant mes élèves avec qui j'ai pu discuter du sujet.

Je remercie aussi mes directeurs de recherche, M. Mustapha Fahmi et M. Jean-Pierre Vidal, qui m'ont donné des conseils judicieux.

À la mémoire de mon père, Denis Larrivée (1934-2005),  
qui m'a emmené à la mer.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PARTIE I : LES DÉRIVES RÉVÉLATRICES DE <i>THE ISLAND OF DR. MOREAU</i>	
CHAPITRE PREMIER : L'IMPORTANCE DU PREMIER CHAPITRE ABSENT	7
Les éléments documentaires du premier chapitre	9
La dérive révélatrice de Prendick	13
Les métamorphoses immédiates et annonciatrices de Prendick	17
La part de la chance dans ce naufrage infernal	20
La triade prémonitoire du canot	22
L'homme sans nom préfigurant l'île sans nom	27
L'enfer est dans le nom	30

<b>DEUXIÈME CHAPITRE :</b>	
LE DERNIER CHAPITRE DU RÉCIT, « <i>THE MAN ALONE</i> », ET SES LIENS AVEC LE RÉCIT ENTIER	35
La mascarade de l'île	36
Les hôtes et les domaines du silence : ciel et mer	39
Les étoiles parlantes	45
La lumière en eux	47
La bête en Prendick	55
<b>PARTIE II :</b>	
<b>ENTRE LES DÉRIVES : LE CORPS DU TEXTE</b>	
<b>TROISIÈME CHAPITRE : LES ÉCARTS AU CORPS</b>	58
Les titres de chapitres	60
Les noms de personnages	65
Les noms de bateaux	67
La soif sanguinaire	70
L'île ensanglantée	75
Les jurons diaboliques	80
L'imagerie démoniaque	82
L'excédent maléfique de Prendick	85

QUATRIÈME CHAPITRE: LA STRUCTURE ET LE GENRE DU RÉCIT	87
La Loi centrale de <i>The Island of Dr. Moreau</i>	89
L'inscription de <i>The Island of Dr. Moreau</i> dans le genre des Robinsonnades	93
L'inscription du récit dans la catégorie plus large des romans d'aventures	100
CONCLUSION	104
BIBLIOGRAPHIE	107

## **TABLEAU ET ANNEXES**

### **TABLEAU**

Tableau comparatif des titres de chapitres de la VA versus la VF	64
------------------------------------------------------------------	----

### **ANNEXE I**

Schéma narratif de <i>The Island of Dr. Moreau</i>	111
----------------------------------------------------	-----

### **ANNEXE II**

Traduction des huit premiers paragraphes manquants du Chapitre 1	113
------------------------------------------------------------------	-----

## INTRODUCTION

Un nombre appréciable de romans de la deuxième moitié du XIXe siècle s'inscrivent dans un genre communément désigné « roman d'aventures ». À l'intérieur de cette grande catégorie de textes – anglais et américains pour la plupart – qui comportent évidemment beaucoup d'éléments thématiques et stylistiques très similaires entre eux, se retrouve un sous-genre qui est mieux connu sous le nom de Robinsonnades (terme emprunté au *Capital* de Marx) et qui regroupe des textes qui racontent, avec une constance vraiment surprenante dans le déroulement des actions, l'aventure d'un personnage qui, suite à une série d'événements naturels, sociaux et/ou familiaux désespérants, se retrouve seul sur une île où il doit compter sur ses ressources intellectuelles et physiques pour survivre, île dont il devra éventuellement s'évader.

Or, l'interprétation de ces textes passant par la traduction (pour le lecteur francophone unilingue, par exemple), cette parenté étroite entretenue avec la structure typique au sous-genre aura parfois tendance à disparaître. Autrement dit,

si la traduction ne respecte pas assez rigoureusement ces liens génériques, la structure narrative quasi-canonique du texte peut en être grandement modifiée. Cela est particulièrement le cas avec le roman *L'Île du docteur Moreau* (1896) de H. G. Wells. Cette traduction officielle et reconnue de l'édition Gallimard (collection Folio) qui date de 1901, signée Henry D. Davray, compte parmi les seules traductions disponibles en français. Si on s'en tient strictement au déploiement sémantique du texte d'origine, la traduction proposée semble trop s'en écarter et ce, à plusieurs points de vue.

La paternité du genre est un aspect fondamental du sous-genre (chaque texte fonctionnant comme une variation sur un même thème). Au-delà du rapport évident entretenu avec le texte-source du sous-genre, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (pourtant publié bien antérieurement à l'émergence populaire du sous-genre qui s'en inspire – en 1719), et du renvoi aux personnages mythiques de Robinson et de Vendredi, le lien est étroit entre *The Island of Dr. Moreau* et les textes des origines du monde (*Genèse*, *Les Métamorphoses* d'Ovide) qui génèrent des mythes (l'âge d'or, les ténèbres, ...) qui sont, ici, des sources majeures d'archétypes et doivent être maintenus lors de la traduction. À titre d'exemple, les renvois à l'enfer se font très

insistants dans le texte d'origine (corollaire : le motif de la créature rampante, serpentine, incarnant le mal absolu).

Une traduction qui ignore le lien intertextuel qui existe entre les textes du sous-genre, ou qui en gomme les renvois, ne permettra pas à un réseau sémantique aussi riche de se déployer. En fait, il y a des liens majeurs que la traduction doit entretenir entre ce roman et des textes maritimes qui paraissent durant le même siècle: Stevenson (*L'Île au trésor*, 1883, *Le creux des vagues*, 1893), Poe (*Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, 1837), Conrad (*Au cœur des ténèbres*, 1899), Cooper (*Le cratère*, 1847), Melville (*Mardi*, 1849), Verne (*L'île mystérieuse*, 1874), etc. Ne sont pas à négliger non plus des textes générant des mythes plus modernes qui mettent en scène des créatures hybrides, fragmentées, morcelées (mi-homme/mi-autre, mi-homme/mi-bête) : sujets (ou objets?) d'énigmes pour l'homme, amené ainsi à jauger l'intégrité de son identité physique et psychologique : *Frankenstein* (Shelley), *Docteur Jekyll et M. Hyde* (Stevenson), etc. En se fiant uniquement à ce *topos*, cet ensemble de textes forme un corpus à part auquel participe sans aucun doute *The Island of Dr. Moreau*.

Du point de vue générique, la traduction doit tenir compte de la parenté qu'on peut établir, par exemple, entre un genre à tendance discursive, comme le récit de voyage, et le roman d'aventure, à tendance narrative, et cela fait partie de l'enjeu textuel de *The Island of Dr. Moreau*. Si le lecteur n'a pas l'impression que le récit peut participer d'une histoire vécue, élément annonciateur de la fin de son histoire (puisque il est en train de nous raconter ce qu'il a vécu, le narrateur a dû pouvoir survivre à ses aventures assez longtemps pour réussir à écrire son texte à la fin des événements, à la suite de toutes ses aventures. Cette vérité est implicite dès le début du texte, à moins d'un bluff exégétique, chose rare dans le sous-genre), comment en sera affectée la crédibilité de ce que raconte le narrateur (les lieux, les actions, etc.)? Et comment cela affectera-t-il notre manière de voir le narrateur lui-même (son identité, sa capacité de raconter, etc.)? Interviennent aussi des problèmes liés à la représentation par l'écrit, plutôt fréquents dans le texte d'origine.

Autres problèmes que fait surgir la traduction : des liens internes aux textes qui sont de divers ordres. Des questions d'ordre structural surviennent alors que la traduction se permet de modifier les éléments de la diégèse. En fait, dans le cas de la traduction de *L'Île du docteur Moreau*, l'élimination des paragraphes du début du

roman, la nouvelle division (réductrice) des chapitres et le travestissement d'un certain nombre d'événements à tout moment dans la diégèse font en sorte qu'on a peine à expliquer plusieurs autres aspects du texte. Le texte d'origine a une portée existentielle majeure et soulève des questions fondamentales d'identité (pour paraphraser Gauguin : d'où venons-nous? qui sommes-nous? où allons-nous?). Comment expliquer la transformation si importante du narrateur dans le dernier chapitre, qui a pour objet d'exprimer sa nouvelle représentation désabusée du monde des hommes, si le texte ne favorise pas l'instauration progressive de l'animalité en lui, pourtant si nourrie dans le texte d'origine?

Enfin, en ce qui concerne des problèmes habituels de stylistique comparée lorsqu'il est question de traduction de l'anglais vers le français, ne participant pas complètement du réseau sémantique du texte d'origine, le texte ainsi traduit ne peut pas toujours rendre compte des rapports de la langue de départ entretenus dans le déploiement sémantique constant entre les lieux et les personnages, les personnages entre eux, les actions et les objets, etc.

L'objectif de cette recherche est de proposer une analyse du texte d'origine, assez outillée pour poser ensuite un jugement critique sur la traduction existante,

de manière à suggérer des pistes pour une nouvelle traduction ou pour bonifier celle qui existe. Cette analyse, s'inspirant de la sémiotique, étudiera les éléments internes à *The Island of Dr. Moreau*, liés aux questions du double, de la personnification du décor, de la liquidité, de l'insularité, du couple lumière/ténèbres, etc. Par ailleurs, des éléments de narratologie, surtout en ce qui concerne le rapport entre la manière de raconter des événements différents et le rôle du narrateur dans cette diégèse particulière, seront à la base d'un commentaire sur la structure du récit qui, en partant du canevas du tableau événementiel typique des Robinsonnades, montrera en plus les particularités du texte d'origine jugées dignes d'être retenues pour des raisons narratives, sémantiques, syntaxiques, intertextuelles, et autres.

**PARTIE I**

**LES DÉRIVES RÉVÉLATRICES DE *THE ISLAND OF DR. MOREAU***

**PREMIER CHAPITRE**

**L'IMPORTANCE DU PREMIER CHAPITRE ABSENT**

Une surprise de taille attend, dès le début du texte, quiconque lit la version traduite en français de *L'Île du docteur Moreau*<sup>1</sup> (Gallimard, coll. « Folio ») après avoir lu le texte original en anglais : hormis le dernier paragraphe, le premier chapitre n'y est pas. Les raisons qui expliquent cette chose peuvent être nombreuses, mais les conséquences en ce qui a trait à l'histoire racontée, et leurs ramifications, sont lourdes.

Le premier chapitre de *The Island of Dr. Moreau* est une mise en situation assez élaborée des incidents qui ont mené à la dérive de Prendick. Ce chapitre adopte d'abord un ton plutôt discursif ou essayistique, puis raconte des incidents pathétiques qui ont lieu sur le canot. Ce premier chapitre nous donne déjà une bonne idée de la personnalité complexe de Prendick et annonce le ton narratif à venir. Véritable mise en abyme du récit, cette première série d'incidents annonce aussi plusieurs caractéristiques onomastiques et thématiques du récit entier.

---

<sup>1</sup> Pour les besoins d'allègement, la version française (langue d'arrivée) sera désormais désignée comme étant la VF, avec les citations en caractères non italiques. La version anglaise (langue de départ) sera désignée comme étant la VA, avec les citations dans le corps du mémoire en caractères italiques. Nous ne traduisons pas les passages étant donné leur nombre important. Les mots en caractères gras dans les citations sont des modifications pour des besoins d'illustration et constituent l'équivalent des « [je souligne] ».

## Les éléments documentaires du premier chapitre

La traduction de Davray propose un narrateur qui amorce brutalement son récit en disant : « Je demeurai affalé sur l'un des bancs de rameurs du petit canot [...]. Pendant plusieurs pages, ce « je », seul dans son canot, restera totalement désincarné par rapport à la chronologie, par rapport aux repères de l'espace-temps : les lieux géographiques, les dates. Aussi nous laisse-t-on dans l'ignorance par rapport aux incidents qui ont causé le naufrage du bateau sur lequel il voyageait, *La Dame Altière*, et par rapport à son identité véritable (*i.e.* le nom derrière le déictique du pronom, « je »). Parce que ce « je » ne provient pas d'un cadre obligatoirement réaliste, restant désincarné par rapport au monde du lecteur, le texte traduit (VF) permet alors une lecture immédiatement réconfortante en tant que fiction pure - qui rappelle plutôt le roman d'anticipation, de science-fiction - enlevant du même coup la possibilité d'une charge fantastique<sup>2</sup> qui surviendra à mesure que le texte avance, lorsque la tension réalité/fiction atteindra son comble (Todorov, 1970 : p. 29).

Pourtant, le récit d'origine (VA), en six paragraphes bien étoffés, nous renseigne sur plusieurs aspects qui permettent de caractériser ce narrateur qui

---

<sup>2</sup> L'incursion du surnaturel dans le réel.

dérive dans son canot au milieu de l'océan Pacifique, et offre de réels arguments en faveur d'une histoire vécue, « crédible » pour les lecteurs contemporains de Wells : le narrateur se permet même une posture générique par rapport à son texte<sup>3</sup>. En fait, le texte s'attarde longuement sur des événements qui précèdent sa dérive en canot, appuyés de références à des articles de journaux et de documents sur ce naufrage et sur un autre naufrage bien connu et comparable (le cas du navire du nom de *Méduse*, en 1816). Il s'agit là d'un renforcement de l'effet de réel par le recours au paradigme. Ces documents entourant les circonstances de l'incident sont bien connues, nous dit-il, mais erronés. Ainsi, le narrateur motive et justifie l'écriture de son texte, qui se fait au nom de la vérité des faits et qu'il présente plutôt dans une lignée de « documents » sur l'affaire. Les dates correspondent à des événements relativement contemporains (précédant d'une dizaine d'années la date de publication du livre). Le narrateur dit vouloir rectifier la suite de l'histoire déjà publiée (Le « *Daily News* » du 17 mars 1887) du naufrage du *Lady Vain* et donc faire la lumière sur le mystère entourant le sort des hommes manquants, apparemment décédés dans le canot de sauvetage. Il prétend en être un témoin

---

<sup>3</sup> Même si l'on peut reconnaître que « ce qui compte [dans le roman d'aventures], ce n'est pas la reproduction d'événements réels, historiques, mais celle des passions humaines élémentaires [...] » (Tadié, 1982 : p. 9), le fait d'ajouter des effets de réel au début d'une diégèse aussi fantaisiste signale une volonté d'établir dès le départ une tonalité réaliste et une visée quasi-didactique, voire une mission journalistique.

privilégié : il est le seul survivant. Nous le verrons, cet aspect aura des conséquences majeures en ce qui concerne la parenté entre ce texte et le canevas événementiel des Robinsonnades (*cf.* Chapitre IV – La structure et le genre du récit)<sup>4</sup>.

Au-delà de cette information pseudo-documentaire, ce début manquant à la traduction constituait dans le texte d'origine les fondements majeurs de « référentialisation ou d'objectivation destin[és] à effacer, dans toute la mesure du possible, l'écart entre les *mots* et les *choses*» (voir définition complète de l'« effet de réel » dans A.J. Greimas et J. Courtés, « Illusion » in *Sémiose; dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 2, 1979 : p. 110; voir aussi « Référent », Tome 1, p. 312).

Dans le texte d'origine, on voit immédiatement le souci accordé à la mise en place pseudo-historique des événements qui seront racontés, de même qu'à la détermination immédiate, de la part du narrateur, Prendick, du genre littéraire dans lequel il veut inscrire son récit. Ce souci de rigueur aura son pendant plus

---

<sup>4</sup> *The Island of Dr. Moreau* ne serait pas la seule des Robinsonnades à subir l'abrégé éditorial radical de la sorte pour des raisons de lectorat. Andries citant Defoe à propos de son Robinson : « Defoe se plaint que les éditions abrégées « dépouillent [le livre] de toutes ces réflexions, aussi bien religieuses que morales, qui non seulement constituent les plus grandes beautés du texte, mais ont été calculées pour l'avantage infini du lecteur. En faisant cela, ils lui ôtent ses plus brillants ornements.» Phrase prophétique qui pourrait convenir pour [sic] bien des robinsonnades publiées au XIXe et XXe siècle.» (Andries, 1996 : p.10)

tard dans le récit alors que Prendick nous révèle sa première relation avec Moreau qui s'établira par l'écriture; l'article scientifique de ce dernier sur la vivisection, lui aussi tiré d'un journal. Cela crée une parenté de plus entre les deux personnages – ils sont tous les deux écrivains sérieux.

Le chapitre en forme de compte rendu à valeur historique, également le fait que le récit entier, après les deux premiers paragraphes, soit rédigé au passé<sup>5</sup>, laissent entendre que le narrateur est peut-être, lors du moment de sa rédaction, affecté par des événements qui ont pu moduler sa manière de raconter<sup>6</sup>. Il dit avoir pris ses distances par rapport aux événements (*cf.* à la fin du récit, il dit se remémorer les événements un an après), mais il avoue du même coup avoir quelque peu perdu la tête lors de ces événements. Tout le long du récit, il se qualifie d'oublieux; il dit souffrir des séquelles de traumatismes vécus sur l'île; il mentionne la distanciation d'avec les hommes et la solitude qu'a engendrée sa retraite; on peut aisément le soupçonner de raconter des mensonges pour embellir sa manière d'agir. Cette mise en place du récit est manquante dans la VF et les ambiguïtés entourant la provenance du narrateur sont à peine relevées

---

<sup>5</sup> « [S]i beaucoup de romans d'aventures passent de « l'aventure mortelle » à « l'aventure esthétique », s'ils sont racontés par le héros vainqueur, c'est que l'aventure n'acquiert un caractère de beauté, ou même simplement une signification, que lorsqu'elle est contemplée de l'extérieur, et (ou) après coup». (Tadié, 1982 : p. 6)

<sup>6</sup> « Le rapport du roman d'aventures avec l'Histoire est confus : il lui faut une différence, qu'apporte le temps passé, comme les voyages. » (*Ibid.*)

plus tard dans le récit; lorsqu'elles le sont, cela se fait de manière fort elliptique. En fait, on n'a accès dans la VF à cette partie de l'histoire que par le biais d'un sommaire (en discours indirect de Prendick) dans la forme d'un paragraphe d'une phrase. Il s'agit d'une phrase qu'on ne trouve pas dans la VA, donc inventée et ajoutée par le traducteur de toutes pièces, se retrouvant beaucoup plus tard dans le récit (p. 13, VF), alors que Prendick et Montgomery font connaissance :

*Je lui racontai le naufrage de la Dame Altière, la façon dont je pus m'échapper dans la yole avec Constanse et Helmar, la dispute au sujet du partage des rations, et comment mes deux compagnons tombèrent par-dessus bord en se battant.*

Évidemment, avec ce sommaire limité en analepse, il y a pauvreté d'information quant aux incidents du naufrage (*cf. Chapitre III – Les écarts au corps*).

### **La dérive révélatrice de Prendick**

Comment expliquer la transformation si importante du narrateur dans le dernier chapitre, qui a pour objet d'exprimer sa nouvelle représentation désabusée du monde des hommes, si le texte ne favorise pas l'instauration progressive de l'animalité en lui, pourtant si nourrie dans le texte d'origine? (*cf. Chapitre III – L'excédant maléfique de Prendick*). Cette première histoire de la

dérive sur le canot alors que Prendick n'est pas encore seul, mais bien accompagné de deux autres hommes, vient en effet immédiatement caractériser ses aspects moraux et son comportement. Elle est révélatrice du comportement humain si commenté durant tout le texte. Il est ainsi moins surprenant de voir Prendick dire à la fin dans la VA, « *In this way I became one among the Beast People [...]* » (p. 115), lorsque cette idée germe déjà dans l'esprit du lecteur par les exemples de son comportement antérieur.

Dès cet incident, Prendick parle de manière assez égoïste de sa chance lorsqu'un des naufragés, Constans, sombre en voulant se rendre jusqu'au canot dans lequel il se retrouve, trouvant rapidement une raison peu convaincante pour ne pas l'avoir fait ; dans le fond, Constans avait de la chance, lui aussi, de ne pas crever de faim. Prendick démontre son peu de courage lorsqu'il refuse de participer au jeu de la courte paille. Il se met à rire lorsque les deux autres passagers qui l'accompagnent tombent à l'eau et se noient. Ce n'est pas son empathie qui ressort de ces événements et cela annonce de façon très claire ce que seront ses réactions, ses rapports avec les bêtes.

Justement, ailleurs dans le récit, ce narrateur, Prendick, se caractérise par sa grande complexité morale et les incidents initiaux n'embellissent surtout pas

l'image qu'on peut se faire de lui. Il se dit craintif, paranoïaque (aux aguets), hystérique (« *frantic* », « *violent* »), mais également calme. Il est sobre (non-alcoolique), mais il est également d'esprit désordonné et porté à halluciner. Il est curieux, astucieux, mais également peu habile de ses mains, manquant de sens pratique, peu artistique. Il se dit pacifique, mais il est également excité par le meurtre (de l'Homme-léopard) ou alors, il est sujet à des « *wild bursts of rage* », se déclarant facilement irritable. Il se déclare brillant, perspicace, méthodique, mais dit également ne pas « remarque[r] les détails », se qualifiant souvent d'oublieux. Il est courageux, prêt à subir tous les dangers, pour sauver sa peau, mais très peu pour sauver celle des autres (ex. Constans). Il se dit franc, mais il est également menteur. Il se dit solitaire, mais il avoue avoir besoin de la compagnie des autres. Il a une imagination fertile, mais il est un écrivain peu expérimenté. Il est croyant (du moins, au début), mais cède assez aisément au péché. Il est l'objet de suspicion de la part de Montgomery, au début, ce dernier croyant plus au moins à sa version de l'incident de la dérive : « *I thought I detected a certain suspicion in his eyes.* », dit Prendick au sujet de Montgomery (p. 15, VA). C'est pourtant un scientifique, ce qui devrait impliquer des habiletés d'observation et d'analyse ainsi qu'une propension à l'objectivité.

Il ne se présente surtout pas comme un personnage unidimensionnel sans défauts. En germe, nous avons donc affaire ici à un personnage qui dit ne pas contrôler la situation : il ne contrôle pas les autres passagers de son bateau, ne croit pas à l'utilité d'espérer quoique ce soit de l'humanité. Absence de leadership, refus répété d'espérer quoique ce soit d'essayer de sauver les autres naufragés, prise à témoin du lecteur pour justifier ses actes (ce qu'on trouve moins dans la VF; cf. Chapitre III - L'excédant maléfique de Prendick); Prendick n'a pas le « savoir-être », l'altruisme typique du héros romantique. Des renvois fréquents au lecteur expriment son manque de maîtrise de ses émotions ou son indécision, en nous invitant à être juge. Marginalisé - il nous le répète souvent - peu importe l'endroit où il se retrouve dans le récit, que ce soit sur le canot, l'Ipecacuanha, l'île ou sa patrie londonienne, c'est un véritable « *outcast* »<sup>7</sup>. Il est constamment en train de fuir un lieu qu'il perçoit comme dangereux et le seul espace qui semble lui apporter un vrai réconfort, c'est l'eau (par noyade) ou le ciel étoilé (cf. Chapitre II – Les étoiles parlantes), qui suggère que métaphoriquement, le narrateur fait s'équivaloir les deux<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Prendick parle de lui-même comme étant un « *human flotsam* » (p. 21, VA). À l'image de Montgomery d'ailleurs qui se désigne au début du récit comme « proscrit de la civilisation » (p. 23, VA; p. 26, VF).

<sup>8</sup> Voir aussi commentaires sur « le geste du héros » (Sellier) au chapitre II qui suggère l'héroïsation solaire de Prendick.

Ceci n'est qu'un aspect d'un ensemble de chapitres encore plus large, qui contiennent des bribes d'aventures précédant l'arrivée sur l'île et qui, souvent par mise en abyme très structurée<sup>9</sup>, renseignent sur la structure de l'ensemble. Ce système narratif ne peut fonctionner qu'à condition de relire – et de récrire! – le début du texte (en rapport avec la toute fin, surtout). La symétrie entre le début et la fin, qui donne une portée très grande aux réflexions existentielles du narrateur, est un des éléments essentiels du roman d'origine.

#### **Les métamorphoses immédiates et révélatrices de Prendick**

Le dernier chapitre du livre nous montrera de manière décisive que le récit est initiatique (et quasi-épique, comme nous le verrons plus loin) en cela qu'il suit surtout la trajectoire identitaire de Prendick et son apprentissage de l'existence; on nous donne à la fin ni plus ni moins qu'une dissertation sur la métaphysique de la vie, la spiritualité changeante, même évolutive, de Prendick qui culmine avec son désir d'immortalité (*cf. Chapitre II – La bête en Prendick*).

Cet aspect du récit se révèle aussi à partir des nombreuses « presque » morts du narrateur : les tentatives de suicide de Prendick par noyade ponctuent les grands changements dans l'action (*cf. Chapitre IV*) et Prendick manifeste des

---

<sup>9</sup> Voir les compositions de personnages en triades (Chapitre I – Triades).

signes de renaissance (souvent christiques; baptême d'eau, par exemple) après chaque tentative. Il portera ainsi un nouveau nom à chaque fois<sup>10</sup>: « *Mr. Shut-up* », « *Master* » par son homme-chien, etc. Cela correspond au rituel initiatique qui, à partir de ce nouveau nom, porte témoignage de la transformation/renaissance du sujet.

Or, le premier chapitre de la VA contient, lui, la première idée de suicide qui germe déjà dans la tête de Prendick. En effet, Prendick est seul de l'équipage à dire vouloir faire chavirer le bateau pour qu'ils se noient au lieu de participer à l'anthropophagie « de survie » suggérée par les autres, par le biais du jeu de la courte paille. Ensuite, plus loin (dans ce qui va constituer la première phrase de la VF), alors que les deux autres se sont entretués, il pense avaler de l'eau de mer « pour devenir fou et mourir plus vite ». Cette attitude est révélatrice de la volonté d'autodestruction du narrateur, de son obsession de la noyade qui parcourt le texte, ainsi que de sa relation métaphysique particulière avec l'eau salvatrice, transcendante.

Mais de manière plus physique, sa métamorphose sera aussi déjà chimique, physiologique. Sa soif obsessive préfigure les substances innommables qui lui

---

<sup>10</sup> Ce qui peut être considéré comme un des éléments de « la manifestation de plus en plus éclatante du héros par des naissances successives, jusqu'à sa naissance immortelle. La séquence

seront administrées par le couple Montgomery/Moreau. Elle est aussi l'annonce de la critique sévère qu'adressera Prendick envers l'alcoolisme du capitaine de l' « *Ipecacuanha* » et de Montgomery. Cette critique opposera souvent leur ivresse à son abstinence. De même la soif est-elle une annonce du rapport qu'entretient Prendick avec l'alcool en général, qui relève presque du tabou, tellement son refus d'en prendre est intransigeant<sup>11</sup>. Cette soif préfigure les transgressions de la loi concernant le sang, l'anthropophagie et la soif des bêtes, qui raffolent du sang (*cf.* Chapitre II – La soif sanguinaire). Sa première « torture » de soif préfigure les souffrances (nombreuses) qu'il va subir sur l'île et son rapport complexe avec le liquide, qu'il soit sang, eau ou autre. Les liens entre les « soifs » diverses permettent de les rattacher de manière évidente au motif corollaire du vampirisme. Et c'est au premier chapitre que ce long processus est amorcé, qu'en fait, Prendick est déjà confronté au tabou et à la Loi de l'île.

Son rapport avec son corps est une autre caractéristique en germe dans ce premier chapitre : la coupure marquée entre son corps et son âme, qu'il voit comme indépendants, comme si celle-ci planait au-dessus de l'autre (nié, en

est rythmée par l'alternance naissance-mort-renaissance ». (Sellier, 1970 : p. 15)

<sup>11</sup> Autre motif christique? le vin symbolisant le sang?

quelque sorte), déjà suggérée dans la dernière ligne des paragraphes omis par la

VF :

*But I also remember as distinctly that I had a persuasion that I was dead and that I thought what a jest it was they should come too late by such a little to catch me in my body. (p. 13, p. 12)*

Son rire étrange, inopportun, du premier chapitre, relevant de l'inconscient, suscite le questionnement sur la morale de cette spiritualité aussi, alors qu'il voit les deux autres marins tomber par-dessus bord. Il dit :

*They sank like stones. I remember laughing at that and wondering why I laughed. The laugh caught me suddenly like a thing from without. (p. 12)*

Déjà, l'étrange le possède, est en lui, contrôle une partie de ses gestes; il représente la part du désordre, d'une loi incompréhensible, absurde, instinctive, qui est prémonitoire des agissements des êtres de l'île (notamment l'Homme-singe fantasque), mais, à n'en pas douter par l'exemple des incidents du canot, lui sert aussi à se déresponsabiliser d'actes plus ou moins louables.

### **La part de la chance dans ce naufrage infernal**

Ce qui relève du mystère, et qui peut faire figure de providence aux yeux de Prendick, c'est la « chance » (selon l'acception de « *luck* »; l'heureux hasard?). Prendick fait mention de cette chance à trois reprises lors du premier chapitre, elle en devient un leitmotiv. Dans la première occurrence, l'échec du quatrième

homme, Constans, à monter à bord du bateau est donné par le narrateur comme une chance inouïe de survie pour ceux qui sont déjà à l'abri sur le canot (au deuxième paragraphe) : « *luckily for us* », dit Prendick. La deuxième fois, cela concerne la chance du quatrième homme, encore Constans, qui réussit à mourir par noyade plutôt que par la faim: « *luckily for himself* », dit Prendick (paragraphe 3). Dans la troisième occurrence, Prendick associe la chance au lecteur/narrataire, « *the ordinary reader* », qui n'a pas la (bonne) fortune – « *luckily for himself* » - d'avoir une imagination assez développée pour concevoir le degré de souffrance des personnages (paragraphe 4, VA). La part du hasard est importante dans l'esprit de Prendick qui y retrouve la cause de plusieurs incidents plutôt malheureux qu'heureux. Ce hasard touche plusieurs personnages pour des raisons différentes et nul doute que dès les premières lignes du récit, le nom fatidique du Lady Vain ne participe du même paradigme des jeux de chance.

Mais cette chance s'associe de plus en plus à Prendick qui, jouant quelque peu contre son gré à la courte paille, parvient à ne pas être le fatidique « *odd man* » du jeu, comme cela sera le cas pour le marin sans nom<sup>12</sup>. Plus loin dans le

---

<sup>12</sup> Il y aurait lieu de commenter davantage cette association « *odd man* » - marin sans nom – « *stammer* », un véritable concentré des défauts des bêtes en un personnage dessiné à grands traits.

récit, après ce premier incident, la bonne chance de Prendick se confirmera à maintes reprises, par exemple lorsqu'il se fait sauver par Montgomery :

*You were in luck, said he, to get picked up by a ship with a medical man aboard.* (p. 14)

*"If I may say it", said [Prendick], after a time, "you have saved my life."*

*"Chance", [Montgomery] answered, "just chance."* (p. 23)

Cette "bonne étoile" de Prendick sera certainement à mettre en lien avec le processus d'héroïsation qui sera commenté au Chapitre II. Mais elle est aussi l'annonce des conclusions qu'il tirera de son expérience au dernier chapitre du récit, et qui forme une sorte d'explication de cette relation particulière avec le destin qu'entretient Prendick.

### **La triade prémonitoire du canot**

On s'en aperçoit progressivement, le premier chapitre préfigure la diégèse du récit à plusieurs points de vue. Aussi est-il le premier d'une suite itérative de séquences événementielles qui présentent des compositions de personnages en triades, chaque structure élaborant davantage, en longueur et en complexité, des éléments que l'on retrouve dans les précédentes : lutte de pouvoir et hiérarchisation entre les membres de la triade, dénomination problématique des

personnages (exemple : absence de noms, noms tronqués, etc.), marginalisation et isolement de Prendick qui mènent à une tentative de suicide, etc. Cette triade agit à huis clos, pour ainsi dire : chaque lieu est fermé, délimité par une barrière d'eau, forçant à la promiscuité, dynamisant la relation entre un nombre limité de personnages. Ainsi, ces lieux seront des lieux relativement fermés : le canot de la dérive, l' « *Ipecacuanha* », l'enclos (sur l'île), la grotte (sur l'île), et dans une moindre mesure, le bateau qui permet son sauvetage et enfin, son lieu de résidence à la toute fin.

Les personnages des triades sont souvent archétypaux – le capitaine soûlard, le savant-fou - constituant un cercle presque « familial »<sup>13</sup>. Or, la première triade<sup>14</sup> dans la VA, qui dure le temps d'un chapitre, est constituée de Prendick, Helmar et le marin sans nom. Ici, Prendick apparaît comme celui qui, plutôt qu'agir, doit suivre le jeu de la courte paille imposé par les deux autres au risque de sa vie. Helmar se présente comme le meneur des trois. Il y est déjà

---

<sup>13</sup>« [I]l n'y a pas de roman d'aventures sans héros préparé pour nous. Littérairement, d'abord : la simplicité des caractères est suffisante pour que nulle ténèbre n'en chasse. Psychologiquement, on peut aussi découvrir dans ces personnages un père, une mère freudiens [...] » (Tadié, 1982 : p. 9)

et

« [L]e roman prolonge toujours « les désirs inconscients d'un scénario familial. » (Tadié citant Marthe Robert, 1982 : p.11)

<sup>14</sup> À ce titre, il est significatif que Constans, le quatrième homme, ne puisse se rendre au canot avant de sombrer; ils ne seront alors que trois dans le bateau.

question d'une relation de pouvoir, de folie, du jeu de la vie ou de la mort, de tentative de suicide, de lutte, etc.

La deuxième triade, sur l'Ipecacuanha, séquence qui fait quatre chapitres (Chapitres 2 à 5), est constituée de Prendick, Montgomery/M'ling et le capitaine. Le capitaine impose ce qu'il appelle textuellement sa « loi » sur le bateau, décrit comme une véritable ménagerie. Le capitaine est manifestement tyrannique, enclin aux blasphèmes, sans scrupules, etc. Prendick, à l'image de M'ling, se fait maltraiter par le capitaine.

La troisième triade, dans l'enclos sur l'île, séquence qui dure à peu près jusqu'à la mort de Moreau, est constituée bien sûr de Prendick, Montgomery et Moreau. En fait, on a une relation analogue à ce qu'on avait sur les bateaux entre le couple conflictuel (mais partenaires aussi en crimes) partagé entre l'accord et la discorde :

1. Helmar/marin sans nom (complotant ensemble le jeu de la courte paille, mais luttant l'un contre l'autre jusqu'à la mort);
2. Capitaine/Montgomery (Se disputant, mais s'accordant sur l'abandon de Prendick);

3. Moreau/Montgomery (collaborateurs dans la vivisection, mais en conflit perpétuel par rapport à l'éthique à adopter face aux bêtes).

Les triades aboutissent toujours à l'abandon de Prendick par les autres membres, soit par leur autodestruction ou leur élimination, soit par désertion (quoiqu'on soupçonne fortement que le seul qui semble déserter, le capitaine aux cheveux rouges, meurt aussi à la fin; cf. l'avant-dernier chapitre de la VA).

La quatrième triade, sur l'île, mais dans la caverne, place Prendick entre le « *Ape Man* » et le « *Sayer of the Law* ».

Le dernier chapitre suggère cette triade furtivement, il est vrai, en identifiant les « *captain and mate* » du navire (« *brig* ») qui le sauve. Mais, de manière significative (cf. Chapitre II – Les hôtes et les domaines du silence : ciel et mer), des triades plutôt métaphoriques (mais fortement personnifiées) parcourront aussi ce dernier chapitre. Ainsi, Prendick parlera de sa solitude : « *I was alone with the night and silence* » (p. 125, VA). Il sera aussi question au tout dernier paragraphe de son union avec les « scintillantes multitudes des cieux » des étoiles, ce qui, au pluriel, suggère une communauté d'entités plutôt qu'un couple.

Systématiquement dans ces triades, Prendick est en bas de la hiérarchie<sup>15</sup>, placé dans une position parfois analogue à celle des bêtes, alors qu'il y a toujours un personnage qui incarne et dit la loi (le sur-moi?), un personnage par ailleurs donné comme démoniaque, qui dit détenir la maîtrise d'un code, la chose qui doit se faire, etc. Ce personnage tyrannique, dans deux des cas, est nommé par son titre de profession : « *the captain* » (et ailleurs, « *the red-haired man* ») et « *Dr. Moreau* » (et ailleurs, « *the white-haired man* »). Il s'agirait là d'allusions à leur supériorité? À leur supériorité autre que hiérarchique? S'agirait-il là d'un appel à l'archétype du personnage? Un autre membre des triades se caractérise souvent par sa non-maîtrise du code langagier : le « *stammer* » du « *seaman* », le « *jibberish* » de l'Homme-Singe, le sermon du prêtre du dernier chapitre. Voilà ce qui semble suggérer le surgissement de la folie dans la langue, le manque de contrôle (l'inconscient qui domine?). Ainsi, il semble y avoir une tendance marquée dans les types de personnages qui constituent ces triades.

---

<sup>15</sup> Ce qui vient changer cette dynamique quelque peu est le règne temporaire de Prendick alors que Moreau et Montgomery ne sont plus.

### L'homme sans nom préfigurant l'île sans nom

Cet autre marin du premier chapitre (de la première triade) nous est donné comme un « *seaman* », ou littéralement, homme de la mer. Le narrateur insiste pour dire qu'il ne connaît « toujours pas » (cf. Annexe 2 - Traduction) le nom de ce marin au moment d'écrire son récit (un an plus tard, nous apprend-on). On sait jusqu'à quel point, plus tard dans le récit, porter un nom est d'une importance capitale (cf. Chapitre IV – La loi centrale); ces « noms » temporaires – « *seaman* », « *odd man* » - font déjà penser aux noms composés pour parler des autres personnages (qui sont caractérisés souvent par leurs cheveux ou leur pilosité ; Montgomery est le « *flaxen-haired man* » (p. 16), M'ling est d'abord donné comme le « *black-faced man* » (p. 17), le capitaine est le « *red-haired man* » (p. 19), Moreau, le « *white-haired man* », etc.). Ces noms composés seront utilisés pour parler des bêtes eux-mêmes sur l'île. On n'en sait pas beaucoup sur cet homme énigmatique, mais Prendick prend le soin de nous spécifier qu'il « bégaié »/ « *stammer* »<sup>16</sup> et qu'il est fort, physiquement. Il sera aussi le malheureux « *odd man* »<sup>17</sup> du tir à pile ou face.

---

<sup>16</sup> Comme cela sera le cas plus loin dans le récit avec le « *gibberish* » du « *Ape Man* » ou le sermon du prêtre du dernier chapitre qui est à l'image de ce même « *gibberish* ».

<sup>17</sup> On remarquera la polysémie de « *odd* », jumelé à « *man* » : impair, mais étrange, bizarre, anormal, aussi; le deuxième sens est motivé si on en juge par sa physionomie (« *a short sturdy man* ») et son défaut de langage (« *stammer* »), ce qui nous annonce, par combinaison de ses

L'île non plus ne portera pas de nom: « *So far as I know, it hasn't got a name* », dit Montgomery en parlant de l'île (p. 16, VA). Comme l'homme sans nom, son nom restera en forme de périphrase, temporaire, métonymique, pour désigner plutôt le propriétaire de l'île ou l'idée de possession qui convient bien au pouvoir de Moreau. D'ailleurs, ce titre en anglais peut, au figuré, désigner beaucoup plus le fait que le docteur Moreau est lui-même une île – « *The Island of Dr. Moreau* » (*L'Île de docteur Moreau?*), comme si un de ses attributs était d'être comme une île<sup>18</sup>.

Et Prendick lui-même se fait enlever son nom par le capitaine, lui-même sans nom : « *Shut up – that's your name* », « *Mr. Shut-up* »<sup>19</sup> (p. 25). Dans la VF, cela donne « Espèce de Fermez-ça » et plus loin « Mister fermez-ça » (p. 30, VF); cependant, pour respecter la portée insultante du nom (*cf.* Chapitre III – Les jurons diaboliques), il faudrait une expression du genre : « Ta gueule! » (*cf.* Annexe 2 – Traduction). Il est celui à qui on interdit la parole ou qui ne parle pas. On verra que ce choix de nom est prémonitoire d'ailleurs car, il nous le dira explicitement au dernier chapitre, n'ayant plus la capacité de

---

nombreux aspects, les « défauts » et mutations des hommes-bêtes étranges que Prendick va rencontrer peu de temps après l'incident.

<sup>18</sup> On pense forcément à l'expression de John Donne: « *No man is an island, entire of itself.* »

<sup>19</sup> Le capitaine ironise sur l'expression employée d'abord par Prendick lui-même alors que celui-ci invente le capitaine (p. 20), similitude entièrement perdue dans la traduction qui ne maintient pas cette relation causale entre les deux événements.

communiquer de manière convenable avec les hommes, le silence, le sien en particulier, est son salut. Il va sans dire que c'est un paradoxe (sur le modèle de celui du Crétos) : il communique qu'il ne peut pas communiquer!

Cette absence de nom propre, le fait de perdre son nom ou le fait de se faire renommer sont d'une importance capitale dans un récit qui traite de bêtes en voie de se faire changer de noms, une part importante de leur processus d'hominisation. Leur nom générique de bêtes, noms qui désignent ce qu'ils sont (« *St. Bernard Dog Man* », par exemple), devient un nom propre. Ils ont donc un nom qui rappelle constamment leur non-singularité, leur non-unicité potentielle.

C'est d'ailleurs un des éléments les plus énigmatiques du récit quand Moreau parle de la créature la plus maléfique qui soit sur l'île, que Prendick n'aura jamais l'occasion de voir. Aux dires de Moreau, c'est cette bête qui incarne par excellence l'échec et l'horreur; une créature rampante dont aucun personnage ne veut vraiment parler, pas même Moreau, ne porte pas de nom :

*"The fact is, after I had made a number of human creatures I made a thing – He hesitated.  
[...] It was a limbless thing."* (p. 74, 75)

S'agirait-il d'un renvoi à Satan (« l'ennemi » en hébreu) que l'on ne peut nommer et qui serait ici la monstruosité elle-même; celle de la bête, mais surtout celle de l'humain fabriqué (à l'image du golem, de Frankenstein, etc.)?

### **L'enfer est dans le nom**

Cette première triade annonce les si présents mythes de l'enfer et de la damnation dans le récit, mais pas seulement par le biais de l'« être » innommable. Helmar, membre de cette triade, est porteur de l'enfer dans son nom qui est un véritable mot-valise : *Hel* – Hell, l'enfer; *mar* rappelant le verbe « *to mar* » :

1. *impair the perfection of; spoil; disfigure.*
2. *archaic. ruin [OE merran hinder]*  
*(Oxford Dictionary)*<sup>20</sup>.

Certainement les deux sens de *mar* sont motivés tout le long du récit qui parle de modifications physiologiques et de décrépitude d'individus ou de lieux : par exemple, le « *derelict* » avec lequel le bateau entre en collision dès la première phrase du récit, les « *fungoid ruins* » de l'île, le « *human flotsam* » que Prendick utilise pour se qualifier, les nombreux adjectifs avec champs sémantiques analogues pour désigner l'état lamentable des bêtes, etc.

---

<sup>20</sup> Dans une moindre mesure, par homophonie, jeu de mots avec « Hell-more » - plus que le mal. Ou alors renvoi au latin « *mare* » ou l'espagnol « *mar* », pour mer : Helmar = l'enfer de la mer.

On peut ainsi s'aventurer à dire que ce couple de Helmar (donné comme le possesseur de parole: « *Helmar gave voice to the thing we all had in mind* ») et de l'homme sans nom préfigurent le rapport Moreau/bêtes de l'île. Les deux vont lutter, pour ne devenir qu'un en sombrant; n'est-ce pas là l'image même des bêtes de l'île? Et dans les deux cas, ils suscitent une réaction de Prendick qui est digne d'une expérience de l'inquiétante étrangeté, qui donne lieu à un comportement venant « *like a thing from without* », comme pour les hommes-bêtes, qui doivent composer avec une part qui leur est étrangère. Comme dans les expériences de Moreau, les créatures dépourvues de noms seront amenées de force à s'hybrider et « *luttent* », le mot est employé aussi dans ces cas, contre le double indésirable en eux. Ils cherchent, en effet, l'unité de leur être.

En fait, déjà au premier chapitre, Prendick a pris soin de désigner les événements du canot comme relevant d'un séjour en enfer, un enfer innommable d'ailleurs – « [...] impossible for the ordinary reader to imagine. He has not – luckily for himself – anything in his memory to imagine with» - chose qu'il confirmera plus tard en parlant du « *little hell of mine* » (p. 27) pour désigner justement sa situation sur ce même canot. Mais à peu près tous les lieux sont désignés ainsi dans le récit. Montgomery, parlant du bateau de l'Ipecacuanha, qualifiera son nom de « *silly infernal name* » (p. 14). L'île, enfer s'il en est un, est

à plusieurs reprises qualifiée ainsi (*cf.* Chapitre III – L'île ensanglantée). Par exemple, la salle de Moreau est désignée par celui-ci de « *Bluebeard's chamber* » (p. 34) un renvoi intertextuel au conte qui est une incarnation plus moderne de l'enfer.

Cela remet en question l'emploi des noms (*cf.* Chapitre III – Les noms des personnages). D'abord, le nom du bateau qui fait naufrage, *Lady Vain* (donné comme la « Dame Altière »), annonce immédiatement la futilité ou « vanité » que Prendick associe explicitement à la survie au début du récit et à la vie en général à la fin. Il n'éprouve « aucun désir de réintégrer l'humanité » (p. 208, VF). Or, cette métaphysique des étoiles, qu'il oppose à la vanité de la vie terrestre, revient lors du dernier chapitre, constituant même la « morale » de l'histoire et le testament du narrateur : l'entreprise humaine ou animale est vaine, conclut-il. Mieux vaut vivre avec les étoiles, comme le suggérait le regard de M'ling au début (*cf.* Chapitre II – Les étoiles parlantes).

Interviendra aussi la Loi, élément charnière du récit global, qui détermine qui est en droit de baptiser, qui est en droit de porter un nom. Dans cette Loi, ce droit absolu revient à Moreau (de son vivant). Cependant, dans le récit entier, c'est bien plutôt le narrateur qui exerce ce pouvoir. Dans cette perspective,

L'onomastique renvoyant au titre des chapitres, aux noms de bateaux, à l'île et surtout, aux créatures qui sont à la merci de sa nomenclature personnelle, est fondamentale, entre autres parce qu'elle permet de placer Prendick dans la même position que le lecteur du texte tout en lui donnant des pouvoirs de « baptême » analogues à ceux de Moreau. Il ne faut pas oublier que Prendick fait la connaissance de Moreau d'abord par l'écriture (i.e. les articles scientifiques) et les rencontres « discursives » qui constituent un noyau de l'action créent un lien de similitude très prononcé entre l'omniscience et l'omnipotence (fortement connotées) de Moreau dans la diégèse – son rapport à la Loi - et la narration-même de Prendick. La nomination « inventée » de Prendick définit, en dehors de tout autre nom propre, le personnage monstrueux qui va nous apparaître et précède la connaissance qu'on en a. Sa focalisation interne limite l'accès aux discours et aux réflexions de Moreau et de Montgomery (qui ne nomment pas la grande majorité des créatures, eux).

Mais ce pouvoir sacré de Prendick de nomination est limité. Et dans la mesure où les autres n'adoptent pas vraiment sa façon de dire (ni sa façon de faire : il ne réussit pas non plus à imposer la Loi aux bêtes), ce discours unilatéral est l'annonce du retrait du narrateur de la vie sociale au dernier

chapitre. Il reste à jamais cantonné à un monologue et au silence, dira-t-il à ce moment-là; bref, sa situation lorsqu'il était seul sur son canot, à la dérive.

**DEUXIÈME CHAPITRE :**

**LE DERNIER CHAPITRE DU RÉCIT, « THE MAN ALONE »,  
ET SES LIENS AVEC LE RÉCIT ENTIER**

Le dernier chapitre de *The Island of Dr. Moreau* constitue une véritable observation anthropologique, dont le narrateur tire des principes de vie. Le premier paragraphe de ce chapitre annonce une nouvelle naissance de celui-ci alors qu'il quitte l'île et élabore ses dernières réflexions sur cette île qu'il se dit incapable d'oublier. Il exprime ainsi sa vision de sa société d'origine avec une perspective renouvelée à la lumière des événements vécus. Comme lors du tout début du récit, sa solitude est presque entière. Ce chapitre maintient des éléments de métaphores filées vues au premier chapitre et comporte des similitudes importantes; encore une fois, avec le premier qu'il rappelle, il s'agit d'un chapitre truffé de mises en abyme. C'est aussi une réflexion énigmatique, plutôt misanthrope, nihiliste et cynique du narrateur qui jette de la lumière sur l'histoire pathétique de non solidarité du premier chapitre qui met en lumière l'individualisme féroce de Prendick. Et c'est clairement ici que l'aventure de Prendick prend une tournure résolument métaphysique car elle en arrive à lui faire nier la possibilité d'une existence satisfaisante sur terre.

### **La mascarade de l'île**

Du point de vue diégétique, la séquence de la fin reprend quelques éléments du premier chapitre en refaisant le parcours du récit entier en accéléré (en durée

sommaire); Prendick revit l'expérience de l'île qui devient sa métaphore, pour ainsi dire, de la société des hommes. Cette expérience, qui dure quelques années, se présente comme sa réintégration ratée.

De l'épave de l'île, Prendick s'échappe comme il y est arrivé, en dérivant seul en bateau; il vivra les supplices habituels, qui le font verser dans la folie et lui donneront une allure rachitique analogue à celle qu'il avait dans la séquence initiale. Sa solitude dans les deux cas est omniprésente et sa dérive se solde, ici aussi, par son sauvetage en mer par un bateau. Comme nous l'avons vu, le groupement en triades se poursuit au dernier chapitre et on remarque des éléments surprenants qui semblent reprendre des motifs du début. Par exemple, on parle encore une fois d'un homme qui ne portera pas de nom (p. 126, VA), « *a strangely able man* » qui semble l'image réfléchie et inversée du marin du premier chapitre, le « *odd man* » avec un « *stammer* ».

Par ailleurs, il existe une similitude spatiale dans les décors dans lesquels il se meut. Du canot, il passe au bateau pour ensuite se retrouver sur la terre ferme. Lors de la première dérive, c'est l' « *Ipecacuanha* » qui fait le trajet Arica - Callao qui le sauve. À la toute fin, il se fait récupérer encore par un bateau qui fait cette fois le trajet Apia - San Francisco. Qui plus est, son lieu de vie, une fois

sur terre, suit la trajectoire urbanité – caverne/ravin de l'île : il passe de la grande ville, nommée, Londres, au « *broad free downland* » (p. 126, VA), lieu insulaire, sans nom. Encore ici, le mouvement se fait du haut vers le bas, comme le passage de Prendick de l'enclos vers le ravin. Et cela correspond à l'habitat typique de Prendick durant le récit, qui se retrouve toujours finalement à un endroit qui est à l'image de sa solitude (thème de l'enfermement). Il est toujours dans un lieu qui est refuge et prison en même temps : canot, cabine de l'*Ipecacuanha*, enclos, caverne, « cabane » improvisée des ruines de l'enclos, canot récupéré de l'*Ipecacuanha*. Par contraste, le lieu ouvert du début, la mer sans fin, est source manifeste de désespoir alors qu'à la fin, le ciel, lieu ouvert, est donné explicitement comme une source d'espoir.

La différence entre les deux chapitres tient beaucoup au fait que, dès le premier paragraphe du dernier chapitre, Prendick tourne la page sur ses aventures de l'île, initiant une phase beaucoup plus idéaliste, moins réaliste et archi-paranoïaque de son parcours. Il prend de la distance par rapport aux événements vécus, pour se placer comme spectateur de ces événements, tout en constatant qu'il délire et fabule. Il dit maintenant se retrouver dans un monde inversé et carnavalesque, une mascarade de l'île.

### Les hôtes et les domaines du silence : ciel et mer

Les acteurs de cette mascarade ne sont pas sans surprendre. Le premier paragraphe du dernier chapitre étonne d'ailleurs par une longue suite de métaphores complexes sur le décor<sup>1</sup>. Dans cette dérive hors de l'île, rappel de la première, Prendick fait une description élaborée de l'île qui disparaît. Cette scène en est une de lumières et d'ombres. Le paragraphe déroute par sa charge de figures:

*In the evening I started and drove out to sea before a gentle wind from the south-west, slowly and steadily; and the island grew smaller and smaller, and the lank spire of smoke dwindled to a finer and finer line against the hot sunset. The ocean rose up around me, hiding that low dark patch from my eyes. The daylight, the trailing glory of the sun, went streaming out of the sky, was drawn aside like some luminous curtain, and at last I looked into that blue gulf of immensity that the sunshine hides, and saw the floating hosts of the stars. The sea was silent, the sky was silent; I was alone with the night and silence.* (p. 125, VA)

Ce qui surprend à la lecture de ce passage est jusqu'à quel point le ciel est lié étroitement à la mer. Les deux possèdent des caractéristiques interchangeables, transmutables. D'ailleurs, là où on s'attendrait<sup>2</sup> à voir des caractéristiques

<sup>1</sup> Cela n'est pas sans rappeler les visions prémonitoires d'un décor fantasmagorique et contradictoire, qui précèdent le voyage d'Ishmael:

« [T]he great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated into my inmost soul, endless processions of the whale, and, mid most of them all, one grand hooded, phantom, like a snow hill in the air. » (Chapitre 1; Melville *Moby-Dick*, p. 98)

<sup>2</sup> cf. notion d'écart; figure de style = inattendue dans le couple sémantique/syntaxique (cf. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion (coll. « Champs »), Paris, 1966).

typiquement astrales qui permettraient de bien distinguer le ciel de la mer, car les deux seront, à force de sa dérive, les seuls éléments du paysage visibles pour Prendick, on retrouve plutôt un enchevêtrement du champ lexical de l'eau ou de la mer :

*The daylight, the trailing glory of the sun, went streaming out of the sky [...]*

[idée de « trace » qui perdure ; verbe ayant le sens de « transversant hors du ciel »]

*[...] blue gulf of immensity [...]*

[i.e. en parlant du ciel, donné comme le grand bleu d'un golfe, typiquement d'eau bleue, ]

*[...] that the sunshine hides [...]*

[oxymoronique; on ne s'attend pas à ce que la lumière connote l'opacité]

*[...] floating hosts of the stars [...]*

[« floating », adjectif équivalent de flottant]

L'équivalence ciel/mer (*sea/sky*) est donc constamment suggérée par ce choix de termes. Cette équivalence est renforcée par la forme syntaxique de la dernière phrase :

*The sea was silent, the sky was silent;*

[parallélisme syntaxique créant l'équivalence]

*I was alone with the night and silence.*

[reprise de la métaphore filée des « hosts », personnification d'éléments naturels connotant l'absence de lumière, « night », et de son, « silence »]

La deuxième moitié de la phrase, conséquence de l'équation qualificative « *was silent* » associée aux deux dans la première moitié, suggère que par métonymie - « *night and silence* » - « *night* » forme dorénavant la synthèse des deux. Qui plus est, les deux éléments « hybridés » (comme les bêtes) sont personnifiés, donnés comme des « *hosts* » (ce qui n'est pas sans rappeler les êtres enturbannés qui accueillent Prendick dans le bateau de Moreau la première fois; Prendick est aussi « *guest* » (p. 31) des hôtes que sont Moreau/Montgomery et encore l'est-il sur l'Ipecacuanha), personnification des étoiles d'ailleurs qui va se maintenir et se consolider jusqu'à la fin du livre (*cf.* dernier paragraphe de ce dernier chapitre du récit). Au dernier chapitre, le narrateur se mettra à parler indifféremment de lui, des autres, du décor ou des souvenirs à travers les paradigmes météorologiques de la lumière et de l'ombre.

Prendick est seul avec la nuit et le silence, métaphorisation de sa situation avec les monstres sur l'île<sup>3</sup> (on remarquera que ce chapitre s'intitule par une formulation similaire : « *The Man Alone* » vs. « *Alone with the Beast Folk* » - Chapitre 20), mais surtout de sa position dans les nombreuses triades telles qu'elles ont été présentées au Chapitre I. Seulement, cette fois-ci, il s'agit d'une

---

<sup>3</sup> Prendick qualifie l'île de « *low dark patch* », ce qui est un rappel des bandages qui entourent les corps meurtris des êtres de l'île; c'est aussi un lien supplémentaire permettant d'associer Prendick explicitement au décor qui, de manière analogue, ouvre ses yeux, son regard, sur l'infini.

triade métaphysique : Prendick, nuit et silence. Autre conséquence de ce jumelage ciel/mer qui est suggéré par ce paragraphe, il parvient ainsi à inverser le décor et, au moins figurativement, à réussir son suicide par noyade (sa pulsion mortelle ou « *deathwish* ») en se plaçant dans la position privilégiée des étoiles dans la triade qu'il nous décrit ainsi dans les toutes dernières lignes du récit :

*There is, though I do not know how there is or why there is, a sense of infinite peace and protection in the glittering hosts of heaven. There it must be, I think, in the vast and eternal laws of matter, and not in the daily cares and sins and troubles of men, that whatever is more than animal within us must find its solace and its hope. I hope, or I could not live. And so, in hope and solitude, my story ends.* (p. 127, VA)

C'est donc clair que ses “*floating hosts of stars*” du début du chapitre viennent se rattacher inextricablement à l'existence même de Prendick, comme la noyade le faisait tout le long de son parcours.

Autre métaphore d'importance, celle de la représentation théâtrale. On nous suggère que la tombée du jour se présente comme une scène théâtrale qui s'ouvre. Or, l'expression qui cristallise cette image - « *The daylight was drawn aside like some luminous curtain* » (p. 125) - nous parle de rideaux tirés, ce qui

métaphorise le début<sup>4</sup> de la représentation théâtrale (à lier à la renaissance de Prendick, par exemple). Divers verbes actifs permettent de penser que les objets inanimés du décor préparent la mise en scène des actions :

*[...] the island grew smaller and smaller [...]*

*The ocean rose up [...] hiding that low dark patch [...]*

*The daylight [...] went streaming [...]*

*[...] sunshine hides [...]*

Toute une série de termes signifient la dissimulation, le mouvement, la transformation et renvoient à ce qui semble être l'allégorie d'une pièce qui se prépare quelques secondes avant la représentation : avec les éléments du décor jouant le rôle de techniciens de son, de lumière, d'effets spéciaux. Mais la métaphore s'élabore davantage lorsque le mot « *hosts* » est employé pour désigner les figurants de cette pièce : les étoiles. D'autres expressions comme « *the trailing glory of the sun [...]* » participent de cette idée d'un rituel théâtral qui s'amorce (après le deuxième acte?)<sup>5</sup>. Le silence qui clôt le paragraphe laisse penser à ce qui précède l'acte théâtral.

---

<sup>4</sup> La VF parle cependant du « baisser de rideau » qui serait plutôt « *curtain falls* » ou la fin de la représentation. C'est l'absolu contraire! Dans la VA donc, on nous annonce l'ouverture et non la fermeture de la pièce.

<sup>5</sup> Il nous rappelle aussi l'amour qu'éprouve Montgomery pour les « music-halls » (p. 15, VA), passage biffé de la VF (qui parle simplement de ses « plaisirs »).

Tout cela affecte, il va sans dire, la mise en place spatio-temporelle du dernier chapitre, sa portée métaphorique et sa relation avec le récit entier. Cela permet de comprendre le chapitre entier comme une allégorie d'une pièce de théâtre : simulacre du récit qui vient d'être raconté, il porte expressément sur l'idée que les hommes, sous des apparences trompeusement humaines, ne sont après tout que des acteurs qui dissimulent leur animalité. Cette dissimulation des bêtes qui restent « *passably human* » (p. 126) entretient tout le long du chapitre final le lien avec les étoiles qui se « cachent » derrière le ciel ensoleillé. D'ailleurs, ponctuellement, le chapitre revient sur la métaphore céleste/marine initiale pour la « re-métaphoriser » ou la « bonifier » d'autres paradigmes, comme avec des souvenirs de l'île qui le hantent ou en parlant des êtres autour de lui :

*Though I do not expect that the terror of that island will ever altogether leave me, at most times it lies far in the back of my mind, a mere distant cloud, a memory and a faint distrust; but there are times when the little cloud spreads until it obscures the whole sky.*

*[...] I see faces keen and bright, others dull or dangerous [...]*

*[...] [I] can escape thither when this shadow is over my soul* (p.126).

*[...] bright windows in this life of ours lit by the shining souls of men* (p. 127).

C'est donc dire l'importance de l'instauration initiale de la première série de métaphores du premier paragraphe, qui sont en fait l'aboutissement de paradigmes maintenus durant le récit entier.

### **Les étoiles parlantes**

Au tout dernier paragraphe du livre, Prendick associe donc les étoiles à son seul espoir possible; cela ou c'est la mort, nous dit-il. Mais cette fixation céleste (et solaire) représente une clé dans le récit pour d'autres raisons. Elle permet de montrer que Prendick est très proche de M'ling au point de départ. Les deux regardent les étoiles à des moments charnières du récit! Sa première rencontre avec un homme-bête se fait alors que M'ling « *[was] watching the stars* » (p. 24).

Le passage se traduit dans la version française par M'ling « *regard[ait] fixement les vagues* » (p. 27)<sup>6</sup>. Or, la nuance revêt une importance fondamentale dans la mesure où, lors du dernier chapitre, le narrateur, de retour chez lui mais plus éloigné des hommes qu'il ne l'a jamais été, nous dit-il, ne trouvant « sa consolation et son espoir » que dans l'étude de l'astronomie, il lui vient

*[...] des scintillantes multitudes des cieux [i.e. expression métonymique pour désigner les étoiles] le sentiment d'une protection et d'une paix infinies.* (p. 212)

---

<sup>6</sup> De manière analogue, « *[t]he sailors forward shouted to them [...]* » (p. 19, VA) devient « *les matelots regardaient la scène [...]* ».

Cela est d'autant plus remarquable qu'on nous précise dans la VA que lors de sa première rencontre avec Prendick, M'ling avait comme arrière-scène les étoiles : « *against the starlight* » (p. 24).

Par conséquent, il devient fort possible d'y voir l'association explicite des actions des deux personnages, Prendick/M'ling, lien consolidé par d'autres moyens dans le texte (*cf.* les yeux illuminés, la position hiérarchique de Prendick sur l'île, etc.), mais nous perdons ainsi cette possibilité de consolider le lien si on ne rend pas compte du champ sémantique des étoiles. C'est au dernier chapitre que ce lien atteint son point culminant, justifiant d'autant l'hypothèse que Prendick s'est effectivement transformé bien au-delà de son unique perception du monde.

Et cela doit affecter notre manière de voir les étoiles. « *There's something in this starlight that loosens one's tongue* », dit Montgomery, suggérant du coup qu'il y a une relation de cause à effet entre les étoiles et le mot, la parole, le dialogue. La VF propose une traduction qui dit « Il y a quelque chose dans cette nuit étoilée... », qui s'attarde plus sur l'idée de nuit que sur l'idée de lumière suggérée comme métonymie dans la VA. Or, cela dévie le principe exposé; c'est la lumière de l'étoile qui a « quelque chose » qui donne à parler. La VA n'hésite

pas d'ailleurs à créer des métaphores filées maintenant le couple parole/lumière et jumelant l'énoncé à l'énonciation. "His are the stars in the sky" (p. 59) disent les bêtes en se référant à la Loi et au pouvoir de Moreau. Ou alors, à la fin du chapitre s'intitulant « The Crying of the Man », Prendick dira à propos des possibilités de « vivisectionner » des hommes :

*The question shot like lightning across a tumultuous sky. And suddenly the clouded horror of my mind condensed into a vivid realisation of my danger.* (p. 51)

[voir aussi la métaphorisation du ciel au premier paragraphe du dernier chapitre]

Les qualificatifs s'appliquent au ciel et maintiennent la métaphore filée de manière insistante. En particulier au dernier chapitre, comme on a vu plus haut, l'humanité elle-même est donnée comme ayant un rapport étroit avec le couple lumière/ombre du ciel.

### La lumière en eux

D'une manière encore plus large, la lumière a un rôle charnière qui culmine avec les événements du dernier chapitre. Prendick est tout aussi obsédé par la lumière qui se dégage du corps, des yeux en particulier, des bêtes. Dans la description de l'incident qui marque la première véritable rencontre entre

Prendick et un homme-bête, il fixe son attention sur la lumière (dans le décor), et nous décrit M'ling surtout par le contraste entre la lumière et l'ombre<sup>7</sup> :

*[...] The only light near us was a lantern at the wheel. The creature's face was turned for one brief instant out of the dimness of the stern towards this illumination, and I saw that the eyes that glanced at me shone with a pale green light.*

*I did not know then that a reddish luminosity, at least, is not uncommon in human eyes. The thing came to me as a stark [au figuré; blaffard] inhumanity. That black figure, with its eyes of fire, struck down through all my adult thoughts and feelings, and for a moment the forgotten horrors of childhood came back to my mind.*  
[...]

*That night I had some very unpleasant dreams. The waning moon rose late. Its light struck a ghostly faint white beam across my cabin, and made an ominous shape on the planking by my bunk.*  
(p. 24)<sup>8</sup>

On sait qu'à l'avant-dernier chapitre, Prendick, encore sur l'île, vivant auprès des bêtes, s'associera éventuellement aux bêtes et à leurs yeux lumineux :

*I, too, must have undergone strange changes. My clothes hung about me as yellow rags, through whose rents glowed the tanned skin. My hair grew long, and became matted together. I am told that even now my eyes have a strange brightness, a swift alertness of movement.*  
(p. 120)

---

<sup>7</sup> On remarquera comment durant ce passage, encore une fois, les qualificatifs de lumière passent indifféremment du personnage au décor. Et ce paradigme du regard s'appliquera autant au décor. Parlant de l'enclos, il dira : "The black window stared at me like an eye." (p. 77)

<sup>8</sup> Passage évoquant la scène où Ishmaël, se réveillant dans les bras de Queequeg, évoque un rêve « maternel » lié à la lumière. (Melville, *Moby-Dick*, p. 119, 120)

À priori, aucune valeur, ni appréciative, ni dépréciative, n'est définitivement rattachée à cette lumière interne, si ce n'est l'étrangeté. Il parlera ainsi de manière constante à propos des bêtes :

*[...] the black face of the man whose eyes were luminous in the dark [...]*

*There eyes began to sparkle and their ugly faces to brighten [...]*

*An emerald flash in his eyes [...]*

*His eyes shone brightly out of the dusk [...]*

*The glint of his eyes [...]*

*[...] glittering eyes [...]*

*[...] the gleam of their teeth [...]*

Au dernier chapitre, ce regard lumineux, associé aux étoiles<sup>9</sup> ou à ce qu'il y a de plus éveillé en l'homme, semble avoir une valeur plutôt positive, ou spirituelle du moins, en désignant l'esprit dans ce qu'il a de supérieur, qui contraste avec les « nuages » de celui-ci.

Cette caractéristique des yeux illuminés et de l'obsession des étoiles en particulier (et non de la lune, fait à noter<sup>10</sup>) est la clef si on veut considérer Prendick comme véritable « héros ». Malgré tous ses défauts, avoués par lui-

---

<sup>9</sup> Autre leitmotive à signaler ; le regard qui fixe, très proche du regard méditatif de l'astronome.

<sup>10</sup> « À la différence de la lune, qui est imaginée comme morte pendant les trois jours d'obscurité, le soleil paraît descendu au royaume des ténèbres, aux enfers, qu'il traverse sans être atteint par

même, Prendick, le farouche solitaire et anti-héros, a aussi une part de héros naissant, une sorte de « post-Moreau », correspondant à la définition du héros de Sellier (1970) :

*[Un] être semi-divin, lumineux (Littré retrouve lui-même involontairement des termes d'ascension solaire : éclatantes, haute vertu, celui qui y brille), puissant, détaché de la foule des hommes ordinaires. (p. 14)*

Et, se rendant pleinement compte de son héroïsation au dernier paragraphe du récit, il devient un

*[...] héros exaltant de nos rêves, celui qui incarne notre désir d'échapper aux limites d'une vie terne pour accéder à la lumière, notre volonté de quitter les bas-fonds pour les hauts espaces, notre passion de souveraineté. (Ibid., p. 14)*

Cela devient un paradigme majeur, relevant du mythe, lorsque l'on songe à l'importance qu'ont la lumière et la solarité pour le héros mythique :

*Il importe de rappeler que le héros semble toujours imaginé [dans les mythes] avec des traits empruntés au soleil. Le soleil, lui aussi, parcourt une carrière, dont les différentes étapes sont aisément assimilables à celles d'une vie éclatante : aurore, zénith, crépuscule.*  
*[...]*

Et ce rapport entre les deux en est un aussi de progression temporelle, d'évolution dans les temps :

---

la mort (de là certains aspects funéraires dans les récits de héros : descentes aux enfers...). Comme le soleil, le héros est *invincible*.» (Sellier, 1970 : p. 17).

*Comme le héros, le soleil entre dans l'ombre, et sort de l'ombre. Son lever est une naissance, mais son « coucher » n'est qu'une mort apparente. [...] Comme le soleil, le héros est invincible. (Ibid., p. 17)*

On se rappelle que Prendick, dès le premier chapitre, est béni par sa « chance » inouïe qui succède infailliblement à ses épreuves de malheur et de solitude. Ses suicides achoppent comme s'il « n'était pas fait » pour mourir.

Qui plus est, Prendick se dit doté d'un regard d'une grande acuité, de manière de plus en plus insistante à mesure que le récit avance d'ailleurs :

*Dans l'épopée, cette solarité se marque par certains traits physiques du héros, en particulier sa chevelure ou ses yeux. La chevelure du dieu solaire Apollon représente la beauté de l'astre, la puissance de son rayonnement; la force de Samson est dans sa chevelure.*

[...]

*Mais dans la plupart des cas, c'est le regard qui laisse deviner la grandeur solaire du héros : « les yeux d'Héraklès lançaient des flammes », et dans le temps de Zeus, sur le mont Laphystios, se dressait une statue d'Héraklès-aux-Yeux-Brillants (cité par R. Graves, Les Mythes grecs, Paris, 1968, p.358 et 405). Achille a « l'œil étincelant » (Iliade, XX, 168-180) et ses armes resplendissent, « pareilles à la lueur d'une flamme brûlante et du soleil levant » (XXII, 130 sq). (Ibid., p. 16-17)*

Et, comme nous l'avons vu, ce regard lumineux est explicitement lié aux bêtes dans *The Island of Dr. Moreau*. Prendick n'hésitera pas à voir dans son propre regard lumineux, le premier signe de son animalité :

*Enfin le héros est souvent associé à des animaux eux-mêmes constamment mis en rapport avec le soleil, tels que l'aigle et le lion. Quand le héros meurt et renait sur un bûcher [...], il réalise ce qui arrive tous les cinq cents ans à l'oiseau solaire de la mythologie, le phénix. (Ibid., p. 16, 17)*

L'on peut ainsi reconnaître davantage l'importance qu'accorde Prendick à la lumière et au grand désir qu'il exprime au dernier chapitre, de se rapprocher des étoiles. La parenté qu'il établit entre les étoiles et un monde de paix, de solitude et d'espoir, en est une de similitude, de sollicitude même, et non d'altérité. Voilà tout le contraire de ses descriptions des autres êtres autour de lui tout au long du récit qui se caractérisaient par des différences (éthiques, morales, physiques, etc.). Contrairement aux systèmes de lois érigés par tous les autres personnages qu'il perçoit comme absurdes, dans les étoiles, il voit un mystère à percer qui est à sa mesure. Certainement, grâce à elles, il estime avoir affaire à un système nettement supérieur à ceux qu'il a connus durant ses périples; il parle notamment des « *vast and eternal laws of matter* » (p. 127). Cette loi dictée par les étoiles, qui, selon Prendick, ne peut être arbitraire, est peut-être le pendant de sa « chance » du premier chapitre qui avait toutes les allures d'un destin « étoilé ».

Moreau est donné aussi à partir de la lumière. On peut dire que sa lumière est associée fréquemment, et de manière oxymoronique, aux ténèbres : « *His*

*little eyes were a brilliant black under his heavy brows*"(p. 31). Lorsqu'il voit le puma pour la première fois, ses yeux s'illuminent : « *His eyes grew brighter.* » (p. 34). Sa lumière provient aussi de ses cheveux, il est constamment donné comme le « *white-haired man* ». Avant qu'il amorce son explication de sa méthode de recherche, la description que nous donne Prendick met l'accent sur sa blancheur et sa luminosité<sup>11</sup>, tout en rappelant le regard de M'ling dirigé vers les étoiles :

*He sat in my deck chair, a cigar half consumed in his white dexterous-looking fingers. The light of the swinging lamp fell on his white hair; he stared through the little window out at the starlight.*  
(p. 68)

Mais Moreau, lui, est doté d'une aura planétaire. Le texte lui associe le qualificatif "saturnine" (p. 35, VA), allusion plutôt évidente à la froideur et à la cruauté de Saturne<sup>12</sup>. Ce qualificatif est beaucoup plus proche de *ténébreux* que du "taciturne" (p. 44) de la VF. Il semble s'agir, dans le cas de Moreau, d'une variation sur le thème du diabolique dans Robinson Crusoé. Effectivement, Robinson interprète les yeux brillants dans la grotte comme étant ceux du diable:

*Les démons hantent l'île de Robinson. Ils apparaissent sous la forme du bouc dans la grotte, ils laissent leur empreinte sur la plage.*

---

<sup>11</sup> Comme Kurtz dans *Au cœur des ténèbres* de Conrad; voir aussi l'horreur de la blancheur dans *Moby-Dick* de Melville (Chapitre 42) et les dents blanches des indigènes de Tsalal ainsi que la grande figure blanche qui survient à la fin du récit d'*Arthur Gordon Pym* de Poe.

<sup>12</sup> Dieu qui, dans la mythologie, est présenté comme dévorant ses enfants. Le fait que ce « Saturne » soit le « Cronos » des Grecs en dit long ici, puisque l'évolution, que veut tant précipiter tant Moreau, est d'abord et avant tout affaire de temps.

*Defoe évoque dans les Serious Reflections qui servent de commentaire à Robinson Crusoé les visions dont Robinson a été la proie pendant sa solitude : les yeux étincelants au fond de la grotte qu'il prit pour ceux du diable, la terreur qui fut la sienne lorsqu'il aperçut la trace de pied sur le sable parce qu'il y voyait la marque du pied fourchu de Satan.*  
*(Gaignebet, p. 37)*

*Robinson Crusoé tout comme The Island of Dr. Moreau* réactive donc, tout en le christianisant, le mythe de Saturne aux yeux étincelants, vivant dans sa caverne. D'autres rapprochements sont possibles avec Moreau, qui, ironiquement par le biais d'un nom composé digne de ses bêtes, est donné comme étant le « *white-haired man* » :

*À Saturne [...] sont associées l'alchimie et la mélancolie [...] La mélancolie, elle, sort et apparaît sur le visage ou le corps, sous forme de poils. Saturne, abandonné à l'humeur noire, est souvent représenté en homme sauvage, hirsute et couvert de poils. (Ibid., p. 39)*

Et cette réflexion laisse penser que la nature saturnienne de Moreau s'étend à sa progéniture, les bêtes:

*On sait que Saturne s'habille de peaux de chèvres et que le rite des Saturnales a souvent été associé à celui des Lupercales, ces fêtes de fécondité auxquelles participaient des « hommes sauvages », des « loups-boucs » habillés de peaux de chèvres sacrifiées. (Ibid., p. 39)*

Chez Moreau donc, la lumière, d'une blancheur aveuglante, est le signe d'une grande puissance destructrice. Ainsi, ce qualificatif de « saturnine » serait à rapprocher des motifs sataniques se retrouvant ailleurs dans le récit, et dans d'autres récits qui renvoient aussi à cet archétype.

### La bête en Prendick

Au-delà de la lumière des yeux, ce lien entre Prendick et les bêtes sera consolidé davantage lors du dernier chapitre lorsqu'il s'apparente à la sauvagerie des animaux, comme si elle était une maladie :

*I may have caught something of the natural wildness of my companions.* (p. 125)

Si on se permet de jumeler cette caractéristique d'animalité qu'il dit avoir à la lumière de ses yeux et à l'idée qu'il adopte la posture de M'ling et éventuellement des autres bêtes, on peut certainement consolider notre hypothèse que Prendick passe par les phases obligées de l'héroïsation (cf. Sellier, 1970 : p. 16-17).

Le dernier chapitre parle justement de sa renaissance. Elle se fait par sa différentiation de son espèce, du « *mankind* » (p. 125). Par ailleurs, son choix de l'espèce qui va lui servir de comparaison est un rappel :

*They say that terror is a disease, and anyhow, I can witness that for several years now, a restless fear has dwelt in my mind, such a restless fear as a half-tamed lion cub may feel.* (p. 126, VA)

On se souvient qu'il s'agissait bien d'un félin (puma) qui était captif au début, transporté sur l'Ipecacuanha. Il s'agit d'un être pivot dans le livre, dernière victime de la vivisection de Moreau, celle que Moreau n'a pas réussi à maîtriser.

Qui plus est, c'est cette bête qui l'assassine (...ainsi remplacé par Prendick, qui suit ses traces? Au fond, les deux sont les « encagés » de l'histoire). On le comprend, cette métaphore du « lionceau à demi dompté » associé à la fin à Prendick, n'est pas anodine. Elle rappelle bien des caractéristiques des bêtes (félinité, domptage raté, couple faiblesse (« *cub* »- connotant jeunesse)/force (symbole du lion, « roi des animaux »)).

Et, de la même manière, Prendick revient encore sur son animalité et sa maladie mentale, son « *bestial mark* » (p. 126), à la fin du récit:

*I, too, must have undergone strange changes. My clothes hung about me as yellow rags, through whose rents glowed the tanned skin. My hair grew long, and became matted together. I am told that even now my eyes have a strange brightness, a swift alertness of movement.* (p. 120)

*And even it seemed that I, too, was not a reasonable creature, but only an animal tormented with some strange disorder in its brain, that sent it to wander alone, like a sheep stricken with the gid.* (p. 127)

Procédant par suppositions et allusions, il métaphorise constamment son état. Le récit se solde donc par un questionnement identitaire profond du narrateur. A-t-il été l'objet d'une expérience? Est-il toujours homme? Est-il souhaitable de l'être? Il rappelle son statut de naufragé solitaire – « *outcast* » - du début, il se qualifie de fou/« *madman* », ce qui n'est pas la première fois dans le récit. Et ce qui inquiète dans ce dernier chapitre, c'est la part de lui-même (peut-être la

meilleure?) qui restera et pour lui, et pour nous, floue et surtout, innommable autrement que par figure de substitution.

**PARTIE II**

**ENTRE LES DÉRIVES : LE CORPS DU TEXTE**

**TROISIÈME CHAPITRE**

**LES ÉCARTS AU CORPS**

L'analyse précédente a permis de rendre compte du chapitre qui ouvre le récit et de celui qui le clôt en rapport avec le récit entier; il s'agit des chapitres les plus « traficotés » de la traduction. Mais il existe d'autres écarts dignes de mention qui surviennent ailleurs dans le texte et que nous nous proposons de commenter et éventuellement, de modifier. Ce troisième chapitre du mémoire fait l'analyse de caractéristiques qui ont une portée qui traversent le récit entier, qu'il s'agisse de questions d'onomastique, de clichés ou de métaphores filées, de leitmotive, de thèmes, etc. Cela permettra une nouvelle lecture nuancée du texte d'origine et servira de canevas de base en vue de proposer et de motiver des pistes pour une nouvelle traduction du texte, une traduction qui tienne compte et d'impératifs internes, et d'impératifs génériques.

### Les titres de chapitres

Alors que la version originale contient 22 chapitres, la version traduite en contient 14 qui en fusionnent un certain nombre (*cf. Tableau comparatif des chapitres*, p. 66). Les titres de chapitre changent parfois radicalement aussi. On constate que le regroupement des paragraphes n'est plus du tout pareil. Dans presque tous les cas, il va presque sans dire, l'incidence sémantique est lourde.

Le titre du Chapitre 2 de la VA, par exemple, reste ambigu au sujet de l'homme – « *Man* » - dont il est question. « *The Man Who Was Going Nowhere* » s'explique par la volonté de Montgomery de ne pas dévoiler à Prendick le nom de l'île du Dr Moreau, mais rappelle aussi comment Prendick vient tout juste auparavant, et à quelques reprises, d'affirmer n'avoir nulle part où aller, pris dans son canot au milieu de la mer. L'ironie du titre tient au fait que l'expression, ne précisant pas le « *Man* » en question, peut être interprétée de plusieurs manières figurées ; « *nowhere* » définit très bien d'ailleurs les utopies, les non-lieux, qui attendent Prendick : l'île et éventuellement, le ciel étoilé de ses rêves.

L'on s'aperçoit surtout que le dernier chapitre, où Prendick fait le constat du caractère insupportable, pour lui, de la communauté des hommes, entretient un lien fort avec ce début énigmatique, et contient peut-être même la clé de la chose :

*It is strange, but I felt no desire to return to mankind. I was only glad to be quit of the foulness of the Beast Monsters.* (p. 125)

Autrement dit, le seul lieu pour Prendick est celui, impossible, qui s'étendrait entre deux utopies (le royaume des morts et l'île) : la dérive vient figurer ce non-lieu. Ce non-lieu sera, par ailleurs, son lieu de prédilection durant l'ensemble du texte. Il est l'homme qui n'a nulle part où aller et il le répète comme un leitmotiv. La VF ne joue plus du tout de ce renvoi dans le titre du chapitre.

L'énoncé du titre prend ainsi une distance par rapport aux énoncés du narrateur-Prendick et joue sur l'ambiguïté de la situation d'énonciation nettement plus que la VF, qui parfois semble indépendante de ces énoncés (cf. « Une ménagerie à bord »). En fait, ce chapitre 2 de la VA est le pendant initial du dernier chapitre, « *The Man Alone* », qui désigne clairement Prendick, devenu un farouche solitaire. C'est donc lui qui devient l'homme générique de « *Man* » - et non Montgomery comme le Chapitre 2 semblait le suggérer. Et les référents possibles dans ce jeu de répétition dans les titres s'avèrent d'autant plus importants, et

ironiques, lorsqu'on constate qu'est démultiplié dans plusieurs autres titres de chapitres, le choix du mot « *Man* » pour désigner les personnages les plus divers, incluant les bêtes : « *The Evil-looking Boatman* » (les aides enturbannés de Moreau), « *The Crying of the Man* » (puma), « *The Hunting of the Man* » (Hyène-Porc), etc. Il y a une ironie implicite dans ces énoncés – suggérant par exemple que les bêtes et les hommes sont autant « *Man* » les uns que les autres – qui serait à maintenir dans la traduction.

Si l'on considère l'ensemble des chapitres, il n'y en a que cinq qui, sans toutefois inclure rigoureusement les mêmes événements, proposent des titres assez équivalents (dans la VA) :

Chapitre 5: « *The Landing on the Island* »/ « L'abordage dans l'île »;  
 Chapitre 14 : « *Doctor Moreau Explains* »/ « Moreau s'explique »;  
 Chapitre 17 : « *A Catastrophe* »/ « Une catastrophe »;  
 Chapitre 20 : « *Alone with the Beast Folk* »/ « Seul avec les monstres »;  
 Chapitre 22 : « *The Man Alone* »/ « L'homme seul ».

Les titres de la VA offrent souvent des indices des impressions ou des obsessions qui nous renseignent sur un aspect de la personnalité du narrateur (ex. son sentiment d'inquiétante étrangeté dans « *The Strange Face* » ou « *The Evil-looking Boatman* ») qu'on a peine à retrouver dans les formules beaucoup moins nuancées et moins « loquaces » de la VF. Ces changements de titres ne sont qu'un exemple

de modifications qui auront des répercussions sémiotiques majeures dans le récit entier.

Tableau comparatif des titres de chapitres de la VA versus la VF

1	<i>In the Dingey of the "Lady Vain"</i>	(2 derniers paragraphes dans) Une menagerie à bord
2	<i>The Man Who Was Going Nowhere</i>	Une menagerie à bord
3	<i>The Strange Face</i>	Une menagerie à bord
4	<i>At the Schooner's Rail</i>	Montgomery parle
5	<i>The Landing on the Island</i>	L'abordage dans l'île
6	<i>The Evil-looking Boatman</i>	L'abordage dans l'île
7	<i>The Locked Door</i>	L'oreille pointue
8	<i>The Crying of the Puma</i>	L'oreille pointue
9	<i>The Thing in the Forest</i>	Dans la forêt
10	<i>The Crying of the Man</i>	Une seconde évasion
11	<i>The Hunting of the Man</i>	Une seconde évasion
12	<i>The Sayers of the Law</i>	L'enseignement de la Loi
13	<i>A Parley</i>	L'enseignement de la Loi
14	<i>Doctor Moreau Explains</i>	Moreau s'explique
15	<i>Concerning the Beast Folk</i>	Les monstres
16	<i>How the Beast Folk Tasted Blood</i>	Les monstres
17	<i>A Catastrophe</i>	Une catastrophe
18	<i>The Finding of Moreau</i>	Une catastrophe
19	<i>Montgomery's "Bank Holiday"</i>	Un peu de bon temps
20	<i>Alone with the Beast Folk</i>	Seul avec les monstres
21	<i>The Reversion of the Beast Folk</i>	Seul avec les monstres
22	<i>The Man Alone</i>	L'homme seul

### Les noms des personnages

Ce procédé de nomination de chapitres a son pendant diégétique dans le texte.

Les noms composés (trait d'union) des personnages sont préfigurés dans le texte de la VA dès le premier chapitre, comme il a été vu avec Helmar<sup>1</sup> et l'homme sans nom. De manière quasi systématique, ce nom commun qu'utilise Prendick pour désigner les personnes dont il ne connaît pas le nom, se compose avec « *Man* » : « *the seaman* », « *the red-haired man* » (capitaine), « *the grey-haired man* » (Moreau). Cela préfigure la base du système de nomination, parfois fort baroque, qu'il va employer pour désigner les bêtes : « *Ape Man* », « *Leopard Man* », « *Wolf-Women* », « *Bull Men* », « *Silvery Hair Man* », « *Grey Thing* », etc. Ce rapprochement suggère que c'est le narrateur Prendick qui initie ce système de noms, puisqu'il est le premier et parfois sans doute le seul à désigner ces hommes ainsi. Cela nous renseigne sur sa représentation des êtres autour de lui : dès le premier chapitre, il établit ainsi la nature bidimensionnelle que tous revêtent à ses yeux. À n'en pas douter, ces noms sont à l'image de ceux qu'ils désignent ; les scissions nominales

---

<sup>1</sup> Les noms en mots-valises, comme celui de Helmar vu au premier chapitre, font penser à ce même système de nomination. Il est notable que le nom de Moreau, compris comme mot-valise – Mort / eau - puisse renvoyer au suicide par noyade si ardemment souhaité par Prendick, ou aux transfusions liquides (eau mortelle) chez les bêtes. Ou, par jeu de mots translinguistique

bipartites sont, en effet, à l'image des êtres doubles et diaboliques qu'elles désignent.

Autre variation, quand vient le temps de parler de manière générique des bêtes, il emploiera les termes « *Beast-Folk* », « *Beast People* », ou simplement « *Beasts* », parfois « *Monsters* ». « *Beast* », en anglais, fait connoter l'idée du diable, surtout lorsqu'il est employé en nom propre. Avec « monstres », trop privilégié dans la VF au détriment de « Bête » ou d'un mot plus proche de « *Beast* », on n'a presque plus la connotation du diabolique évoqué si fréquemment par Prendick dans d'autres expressions figées (ex. « *poor devil* », « *the mark of the beast* », « *bestial mark* », etc.) qu'il utilise tout le long du récit pour désigner l'horreur que lui inspirent les bêtes. Avec le mot « monstres » employé très souvent dans la VF, on perd l'idée de « *Folk* »/« *kinship* », de communauté humaine suggérée par les premiers noms composés. D'autant plus que composé, comme dans « *Beast-Folk* », le nom a la valeur d'un calligramme en simulant la nature hybride des bêtes.

---

anglais/français, il devient l'homme des impératifs « moraux », principes de conduite, qui seraient certainement à rattacher à sa possession de la Loi.

## Les noms de bateaux

« *Lady Vain* » devient dans la VF, « La Dame Altière ». Pourtant « altier »<sup>2</sup> est un choix qui limite énormément le champ sémantique de « vain ». La vanité, le « vain », est fortement polysémique dans le contexte du récit de Prendick, et l'utilisation de ce terme aurait l'avantage d'aller puiser dans une étymologie riche, qui s'apparente beaucoup plus à celle du terme anglais « *Vain* »<sup>3</sup>. Il constitue, tout au long du récit, un véritable leitmotiv. Prendick sent la nature « vaine » et aléatoire de son entreprise dès le début, au premier chapitre, quand il ne voit pas l'utilité d'essayer quoi que ce soit pour parvenir à survivre. Dans le même ordre d'idée, le deuxième chapitre s'intitulant « *The Man Who Was Going Nowhere* », allusion à Montgomery qui ne révèle pas sa destination, renvoie aussi à la futilité du voyage et du voyageur. Cette futilité se retrouve aussi lorsqu'il est question des expériences de Moreau (*cf.* Chapitre 14, VA, « *Dr. Moreau Explains* »). Lorsque Prendick lui demande pourquoi il a choisi d'effectuer ses expériences sur des êtres humains, Moreau lui répond de manière nonchalante :

---

<sup>2</sup> Qui, selon son sens étymologique, veut dire « haut, élevé » ou, sens plus moderne, « qui a ou marque la hauteur », synonyme de hautain).

<sup>3</sup> « *Vanus*, « vide, dégarni », puis « creux, sans substance » appliqué aux choses, puis aux personnes et par extension « mensonger », « trompeur », « vaniteux »...; « L'ensemble des valeurs du latin est repris dès l'ancien français. *Vain* s'applique à ce qui est sans fondement, illusoire. » (REY, Alain (1998), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert)

*He confessed that he had chosen that form by chance. "I might just as well have worked to form sheep into llamas, and llamas into sheep. [...]" (p. 71)*

Et Moreau constate avec dépit que, comme Sisyphe<sup>4</sup>, il est condamné à reprendre son « œuvre » à perpétuité. Commentant l'effet temporaire de ses expériences, il dira :

*"And they revert. As soon as my hand is taken from them the beast begins to creep back, begins to assert itself again." (p. 76, VA)*

Cette idée de futilité est réactivée lors du dernier chapitre alors que Prendick ne voit que de la mascarade dans la communauté des êtres humains qui l'entourent.

Sans négliger le sens du *Petit Robert* du mot vaine - « défaut d'une personne vaine, satisfaite d'elle-même et étalant cette satisfaction » - puisque le mot qualifie « *Lady* », il est très permis d'y comprendre aussi le sens de « caractère de ce qui est vain, frivole, insignifiant; chose futile, illusoire », l'« irréel » ou le « chimérique ».

Cela colle bien d'ailleurs à la connotation de l'absurdité de l'existence, du néant, thèmes qui se retrouveront de manière insistant au dernier chapitre.

---

<sup>4</sup> Sisyphe "est connu dans la légende pour la peine qui lui fut infligée dans les Enfers : condamné à rouler une pierre jusqu'au sommet d'une montagne, il ne pouvait jamais parvenir à son but, et l'énorme bloc retombait toujours. L'infortuné était contraint de recommencer éternellement son travail. [...]" (Guirand et Schmidt, 1996 : p. 839). Dans le même ordre d'idée, il est intéressant de constater qu'une explication des motifs de sa condamnation soit le fait d'avoir « commis le sacrilège

Autre bateau, l'« *Ipecacuanha* », dite « *silly infernal name* » (p. 14) par Montgomery, devient « La Chance Rouge » dans la VF. Le mot est dérivé du portugais et désigne « une plante qui pousse en bord de route et rend malade », ce qui décrit ses propriétés émétiques, provoquant donc le vomissement<sup>5</sup>. De tradition plus récente, la racine de cette plante brésilienne - des *Rubiaceae*<sup>6</sup> du nom de *Cephaëlis ipecacuanha* (ou Ipecac, Rio, Matto Grosso) - était utilisée pour soigner les cas de dysenterie. Il y a peut-être un lien à faire avec la soif de Prendick et les drogues qui lui sont administrées justement sur le bateau du même nom. Si Montgomery désigne le nom du bateau comme étant diabolique, il semble bien que ce soit pour décrire ses effets puissants sur le corps humain. Là, on peut comprendre le commentaire de Montgomery qui ajoute à propos de ce nom : « *though when there's much of a sea without any wind she certainly acts according [to her name]* », allusion au tangage et au roulis pouvant sans doute servir de métaphore à la frivolité et à la vanité d'une personne changeante et, corollaire, au mal de mer qu'engendre le bateau. Pour ce qui est du choix du nom « La Chance Rouge », il devient assez forcé d'y voir le rapport avec la plante.

---

d'instruire les hommes sur des mystères divins » (*Ibid.*), ce qui est évidemment le cas de Moreau, comme ce dernier l'avoue candidement d'ailleurs.

<sup>5</sup> cf. [www.botanical.com/botanical/mgmh/i/ipecac07.html](http://www.botanical.com/botanical/mgmh/i/ipecac07.html)

<sup>6</sup> D'où la « Dame rouge »/rubis de la traduction?

Le fait que le nom d'une plante soit employé pour le bateau nous rappelle qu'un autre bateau est ainsi affublé d'un nom de plante, « *Myrtle* », qui a une portée mythique très forte : emblèmes de gloire de l'antiquité. Pourtant, dans ce récit, ironiquement, ce bateau sombre dès le début. On comprend qu'à tout le moins, dans la VA, les noms de bateaux font des allusions multiples et polysémiques : mythiques, religieuses, médicinales, diaboliques, etc. Mais sont-ce là aussi des renvois au caractère insulaire des bateaux ? à leur parenté avec l'île du docteur Moreau (on a vu comment les triades, par exemple, annoncent les personnages de l'île) ? aux caractéristiques botaniques si particulières de l'île ? ou, à l'inverse, puisque ce sont des bateaux qui sont des plantes, serait-on en train de nous annoncer l'importance de la liquidité qui coule dans la jungle luxuriante de l'île ?

### **La soif sanguinaire**

La transfusion sanguine (« *transfusion of blood* ») est le moyen privilégié de transformation de Moreau (VA, p. 36 et 39). Une constante de la VA est de rattacher la « renaissance » de Prendick, sa guérison suite au naufrage initial, au vocabulaire employé pour désigner l'expérimentation. Cette constante est moins prononcée et moins ramifiée dans la VF.

Prendick rescapé reçoit des soins de Montgomery, mais son état ne lui permet pas de décrire adéquatement la nature des soins prodigués. Avant de perdre conscience, à la toute fin du premier chapitre, il dit ceci : « *I fancy I recollect some stuff\_being poured in between my teeth. And that is all.* » (p. 13). Plus loin, après l'ellipse entre les deux premiers chapitres, il dira : « *[He] gave me a dose of some scarlet stuff, iced. It tasted like blood, and made me feel stronger.* » (p. 14). Ce mot passe-partout, « *stuff* », dont le référent exact ne sera jamais précisé dans le récit, traversera le texte entier en leitmotiv. Il ne dit pas qu'il s'agit d'une « drogue rouge », comme le traduit la VF dans le premier cas, et on ne peut dire qu'il s'agisse du « sang » non plus, comme le traduit la VF dans le deuxième cas, mais plutôt d'une substance qui a les **allures** du sang, un simulacre du sang. Plus encore, la VF n'ajoute pas la deuxième phrase qui suggère les effets de cette substance, c'est-à-dire de fortifier, de rendre plus fort : notre narrateur est peut-être en train de recevoir une série de transfusions sanguines, les symptômes/effets de la vivisection étant très similaires. Plus tard dans le récit, il se fera administrer, par Montgomery toujours, « *a dark liquid* » (p. 50) qui n'est pas plus précisé non plus (que la VF traduit comme un « liquide noirâtre », p. 72). Autrement dit, par l'imprécision, le récit de la VA favorise l'absence d'hyponymes qui permettraient

de préciser davantage la substance que reçoit Prendick. Cette indétermination est importante. L'effet est de laisser croire à quelque chose d'inconnu, d'innommable, d'interdit, d'horrifique<sup>7</sup>, quelque chose qui dépasse la conscience même du narrateur.

Plus loin, c'est au tour de Montgomery de se servir de ce mot évasif :

*"I've put some stuff into you now. Notice your arms sore? Injections. You've been insensible for nearly thirty hours."* (p. 15)

Ici, la VF remplace ce leitmotiv du texte par une formulation sans ambiguïté : « Je vous ai remis un peu de sang dans les veines » (VF, p. 12). La relation est fortement hyponymique entre « *stuff* » (désignant autant un médicament, du sang, une drogue, substance organique autre, etc.) et « *blood* » (sang) et la traduction restreint beaucoup trop le champ sémantique on ne peut plus vaste du terme. Or, ce « *stuff* » reviendra dans la bouche même de Moreau dont les premières paroles désigneront ainsi le puma : « *I'm itching to get to work again – with this new stuff.* » (p. 34). Évidemment, cela vient enrichir l'utilisation première du mot par Prendick en ajoutant la connotation d' « être vivant » ou « matière vivante » au terme « *stuff* ».

---

<sup>7</sup> Chose étonnante, Prendick, si curieux pour d'autres mystères, n'étudie pas davantage la question.

Plus loin, Montgomery, recevant la gratitude de Prendick, renchérit :

*"Thank no one. You had the need, and I the knowledge, and I injected and fed you much as I might have collected a specimen."*  
(p. 23)

En français, cela devient « Je vous ai soigné et soutenu de la même façon que j'aurais recueilli un spécimen rare. » (VF, p. 25), évitant l'idée d'injection, qui plus est, ajoutant une connotation appréciative (*i.e.* soigné) alors que le texte de la VA fait presque le contraire! L'« ensauvagement » de Prendick dans la VA est inquiétant car il reste incertain : les liquides y sont-ils pour quelque chose? De quoi sont-ils constitués et quels sont leurs effets à long terme? Il restera indéterminé si la transformation de Prendick vient d'un intérieur physiologique, et à son insu<sup>8</sup> pour ainsi dire, ou de ses nombreuses réflexions philosophiques.

Corollaire de la question du sang, la soif de Prendick s'apparente au tabou de la Loi, en particulier en ce qui concerne le cannibalisme. Le cannibalisme sera une source de terreur pour Prendick sur l'île. Que ce cannibalisme soit associé à l'île n'a rien de surprenant :

---

<sup>8</sup> Gaignebet, parlant du *Robinson Crusoé* de Defoe dit : «Robinson [...] s'ensauvage. Poilu, barbu, couvert de peaux de chèvres et coiffé d'un étrange chapeau conique, il est à l'image de Saturne. »

*La relation de l'île au cannibalisme est [...] un thème déjà ancien. Dès le XVIe siècle, on fait de l'île une sorte de laboratoire du cannibalisme. L'île offre, en effet, l'image d'une contrainte puisqu'elle est limitée en ressources et que la population qu'elle abrite peut croître indéfiniment. [...] On rencontre donc très tôt le paradigme du cannibalisme insulaire, l'île étant l'image d'un milieu restreint et contraignant. Fatalement, la population, n'ayant plus de quoi subvenir à ses besoins, finit par se dévorer elle-même.* (Lestringant, p. 59, 60)

Pour contrer ce phénomène chez les bêtes, Moreau inclut dans sa Loi l'interdiction de boire du sang. La toute première soif de Prendick, « *quite impossible for the ordinary reader to imagine* » (p. 12), est l'annonce de la soif du sang chez les bêtes car elle est associée explicitement à l'anthropophagie comme nous le rappellera Montgomery : « *[I]t's just the way with carnivores. After a kill they drink. It's the taste of blood you know.* » (p. 55, VA). On n'oubliera pas que c'est pour la soif que l'on initie le jeu de la courte paille sur le canot: « *[...] when Helmar said that if his proposal was accepted we should have drink, the sailor came round to him* » (p. 12). Cherchent-ils à boire la portion d'eau du malheureux qui perdra? ou mangera-t-on sa chair gorgée de sang? Le texte demeure ambigu. Chose certaine, ce n'est pas une allusion à la portion de l'autre à départager; quelques lignes plus haut, Prendick

---

(Gaignebet, 1996 : p. 39). Mais il s'ensauvage par déguisement pour ainsi dire. En cela, Prendick diffère radicalement du Robinson de Defoe. Prendick est véritablement possédé par la bête.

affirme qu'ils n'en ont plus. Ainsi, par ambivalence, le cannibalisme vient équivaloir dans *The Island of Dr. Moreau* à l'assouvissement de la soif<sup>9</sup>.

### L'île ensanglantée

Ce rapport avec le sang et les liquides est d'une importance capitale car il permet d'affirmer que l'île entretient une relation étroite avec Prendick et les personnages. Il n'est pas rare, par exemple, de retrouver les traces de la chaleur volcanique aux endroits précis (géographiquement et textuellement) où Prendick est littéralement surchauffé lui-même, comme s'il y avait un lien organique entre les deux. Lorsqu'il se fait pourchasser par Moreau et son entourage sur l'île, il décrit ainsi la scène :

*I had fallen into a ravine, rocky and thorny, full of a hazy mist that drifted about me in wisps, and with a narrow streamlet, from which this mist came, meandering down the centre. I was astonished at this thin fog in the full blaze of daylight, but I had no time to stand wondering then. [...]*

*Presently the ravine grew narrower for a space, and carelessly I stepped into the stream. I jumped out again pretty quickly for the water was almost boiling. I noticed too that there was a thin sulphurous scum drifting from the coiling water. Almost immediately came a turn in the ravine and the indistinct blue horizon. The nearer sea was flashing the sun from a myriad facets. I saw my death before me.* (VA, p. 63).

---

<sup>9</sup> cf. *Dracula* de Bram Stoker, roman presque contemporain.

Il y est question de lumière éblouissante (une lumière qui perce la brume, une autre qui se trouve réfléchie à la surface de la mer), de chaleur (du soleil et de l'activité volcanique), de soufre (liquide diabolique?), de l'éblouissement avant la mort. Les paragraphes qui encadrent ce passage initient et font perdurer ces mêmes qualificatifs en parlant de son sang mais cette fois, au figuré, désignant l'intensité de ses émotions :

*I fell on my forearms and head, among thorns, and rose with a torn ear and bleeding face.*

[...passage cité plus haut]

*It was more than a touch of exultation, too, at having distanced my pursuers. It was not in me then to go out and drown myself. My blood was too warm.* (p. 63, VA)

La personnification de l'île est poussée encore plus loin par les liquides qui en découlent : elle supporte des organismes appartenant à des espèces peu précises, à cheval entre les plantes et les animaux, qui « saignent » et qui dégoulinent aussi :

*I was startled by a great patch of vivid scarlet on the ground [...] found it to be a peculiar fungus branched and corrugated like a foliaceous lichen, but deliquescent into slime at the touch [...]*  
(p. 42, VA)

Dans le même paragraphe, cette description précède tout justement la description du premier incident de sang de lapin ingurgité observé par Prendick, enchevêtement de plantes et de chair :

*[...] And then in the shadow of some luxuriant ferns I came upon an unpleasant thing, the dead body of a rabbit, covered with shining flies but still warm, and with its head torn off. I stopped aghast at the sight of the scattered blood.* (p. 42)

Les nombreux passages où on nous décrit les corps ensanglantés des bêtes comportent d'ailleurs les mêmes caractéristiques que les « *fungoid ruins* » (p. 43) de l'île. Par exemple, lorsqu'il découvre le puma enchaîné : « *I saw something [...] scarred, red and bandaged.* » (p. 51). Lorsqu'il est sur le bord de découvrir la demeure des bêtes, donné comme véritable périple vers l'utérus maternel, il décrit le passage avec des mots qui évoquent l'origine de la matière vivante :

*The path coiled down abruptly into a narrow ravine between two tumbled and knotty masses of blackish scoriae. Into this we plunged.* [...]

*It was extremely dark, this passage, after the blinding sunlight reflected from the sulphurous ground. [...] Blotches of green and crimson drifted across my eyes. My conductor stopped suddenly. "Home," said he, and I stood in a floor of a chasm that was at first absolutely dark to me.* [...] (p. 56, VA)

Le verbe « *coiled* », utilisé à quelques reprises dans le texte, n'est pas sans rappeler sa co-existence avec l'idée d'existence humaine dans l'expression de Hamlet pour

décrire les difficultés de cette condition: « *this mortal coil* ». Empruntant un vocabulaire similaire et presque symétrique (i.e. « masses »/« mass », « scoriae »/« shapeless », « blackish »/« darkness »), mais cette fois-ci décrivant davantage les bêtes, il s'attardera aussi à leur odeur désagréable et à leur allure informe:

*I became aware of a disagreeable odour like that of a monkey's cage ill-cleaned. [...]*

*In the darkest corner of the hut sat a shapeless mass of darkness that grunted "Hey!" as I came in [...] (p. 56, 57, VA)*

Dans un contexte où il est fortement question de génétique, cette terre de lave, « sulfureuse » étant le qualificatif qui revient le plus souvent pour la décrire, donnée comme vivante, évoque sans doute la « soupe » primordiale, la « gadoue » originelle (cf. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*), probablement venue des étoiles, selon le cliché des astrophysiciens.

Encore plus que le *Robinson* de Defoe qui est déjà fort loquace sur ce topos<sup>10</sup>, *The Island of Dr. Moreau* s'emploie à tracer des « liens de sang » de manière

---

<sup>10</sup> « Progressivement, cette île à laquelle Robinson est arrivé en franchissant l'obstacle des eaux salvatrices est donc cernée de sang. Les Cannibales viennent en effet célébrer leurs festins rituels sur la plage. Ils ne vont jamais à l'intérieur de l'île; ils se bornent à l'entourer petit à petit, à l'enserrer

particulièrement obsessive entre les êtres et l'île. Il semble y avoir un rapport étroit entre le sang omniprésent dans le texte, gage d'identité fondamentale de Prendick comme nous l'avons vu (et des bêtes qui sont générées, ne l'oublions pas, surtout par transfusions sanguines) et de l'île elle-même, l'investissant d'une complexité mythique considérable. On peut qualifier ce phénomène d'« autochtonie », si importante dans les mythes : par exemple, à Athènes, cela passe par le sperme de Poséidon sur la cuisse d'Athéna.

Ce rapport est consolidé par la manière de parler de l'eau aussi et de son rapport avec la lumière naturelle (*cf. Chapitre II – Les étoiles parlantes*). Les mêmes leitmotive de liquidité, de jeux de lumière, d'effets engendrés par la nature en général parcourrent le texte entier jusque dans les adjectifs ayant trait à la manière de parler des uns et des autres, favorisant toujours le rapport « fluide » entre le décor et les personnages : « *He spoke with a slobbering articulation, with the ghost of a lisp* », dit Prendick en parlant de Montgomery. Et, en parlant du langage du capitaine de l'Ipecacuanha :

*I do not think I have ever heard quite so much vile language come in a continuous stream from any man's lips before [...] (p. 21)*

---

d'un liseré de sang. [...] Parti de l'eau qui engloutit et recrache, l'on en arrive au sang, à une marée qui baigne bientôt les rivages. Alors Robinson prend peur, menacé par cette traînée sanguinolente qui fait presque le tour de son île.» (Lestringant, 1996 : p. 55).

Les qualificatifs sont employés ainsi, au figuré et au propre, durant tout le récit, maintenant la métaphore filée entre le liquide et le débit de la parole.

### Les Jurons diaboliques

Ce débit de parole est d'ailleurs assez particulier dans *The Island of Dr. Moreau*. Par exemple, du point de vue des énoncés surchargés de figures, il est surprenant de voir le nombre et la constance des blasphèmes (jurons) qui parcourent le texte d'origine. Et il s'agit, en général, d'expressions à connotations fortement religieuses ou diaboliques. Le juron est à placer à côté des expressions consacrées ou des métaphores figées et correspond aux effets du cliché tels qu'énoncés par Riffaterre. Dans le texte littéraire, « ne passe pas inaperçu : bien au contraire, il se fait remarquer » (Riffaterre, 1971 : p. 163). Et le juron, comme le cliché, « ne crée pas un effet inutile dans le système stylistique où il se manifeste» (*Ibid.*), surtout à la lumière des variantes ou des « écart[s] par rapport au modèle » dont il tire son « efficacité », ou son pouvoir évocateur. Il devient clair dans ce récit que « l'importance de l'illusion référentielle dans la fiction devrait parfois céder le pas » à des impératifs génériques et sémiotiques.

Dans *L'Île du docteur Moreau*, il y a peut-être moins lieu de donner l'illusion que le capitaine de l'*Ipecacuanha* est en train de « pestiférer » comme un tel personnage pourrait le faire, que de rappeler, dans ses jurons, le motif si important de la damnation, des étoiles, du paradis ou de l'enfer. Or, ici aussi, il y a des écarts qui parsèment la traduction par rapport au texte d'origine concernant des aspects divers tels des niveaux de langue et les manifestations de censure. À titre d'exemple, un « *Heaven-forsaken idiot!* » (p. 14, VA), juron adressé par le capitaine du Lady Vain à M'ling, devient un « *Triple idiot!* » (p. 11, VF) dans la traduction. On perd radicalement les allusions célestes, les leitmotive religieux, etc. Le même phénomène se produit beaucoup plus loin dans le récit avec le « *Damned fool!* », lancé par Montgomery à Prendick. Ce genre de constat permet de voir qu'on favorise le rapprochement entre Prendick et M'ling (deux damnés; deux cibles de jurons) au point même qu'à force d'accumuler des exemples, on peut suggérer, encore une fois, que l'animalité de Prendick est devenue beaucoup plus considérable que la traduction ne le laisse entendre. C'est donc dire que le choix du traducteur par rapport à un énoncé en apparence anodin, ici, influe sur l'interprétation du récit entier.

La « charge » blasphématoire des jurons est étonnamment sévère dans la VA. Les personnages sont d'ailleurs antipathiques pour cette même raison : Montgomery, le capitaine de l'*Ipecacuanha* et Prendick, par moments, parlent comme de véritables voyous, versant dans le « slang » assez fréquemment avec un langage « peu approprié pour les enfants »! Il n'est pas rare de voir des « *Shut up* », « *silly ass* » (p.14), « *For God's sake!* », « *Go to hell!* », « *Blasted...* », « *I'm damned* », « *Damn!* », « *Damn that howling!* », « *Confound you!* », etc., ça et là dans le discours des personnages. Ces jurons ont leur pendant dans les qualificatifs employés pour décrire les bêtes : « *He's unnatural... It's a touch...of the diabolical* » dit Prendick au sujet de M'ling. Les jurons consolident ce réseau sémantique du diabolique.

### L'imagerie démoniaque

Le blasphème est, par ailleurs, largement responsable de la présence de l'imagerie démoniaque, suivant les catégories formulées par Frye selon son principe de « déphasage » des mythes dans les textes littéraires (en particulier en ce qui concerne les motifs bibliques). Ainsi, nous pouvons voir dans *The Island of Dr. Moreau* le couple dialectique : l'imagerie apocalyptique versus l'imagerie démoniaque. Par exemple, en montrant les liens entre *The Island of Dr. Moreau* et

l'imagerie démoniaque, nous pouvons redéfinir le rapport entre Moreau et Prendick à la lumière de la tension archétypale entre le « tyran [...] qui sera fidèlement suivi seulement si son égoïsme est assez fort pour représenter la mentalité collective de ses partisans » et le « *pharmakos*, victime expiatoire, qui sera sacrifié pour que le reste du groupe puisse accroître sa vitalité ».

On peut aussi, dans cette même imagerie démoniaque, situer les créatures hybrides de l'île, qui correspondent au statut accordé aux « bêtes monstrueuses » de Frye. Par exemple, Frye place l'imagerie ambiguë du dragon dans cette catégorie :

*The dragon is especially appropriate because it is not only monstrous and sinister but fabulous, and so represents the paradoxical nature of evil as a moral fact and an eternal negation. In the Apocalypse the dragon is called "the beast that was, and is not, and yet is." (Frye, 1969a : p. 149)*

« [D]u fait de son caractère fabuleux, en même temps qu'effrayant et monstrueux, [le dragon] convient particulièrement à la représentation de la nature paradoxale du mal [...]. Dans l'Apocalypse, le dragon est nommé « la bête qui fut et qui n'est pas, et qui est encore ». (traduction)

Ainsi en est-il du caractère évanescence des êtres de l'île qui sont en constante mutation physiologique et psychique; au point où Prendick n'arrive pas à les nommer autrement que par des noms composés de son invention (ex. « *Swine*

*Man* », « *Saint Bernard Dog Man* », « *Ape Man* », etc.). Leur caractère insaisissable semble correspondre en tous points à la nomenclature de Frye.

Qui plus est, la créature rampante, le « froid serpent terrestre », incarnation pure du mal, est présente dans ce récit. C'est une machine à tuer, d'une force inouïe et inqualifiable. On l'identifie surtout par son absence et sa disparition<sup>11</sup>: il est l'innommable, tabou, n'existant que comme un objet (un « *it* ») ou une ellipse dans les discours de Moreau et de Prendick (qui, d'ailleurs, multiplient les hésitations et périphrases quand ils en parlent!):

*"The fact is, after I had made a number of human creatures I made a thing—"* He hesitated.

*"Yes?" said I.*

*"It was killed."*

*"I don't understand," said I; "do you mean to say..."*

*"It killed the Kanaka—yes. It killed several other things that it caught. We chased it for a couple of days. It only got loose by accident—I never meant it to get away. It wasn't finished. It was purely an experiment. It was a limbless thing with a horrible face that writhed along the ground in a serpentine fashion. It was immediately strong and in infuriating pain, and it travelled in a rolling way like a porpoise swimming. It lurked in the woods for*

---

<sup>11</sup> Voir le commentaire de Cabau dans la préface des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe (Gallimard) sur la distinction horreur/terreur. L'horreur relève du visible, alors que la terreur, plus inquiétante, porte sur un objet de peur invisible.

*some days, doing mischief to all it came across, until we hunted it, and then it wriggled into the northern part of the island [...].*  
 (p. 74, 75, VA)

Par ailleurs, le lieu où se trouve cet être satanique est propice à l'imagerie. On sait jusqu'à quel point les périples de Prendick sur l'île prennent la forme d'une aventure dans le labyrinthe, dans la jungle maléfique de l'île, qui aboutit forcément au refuge minotauresque des hommes-créatures. Ce labyrinthe, selon Frye, est typique de l'imagerie démoniaque.

### L'excédent maléfique de Prendick

Les modifications les plus évidentes de la traduction de Davray sont les événements qui ont été biffés complètement. Étonnamment, ces événements concernent surtout le côté noir de la personnalité de Prendick : il assassine plus d'animaux dans la VA. Par exemple, il tue l'animal qui le suit avec la roche dans la VA (p. 48), événement qui n'est pas mentionné dans la traduction de Davray. Le « *Leopard Man* » est blessé dans la VA (p. 87), alors qu'on n'en fait pas mention dans la VF.

L'accumulation de ces actes laisse l'impression, s'agissant de Prendick, d'un homme plus cruel que dans la version française. Au-delà des changements diégétiques entre les deux récits, manquer à la succession des événements modifie considérablement le texte dans la mesure où l'on cherche à l'inscrire dans le genre des romans d'aventure. La primauté des aventures, de toutes les aventures, et de leur succession les unes après les autres, caractérisent le genre. "L'aventure est la forme du récit [d'aventure]" dit Stevenson (Le Bris, 1988 : p. 22).

## **QUATRIÈME CHAPITRE**

### **LA STRUCTURE ET LE GENRE DU RÉCIT**

Ce chapitre porte sur le texte dans sa globalité. Dans un premier temps, il sera question des structures sémantiques majeures et d'un schéma narratif qui propose une lecture « totalisante » du récit. Dans un deuxième temps, le texte sera étudié dans son rapport avec d'autres textes, dans son rapport générique en particulier. Certainement, pour des raisons d'énonciation et de structure, il nous semble clair qu'il est l'héritier de deux genres: la Robinsonnade et le conte. Nous suggérons notamment de voir dans *The Island of Dr. Moreau* un roman qui reprend des archétypes (Dieu paternel, le péché originel, etc.) et mythes (l'âge d'or, bestiaire mythique, etc.) typiques du roman d'aventure et qui emprunte à la Robinsonnade (un sous-genre, qu'on peut considérer comme une variation du roman d'aventures) son canevas événementiel canonique (mais que nous allons toutefois nuancer). En fait, la lecture que nous proposons de *The Island of Dr. Moreau* complexifie et force à raffiner la question de son genre. Il s'agit vraiment d'un métissage de plusieurs genres, de « genres intercalaires » selon l'expression de Bakhtine. Tout cela nous permettra de synthétiser nos analyses précédentes pour encore mieux nourrir la dernière partie du travail : la traduction.

### **La Loi centrale de *The Island of Dr. Moreau***

À la lumière de la ré-intégration des paragraphes manquants du premier chapitre, de notre relecture du dernier et des différentes caractéristiques étudiées dans les chapitres précédents, il est légitime de revoir les chapitres initial et final du texte d'origine pour voir comment il correspond au texte traduit de Davray. Le schéma narratif (un tableau en forme de synthèse; voir Annexe I) devrait situer l'apprentissage de la Loi (cette nouvelle langue inventée par Moreau pour humaniser et endoctriner les hommes-bêtes) au centre des événements de la diégèse. L'expérience du narrateur est donnée comme étant initiatique, surtout du point de vue de son discours, et ceci, pour plusieurs raisons. Il se caractérise lui-même comme un écrivain, par ailleurs amateur, peu habile, oublieux, etc. Son apprentissage de la Loi est directement relié à son enjeu existentiel et narratif. Il ne peut parvenir au pouvoir qu'a Moreau de maîtriser les autres qu'en maîtrisant la Loi. Cette Loi, avec son lot de tabous, dont la transgression sert de péché originel pour les bêtes, est une loi du savoir-communiquer, de la parole.

Ainsi, de manière explicite et même appuyée dans le texte d'origine, la renaissance des êtres dans la diégèse passe d'abord par la maîtrise d'une nouvelle

langue. Les grandes divisions du texte sont nettement déterminées par cette lecture particulière du récit. L'enjeu de ce texte - grand paradoxe du récit que le narrateur lui-même avoue de manière faussement anodine, par moments - réside justement dans les choix discursifs qu'opère le narrateur et lorsqu'il parle aux personnages, et lorsqu'il s'adresse au narrataire. Étant donné son pari de donner la « vraie » version des faits, il doit être convaincant comme conteur<sup>1</sup>. Prendick doit apprendre la Loi de l'Ipecacuanha, ensuite celle de l'île (p. 57) pour éventuellement renaître dans la grotte et devenir « *one among the beast people* » (p. 115). L'apprentissage de la Loi vient toujours après une tentative de suicide, ou « *deathwish* », de Prendick. Dans les deux cas, bateau et île, Prendick est interdit de paroles avant de réapprendre à parler : « *Mr. Shut-Up* » et « *Big Thinks* ». Son isolement forcé l'empêche de converser avec les autres.

Cet apprentissage de la Loi (le discours) fait penser que Prendick, qui nourrit sa familiarité avec l'expérience du lecteur en s'adressant à lui fréquemment dans la VA, est un héros en devenir : il va acquérir « une force dont nous rêvons qu'elle est la nôtre [i.e. nous, les lecteurs] » (Sellier, 1970 : p. 28), celle de Moreau. Nous l'avons

---

<sup>1</sup> Il doit apprendre à devenir autant écrivain que Moreau pour raconter son récit car « la littérature imite non la vie, mais la parole » (commentaire de Stevenson recueilli par Le Bris, 1988 : p.23).

vu, ses interventions dans la dénomination des autres (chose fondamentale chez le Maître), commence bien avant qu'il soit rendu sur l'île (*cf. Chapitre III – Les noms des personnages*).

Au point de vue du langage, la rencontre charnière avec les bêtes semble analogue à celle de Vendredi dans *Robinson Crusoé* :

*Vendredi ouvre un nouveau chapitre de l'histoire de l'île, dans lequel le langage retrouve ses droits, et l'homme sa primauté sur le monde archaïque de l'animalité.* (Robert, 1972 : p. 149)

C'est aussi pour cette raison qu'on peut se rappeler l'importance que peut revêtir le discours dans le récit : Prendick, mauvais Robinson, échoue à maîtriser complètement le langage des bêtes. Il fait basculer la représentation du monde, car il est la manifestation la plus probante de la différence intellectuelle de l'autre. Ce sont ces lois du langage qui permettent de dessiner les alternances thématiques suivantes qui caractérisent la condition de Prendick :

Au premier chapitre : silence et solitude involontaire – animalité;

Dans le corps du récit : acquisition de langage de bêtes – socialisation;

Au dernier chapitre : silence et solitude volontaire – animalité.

En suivant les nombreuses lois que doit apprendre Prendick, on est d'ailleurs en mesure d'établir une série de séquences enchâssées qui se referment sur elles-mêmes harmonieusement, structurant une symétrie cohérente du récit entier :

- 1) Au centre, le récit est noyauté par la loi de Moreau qui restera omniprésente jusqu'à ce que celui-ci meure et que sa loi s'effrite avec lui (Chapitres 6 - ~20).
- 2) Cette loi est auparavant annoncée et encadrée par la loi du capitaine de l'Ipecacuanha (Chapitres 2 - 5), capitaine qui revient sous la forme d'un cadavre juste avant le dernier chapitre (fin du Chapitre 21), et qui permet à Prendick de s'exiler de l'île – rappel que c'est ce même capitaine qui lui a permis d'y accéder.
- 3) Le dernier chapitre comble le « vide juridique » en proposant la seule loi qui tienne vraiment pour Prendick, une loi métaphysique, « *the vast and eternal laws of matter* » (p. 127), sans doute l'équivalent de la chance/« *luck* » providentielle si omniprésente au premier chapitre qui l'accompagne comme « une bonne étoile ». Ainsi, nous revenons à la fin avec la seule loi à la mesure de sa solitude, celle des étoiles.

Cette structure de récit en spirale n'est pas sans rappeler plusieurs autres romans maritimes du XIXe siècle qui fonctionnent avec une telle succession d'événements de « reprise ». Dans *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* (1837) de Poe, par exemple, «les « aventures » de [l']apprentissage [de Pym] se succèdent selon un suspense gradué, chaque épisode étant la préparation du suivant, qui le dépassera en horreur. » (Cabau, 1975 : p. 14). Dans *Moby-Dick* (1851) de Melville, l'apparition du capitaine Achab, qui se fait attendre, annonce l'attente interminable de l'apparition de la baleine. Et il en va ainsi avec *The Crater* (1847) de Cooper. La division qui caractérise les familles des amoureux (Mark Woolston et Bridget Yardley), qui vont s'unir sans le consentement des parents (ennemis entre eux), annonce la séparation déchirante qui aura lieu plus tard entre les matelots qui, constatant la destruction imminente du navire, le quittent sans avertir le « couple » de Bob et Mark. En somme, il semble y avoir dans cette structure concentrique, un élément propre au genre de certains romans maritimes du XIXe siècle.

#### L'inscription de *The Island of Dr. Moreau* dans le genre des Robinsonnades

Il nous semble donc important de reconnaître que *The Island of Dr. Moreau* semble prendre sa place aussi dans la tradition d'un genre appelé Robinsonnade :

*Le terme est emprunté à l'allemand « Robinsonade » attesté pour la première fois dans une traduction de 1872 du Capital de Karl Marx. Le mot est tiré de l'œuvre de Daniel Defoe, Robinson Crusoé. La Robinsonnade peut être définie comme un récit de survie sur une île déserte. (Beaup, 2001 : p. 9)*

Alors que « la forme de ces récits peut comporter des variations », la succession des événements, ou canevas événementiel, des Robinsonnades reste relativement prévisible, ou stable :

- Une rupture familiale au hasard ou provoquée;*
- Un voyage interrompu par un naufrage;*
- Une appropriation de l'île où le héros est rescapé;*
- L'épreuve de la solitude;*
- Des menaces extérieures que le héros doit surmonter;*
- La rencontre avec autrui;*
- Le départ de l'île ou le retour de l'exil*

(*Ibid.*, p. 9)

Selon différents aspects, *The Island of Dr. Moreau* se permet quelques variations sur le modèle de ces événement. Par exemple, l'île est réfractaire aux modifications de Prendick qui ne réussit pas totalement à se l'approprier. Et alors que « le naufrage [...] place le navigateur à la jonction entre le monde ancien et le monde vierge [i.e. l'île] qu'il va créer, obligatoirement en référence au premier » (Andries, 1996, p. 15), Prendick effectue le mouvement contraire : il recrée l'île une fois de retour chez lui!

Par contre, par rapport à la succession typique des événements, il n'y a qu'une transgression évidente<sup>2</sup>; la rupture « familiale » typique du début des Robinsonnades, qui est le prétexte du voyage initiatique à venir, se retrouve ici à la fin du récit et non au début! Prendick constate qu'il lui est impossible de rester auprès des hommes et il s'isolera alors même qu'il se retrouve chez lui. En cela, le voyage entrepris dans *The Island of Dr. Moreau* signale moins l'espoir d'un avenir heureux pour le « Robinson » qu'est Prendick (avenir privilégié dans la plupart des Robinsonnades : appropriation totale de l'île dans *Robinson Crusoé* de Defoe, partage des bénéfices du trésor dans *L'île au trésor* de Stevenson) qu'un rappel de l'immuable solitude qu'il vit dès le début du récit. Et, autre variation par rapport à la structure canonique du sous-genre, l'appropriation de l'île par Prendick n'est jamais entière puisqu'il ne reprendra pas le rôle de Moreau intégralement; son pouvoir a moins d'impact sur les bêtes. Cela renforce en fait la thématique de la solitude de Prendick, puisqu'on nous suggère ainsi qu'il ne parvient même pas à se faire une place là, alors que, pourtant, les circonstances lui sont favorables.

---

<sup>2</sup> Hypothèse : c'est peut-être ce qui explique le fait que la traduction peut si aisément lui faire changer de sous-genre en éliminant le premier chapitre comme elle le fait?

Au-delà de la question de structure, les récits de ce sous-genre n'ont pas une tonalité prédéterminée et ne participent pas exclusivement d'un autre genre ou courant en particulier. Cependant, tout comme le roman d'aventure, la Robinsonnade emprunte largement au roman réaliste. Le je-narrant, Prendick, dans le cas de *The Island of Dr. Moreau*, comme dans celui du Robinson de Defoe, ou du Pym de Poe, raconte les faits comme s'il s'agissait de son journal ou d'une réécriture de celui-ci. Comme dans la tradition du roman réaliste, l'emprunt à l'écrit journalistique est omniprésent. D'ailleurs, une caractéristique typique des Robinsonnades, de par leur proximité avec le récit de voyage (la plupart étant des actualisations du genre)<sup>3</sup>, est d'user de techniques favorisant l'illusion référentielle, pour laisser croire à la possibilité que le voyage ait eu lieu<sup>4</sup>. Par exemple, dans le cas des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe, les dates, les longitudes et latitudes sont données pour créer l'illusion d'un voyage plausible en navire<sup>5</sup>. Cela se fait

<sup>3</sup> À son tour, à n'en pas douter, le récit de voyage est un texte de genre discursif – s'inspirant du journal de bord, par exemple - relevant fortement de la fiction (souvent pour des raisons commerciales), comme pour le texte de Bougainville par exemple: « Ce n'est pas son journal de bord que Bougainville a publié, mais une œuvre travaillée, révisée dans le calme de son cabinet. La finalité de sa relation dépasse ainsi largement le simple compte rendu d'une mission. L'auteur a cherché à toucher certains lecteurs [...] » (*Voyage autour du monde* de Bougainville, p. 33; voir aussi p. 252-254 sur la vitesse narrative de son récit)

<sup>4</sup> En ce sens, toujours en référence au récit de voyage, on peut penser que le premier chapitre de la VA est l'équivalent du « discours préliminaire » du récit de voyage, qui fait état en préambule de la question du voyage qui sera raconté.

<sup>5</sup> Jules Verne nourrira le mythe de Pym dans *Le Sphinx de glace* en postulant que son voyage a réellement eu lieu.

jusqu'à la monotonie ou l'aridité, par moments : dans *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, les chapitres précédant la découverte de l'île de Tsalal sont plutôt dépourvus d'actions autres que celles liées à la navigation. Dans le cas de *The Island of Dr. Moreau*, nous l'avons vu plus haut, cette illusion de voyage est générée par le renvoi à des dates et faits de naufrages réels et à un certain mystère entourant des faits historiques<sup>6</sup>.

Et l'île correspond certainement à une longue tradition occidentale de descriptions « exotiques »<sup>7</sup> des îles du Sud qui passaient dans les récits de voyage de « découvertes ». Par exemple, sa mythification (par le biais de leitmotive de l'enfer, de la personnification des plantes, etc.) est en constante relation avec des caractéristiques édéniques (Andries, 1996 : p. 13) : innocence d'avant le péché (des habitants), le serpent maléfique, etc. Ou, dans le même esprit, le cadre s'apparente au décor de l'âge d'or : façonnage de l'homme dans le minéral, anthropomorphisme des éléments, des arbres, etc. C'est le lieu du rêve antique, des utopies propices à la réactivation des mythes d'origines : jungle luxuriante (où

---

<sup>6</sup> De même, les nombreuses excuses de Prendick qui demande l'indulgence pour ses défauts d'écrivain amateur semblent participer de la même technique de modestie du navigateur, synonyme de crédibilité (car correspondant au cliché du « technicien », du « scientifique », du navigateur/marin) de leur récit de voyage. (*cf. Discours préliminaire de Bougainville*, p. 42-47)

<sup>7</sup> Au sens étymologique du mot : qui n'appartient pas aux civilisations de l'Occident.

l'espace naturel domine sur l'espace humain), terrains peu explorés, paysage naissant (volcanique), etc. En cela, l'île du Dr Moreau correspond à plusieurs points de vue à l'île archétypale des Robinsonnades, le rapprochement avec la Genèse étant particulièrement évident dans le cas de la diégèse de ce récit.

En revanche, on peut dire aussi que *The Island of Dr. Moreau* est le contraire de l'utopie humaniste ou des « îles fortunées » typiquement imaginée et recherchée par les navigateurs des Lumières dans leurs récits de voyage (*cf.* Bougainville, Chapitre IX). Un peu comme l'île de Tsalal dans *Gordon Pym*<sup>8</sup>, à très peu d'exceptions (l'homme-chien?), le sauvage qui y vit n'est pas « bon ». Ce qui prédomine dans le récit est surtout l'idée d'un lieu de sauvagerie extrême, d'anthropophagie, et en cela, cette île ressemble à l'image négative de l'Éden, l'enfer.

Qui plus est, sans nier toutefois ses caractéristiques typiques des Robinsonnades, on peut dire que *The Island of Dr. Moreau* se définit bien aussi comme une parmi d'autres « anti-Robinsonnades », colonisatrice et

---

<sup>8</sup> Ou celle, plus collée à la réalité, des Marquises de *Typee* (Melville).

« [...] accablantes pour la civilisation occidentale » (Andries, 1996 : p. 23). En bout de ligne, c'est Moreau, à l'image du « colonisateur » européen, qui est le plus « méchant » de tous les personnages et donne une mesure relative de la sauvagerie innocente des bêtes : à la différence de leur créateur et gouverneur, elles ne calculent pas le mal qu'elles répandent. Lui, il est savamment méchant.

Ce qui se passe sur l'île des Robinsonnades est absolument unique et intemporel :

*[L]es notions d'espace et de temps sont brouillées dans la mesure où l'île, élément essentiel [des Robinsonnades], échappe à l'histoire en étant le vestige d'un monde primitif, et représente un lieu à la fois inconnu et clos.* (Beup, 1996 : p. 10)

Sa situation géographique difficile d'accès, « perdue au milieu de nulle part », sa surface en partie organique (voir substance rouge dégoulinant des plantes dans *Moreau*, l'eau trouble de Tsalal dans *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* ou les formes topographiques animalières de *L'Île mystérieuse* de Verne), son étrangeté géomorphologique et toponymique, sont le miroir de ceux qui y vivent. Il est peut-être révélateur qu'un lapsus de Prendick vient confondre les deux, d'ailleurs : tentant de se remémorer le nom de Moreau, il se le rappelle associé aux « *Hollows* » (des « creux » ; des « vides ») avant de parler des « *Horrors* » (*i.e.* bêtes) (p. 36),

passage oblitéré complètement dans la VF. Dans un processus de symbiose, il semble que les habitants, aussi, soient bizarres, mutants, hybrides. Cela rejoint les mythèmes de l' « inconnu » classique<sup>9</sup>, perçu comme nécessairement différent et étrange, avec sa représentation de monstres : êtres hybrides, assemblages de parties anatomiques de différentes espèces (Centaure, Griffon, Minotaure).

### **L'inscription du récit dans la catégorie plus large des romans d'aventures**

Ces contraintes et caractéristiques nettement dessinées des Robinsonnades n'empêchent pas de voir dans *The Island of Dr. Moreau* quelque parenté avec la catégorie générique plus large du roman d'aventures, qui est davantage « libre de son matériel, de ses événements [...] » (Tadié, 1982 : p. 16) que la Robinsonnade. Mais notre lecture du début et de la fin du récit, révélant les particularités du héros qu'est Prendick, nous interroge sur les liens entretenus avec ce genre. Le dernier chapitre, le retour de l'exil de Prendick, nous incite, dans notre perspective, à placer le récit dans la catégorie des exceptions du genre :

*C'est pourquoi la conviction qu'il ne peut rien arriver de catastrophique, de mortel au héros principal, aux protagonistes*

---

<sup>9</sup> Donnant lieu à des représentations de mutations biologiques fantaisistes qui accompagnent les cartes du monde des anciens navigateurs qui semblent tout droit sortir de la table d'opération du Dr Moreau!

*sympathiques, fait partie, par-delà la peur, des règles du genre. Règle cependant enfreinte dans [quelques romans d'aventures]. Ces exceptions empêchent la conviction du lecteur que tout se terminera bien, d'être absolue, mais non d'exister [...]. Le roman d'aventures rejoint ici le conte de fées, la littérature enfantine, le roman sentimental.* (Robert, 1972 : p. 142)

*Cependant, à l'inverse du conte, le héros du roman d'aventures n'est pas toujours immuable. Il connaît la souffrance morale, le progrès ou la déchéance, le vieillissement.* (Tadié, 1982 : p. 10)

Autrement dit, *The Island of Dr. Moreau* fait, dès le début, une annonce franche du nihilisme et même du cynisme qui caractériseront Prendick tout le long jusqu'à la fin; il est aventurier bien malgré lui, un aventurier qui est un peu curieux, mais éprouve moins le goût de l'aventure que le désir de se suicider devant les difficultés. En revanche, on ne peut pas nier qu'il a aussi changé, s'est trouvé une parenté animale qu'il ne connaissait pas au début, une parenté qui « *caught me suddenly like a thing from without* » (p. 12) et en cela, le texte est initiatique, comme bien d'autres romans d'aventures<sup>10</sup>. Et plusieurs autres éléments thématiques et narratifs permettent de dire qu'il y a filiation entre *The Island of Dr. Moreau* et le roman d'aventures : les thèmes du voyage, de l'exotisme, le récit dans le récit, la « substitution des impressions aux descriptions, technique dite du « point de

---

<sup>10</sup> « Cette évolution [du personnage] provoquée par l'aventure sépare le roman du conte. » (Tadié, 1982 : p. 11).

vue » », l'« emboîtement des récits », la « dislocation des personnages », l'« éclatement du sujet » (Michel Le Bris, 1988 : p. 9). Et l'île maintient certains couples de topoi dichotomiques si typiques de la tradition anglo-saxonne des romans maritimes de Stevenson et de Melville, et que Conrad poursuivra plus tard aussi : psychologie/métaphysique, réalisme/fantastique, prose/poésie (*Ibid.*, p. 21).

Autre caractéristique du roman d'aventure, le fait d'avoir un narrateur qui fait un retour sur les événements pour le bénéfice de ses lecteurs. La version originale fait nettement appel à la tradition du conteur en affichant souvent des traces d'oralité : l'acte de lecture de son lecteur est un souci constant du narrateur-Prendick. Comme nous l'avons vu, les renvois au lecteur, dès le premier chapitre, sont fréquents et traversent le texte. C'est ainsi que, par exemple, au Chapitre 7 (p. 34), le lecteur est encore une fois sollicité :

*The reader will perhaps understand that at first everything was so strange about me , and my position was the outcome of such unexpected adventures, that I had no discernment of the relative strangeness of this or that thing about me.*

Cet appel au lecteur est gommé dans la VF (p. 43). Il est important, car il annonce ici en germe l'incrédulité du lecteur face aux événements encore plus surprenants à venir dans le récit (*i.e.* la vivisection réussie des bêtes). Et souvent, dans la VA,

comme par sollicitude pour son lecteur, Prendick nous révèle ses limites de conteur, ses craintes, ses défauts aussi (*cf.* Chapitre I – Les métamorphoses immédiates et annonciatrices de Prendick)<sup>11</sup>. De ce point de vue, l'on peut dire que si « la posture d'énonciation détermine le genre » (Huet-Brichard, 2001 : p. 21), celle du narrateur de la VA en est une de conteur. On peut ainsi reconnaître dans *The Island of Dr. Moreau* une allusion à cet autre aspect de la tradition du roman d'aventure.

---

<sup>11</sup> Reprenant les fonctions du langage de Jakobson, Demers souligne que c'est le phatique qui domine sur le référentiel dans le conte (Demers, *Le Conte – Du mythe à la légende urbaine*, Québec Amérique, Montréal, 2005).

## CONCLUSION

À la lumière de notre lecture de *The Island of Dr. Moreau* (1896) de H. G. Wells et de *L'île du docteur Moreau* (traduit de l'anglais par Henry D. Davray en 1901, publié chez Gallimard, coll. « Folio »), nous pouvons affirmer que le récit en français est à reconsidérer, que la traduction, tout en s'affichant comme la version « officielle » du récit en français, comporte des lacunes importantes par rapport au texte original en anglais. L'étude des choix sémantiques et stylistiques du texte en anglais a constitué la base du travail de lecture critique de la version traduite de Davray. En fait, notre recherche nous a permis de proposer une lecture du texte d'origine assez outillée pour poser un jugement critique sur la traduction existante en montrant les particularités du texte d'origine jugées dignes d'être retenues (pour des raisons sémantiques, syntaxiques, narratives et autres).

Cette analyse, tout en englobant l'ensemble du récit, a été effectuée en portant une attention particulière aux premier et dernier chapitres. On a vu que le premier chapitre met en place les éléments majeurs de l'illusion référentielle,

qu'une parenté (diégétique, stylistique et thématique) particulière existe entre le début et la fin du récit. Les autres problèmes engendrés par cette traduction étaient liés à des questions de structure et de genre. Sans les chapitres du début et de la fin, on enlève le « paradoxe » qui sous-tend l'œuvre de Wells<sup>1</sup>. Il y a plus dans cette œuvre. Sans pour autant nier qu'on peut lire dans *The Island of Dr. Moreau* une histoire captivante, même malgré des traductions peu fidèles d'ailleurs, il ne faudrait pas perdre de vue ses nombreuses autres qualités, incluant son déploiement sémantique peu banal.

Conséquence de l'analyse et de la lecture critique de la traduction de Davray, il semble évident qu'il y a lieu d'effectuer une nouvelle traduction qui respecte les particularités mentionnées du texte dans les limites de la possibilité de la langue d'arrivée. Il nous semble possible d'envisager une traduction qui se ferait à la lumière des différences marquées, et souvent charnières, entre les deux versions. Elle devrait d'abord surtout viser la traduction intégrale des paragraphes manquants du début du récit (*cf.* Annexe II – Traduction des huit premiers paragraphes manquants du Chapitre 1) et une nouvelle traduction du dernier chapitre (rectification du niveau de langue, inventions onomastiques,

---

<sup>1</sup> Au même titre que les paradoxes complexes que l'on retrouve dans les textes de Stevenson (Le Bris, 1988 : p. 33, 34), que le monde de l'édition cherchait à tout prix à coller à une image enfantine et trop facilement manichéenne.

métaphores filées, etc.). On chercherait ainsi à maintenir les réseaux sémantiques considérés fondamentaux par notre interprétation du texte.

Ce qui devrait être visé est d'abord une traduction plus littérale et fidèle au texte, mais qui n'empêche pas l'intégration d'éléments stylistiques riches que l'on retrouve souvent dans les romans de ce genre et que l'on devrait sans doute reconnaître davantage chez Wells<sup>2</sup>. Cette traduction tenterait donc de rendre compte de tous les aspects jugés signifiants par notre analyse, donc selon des impératifs textuels internes et externes. Par les nouveaux effets sémantiques et stylistiques créés par cette traduction de *The Island of Dr. Moreau*, on pourrait ainsi savourer une lecture qui ressemble un petit peu plus à celle de la version originale. Et elle serait, nous le croyons, d'autant plus riche.

---

<sup>2</sup> « Le roman d'aventures littéraire commence au style. La première page d'un roman [...] de Stevenson, de Conrad [...] respire déjà l'amour des mots, des rythmes, de l'échange entre l'idée et les sons. Au fond de chacun de ces livres, quelque chose chante, aussi reconnaissable et pourtant aussi différent des autres, sous la description apparemment identique des aventures [...] et il faut, pour la percevoir, cette oreille qui caractérise [...] les véritables amoureux de la littérature – de la poésie. Il n'y a pas d'amour du style sans amour de son sommet, la poésie. » (Tadié, 1982 : p. 24)

## BIBLIOGRAPHIE

### **Oeuvres majeures à l'étude**

WELLS, H. G. (1966), *The Island of Dr. Moreau*, New York, Airmont Books, 127 p., (coll. "Airmont Classics").

WELLS, H. G. (2003), *L'Île du docteur Moreau*, traduit de l'anglais par Henry D. Davray, Paris, Gallimard, 212 p., (coll. « Folio »).

### **Robinsonnades, romans d'aventure et récits de voyage mentionnés**

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de (2000), *Voyage autour du monde*, récit publié pour la première fois en 1766, Paris, Larousse, 287 p., (coll. « Petits classiques Larousse »).

CONRAD, Joseph (1960), *Heart of Darkness, Almayer's Folly, The Lagoon – Three Tales by Joseph Conrad*, New York, Dell Publishing Co., p. 27-125, (coll. "The Laurel Conrad").

COOPER, James Fenimore (1979), *The Crater*, New York, AMS Press, 482 p.

DEFOE, Daniel (1968), *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, New York, Riverside Editions, 252 p.

MELVILLE, Herman (1965), *Typee; A Peep at Polynesian Life*, New York, Airmont Books, 255 p., (coll. "Airmont Classics").

MELVILLE, Herman (1986), *Moby-Dick; or, The Whale*, London, Penguin Books, 1011 p.

POE, Edgar Allan (1973), *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, avec préface de Jacques Cabau (1975), Paris, Gallimard, 308 p., (coll. « Folio classique »).

STEVENSON, Robert Louis (sans date), *Treasure Island*, Chicago, The Goldsmith Publishing Co., 248 p.

STEVENSON, Robert Louis (1993), *Le Creux de la vague*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Flammarion, 234 p.

TOURNIER, Michel (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 283 p., (coll. « Folio »).

VERNE, Jules (1970), *Le sphinx des glaces*, Paris, Librairie Hachette, 498 p.

## Œuvres théoriques

ANDRIES, Lise et al. (1996), « Les accessoires de la solitude » de Lise Andries, « Les éphémérides de Crusocronos » de Claude Gaignebet, « L'île de Jonas ou Robinson, prophète malgré lui » de Frank Lestringant, « Robinson ou le paradoxe de l'île déserte », *Robinson*, Paris, Éditions Autrement, 159 p.

BALLARD, Michel (1987), *La traduction de l'anglais au français*, Paris, Nathan, 268 p.

BEAUP, Yveline (2001), *Robinsonnades – De Defoe à Tournier*, Paris, Flammarion, p. 9-14.

COHEN, Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 218 p., (coll. « Champs »).

FRYE, Northrop (1969a), *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press, 383 p.

FRYE, Northrop (1990b), *Words with Power*, Toronto, Penguin Books, 342 p.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 285 p., (coll. « Poétique »).

GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J. (1979), *Sémiotique; dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tomes I et II, Paris, Classiques Hachette, 422 p.

GUIRAND, F. et SCHMIDT, J. (1996), *Mythes et mythologie*, Paris, Larousse, 894 p., (coll. « IN EXTENO »).

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001), *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 156 p., (coll. « Contours littéraires »).

JUNG, C. G. (1971), *Les racines de la conscience*, Paris, Buchet/Chastel, 628 p.

RICARDOU, Jean (1967), "Le caractère singulier de cette eau" in *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 206 p.

RIFFATERRE, Michael (1979), *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 284 p.

RIFFATERRE, Michael (1971), "Le Cliché dans la prose littéraire" in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 364 p.

ROBERT, Marthe (1972), *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 364 p.

SELLIER, Philippe (1970), *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 208 p., (coll. « Thématische »).

STEVENSON, R. L. (1988), *Essais sur l'art de la fiction*, avec préface de Michel Le Bris, Paris, La Table ronde, 428 p.

TADIÉ, Jean-Yves (1982), *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 220 p., (coll. « Écriture »).

TODOROV, Tzvétan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 187 p.

## **ANNEXE I**

### **SCHÉMA NARRATIF DE *THE ISLAND OF DR. MOREAU***

États initiaux	Provocation	Dynamique	Résolution	États finaux
Prendick ne comprend pas la part du « without » dans son rire	Épreuve de solitude de Prendick sur le canot ; première tentative de suicide	Troisième tentative de suicide (p. 64) <b>Renaissance : Prendick apprend la Loi de Moreau</b> Désobéissance et désintégration de la Loi, Mort de Moreau, ...	Découverte du capitaine de l'Ipecacuanha/ permet son exil de l'île	Prendick se sent complice de la part d'inconnu, les « <i>vast and eternal laws of matter</i> »
Prendick se perçoit comme autre que M'ling et le « puma »	Renaissance sur l'Ipecacuanha : Prendick apprend la loi du capitaine (de l'Ipecacuanha); Prendick rencontre M'ling	Épreuve de solitude sur l'île ; Mort de Montgomery; Prendick apprend maintenant à vivre auprès des bêtes, à devenir « un » avec eux; sollicitude de son homme-chien (à l'image du couple Montgomery/M'ling)	Prendick quitte l'île et tue sa part d'homme social; Renaissance comme hybride qui vit en retrait (à la manière de M'ling)	Prendick est comme « un lionceau à demi-dompté » aux yeux lumineux, il sent la part de la bête en lui
Prendick est comme les autres hommes	Deuxième tentative de suicide dans son canot pris entre l'Ipecacuanha et l'île Renaissance sur l'île (p. 28)			Prendick n'est pas comme les autres hommes
La solitude de Prendick est imposée				Prendick s'impose la solitude
Prendick est résigné à mourir dans l'eau (i.e. vers le bas)				Prendick cherche à vivre avec les étoiles (i.e. vers le haut)
Prendick désespère				Prendick espère

Schéma narratif de *The Island of Dr. Moreau*

**ANNEXE II**

**TRADUCTION DES HUIT PREMIERS PARAGRAPHES  
MANQUANTS DU CHAPITRE 1**

## Commentaires sur la traduction proposée

Le travail d'analyse de la version traduite signée Davray, le travail de création (*i.e.* ma nouvelle traduction) et le travail de commentaires sur ma traduction se sont faits suivant les techniques de stylistique comparée traditionnelles. Il va de soi que l'acception des mots anglais et français est un facteur déterminant des choix et les dictionnaires (*Dictionnaire Robert étymologique, Le Petit Robert, Oxford English Reference, Le Robert et Collins anglais/français, etc.*) étaient les outils théoriques fondamentaux du travail. Pour les termes et expressions plus techniques, les ouvrages de références ont été et *Les Termes de Marine* (coll. « Que sais-je? ») des encyclopédies de bateaux, etc.

Mais du point de vue de la syntaxe, nous avons tenu compte plus précisément des orientations suggérées par Ballard. Son ouvrage, *La traduction de l'anglais au français*, permet de faire la synthèse des particularités méthodologiques pour la traduction de textes littéraires. C'est dans cet esprit qu'il y a eu un souci particulier des effets de polysémie - différents selon qu'on se fie au texte anglais ou français - engendrés par le choix de mots et d'un équilibre entre la dénotation et la

connotation à maintenir dans le texte d'arrivée. En particulier, était surveillé de près le potentiel d'ambiguïté du texte d'origine qui influait sur des rapports intralinguistiques éventuels: par exemple, la polysémie, la co-référence des pronoms, les écarts sémantiques et syntaxiques, les relations hyponymiques et hyperonymiques entre les mots, les calques, l'effacement ou les ellipses à harmoniser, les relations entre la partie et le tout, les niveaux de langue, etc. Nous cherchions à « actualiser le potentiel d'ambiguïté » (Ballard, 1987 : p. 24) dans la traduction. Cette actualisation s'est faite aussi en observant attentivement les problèmes de figures - métaphores filées (encore une fois, très nourries dans le texte d'origine), périphrases, métonymies, relations antithétiques et oxymoroniques, etc. - permettant de relier objets, lieux, personnages, actions. On visait surtout à rendre un texte plus ouvert et plus complexe, un texte où « le lecteur participe à la création, au lieu que lui soit imposé un objet fini » (Tadié, 1982 : p. 25).

**Traduction des huit premiers paragraphes manquants  
de *The Island of Dr. Moreau*  
(traduction de l'anglais par Régis Larrivée)**

Je ne propose pas d'ajouter quoi que ce soit à ce qui a déjà été dit concernant le naufrage de la *Lady Vain*. Comme tout le monde le sait maintenant, dix jours après son départ de Callao, elle est entrée en collision avec une épave. La chaloupe, avec ses sept membres d'équipage, a été trouvée dix-huit jours plus tard par la vedette *S. M. Le Myrte* et l'histoire des privations subies est devenue aussi célèbre que le cas encore plus atroce de la *Méduse*. Je dois maintenant renchérir sur l'histoire déjà publiée de la *Lady Vain*. On a longtemps supposé que les quatre hommes du canot soient décédés, mais il s'avère que c'est faux. J'ai la meilleure preuve possible de la chose : j'étais moi-même l'un de ces quatre.

Dans un premier temps, cependant, je dois dire qu'il n'y a jamais eu quatre hommes dans le canot, mais plutôt trois. Constan<sup>s</sup>, qui a été « vu par le capitaine en train de monter dans le canot » (*Daily News*, 17 mars, 1887), n'a pu se rendre jusqu'à nous, une chance pour nous d'ailleurs, et malheureusement pour lui. Il effectuait sa descente le long des cordages sous les haubans du beaupré

lourdement endommagé. En lâchant prise, sa cheville est restée accrochée à une petite corde. Pendant un moment, il est resté suspendu la tête en bas, puis est tombé et s'est heurté à une poutre ou un mat qui flottait dans l'eau. Nous nous sommes approchés de lui, mais il n'est jamais remonté à la surface.

Je dis que c'est une chance pour nous qu'il ne se soit pas rendu, mais je pourrais tout aussi bien ajouter une chance pour lui, car nous n'avions qu'un petit pichet d'eau et quelques biscuits détrempés à bord – l'alarme avait été tellement rapide et le navire si mal préparé pour un tel désastre. Nous pensions que les autres, dans la chaloupe, s'étaient mieux approvisionnés, mais il semble que cela n'ait pas été le cas. Nous avions pourtant essayé d'attirer leur attention en criant. Ils ne pouvaient pas nous entendre, et le lendemain, lorsque la bruine se fut dissipée – pas avant le début de l'après-midi – on ne les voyait déjà plus. Se mettre debout était hors de question à cause du roulis du bateau. La mer s'étalait en longues houles lentes et puissantes. Il fallait tout faire pour prendre les vagues de face. Des deux autres hommes qui avaient réussi à s'échapper avec moi, l'un s'appelait Helmar, c'était un passager comme moi et l'autre était un loup de mer dont je ne sais toujours pas le nom, un petit homme trapu qui bégayait.

Nous avons dérivé, affamés, pendant huit jours pleins; nous étions à la fin de notre eau, tourmentés par une soif insoutenable. Après le deuxième jour, la mer s'était calmée graduellement jusqu'à devenir un miroir. Il est presque impossible pour le lecteur ordinaire d'imaginer ces huit jours - une chance pour lui que rien dans ses souvenirs ne lui permette de l'imaginer. Après le premier jour, nous nous parlions très peu, et restions à nos places respectives dans le bateau, le regard perdu dans le lointain; ou bien nous regardions, avec des yeux et un air de plus en plus dépités, le délabrement et la faiblesse qui envahissaient progressivement nos compagnons. Le soleil devenait impitoyable. Il n'y avait plus d'eau depuis le quatrième jour et nous imaginions déjà des choses étranges; nos yeux les exprimaient. Mais je crois que ce fut le sixième jour que Helmar finit par exprimer ce que nous pensions tous. Je me souviens que nos voix étaient sèches et ténues; il fallait se pencher vers l'autre pour économiser nos paroles. Je me suis opposé de toutes mes forces à la proposition d'Helmar, préférant saborder la chaloupe et périr au milieu des requins qui nous suivaient; mais quand Helmar a déclaré que si sa proposition était acceptée, nous aurions de quoi boire, le marin se rangea de son côté.

Même si, pendant la nuit, j'entendis le marin murmurer à l'oreille d'Helmar et ce, à plusieurs reprises, j'étais résolu à ne pas tirer à la courte paille. Je restai à l'abri à l'avant, mon couteau à la main même si je n'étais pas sûr d'avoir les forces suffisantes pour me battre. Au matin, je me résignai à la proposition d'Helmar et nous tirâmes au sort. Nous distribuâmes aussitôt les demi-pennies pour voir qui, tirant pile ou face seul, serait l'exception de nous trois.

L'impair revenait au marin, mais il était le plus fort de nous trois et refusait son sort. Il s'attaqua à Helmar de ses mains nues. Ils luttrèrent et réussirent presque à se tenir debout. Je rampai le long du canot jusqu'à eux, avec l'intention d'aider Helmar en lui retenant la jambe. Mais le marin fut déséquilibré par le ballottement du bateau et les deux s'écrasèrent sur le rebord. Ils tombèrent enlacés par-dessus bord et coulèrent comme des pierres. Je me souviens d'avoir ri et de m'être aussitôt demandé pourquoi je riais ainsi. Le rire m'avait pris soudain, comme quelque chose venant de l'extérieur.

Je restai sur un des plat-bords pendant un temps incalculable, songeant que si j'en avais eu la force, j'aurais pu boire de l'eau de mer et me rendre fou pour mourir rapidement. Pendant que j'étais ainsi couché, je vis dans le bleu lointain,

mais sans y porter plus d'attention que pour un tableau, une voile qui venait vers moi. Je devais délirer, et pourtant je me souviens très distinctement de tout ce qui s'est passé. Je me souviens que ma tête se balançait au rythme de la mer, et je revois la voile qui dansait de haut en bas sur l'horizon. Je me souviens aussi très clairement que j'étais persuadé d'être mort et je me rappelle avoir pensé qu'il était ironique qu'on vienne à ma rescousse juste après que mon esprit eut quitté mon corps.