

L'ÉCHEC DU DESS(E)IN DANS L'ÎLE DU DOCTEUR MOREAU

Prendick, le narrateur homodiégétique de *L'Île du Docteur Moreau*, de H.G. Wells, entend rapporter les expériences dont il a été le témoin lors de son séjour, après un naufrage, sur une île sans nom du Pacifique, où le Docteur Moreau cherche à transformer des animaux en êtres humains grâce à la vivisection.

À travers les tentatives de Moreau pour sculpter les corps, et celles de Prendick pour faire son récit, se manifeste un conflit entre couleur et dessin. La supériorité de ce dernier est affirmée tant par Prendick que Moreau. Le dessin n'est pas simple trait, il est projet vital, mais les deux personnages échouent dans leur entreprise.

Alors que Prendick voudrait tracer un récit-dessin aux lignes claires et précises, le narrateur voit son intention contrariée. Face aux créatures de Moreau, il est soumis à la perte de certitudes sur la forme et, de ce fait, ne peut décrire la forme ni donner forme à son récit.

Celle-ci se perd alors dans la couleur, envahissante. L'incapacité à classer les créatures dans des catégories connues et rassurantes conduit le narrateur à ne plus voir autour de lui que des pans de couleurs. Ces couleurs vont elles-mêmes vers une indétermination toujours plus grande, se fondant finalement dans le noir.

Or l'île sombre dans un chaos qui n'est que la conséquence des expériences d'un scientifique qui a voulu redessiner le monde. Les déchirures qu'il opère sont fatales à la forme, mais, de manière plus surprenante, à la couleur également.

L'échec du dessin de Prendick

Tenant de faire le récit de sa rencontre avec les créatures de Moreau, Prendick est confronté à un échec du discours. Il ne peut se satisfaire de la description imparfaite qu'il fait des hommes-animaux. Le regret de Prendick s'exprime de la sorte : « It would be impossible for me to describe these Beast People in detail — my eye has had no training in details — and unhappily I cannot sketch » (Wells 82).

En s'attachant aux détails, le narrateur aurait une prise sur le réel. L'exhaustivité offrirait la garantie de la vérité, de l'existence des faits rapportés. La

répétition du mot « détail » souligne la nécessité absolue de la précision pour faire le récit et à travers cela faire exister ces créatures. Face à ces formes inconnues, à un état intermédiaire entre l'humain et l'animal, Prendick aimerait se raccrocher à des descriptions parfaites. Chose impossible. À la menace de l'informe dans son discours, il aimerait pouvoir opposer la forme du dessin. Impossible également.

Ancien étudiant sous la direction de T. H. Huxley, féru d'histoire naturelle, Prendick se voudrait pourtant exhaustif, rigoureux, méticuleux. Une note de l'édition Penguin précise : « Wells attended lectures by T. H. Huxley during the first year of his biology degree at the Normal School of Science (1884-7). As a research student under Huxley (1825-95), Prendick has studied biology to a higher level than Wells had done. » Alors qu'il est censé avoir mené des études relativement poussées en biologie, Prendick ne sait pas appliquer son savoir anatomique pour faire des planches des créatures de Moreau. Prendick n'a entrepris des études que pour tromper l'ennui d'une vie oisive. Sa description devrait être raisonnée, d'une rigueur scientifique ; elle ne fait que révéler son incompetence. Il ne peut porter un regard analytique sur ce qui l'entoure, ni donc garantir l'existence de la forme qui se présente à ses yeux. En effet, Jacqueline Lichtenstein explique dans *La Couleur éloquente* : « L'existence de la forme étant donnée à voir dans la représentation, la perception picturale peut être alors conçue comme un acte intellectuel, un jugement de connaissance. Grâce au dessin, le regard peut devenir analytique » (71). Il manque ici à Prendick plus qu'un outil de représentation. C'est sa perception du monde qui est mise en défaut sur l'île.

De plus, les règles de proportions ne s'y appliquent plus. Comment Prendick pourrait-il dessiner ces corps ? Plus rien n'est acquis. Une fois débarqué, il évoque son incapacité à trouver où se manifeste la difformité des personnages qu'il voit sur la plage et mentionne : « the indefinable queerness of the deformed and white-swathed man on the beach » (Wells 33). De leurs jambes, il dit : « not stiff they were, but distorted in some odd way, almost as if they were jointed in the wrong place » (Wells 28). Le lexique de l'imprécision et l'utilisation d'un marqueur de virtualité (*as if*) signalent l'entrée dans un monde hors normes. Le dissemblable y est difficile à cerner, tant il a envahi le semblable. Le naufragé perd bientôt la capacité à identifier les formes jusqu'à ne voir dans l'un des habitants de l'île qu'un tas sans forme (« shapeless lump », Wells 45). La forme humaine est aux prises avec l'informe.

Pour Georges Didi-Huberman,

l'informe qualifierait donc un certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement du semblable au dissemblable, et plus précisément [...] d'engager la forme humaine dans [...] un processus où la forme *s'ouvre*, se « dément » et se révèle tout à la fois ; où la forme *s'écrase*, se voue au lieu dans la plus entière dissemblance avec elle-même ; où la forme *s'agglutine*, comme le dissemblable viendrait toucher, masquer, envahir le semblable ; et où la forme, ainsi défaite, finit par *s'incorporer* à sa forme de référence - à la forme qu'elle défigure mais ne révoque pas -, pour l'envahir monstrueusement [...] par contact et par dévoration. [...] Répétons une fois de plus que, dans la « définition » que Georges Bataille donne de l'informe, la *forme* elle-même n'est pas strictement niée : elle est plutôt *dialectiquement niée*, c'est-à-dire qu'elle se trouve *déclassée*, juste privée - mais les conséquences d'une telle privation sont considérables - d'un séculaire privilège ontologique que Bataille résume en visant, comme sa cible principale, toute pensée « exigeant généralement que chaque chose ait sa forme ». Il faut alors admettre que, si la forme n'est plus le critère absolu d'une identité, voire d'une substantialité, l'informe lui-même ne devra plus être pensé - ainsi qu'on est tenté de le faire d'abord - comme un critère absolu de l'altérité. (135-136)

Se posent donc à travers l'échec du dessin devant l'aspect difforme des hommes-animaux, les questions de l'identité et de l'altérité. Ces difformités viennent en quelque sorte déborder du trait, voire dévorer le trait, mettant fin à la possibilité de dessiner une ligne serpentine idéale qui représenterait la beauté et l'harmonie¹.

Prendick rejette d'abord les créatures comme étant des monstres. Or il vient ensuite à se déclasser en se désignant, lui, comme l'être difforme. Cela montre à quel point la forme trahit Prendick : « Most striking perhaps in their general appearance was the disproportion between the legs of these creatures and the length of their bodies; and yet — so relative is our idea of grace — my eye became habituated to their forms, and at last I even fell in with their persuasion that my own long thighs were ungainly » (Wells 82).

Si la grâce est une idée toute relative, pour reprendre les mots de Prendick, une idée et non un savoir, alors elle est déconnectée de toute réalité sensorielle

¹ Voir la théorie de William Hogarth dans *The Analysis of Beauty*, publié en 1753.

évaluable par des critères objectifs. Dès lors, la perception est instable, affaire de « persuasion » plus que d'observation, ce qui représente un danger. Le préfixe « un », dans *ungainly*, laisse ainsi entendre une perte qui affecte l'identité du narrateur. À travers la perception modifiée de sa propre forme, c'est sa forme même qui est atteinte. L'incertitude quant aux critères de beauté est troublante en ce qu'elle remet en cause les repères les plus élémentaires.

Le retour en Grande-Bretagne montre la perte irrémédiable de certitudes. Les humains que le rescapé croise portent selon lui la marque de l'animalité : « My trouble took the strangest form. I could not persuade myself that the men and the women I met were not also another, still passably human, Beast People, animals half-wrought into the outward image of human souls » (Wells 130). Les catégories demeurent brouillées. On ne peut plus dire, en effet, que « chaque chose ait sa forme ». La porosité des frontières est totale. La perception est toujours affaire de persuasion.

Prendick choisit en outre pour parler de son état mental d'utiliser le mot forme, qu'il modifie par le superlatif « strangest ». La forme sort définitivement de la normalité dans son discours, et reste dans l'excès. Quant au narrateur, il sort définitivement de la normalité après son passage sur l'île et devient le patient d'un psychiatre. Le retour à la norme et à la forme est impossible. Il se plonge enfin dans l'astronomie et recherche dans la contemplation du ciel nocturne des règles transcendantes donnant forme à la contingence, à la matière devenue informe sur l'île. Il prend les règles éternelles que rien ne peut venir altérer (« vast and eternal laws of matter », Wells 131) comme derniers remparts contre l'anéantissement insupportable de la forme vécu sur l'île, ou tout du moins sa subversion par le monstrueux, qui entraîne la démence.

Voilà bien pourquoi Prendick ne regrette pas de ne pas savoir peindre mais de ne pas savoir croquer, esquisser, c'est-à-dire tracer des formes sur le papier blanc, composer l'image, opposer des limites claires à la confusion. Rien d'étonnant à ce qu'il voie le dessin comme substitut à une narration défaillante. Jacqueline Lichtenstein souligne que « le dessin a toujours été, depuis Aristote, le moyen privilégié pour donner une forme narrative à la représentation, c'est-à-dire pour définir le tableau comme un récit. C'est avec le dessin que la peinture peut raconter l'histoire » (Lichtenstein 163).

Plus d'une fois, le narrateur se plaint de ne pas maîtriser correctement l'organisation du récit. Ainsi, à la page 85, il fait état de son manque de compétence en tant que narrateur, ce qui ne peut que rappeler son désarroi de ne savoir pas dessiner : « But my inexperience as a writer betrays me, and I wander from the thread of my story ». Là aussi, il voudrait tracer un trait net, et se servir ce faisant d'un fil d'Ariane qui le mènerait hors du labyrinthe de l'île où se perdent toutes ses certitudes. Il se révèle dans son insatisfaction un désir d'ordre, un désir de sortir du chaos et de l'informe.

La suprématie de la couleur

Ce que voudrait donc Prendick, c'est maîtriser l'imagination, faire en sorte qu'elle ne s'emballe pas au point de faire perdre ses privilèges à la raison. Or il semble finalement se laisser déborder, abandonner l'ordre à regret pour le chaos de la matière, et la couleur prend alors le pas sur le dessin.

Les adjectifs de couleur apparaissent dès le début du récit. Ce sont d'abord des détails saillants qui attirent l'attention de Prendick et lui permettent de désigner choses et personnages. Le capitaine du bateau qui le recueille après son naufrage est l'homme roux à casquette blanche. Ceux dont il ne connaît pas les noms sont repérés, fléchés par la couleur. C'est toujours la rousseur du capitaine qui servira à le désigner. Montgomery, l'assistant de Moreau, est, quant à lui, l'homme aux cheveux blonds.

Cependant, de simple repère dans un nouvel environnement, la couleur devient ensuite une porte d'entrée pour l'imaginaire, ou pour reprendre les termes de Laure Meyer, la tache de couleur est « une clé destinée à faire jaillir les puissances de l'imaginaire » (Laure Meyer 36).

David Batchelor prolonge cette idée dans *Chromophobia* : « 'Normality' is clothed in black and white; colour is added and for better or worse, it all begins to fall apart. [...] Colour threatens — or promises — to undo all the hard-won achievements of culture. It threatens or promises — chaos and irregularity » (64-65).

La couleur rouge ouvre ainsi toujours une brèche dans le discours de Prendick. Sa présence annonce le basculement dans l'irrationnel. Dans *The Island of Dr Moreau*, le rouge est la couleur de la terreur, de l'imagination qui s'emballe. Le mystérieux liquide que fait boire Montgomery à Prendick pour le vivifier est un produit rouge, non identifié : « [he] gave me a dose of some scarlet stuff, iced » (Wells 10).

Dès lors, on peut tout imaginer sur son origine. L'allitération en s suggère un peu plus le glissement dans le fantastique.

De même, c'est la couleur rouge qui déclenche les incertitudes de Prendick sur ce qui se trame dans l'île. Lorsque ce dernier repense au pamphlet dénonçant les atrocités commises à Londres par le docteur Moreau, il s'en rappelle les lettres rouges : « 'The Moreau Horrors' [...] I saw it in red lettering on a little buff-coloured pamphlet » (Wells 34). Le récit à sensation s'immisce dans le discours de Prendick et y introduit un peu plus la notion que la couleur est associée au débridement des émotions et de l'imaginaire.

Comment réagit-il aux cris du puma sur lequel le vivisecteur pratique des opérations, sinon en paniquant et en sombrant dans la confusion des couleurs noires et rouges : « But in spite of the brilliant sunlight and the green fans of the trees waving in the soothing sea-breeze, the world was a confusion, blurred with drifting black and red phantasms, until I was out of earshot of the house in the stone wall » (Wells 38).

Or pour David Batchelor, l'entrée dans la couleur est une chute, et il ajoute : « the descent into colour often involves lateral as well as vertical displacement; it means being blown sideways at the same time as falling downwards » (41). Le passage de la page 38 associe le verbe *drift* à la verticalité instable des arbres (« waving »). Les éléments verticaux qui auraient dû constituer un accès à la transcendance ne font que marquer la chute du personnage dans la couleur rouge et le vertige cauchemardesque qui s'ensuit.

Le rouge attire le regard et l'entraîne vers l'étrangeté. Quand Prendick part dans la forêt, fuyant le laboratoire et ses horreurs, le passage de la réalité objective à l'incertitude du fantasme se fait par la couleur : alors que Prendick, seul, entre la veille et le sommeil, découvre une créature de Moreau dans la forêt, sa description passe du bleu du ciel et du vert des arbres, à une large tache rouge vif sur le sol (« a great patch of vivid scarlet on the ground », Wells 41).

Aussitôt après, il voit des hommes-animaux aux traits encore plus marqués par l'animalité, s'écartant encore un peu plus de la normalité. Revenant alors à la première créature de la forêt vue buvant à une rivière, il dit : « What on earth was he — man or animal? [...] At any rate, the Thing, whatever it was, lacked the courage to attack me » (Wells 43). La question, doublée de l'utilisation du nom *thing* souligne le trouble que la découverte entraîne. Le narrateur ne voit plus alors dans la forêt que

des formes vertes confuses (« the green confusion », Wells 43). Les couleurs évoluent pour se fondre dans le noir, source d'angoisse : « the gaps in the further vegetation that had been hazy blue in the daylight, grew black and mysterious » (Wells 44).

Alors qu'il semble revenir à la réalité à son retour à la maison de Moreau après sa première incursion dans la forêt, alors que Montgomery le persuade presque que ce qu'il a vu dans la forêt est le fruit de son imagination, Prendick ouvre la porte du laboratoire et à nouveau voit le rouge, ce déclencheur des émotions les plus vives. Croyant que Moreau pratique la vivisection sur les hommes, il prend la fuite.

Emporté par ce qu'il imagine des expériences, il se réfugie à nouveau dans la forêt, et guidé par l'une des créatures, entre dans leur habitation, lieu sombre où il se trouve face à des taches de couleur insaisissables par un regard devenu complètement passif, comme le met en relief ce deuxième usage du verbe *drift* : « blotches of green and crimson drifted across my eyes » (Wells 56).

Lorsque le puma s'échappe, le choc vient encore une fois de la vision du rouge et du vert (l'adjectif *red* est répété 3 fois au sein d'un seul paragraphe page 98), et entraîne l'anéantissement de la forme et de la raison dans la couleur et les émotions puisque Moreau et le puma disparaissent dans la forêt, désignée par la même expression que précédemment : « the green confusion » (Wells 98).

Le narrateur est dans un rapport de fascination avec la couleur, en outre marquée par l'association, à plusieurs reprises, du rouge et du blanc : rouge du sang, blanc des cheveux ou du visage de Moreau : « Then Moreau appeared, his massive white face all the more terrible for the blood that trickled from his forehead » (Wells 98). Tel Perceval fasciné par le sang des oies sauvages sur la neige²,

² Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Roman du Graal*, Paris : Gallimard, Folio, 1993, 110-111, traduction et notes de J. P. Foucher et A. Ortais: « Le soir venu, on dressa le camp dans une prairie en lisière d'un bois, mais au matin du lendemain, la neige avait recouvert le sol glacé. Avant d'arriver près des tentes, Perceval vit un vol d'oies sauvages que la neige avait éblouies. Il les a vues et bien ouïes, car elles s'éloignaient fuyant pour un faucon volant, bruissant derrière elles à toute volée. Le faucon en a trouvé une, abandonnée de cette troupe. Il l'a frappée, il l'a heurtée si fort qu'elle s'en est abattue. Perceval arrive trop tard sans pouvoir s'en saisir encore. Sans tarder, il pique des deux vers l'endroit où il vit le vol. Cette oie était blessée au col d'où coulaient trois gouttes de sang répandues parmi tout le blanc. Mais l'oiseau n'a peine ou douleur qui la tienne gisante à terre. Avant qu'il soit arrivé là, l'oiseau s'est déjà envolé ! Et Perceval voit à ses pieds la neige où elle s'est posée et le sang encore apparent. Et il s'appuie dessus sa lance afin de contempler l'aspect, du sang et de la neige ensemble. Cette fraîche couleur lui semble celle qui est sur le visage de son amie. Il oublie tout tant il y pense car c'est bien ainsi qu'il voyait sur le visage de sa mie, le vermeil posé sur le blanc comme les trois gouttes de sang qui sur la neige paraissaient. »

Prendick est absorbé par ce qu'il voit au point d'en perdre la raison, avec un renversement ici puisque la fascination de la beauté devient dans *The Island of Dr Moreau* une fascination de l'horreur.

On notera que si le rouge est toujours associé au fantasme, à l'irrationnel, le vert s'était d'abord rattaché au jour et à la réalité (l'océan est de jour désigné par « the green seas », Wells 12), mais les belles assurances s'effondrent, comme en témoigne le renversement des valeurs du vert. La couleur verte appartient autant au réel connu qu'au fantastique, soulignant par là la facilité avec laquelle la bascule peut s'opérer.

La description de la fin de la chasse à l'homme-léopard associe échec de la forme et présence de la couleur verte :

Then suddenly, through a polygon of green, in the half darkness under the luxuriant growth, I saw the creature we were hunting. I halted. He was crouched together into the smallest possible compass, his luminous green eyes turned over his shoulder regarding me.

It may seem a strange contradiction in me — I cannot explain the fact — but now, seeing the creature there in a perfectly animal attitude (...) I realized again the fact of its humanity. (...) All about me the green masses of the thicket were swaying and cracking as the Beast People came rushing together. (Wells 93-94)

Le récit passe d'une réalité façonnable et géométrique (« a polygon of green ») à des masses vertes mouvantes où évoluent de troublantes créatures. C'est le regard vert du léopard qui déstabilise Prendick et introduit un renversement de perspective, où humain et animal ne sont plus si différents. C'est après ce retournement que cette couleur verte, qui était contenue dans une forme géométrique, subvertit le trait pour n'être plus qu'un pan de couleur sans forme déterminée.

Le trait du crayon et de l'écriture sont renversés pas la couleur. Toujours selon l'analyse de David Batchelor, « it is as if colour begins not just to interrupt the process of self-formation, but to throw it into reverse; it is as if colour serves to de-differentiate the self and de-form the world » (82). Se retrouvent le problème de la forme et de l'identité remises en cause sur l'île, avec ce corollaire qui est la prise de pouvoir de la couleur sur le dessin. Prendick est perdu dans l'immédiateté de ses

émotions, donc dans la couleur : il n'a pas la distance nécessaire pour voir se dégager un motif. La « tache éblouissante du visible » (Lichtenstein 173) remplace le dicible.

Raconter sereinement son histoire est impossible tant les travaux dont il est le témoin le bouleversent. Prendick ne maîtrise plus son projet, devient un narrateur absorbé dans son expérience. Son discours est ainsi envahi par la couleur, ce « raccourci pour [les] sens et [les] émotions » (Philip Ball 7).

Il ne lui reste en effet que la couleur. Or elle-même se dérobe et reste difficilement définissable. Les adjectifs à suffixe « -ish » (« pinkish » (Wells 57), « bluish » (Wells 40), « blackish » (Wells 56) entre autres) sont récurrents, introduisant l'incertitude non plus seulement sur la forme, mais sur la couleur elle-même. Quant à la tache rouge vue par Prendick dans la forêt, elle est faite d'une matière éminemment instable : « [I] found it to be a peculiar fungus, [...] deliquescing into slime at the touch » (Wells 41).

Tout échappe à Prendick, jusqu'à la couleur. Les adjectifs signalant la perte de la forme sont plus d'une fois placés devant des noms de couleurs. Ainsi, le gris de l'océan est sans forme : « the eastward sea was a featureless grey » (Wells 108). Le naufragé se trouve dans un monde où même la couleur est menacée, un monde qui pourrait bien ne devenir qu'une vaste étendue grise, forme et couleur lessivés dans l'océan.

L'échec du dessein du docteur Moreau

Les coups de scalpel d'un docteur-sculpteur qui cherche à donner forme humaine à des animaux, dessein vain et orgueilleux, ne peuvent déboucher que sur le chaos. Moreau, outrepassant sa condition humaine, voudrait redessiner le monde, imposer sa volonté, son Idée à la matière, dont il exploite la plasticité, et ce faisant, porte une atteinte fatale à la forme. Modelés, remodelés, incertains, les traits perdent leur fonction d'identification, perdent tout sens. Cependant, ses travaux représentent également un danger pour la couleur.

Le docteur voudrait que ses expériences soient pur dessein scientifique, pure quête de la connaissance et renie toute émotion. Il raille ceux qui s'émeuvent de ses expériences, se montre sans pitié avec les animaux qu'il torture, cherche à tout prix à anéantir l'instinct animal de ses créatures, et à en faire des êtres sans émotions. En

chassant les émotions, Moreau réduit le spectre des couleurs à un éventail allant du blanc au noir.

Ce personnage travaille avec un assistant diaphane aux yeux gris (« he had watery grey expressionless eyes », Wells 10) et produit des créatures pour la plupart grises ou noires, vêtues de blanc ou de bleu sombre. Il mène ses expériences sur une île où même le sable est d'un gris terne (« dull grey sand », Wells 27). La blancheur terrifiante de Moreau (« the awful white face of Moreau », Wells 62), « his white dexterous-looking fingers [...] his white hair » (Wells 70), « a white-faced, white-haired man », Wells 79) est une marque ironique des ambitions de demiurge du docteur. Elle révèle non la pureté, mais la perte, la rupture fatale avec l'humanité, avec les émotions, la froide raison³. La répétition incessante des adjectifs *black*, *white*, *grey* renforce l'impression que Moreau, dans sa recherche de la perfection, de la netteté, s'est enfermé dans un monde en noir et blanc, sans vie.

Pour Jacqueline Lichtenstein « l'idéal d'une peinture sans couleurs correspond ainsi parfaitement au rêve philosophique d'un corps privé de chair, ce fantasme d'un corps contrôlable et contrôlé qui serait enfin l'objet d'un « bon plaisir », uniquement soucieux de connaissance » (73). C'est la définition même de l'entreprise de Moreau, qui ne voit dans les animaux que des corps à modeler pour satisfaire son désir de connaissance. Cependant, par le privilège exclusif accordé à un dessin/dessein qui paradoxalement fait s'anéantir la forme, Moreau déchire l'image, fait de l'île un non-sens, un chaos absolu, sans forme ni couleur : « Colour vanished from the world, the tree tops rose against the luminous blue sky in inky silhouette, and all below that outline melted into formless blackness » (Wells 44).

Après la mort de Moreau, on trouve à deux reprises, de manière très rapprochée, l'expression « blotches of black/ blackness » dans le discours de Prendick, pour désigner d'abord les orbites du cadavre de Moreau (« his eye-sockets were blotches of black », Wells 107) puis ses créatures (« the other two blotches of blackness following it », Wells 108). Le regard transgressif de Moreau a engendré l'informe. Les ténèbres envahissent tout l'espace, les êtres deviennent noirs eux aussi.

Seul le rougeoiement du feu destructeur allumé par Montgomery, une fois libéré de l'autorité de Moreau, éclaire la scène. Or le narrateur décrit une flamme

³ Voir à ce sujet Philip Ball (19).

rouge sang (« blood-red flame », Wells 111). Le blanc Moreau avait le sang des animaux sur les mains, trace irréductible de cette chair qu'il voulait à tout prix contrôler. La débauche de Montgomery marque le spectaculaire retour de cette chair refoulée et l'anéantissement du projet du savant fou.

Après cette apogée, les couleurs sont nettement moins présentes dans le récit de Prendick. La disparition progressive des références à la couleur signale la fin de l'aventure sur l'île. Reviennent alors le rouge et le blanc : rousseur des cheveux (« red hair » en anglais) et casquette blanche du marin mort dans le bateau qui vient s'échouer et qui va permettre le retour à la civilisation de Prendick (Wells 128). Une boucle se forme : le rouge et le blanc avaient inauguré l'aventure à travers le personnage du capitaine, l'anéantissement du capitaine annonce la fin de l'aventure. Par un parallèle saisissant dans l'usage des couleurs, le marin, ivrogne irresponsable et pitoyable, désigné comme un déchet de l'humanité, est associé au médecin orgueilleux. Ainsi s'achève la fascination exercée par Moreau, qui lui-même finit en déchet que l'on brûle, dans un rappel ironique de sa finitude.

Prendick quitte alors cette île et tire un rideau sur son aventure :

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. (Wells 129)

Prendick laisse derrière lui le feu et le sang, les cris et les déchirements, le soleil éblouissant et les ténèbres impénétrables. Surtout, il se détourne de l'ignoble idole, et dans la nuit redevenue paisible peut enfin percevoir un dessein supérieur. L'histoire se clôt ainsi avec l'aveu que l'éloquence n'est finalement trouvée que dans le silence et le retrait de la couleur.

Le passage sur l'île, lieu isolé, sans nom, sans détails lui conférant une quelconque garantie d'existence, représente un danger pour Prendick qui s'éloigne toujours plus de la normalité à travers ses successives coupures d'avec l'humanité : d'abord rescapé d'un naufrage, il est renvoyé du bateau qui l'avait secouru par un capitaine ivrogne, pour finalement être accueilli sur l'île de Moreau, éminent docteur disparu d'Angleterre après un scandale sur ses opérations, et qui les a poursuivies (remodelant la forme animale) isolé du monde. Tout écarte le narrateur d'un réel

connu et rassurant. Il plonge alors dans un monde où s'effondrent ses certitudes. Par conséquent, le récit de Prendick sombre dans une quasi abstraction où ne subsiste plus que l'ultime trace de la couleur, avant que le noir n'engloutisse ce microcosme.

Un mot technique retient l'attention du lecteur, ne serait-ce que parce qu'il est répété à un bref intervalle : c'est le mot *painter*, qui n'a ici rien à voir avec le peintre, mais désigne une corde sur un bateau. N'est-il cependant pas révélateur, qu'en mettant pied sur l'île, Prendick la « libère » (Wells 28) ? L'arrivée sur l'île débride l'imagination. Le personnage s'abîme alors dans la contemplation de possibles aux conséquences abyssales.

L'histoire de Prendick est encadrée par un récit premier évoquant le fait que ce narrateur a été considéré comme fou lorsqu'on l'a retrouvé. L'île est bien le lieu d'une perte de contrôle de la raison sur l'imagination. L'atteinte faite à la forme est fatale, même si le témoin des expériences de Moreau revient vivant. De retour du cœur des ténèbres, il demeure dans la confusion et l'aliénation.

Anne-Lise Perotto
Université de Savoie

BIBLIOGRAPHIE

- Ball, Philip. *Histoire vivante des couleurs* (2001), trad. Jacques Bonnet, Paris : Hazan, 2005.
- Batchelor, David. *Chromophobia*. Reaktion Books, 2000.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. New edition. New Haven, Conn: Yale University Press, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance informe, ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Editions Macula, 1995.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente ; rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989). Paris : Flammarion, 2003.
- Meyer, Laure. *Les Maîtres du paysage anglais*. Paris : Terrail, 1992.
- Wells, Herbert George. *The Island of Doctor Moreau* (1896). Penguin: London, 2005.