

Caroline Orbann

De Kensington Gardens à Neverland : *Peter Pan* et ses territoires

Obnubilé par un personnage fort qui incarne à lui seul le refus de grandir, James Barrie n'a eu de cesse de transformer Peter Pan et ses aventures. C'est là que réside une des originalités de ce personnage, qui a été réinvesti par son propre créateur. Au fil de ces réécritures, James Barrie a également créé un nouveau lieu. Kensington Gardens de *The Little White Bird* (1902), jardins si familiers aux lecteurs londoniens, laissent place au Neverland de *Peter Pan* (1911), une île-étoile perdue dans le cosmos, dont seul Peter semble connaître l'emplacement exact. Le lecteur qui aura suivi cette évolution assiste donc non seulement à une transformation du personnage et de l'histoire mais aussi à une transposition spatiale.

En considérant les différentes oeuvres relatant les aventures de Peter Pan, mais aussi quelques pièces écrites pour la plupart à cette même époque, entre 1900 et 1910, on peut trouver quelques indices nous éclairant sur les raisons qui ont poussé Barrie à transformer les jardins originels de Peter Pan en Neverland et la manière dont s'est opéré ce changement pendant le processus d'écriture.

Si l'on peut déjà présager de l'importance du motif insulaire dans l'imaginaire de Barrie, il conviendra de le mettre en rapport avec la thématique du temps et de la mémoire. Neverland et les autres îles mises en scène par l'auteur semblent avoir en commun un régime temporel singulier. On s'attachera également à souligner les caractéristiques partagées par Kensington Gardens et Neverland.

Ainsi il s'agit ici de cerner l'évolution de l'univers du personnage mais aussi d'en dégager les principaux aspects afin d'esquisser une poétique de l'espace Barrien, du moins « peterpanesque ».

1. Confluences et influences

Pour comprendre comment se sont construits les territoires de Peter Pan, il faut se pencher brièvement sur la genèse du personnage et de l'histoire¹. Il semble que l'idée de l'enfant qui ne veut pas grandir apparait pour la première fois dans le roman *Tommy et Grizel* (1900), lorsque le narrateur évoque un livre que souhaite écrire Tommy Sandys, le personnage principal :

The new book, of course, was "The Wandering Child." [...] It is but a reverie about a little boy who was lost. His parents find him in a wood singing joyfully to himself because he thinks he can now be a boy for ever; and he fears that if they catch him they will compel him to grow into a man, so he runs farther from them into the wood, and is running still, singing to himself because he is always to be a boy².

Cette idée d'un enfant qui souhaite le rester à jamais s'inspire-t-elle de la première réplique de la pièce *Pan and the Young Shepherd*, écrite en 1898 par Maurice

Hewlett, un ami de Barrie : « Boy, boy, willst thou be a boy forever »³? On peut légitimement se poser la question, tant la phrase résume à elle seule toute la problématique incarnée par Peter Pan. Le clin d'oeil fait à Hewlett ne s'arrête pas là : en effet, on notera au moins deux allusions à son fils Cecco. Dans *The Little White Bird*, le narrateur, déambulant dans les jardins, déclare: «I simply wave my stick at Cecco Hewlett's Tree, that memorable spot where a boy called Cecco lost his penny, and, looking for it, found twopence»⁴. On retrouve Cecco plus tard sous les traits d'un pirate dans *Peter Pan*. Comme Peter, ce personnage qui a laissé son empreinte à Kensington Gardens, a fait le déplacement à Neverland.

En 1902, Peter apparaît dans *The Little White Bird* (1902) sous les traits d'un bébé qui s'est enfui par la fenêtre pour s'installer, non sans difficulté, à Kensington Gardens. Puis, Barrie le fera revivre, en héros de sa pièce jouée en 1904, dans de nouvelles aventures et un nouveau décor, avant de publier l'histoire sous forme de roman. Barrie tenait là un personnage dont il n'avait pas extrait la substantifique moelle et il semble qu'il ait laissé germer son idée pour parvenir à une version plus aboutie.

Trois ans avant la sortie de la pièce, on constate l'émergence du motif insulaire dans les oeuvres de Barrie. Pendant l'été 1901, en résidence dans le Surrey, à Black Lake Cottage, l'auteur passe quelques semaines avec les enfants Davies, en vacances non loin de là. Leurs histoires de naufragés et leurs jeux de pirates seront immortalisés sur la pellicule photographique de Barrie qui en tirera un petit manuscrit, édité à deux exemplaires : *The Boy Castaways of Black Lake Island, being a record of the terrible adventures of the brothers Davies in the Summer of 1901, faithfully set forth by Peter Llewelyn Davies*⁵. Le lac et ses rives forment un décor parfait pour leurs aventures insulaires.

Dans *The Little White Bird*, paru quelques mois plus tard, Barrie fait une première ébauche d'une île en relation avec Peter, l'île aux oiseaux du lac Serpentine, sur laquelle échoue Peter, naufragé symbolique de sa condition humaine. Pourtant, ici, il n'est pas question de pirates :

A small part only of the Serpentine is in the Gardens, for soon it passes beneath a bridge to far away where the island is on which all the birds are born that become baby boys and girls. No one who is human, except Peter Pan (and he is only half human), can land on the island⁶.

En 1902, la comédie *The Admirable Crichton* relate les aventures de naufragés sur une île déserte. Elle est une réponse à une réflexion de Conan Doyle, un autre ami de Barrie : "if a king and an able seaman were to be wrecked together on a desert island, the sailor would end as king and the monarch as servant".⁷ L'île est un prétexte pour redistribuer les rôles : Crichton, le majordome, plus habile et pragmatique que ses compagnons d'infortune, prend la tête du groupe, renversant ainsi les rapports entre maîtres et domestiques instaurés en Angleterre.

Le parallèle entre Crichton et Peter Pan est inévitable : tous les deux mènent leur troupe et donnent les directives. Ils font figure d'autorité sur l'île, se faisant appeler respectivement « Gov. » et « The Great White Father ». On note par ailleurs que l'acte III s'intitule « the Happy Home » comme le chapitre X de *Peter Pan*. L'auteur a repris dans le roman des éléments de cette comédie de moeurs.

Ainsi on perçoit le cheminement qui a conduit Barrie à inventer Neverland pour y placer son personnage. Deux idées distinctes ont fini par se rencontrer et fusionner : d'une part le personnage de l'enfant qui ne veut pas grandir dont Barrie fait l'ébauche dès 1900, repris dans *The Little White Bird*, pour devenir Peter Pan, le personnage principal de la pièce et du roman. D'autre part, l'idée d'une île, qui apparaît dès 1901 dans les jeux de Barrie avec les enfants Davies, puis mise en scène dans *The Admirable Crichton*. C'est la raison pour laquelle on peut parler de confluence. En géographie, ce terme désigne le point où un cours d'eau se jette dans un autre et cette image se prête bien à la construction de cette histoire : Peter Pan rejoint l'île de Neverland pour en devenir la figure emblématique.

Cependant le motif insulaire a toujours eu une résonance particulière pour Barrie. Il a puisé dans son imaginaire et ses lectures pour construire ses îles – et plus particulièrement Neverland, qui rappelle *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson ou *The Coral Island* de Robert Michael Ballantyne. « L'île de Peter Pan est la boîte à rêver de tous ceux qui ont lu *l'Île au trésor*, la bibliothèque des aventuriers des mers, *les Mille et une nuits*, les romans du far-west », selon la formulation d'Alain Montandon⁸.

On retrouve ces références de manière évidente dans *The Boy Castaways* : les trente six photographies et le bref descriptif de leurs aventures présenté dans la table des illustrations font clairement référence à ces robinsonnades : « Building the hut », « We set out to be wrecked », « We were the sole survivors of the ill-fated brig Anna Pink » ou encore « It was a coral island glistening in the sun ». Roger Lancelyn Green résume comment Barrie pastiche les romans d'aventures⁹:

As these books are the classics among shipwreck stories, it is easy to imagine what sort of chapter-headings one might find in lesser, ephemeral examples - to say nothing of the "penny dreadfuls" of Barrie's boyhood. The "extracts" printed to explain each of the photographs in *The Boy Castaways* also represent the typical phraseology of the genre, but most of them are too short to be amusing. The photographs themselves, now fading slowly, show three little boys in berets and knickerbockers, exactly as in contemporary illustrations by Gordon Browne, playing earnestly and happily among the pinewoods and on the shores of the Black Lake¹⁰.

Il ne fait aucun doute que ces lectures ont profondément marqué Barrie¹¹. Dans la biographie de sa mère, *Margaret Ogilvy*, il écrit : « We read many books together when I was a boy, 'Robinson Crusoe' being the first»¹². Quant à Stevenson, il lui consacre un chapitre entier : « R.L.S. : These familiar initials are, I suppose, the best beloved in recent literature, certainly they are the sweetest to me »¹³

2. « Île » était une fois

Les îles de Barrie partagent des caractéristiques communes, à commencer par une distorsion temporelle, comme le souligne Nathalie Prince:

Plusieurs semaines à Neverland correspondent à quelques nuits seulement passées à Londres, et le croisement des deux temporalités, entre une

temporalité progressive classique et une atemporalité ou intemporalité d'ordre poétique qui confine à éternité, celle de Neverland, constitue une sorte de scandale poétique. [...] A Neverland, dont le nom indique combien la temporalité lui est substantielle, tout se répète, tout est permanent, et en chaque instant règne une insaisissable éternité¹⁴.

Cette idée se trouve résumée par Wendy dans *When Wendy Grew Up, an Afterthought* (1908):

WENDY : Yes, you see [Peter] had no sense of time. He thought all the past was just yesterday. He spoke as if it was just yesterday that he and I had parted – and it was a whole year¹⁵.

Cette uchronie insulaire se retrouve en 1920, dans *Mary Rose*. L'intrigue est complexe car elle se situe sur plusieurs niveaux temporels. La pièce, construite en analepse, débute par l'arrivée d'un homme dans une maison, que l'on suppose hantée. Cette visite est prétexte à un retour en arrière : apparaissent les anciens occupants de la demeure, Mr et Mrs Morland, leur fille Mary Rose et son fiancé, Simon. Les parents de Mary Rose confient au futur époux l'étrange histoire qui est arrivée à leur fille : lorsqu'elle avait douze ans, en vacances dans les Hébrides, Mary Rose, partie en promenade sur une île déserte, s'est volatilisée pendant vingt jours. A son retour, elle n'avait nullement conscience d'avoir disparu pendant si longtemps :

MRS. MORLAND : [Mary Rose] did not know that she had been anywhere, Simon.

MR. MORLAND : She thought I had just come for her at the usual time.

SIMON : Twenty days. You mean she had been on the island all that time.

MR. MORLAND : We don't know.

MRS. MORLAND : James brought her back to me just the same merry unselfconscious girl, with no idea that she had been away from me for more than an hour or two¹⁶.

Depuis ce jour, Mary Rose semble ne pas changer. Devenue mère et épouse, son comportement reste néanmoins enfantin. Cette disparition semble avoir perturbé le développement de la jeune femme – nous nous trouvons une fois de plus en présence d'un personnage qui ne grandit pas:

I have sometimes thought that our girl is curiously young for her age – as if – you know how just a touch of frost may stop the growth of a plant and yet leave it blooming – it has sometimes seemed to me as if a cold finger had once touched my Mary Rose¹⁷.

Quatre ans après leur mariage, Simon et Mary Rose se rendent sur cette île, appelée « The Island that Likes to be Visited » et sur laquelle se cristallisent les superstitions des habitants de l'archipel. Cette île maléfique semble vivante, capturant les voyageurs qui la foulent de leurs pieds. Alors que Simon a le dos tourné, Mary Rose disparaît à nouveau, cette fois pendant vingt cinq ans, mais le temps n'a pas eu de prise sur elle :

CAMERON : [Mary Rose] iss [sic] not different as we are different. They will be saying she iss just as she was on the day she went away. These five-and-twenty years, she will be thinking they were just an hour¹⁸.

Fin du *flashback*. Nous retrouvons alors le personnage du début, en réalité le fils de Mary Rose. Parti vivre en Australie avant la « réapparition » de sa mère, il ne l'avait jamais revue. La pièce se termine par un dialogue entre le fils et le fantôme de Mary Rose.

Le temps est un thème prédominant dans cette pièce, comme en témoigne sa construction en analepse. Mais il y a surtout, comme dans *Peter Pan*, deux systèmes temporels : celui de la vie normale et celui de l'île. L'analyse du temps à Neverland que fait Nathalie Prince s'applique également à l'île de *Mary Rose* : elle s'inscrit dans l'instant et non dans la durée, empêchant ainsi le temps d'avoir une emprise sur les personnages qui y séjournent. Ni vraiment morts mais pas non plus vivants, ils sont figés dans l'instant.

Mary Rose se trouve dans la lignée de *Peter Pan* du point de vue de la thématique temporelle. Mais le parallèle ne s'arrête pas là. En effet, l'évocation d'un enfant perdu sur l'île de *Mary Rose* rappelle la figure de Peter Pan:

CAMERON : There iss many stories. There iss that one of the boy who was brought to this island. He was no older than your baby.

SIMON : What happened to him?

CAMERON : No one knows, Mr. Blake. His father and mother, they were gathering rowans on the island, and when they looked round he was gone.

SIMON : Lost?

CAMERON : He could not be found. He was never found.

MARY ROSE : Never ! He had fallen into the water?

CAMERON : That iss a good thing to say, that he had fallen into the water. That iss what I say. [...] Some say he iss on the island still¹⁹.

Comment ne pas penser au « Wandering Child » qui s'enfuit dans *Tommy and Grizel* ou à Peter Pan, bébé échoué dans Kensington Gardens ? Selon Leonee Ormond (citée par Peter Hollindale), Barrie avait dans l'idée de faire apparaître le personnage de Peter Pan dans la pièce *Mary Rose*, mais a finalement renoncé :

In the first manuscript [of *Mary Rose*] the island is revealed as a place of perfect happiness, the Never Land, the home of Peter Pan. Behind a gauze curtain the audience was to see the trees through which Peter and the lost boys make their way underground:

Peter himself emerges & sits on Joanna's [Mary Rose] tree trunk playing his pipes. Joanna arrives (from a boat if this can be suggested) and the two meet. They don't kiss or shake hands – they double up with mirth at being together again on what we now realise to be Peter's island. [...]

By originally locating *Mary Rose*'s two absences on Peter's island, and by returning her to it at the end, Barrie relied on a direct theatrical reference. He was wise to change the ending, which an audience unfamiliar with Peter Pan would find inexplicable and bizarre²⁰.

Dans l'esprit de l'auteur, *Mary Rose* devait se situer dans le prolongement de *Peter Pan*, *Mary Rose* aurait été finalement un avatar de *Wendy*. C'est probablement pour cette raison que la confrontation entre le temporel et l'intemporel est semblable dans les deux pièces.

Le corollaire de ces uchronies est une amnésie. La mémoire est impossible quand les personnages sont figés dans le temps :

À Neverland, il est bon pour tout le monde d'être amnésique. On est dans une île de l'instant et non de la durée. On y oublie les bonnes manières, ce qui est un comble pour l'époque, on y oublie les noms et les visages, les actes et les paroles, les fautes également. Les amitiés ne durent pas. Les promesses sont improbables. [...] [Peter] oublie tout, même son amie *Wendy* et les enfants perdus qu'il vient d'emmener au Pays du Jamais²¹.

Si cette amnésie se retrouve à Neverland, elle est également notable dans deux autres pièces et toujours en lien avec une île. Dans *The Admirable Crichton*, après avoir passé deux ans sur l'île, les naufragés sont finalement secourus par un bateau. Avant leur retour à Londres, tous reconnaissent qu'ils doivent leur survie à *Crichton* :

LADY MARY (catching hold of his sleeve): Ernest, we must never forget all that the Gov. has done for us.

ERNEST (stoutly). Forget it? The man who could forget it would be a selfish wretch²².

Mais de retour en Angleterre, une amnésie bien volontaire frappe les personnages. Ernest s'attribue les mérites qui auraient dû revenir à *Crichton* et se présente comme le héros de cette histoire. Il publie d'ailleurs un récit de leurs aventures et se gargarise des critiques dithyrambiques qui saluent son courage :

AGATHA (reading aloud, with emphasis on the wrong words) : In conclusion, we most heartily congratulate the Hon. Ernest Woolley. This book of his, regarding the adventures of himself and his brave companions on a desert isle, stirs the heart like a trumpet [...].

ERNEST (handing her a pink paper) : Here is another.

CATHERINE (reading) : From the first to the last of Mr. Woolley's engrossing pages it is evident that he was an ideal man to be wrecked with, and a true hero. (Large-eyed.) Ernest²³!

Il semble que pour tout le monde, les souvenirs de la vie sur l'île s'estompent peu à peu.

LADY MARY : [...] Father, do you not still hear the surf? Do you see the curve of the beach?

LORD LOAM. I have begun to forget—(in a low voice). But they were happy days; there was something magical about them²⁴.

Dans cette satire sociale, cette perte de mémoire permet de sauver les apparences –et surtout de créer des effets comiques : cette amnésie montre combien ces personnages sont égoïstes et misérables²⁵ car ils s'enorgueillissent de leurs faux

exploits auprès de leurs amis. Ils sont dans le déni d'avoir été les subalternes de leur maître d'hôtel.

Quant à *Mary Rose*, le but de cette perte de mémoire n'a pas la même fonction, mais n'en est pas moins redondante : « It is just that the island has faded from [Mary Rose's] memory »²⁶ ou encore « [Mary Rose] had almost forgotten about that island »²⁷. Comme l'héroïne de la pièce n'a pas conscience d'avoir disparu, elle ne garde aucun souvenir de ce qui lui est arrivé pendant ses disparitions.

En définitive, chez Barrie, le séjour insulaire reste une parenthèse enchantée, dont le souvenir reste flou. Les situations, les événements qui se sont produits sur l'île y restent à jamais.

Une autre caractéristique des îles de Barrie est la complétude de l'espace. En effet, même si les personnages se retrouvent dans des terres isolées, loin de toute civilisation, rien ne leur manque. Grâce à Crichton, qui fait montre d'ingéniosité, les naufragés ont tout ce dont ils ont besoin : une maison meublée, une cuisine équipée, des outils et de la nourriture. Ils se suffisent à eux même, dans le sillage de Robinson Crusoe.

On retrouve cette caractéristique dans la description que fait Mrs Morland de l'île de Mary Rose :

MRS MORLAND : It is quite a small island [...] There seemed to us to be nothing very particular about the island, unless, perhaps, that it is curiously complete in itself. There is a tiny pool in it that might be called a lake, out of which a stream flows. It has hillocks and a glade, a sort of miniature land²⁸.

Quant à Neverland, l'île possède une diversité de paysages (de la forêt, des montagnes, une rivière, un lagon, la mer), mais également une diversité de groupes (les indiens, les pirates, les fées) comme un pays miniature. Tous ces éléments sont présents sur l'île de manière compacte et resserrée :

Of all delectable islands the Neverland is the snuggest and most compact; not large and sprawl, you know with tedious distance between one adventure and another, but nicely crammed²⁹.

D'un point de vue matériel, les personnages ne manquent de rien. La nourriture est abondante, même si elle n'est pas toujours réelle :

Their chief food was roasted breadfruit, yams, cocoa-nuts, baked pig, mammee-apples, tappa rolls and bananas, washed down with calabashes of poe-poe; but you never exactly knew whether there would be a real meal or just a make-believe³⁰.

Les îles de Barrie sont donc denses et compactes. Elles se suffisent à elles-mêmes. Ce sont des miniatures géographiques qui permettent une vie en autarcie. Elles offrent aux personnages une rupture temporaire dans leur vie quotidienne, loin des codes de la bonne société londonienne dans *The Admirable Crichton* et loin des adultes dans *Peter Pan*.

Enfin, les espaces insulaires sont personnifiés et dotés d'un pouvoir quasi-surnaturel. Dans *Mary Rose*, l'île semble exercer une attraction sur l'héroïne. Elle voue à cette terre une affection particulière :

MRS MORLAND : [Mary Rose] was very fond of her island. She used to talk to it, call it her darling, things like that³¹.

L'île semble vivante car elle attire les personnages. Ainsi les disparus sont ses élus, ceux qu'elle a choisis:

CAMERON : [The lost child] had heard the island calling.

SIMON (hesitating). How does the island call?

CAMERON : I do not know.

SIMON : Do you any one who has heard the call?

CAMERON : I don't know. No one can hear it but those for whom it iss meant³².

Cette personnification se retrouve dans *Peter Pan*, mais contrairement à *Mary Rose* qui subit le pouvoir de l'île, Peter a pris l'ascendant sur le territoire de Neverland. L'île est dépendante de Peter, elle vibre à sa présence, presque ressuscitée par son retour. Cette caractéristique se trouve déjà dans les didascalies de la pièce de théâtre :

The whole island, in short, which has been having a slack time in Peter's absence, is now in a ferment because the tidings has leaked out that he is on his way back³³.

Le lien quasi-surnaturel entre Neverland et Peter est également évoqué dans le roman:

Feeling that Peter was on his way back, the Neverland had again woke into life. We ought to use the pluperfect and say wakened, but woke is better and was always used by Peter. In his absence things are usually quiet on the island. The fairies take an hour longer in the morning, the beasts attend to their young, the redskins feed heavily for six days and nights, and when pirates and lost boys meet they merely bite their thumbs at each other. But with the coming of Peter, who hates lethargy, they are all under way again: if you put your ear to the ground now, you would hear the whole island seething with life³⁴.

Ainsi, le motif insulaire est une entité territoriale indépendante, hors du monde et du temps. L'atemporalité, l'amnésie et la rupture spatio-temporelle sont constitutifs des îles Barriennes, et ne sont pas limités à l'histoire de Peter Pan. Par ces exemples, on cerne mieux comment l'auteur traite constamment de la thématique du temps qui s'arrête ou qui n'existe plus.

Si l'on comprend à présent pourquoi Barrie a décidé de placer son personnage à Neverland et d'introduire l'île dans son histoire, il n'en reste pas moins que le lieu originel de Peter Pan est Kensington Gardens. On suppose d'ores et déjà que l'auteur, coutumier des reprises et des réécritures, en a gardé certains éléments fondamentaux.

3. De Kensington Gardens à Neverland

La première caractéristique des lieux de Peter Pan est une circularité de l'espace. Comme le fait remarquer Pierre Jourde, l'île est toujours plus ou moins un cercle: « l'image du cercle rejoint celle de l'île puisqu'elle correspond le plus souvent à une représentation de l'unité, de la perfection, de l'homogénéité. [...] L'île circulaire, simple point sur une carte à grande échelle, semble vouloir se rapprocher de cette unité géométrique minimale »³⁵.

Dans *Peter Pan*, les contours de l'île sont flous, mais le motif circulaire est bien présent. Pour preuve, le narrateur décrit les lieux et ses habitants en mettant en scène les personnages, qui arpentent l'île de manière quasi-processionnelle :

On this evening the chief forces of the island were disposed as follows. The lost boys were out looking for Peter, the pirates were out looking for the lost boys, the redskins were out looking for the pirates, and the beasts were out looking for the redskins. They were going round and round the island, but they did not meet because all were going at the same rate. [...] The first to pass is Tootles [...]. Next comes Nibs. [...] The boys vanish in the gloom, and after a pause, [...] come the pirates on their track. [...] On the trail of the pirates, stealing noiselessly down the war-path, [...] come the redskins [...]. The redskins disappear as they have come like shadows, and soon their place is taken by the beasts, a great and motley procession: lions, tigers, bears [...]. When they have passed, comes the last figure of all, a gigantic crocodile. We shall see for whom she is looking presently. The crocodile passes, but soon the boys appear again, for the procession must continue indefinitely until one of the parties stops or changes its pace. [...] All are keeping a sharp look-out in front, but none suspects that the danger may be creeping up from behind³⁶.

Les personnages tournent en rond dans l'île et ce faisant, ils en dessinent les contours. Par une analyse textuelle réalisée avec HYPERBASE, on constate qu'il y a, dans *The Little White Bird* et *Peter Pan*, 123 occurrences du mot « round » et 66 occurrences du mot « island ». Ces deux mots font partie des spécificités positives, en comparaison avec le British National Corpus³⁷.

On peut se demander autour de quoi tournent ces personnages ou du moins, quel est le centre de cet espace circulaire. Le mot « centre » est un hapax et apparaît dans la description de la maison souterraine: « A Never tree tried hard to grow in the centre of the room »³⁸. Cet arbre qui pousse dans la maison est une marque du temps, par sa repousse quotidienne, mais également de la sexualité, par son symbole phallique : « Sans relâche, on y tente de repousser, de supprimer l'arbre phallique qui chaque jour tente de s'y introduire afin de continuer à jouer encore et encore »³⁹. Ce centre représente tout ce à quoi Peter Pan tente d'échapper : le temps et la sexualité.

Pour Alain Montandon, Neverland est un « lieu circulaire, image de totalité et d'infinité close, d'éternel retour du même dans le jeu et l'abolition du temps »⁴⁰. Le cercle comme symbole de l'éternel retour sied bien à Peter Pan, dont l'histoire est elle-même un perpétuel recommencement. En témoigne la fin du roman, lorsque

Wendy, devenue adulte, laisse sa fille Jane partir avec Peter, qui sera remplacée par sa petite-fille Margaret, de sorte que l'histoire se répète indéfiniment:

As you look at Wendy you may see her hair becoming white, and her figure little again, for all this happened long ago. Jane is now a common grown-up, with a daughter called Margaret; and every spring-cleaning time, except when he forgets, Peter comes for Margaret and takes her to the Neverland, where she tells him stories about himself, to which he listens eagerly. When Margaret grows up she will have a daughter, who is to be Peter's mother in turn; and thus it will go on, so long as children are gay and innocent and heartless⁴¹.

Mais ce motif circulaire était déjà présent dans *The Little White Bird* :

I shall pass on hurriedly to the Round Pond, which is the wheel that keeps all the Gardens going. It is round because it is in the very middle of the Gardens, and when you are come to it you never want to go any farther⁴².

Le « round pond » est comme un aimant dont l'attraction est irrésistible pour les enfants (cette attraction est comparable à celle qu'exerce l'île sur *Mary Rose*). Ce bassin semble également être le moteur des jardins, le centre du monde. Ce « round pond » tout comme Neverland, correspond exactement à ce que Bachelard appelle « une centralisation de la vie gardée de toute part, enclose dans une boule vivante au maximum par conséquent de son unité »⁴³.

Comme relevé précédemment, le motif insulaire permet une véritable rupture avec le monde réel :

Les utopies, mondes cohérents et rationalisés, ont besoin de frontières parfaitement étanches qui les mettent à l'abri de la contamination extérieure. Le cas le plus fréquent est celui de l'île⁴⁴.

Jardin ou île, les espaces habités par Peter Pan sont coupés du monde extérieur. Neverland se situant dans le ciel, et de surcroît sur une île, l'isolement est double. Kensington Gardens est un parc clos : la frontière entre la ville et le parc est matérialisée par de larges grilles et une file d'omnibus : « The Gardens are bounded on one side by a never-ending line of omnibuses »⁴⁵. Les portes se ferment le soir, laissant le champ libre aux créatures féériques qui peuplent le parc. Les enfants et leurs nurses ne sont que des visiteurs, qui pénètrent dans le territoire des fées et des oiseaux. Kensington Gardens, tout comme Neverland, a une autonomie propre et s'organise lorsque les humains ont quitté les lieux : « like all the most wonderful things that happen in the Gardens, it is done, we concluded, at night after the gates are closed »⁴⁶. Ce n'est que lorsque les enfants échappent à la vigilance de leur nurse ou de leurs parents qu'ils peuvent accéder à la magie, à l'instar de Maimie, qui se perd dans le parc et rencontre Peter Pan, ou de Wendy qui le suit à Neverland.

Cette distanciation du monde est également un prétexte pour retrouver une nature originelle et renouer avec un âge d'or perdu, lorsque les hommes vivaient en communion avec la nature. Kensington Gardens rappellent le jardin d'Eden⁴⁷, sur

lequel ni le temps ni la mort n'avaient de prise. Alison Lurie décrit les pays imaginaires comme « not only a pastoral but a paradisiacal universe – for without sex and death, humans may become angels »⁴⁸. Le parc, mais aussi Neverland, s'apparentent à des lieux paradisiaques, isolés de la civilisation et encore une fois hors du temps.

Le territoire magique est donc séparé du monde quotidien des enfants, mais il existe également des frontières internes. En effet, tant dans *The Little White Bird* que dans *Peter Pan*, chaque peuplade a son propre espace, délimité par des frontières plus ou moins claires. Dans *The Little White Bird*, les oiseaux vivent sur une île au milieu du lac Serpentine, les fées habitent dans leur palais d'hiver, et près de l'entrée vivent d'étranges créatures, appelées « Figs » par David, l'ami du narrateur. Ces groupes évitent les humains, en se rendant invisibles à leurs yeux :

[The fairies] can't resist following the children, but you seldom see them, partly because they live in the daytime behind the railings, where you are not allowed to go, and also partly because they are so cunning ⁴⁹.

Ces différentes créatures restent entre elles sans se mélanger :

First you come to the Figs, but you scorn to loiter there, for the Figs is the resort of superior little persons, who are forbidden to mix with the commonalty⁵⁰.

Par ailleurs, il semble que chaque groupe veille à protéger son territoire :

No one can reach the island in the Serpentine, for the boats of humans are forbidden to land there, and there are stakes round it, standing up in the water, on each of which a bird-sentinel sits by day and night⁵¹.

Dans *Peter Pan*, à Neverland, les groupes sont plus nombreux (les enfants perdus, les Indiens, les pirates, les sirènes, les fées) et tous ont un espace dédié, protégé, comme des îles à l'intérieur de l'île. Les pirates vivent sur le « Jolly Roger » ; la tribu des Picanninies a établi son campement « just across the Mysterious River »⁵², rivière qui sert de frontière et de protection. Les sirènes ont également un habitat protégé derrière une barrière de corail, inaccessible aux êtres humains puisque sous-marin. Les enfants, quant à eux, vivent dans une maison souterraine, accessible par des troncs d'arbres spécialement ajustés à leur taille. Impossible donc pour les adultes d'y pénétrer. Tinker Bell, la fée, vit avec les enfants perdus, mais habite ses propres appartements. Les espaces sont ainsi cloisonnés et délimités, souvent par des frontières naturelles, ce qui isole les groupes les uns des autres. Et lorsqu'ils se rencontrent, cela donne lieu à des aventures épiques et à des combats sanglants. Le marquage territorial est important : l'appartenance au groupe définit le territoire.

Si Peter Pan est le chef des enfants perdus à Neverland, et règne sur sa joyeuse tribu et son territoire, à Kensington Gardens il est seul. Dans *The Little White Bird*, il est confronté à l'hostilité des fées et des oiseaux :

Peter heard the little people crying everywhere that there was a human in the Gardens after Lock-out Time, but [Peter] never thought for a moment

⁵³

that he was the human .

The birds on the island never got used to [Peter]. His oddities tickled them every day, as if they were quite new, though it was really the birds that were new⁵⁴.

Du fait de son statut particulier et son identité indéfinie, Peter n'a pas sa place dans le parc après la fermeture des grilles. Son essence ambiguë lui est révélée par l'oiseau Solomon :

" Then I sha'n't be exactly a human? " Peter asked.

" No. "

"Nor exactly a bird?"

"No."

"What shall I be?"

"You will be a Betwixt-and-Between," Solomon said, and certainly he was a wise old fellow, for that is exactly how it turned out"⁵⁵.

Comme le dieu Pan, mi-chèvre, mi-homme, Peter Pan est mi-oiseau, mi-humain ; c'est ce que le narrateur du roman appellera « the riddle of his existence »⁵⁶. A cause de son identité hybride, Peter ne peut pas rester sur l'île aux oiseaux et parcourt le parc librement. Au final, il n'habite pas un territoire défini, au contraire des oiseaux ou des fées, mais il s'approprie le parc tout entier, en devenant le personnage emblématique des lieux.

Dans le roman, Peter Pan est vital à la marche de Neverland, il est le vrai maître de ce territoire, et à ce titre il s'affranchit des limites et des frontières précédemment évoquées, qui ne sont pas des obstacles pour lui. De la même manière, il s'affranchit des contingences et des lois physiques du monde ; en effet, Peter vole comme les oiseaux, mais également amphibie, il s'adapte à tous les éléments : Peter reached the shore without mishap, and went straight on; his legs encountering the water as if quite unaware that they had entered a new element. Thus many animals pass from land to water, but no other human whom I know⁵⁷.

Seul Hook l'empêche d'avoir une complète emprise sur le territoire. Pourtant, à l'issue de la confrontation finale, Peter prend possession du « Jolly Roger » et y installe sa petite troupe. Il change de territoire et presque d'identité⁵⁸, en s'appropriant non seulement le costume et les accessoires mais également l'attitude du Capitaine déchu : « Le vieux Hook disparu, le jeune Peter arpente le pont comme le faisait le pirate et il reprend le rôle, menaçant de mort les garçons perdus, les traitant comme des chiens comme naguère Hook traitait son équipage »⁵⁹. Le déplacement spatial s'accompagne d'une métamorphose identitaire qui prend une tournure inquiétante :

On the first night [Peter] wore [Hook's] suit he sat long in the cabin with Hook's cigar-holder in his mouth and one hand clenched, all but the forefinger, which he bent and held threateningly aloft like a hook⁶⁰.

Il faut cependant faire une distinction entre l'espace de l'histoire et celui du rêve. Il y a d'une part l'île telle qu'elle est vécue par les protagonistes de l'histoire, qui ne devient réelle que lorsque Wendy et ses frères s'y rendent⁶¹, et de l'autre un

Neverland imaginé et fantasmé, faisant référence à ce territoire de rêve que chacun possède. Le narrateur oppose constamment l'île réelle (« true ») et celle virtuelle (« make-believe »⁶²) qui se trouve de l'autre côté de nos paupières. Les deux sont quelque peu différentes dans la mesure où lorsque le territoire devient hostile, les enfants ont toujours le loisir de rouvrir les yeux, de chercher la présence rassurante de la lumière ou de la nurse. :

In the old days at home the Neverland had always begun to look a little dark and threatening by bedtime. Then unexplored patches arose in it and spread; black shadows moved about in them; the roar of the beasts of prey was quite different now, and above all, you lost the certainty that you would win. You were quite glad that the nightlights were in. You even liked Nana to say that this was just the mantelpiece over here, and that the Neverland was all make-believe⁶³.

Cette île onirique est un territoire personnel, où chacun greffe ses fantaisies, son imaginaire mais aussi ses peurs. On y trouve des personnages de contes (des gnomes et des sorcières), des souvenirs (le premier jour d'école, l'arrachage d'une dent), mais aussi la religion ou les travaux de couture, bref toutes ces choses qui alimentent l'esprit humain, et qui se mélangent de manière assez confuse :

The Neverland is always more or less an island, with astonishing splashes of colour here and there, and coral reefs and rakish-looking craft in the offing, and savages and lonely lairs, and gnomes who are mostly tailors, and caves through which a river runs, and princes with six elder brothers, and a hut fast going to decay, and one very small old lady with a hooked nose. It would be an easy map if that were all; but there is also first day at school, religion, fathers, the round pond, needlework, murders, hangings, verbs that take the dative, chocolate pudding day, getting into braces, say ninety-nine, three-pence for pulling out your tooth yourself, and so on⁶⁴.

Neverland est un pays à géographie variable, puisqu'il est propre à chacun. On se l'approprié et on y projette ses songes. C'est un terrain de « je », qui n'appartient qu'à celui qui l'imagine :

Of course the Neverlands vary a good deal. John's, for instance, had a lagoon with flamingoes flying over it at which John was shooting, while Michael, who was very small, had a flamingo with lagoons flying over it. John lived in a boat turned upside down on the sands, Michael in a wigwam, Wendy in a house of leaves deftly sewn together. John had no friends, Michael had friends at night, Wendy had a pet wolf forsaken by its parents⁶⁵.

On retrouve la même idée dans *The Little White Bird*, dont le narrateur se demande souvent ce qu'il s'y passe après l'heure de fermeture :

If on [...] a night we could remain behind in the Gardens, [...] we might see delicious sights, hundreds of lovely fairies hastening to the ball, the married ones wearing their wedding-rings round their waists, the gentlemen, all in uniform, holding up the ladies' trains, and linkmen

running in front carrying winter cherries, which are the fairy-lanterns, the cloakroom where they put on their silver slippers and get a ticket for their wraps, the flowers streaming up from the Baby Walk to look on, and always welcome because they can lend a pin, the supper-table, with Queen Mab at the head of it, and behind her chair the Lord Chamberlain, who carries a dandelion on which he blows when Her Majesty wants to know the time⁶⁶.

La nuit, les fées reprennent leurs droits et s'animent loin du regard des visiteurs de l'après-midi. Le narrateur invite donc le lecteur à faire un effort d'imagination, à sublimer ces lieux, en lui offrant un cadre qui servira de support à ses productions imaginaires, un peu à la manière des dessins de coloriage : les contours et les traits sont déjà esquissés mais il appartient aux enfants d'en choisir les couleurs.

Cette dualité entre un espace qui sert de cadre à l'histoire et un autre qui vit dans l'imagination des enfants est singulière. Elle résulte notamment de la complicité entre le narrateur et les enfants, le narrateur les encourageant à se projeter dans ce monde imaginaire. Le lecteur se retrouve acteur de la création de l'auteur et prolonge l'histoire, même après avoir refermé le livre. De cette manière, Barrie entend nourrir l'imaginaire du lecteur, comme ses lectures ont alimenté le sien.

Le paradis perdue...


Ainsi, les territoires de Peter Pan, comme l'île de *Mary Rose* (et dans une moindre mesure celle de *The Admirable Crichton*), sont bien plus qu'un décor. Ils constituent des espaces hors du monde et de la course inexorable du temps et témoignent de l'obsession temporelle de James Barrie.

Si le motif insulaire est idéal pour créer des situations en rupture avec le temps et l'espace des conventions, il est aussi un ferment pour l'imagination. James Barrie a bien compris l'effervescence imaginative que pouvait susciter l'île, terre de tous les possibles. Le narrateur de *Peter Pan* résume en quelques mots cette évidence : « the Neverland is always more or less an island »⁶⁷.


Quant à Peter Pan, il entretient avec ses territoires une relation d'interdépendance : Kensington Gardens et surtout Neverland sont soumis à son autorité et dans le même temps, ces terres lui offrent un refuge : en partir marquerait le terme de son statut d'enfant éternel.


Au final, dans l'imaginaire collectif, Peter Pan semble autant lié à Kensington Gardens qu'à Neverland. La statue créée par George Frampton trône depuis plus d'un siècle dans le parc londonien, tandis que Neverland apparaît souvent dans les histoires dérivées, notamment « Retour à Neverland⁶⁸ » de Walt Disney ou le film « Finding Neverland⁶⁹ » de Marc Forster. Peter y a laissé son empreinte à jamais.

Notes

¹  La plupart des ouvrages critiques consacrés à Peter Pan présentent de manière plus complète l'évolution chronologique de la construction de Peter Pan. Il ne s'agit


pas ici d'en faire une explication exhaustive, mais de présenter brièvement le cheminement qui a conduit James Barrie à placer son personnage à Neverland.


²  James Matthew BARRIE. *Tommy and Grizel* (1900). London, Toronto, Melbourne, Sydney : Cassell and Company, Ltd., 1925. p 399.

³  Maurice HEWLETT. *Pan and the Young Shepherd: A Pastoral in Two Acts* (1898). Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2004. p 7.


⁴  James Matthew BARRIE. *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens* (1902). Fairfield, IA: First World Library, 2006, p 95.


⁵  *The Boy Castaways of Black Lake Island*, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. [En ligne] Réf . 20 juil. 2011. Disponible sur <http://beinecke.library.yale.edu/digitallibrary/castaways.html>>


⁶  James Matthew BARRIE. *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens*, *op.cit.*, p 100.

⁷  Andrew NASH. «The Admirable Crichton». *The Literary Encyclopedia*. [En ligne] Réf. 20 juil. 2011. Disponible sur <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=1652>


⁸  Alain MONTANDON. *Du Récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance. Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin*. Paris : Édition Imago, 2001, p 171.



















⁹  R.L. Green prend pour exemple les romans suivants : *The Swiss Family Robinson* de J.D. Wyss (1812), *Masterman Ready* de F. Marryat (1841), *The Coral Island* de R.M. Ballantyne (1858), *The Mysterious Island* de J. Verne (1875).

















¹⁰  Roger Lancelyn GREEN. *Fifty Years of Peter Pan*. London : P. Davies, 1954. p 20-28. Extrait disponible sur le site d'Andrew BIRKIN <http://www.jmbarrie.co.uk/boycastaways>. [Réf. 20 juil. 2011]

¹¹  Pour mieux cerner les références aux pirates et aux romans d'aventures, voir le chapitre « Le pirate aux yeux bleus et au crochet de fer » dans Monique CHASSAGNOL. *Peter Pan, figure mythique*. Paris : Éditions Autrement, 2010. p 61-70.

¹²  James Matthew BARRIE. *Margaret Ogilvy, by her Son* (1896). London : Hodder and Stoughton, 1935. p 36.


¹³  *Ibid.*, p 103.


- 14  Nathalie PRINCE. « Peter Pan, un conte à rebours » in CHASSAGNOL, Monique, dir. *Peter Pan, figure mythique*. Paris : Éditions Autrement, 2010. p 101.
- 15  James Matthew BARRIE. « When Wendy Grew Up, an Afterthought » in *Peter Pan and Other Plays*. Oxford : Oxford University Press, 2008. p 159; l 86-88.
- 16  James Matthew BARRIE. *Mary Rose, A Play in Three Acts*. London : Hodder and Stoughton, 1924. p 47
- 17  *Ibid.*, p 48.
- 18  *Ibid.*, p 118.
- 19  *Ibid.*, p 77.
- 20  Peter HOLLINDALE. «Introduction» in James Matthew BARRIE. *Peter Pan and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p xiv.
- 21  Nathalie PRINCE. *op.cit.*, p 105.
- 22  James Matthew BARRIE. «The Admirable Crichton» in *Peter Pan and Other Plays*. Oxford : Oxford University Press, 2008. p 56, l 562-565.
- 23  *Ibid.*, p 58, l 19-26.
- 24  *Ibid.*, p 62, l 122-125.
- 25  En référence à l'expression « selfish wrecked » employé par Ernest. *cf.* note 22. [0]
- 26  James Matthew BARRIE. *Mary Rose, A Play in Three Acts, op.cit.*, p 49.
- 27  *Ibid.*, p 54.
- 28  *Ibid.*, p 43.
- 29  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 7.
- 30  *Ibid.*, p 78-79
- 31  James Matthew BARRIE. *Mary Rose, A Play in Three Acts, op.cit.*, p 44.


- 32  *Ibid.*, p 79.
- 33  James Matthew BARRIE. « Peter Pan or the Boy Who Would Not Grow Up » in *Peter Pan and other Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p 105.
- 34  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 51.
- 35  Pierre JOURDE. *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle: Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris : J. Corti, 1991, p 122.
- 36  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 51-57.
- 37  Formes qui ont une « fréquence anormalement élevée » et « se signalent par leur fréquence atypique ». Ludovic LEBART, André SALEM. *Statistique textuelle*. Paris : Dunod, 1994, p 9.
- 38  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 77.
- 39  Monique CHASSAGNOL. « Être ou ne pas être adulte : Peter Pan et les siens » in CANI, Isabelle, CHABROL-GAGNE, Nelly et d'HUMIÈRES Catherine, dir. *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p 183.
- 40  Alain MONTANDON. *op.cit.*, p 172.
- 41  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 185.
- 42  James Matthew BARRIE. *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens, op.cit.*, p 98.
- 43  Gaston BACHELARD. *La Poétique de l'espace* (1957). Paris : Presses Universitaires de France, 2008, p 212. Bachelard analyse ici une citation de Michelet « l'oiseau est presque tout sphérique ». Par cet exemple, il tente de saisir la « phénoménologie du rond ».
- 44  Pierre JOURDE. *op.cit.*, p 92.
- 45  James Matthew BARRIE. *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens, op.cit.*, p 94.
- 46  *Ibid.*, p 99.
- 47  On notera que la notion d'espace clos se retrouve dans l'étymologie des mots

« paradis », du grec *paradeisos*, « enclos du seigneur » et « jardin » du latin *hortus gardinus*, « jardin clos ».cf. *Le Grand Robert de la langue française*, 2001.


48  Alison LURIE. *Don't Tell the Grown-Ups. The Subversive Power of Children's Literature*. Boston: Little, Brown and Company, Back Bay Books, 1998, p xv.


49  James Matthew BARRIE. *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens, op.cit.*, p 120.

50  *Ibid.*, p 95.

51  *Ibid.*, p 106.

52  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 44.


53  James Matthew BARRIE. *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens, op.cit.*, p 95.


54  *Ibid.*, p 107.

55  *Ibid.*, p 107


56  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 133.


57  *Ibid.*, p 150.


58  Cette notion de changement de statut s'accompagnant d'un changement de territoire se retrouve dans un autre épisode de l'histoire. Après que les enfants et les Picanninies ont enterré la hache de guerre, les Peaux-Rouges s'installent au dessus de la maison souterraine des enfants pour garantir leur protection. Le rapport entre les groupes ayant changé, la distribution territoriale change de même.


59  Monique CHASSAGNOL. « Être ou ne pas être adulte : Peter Pan et les siens », *op.cit.*, p 185.

60  James Matthew BARRIE. *Peter Pan, op.cit.*, p 162.


61  On notera que le chapitre V s'intitule « The Island come true »

62  *Ibid.*, p 44.


63  *Ibid.*, p 44.

64  *Ibid.*, p 6-7.

65  *Ibid.*, p 7.

66  James Matthew BARRIE. *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens*, *op.cit.*, p 124.

67  James Matthew BARRIE. *Peter Pan*, *op.cit.*, p 6.

68  Walt DISNEY. *Peter Pan : Return to Never Land*. Réalisé par Robin BUDD et Donovan COOK. Walt Disney Pictures, 2002.

69  Marc FORSTER. *Finding Neverland*. Miramax Films, 2004.