

Franck Thibault

Présentation :

Peter Pan n'aura jamais-jamais cent ans

A propos des mythes et du pot-au-feu, des crocodiles et des fantômes, des fées et des voitures à moteur

Peter Pan a cent ans, encore.

Le personnage imaginé par James Matthew Barrie ne saurait grandir... Comment pourrait-il vieillir et fêter ainsi cent années d'une vie intense faite de rêves, de jeux, et de bien des réécritures ?

En revanche, on peut à nouveau célébrer le centenaire du livre écrit par Barrie. Si les personnages de Lewis Carroll se plaisaient à fêter leur non-anniversaire, celui de l'auteur écossais nous offre deux anniversaires à sept ans d'intervalles. C'est le paradoxe de Jamais-Jamais, cette île où le temps soubresaute et où les saisons se bousculent, que de voir deux centenaires reliés par un lustre...

Quand Peter Pan est-il né ? Comme pour tout mythe littéraire, il est difficile de se prononcer sur une date avec certitude. Un mythe est un récit qui pré-existe, qui mijote, comme un pot-au-feu, pendant un certain temps. Et un jour, il est prêt à servir, et un auteur nous le sert. Ulysse nous a été présenté au VIIIème siècle avant J.-C. par un incertain Homère, Don Juan en 1630 par Tirso de Molina, Dracula en 1897 par Bram Stoker... Mais ces personnages, avec leur(s) histoire(s), ont depuis longtemps échappé à leur auteur. Leur ont-ils d'ailleurs jamais appartenu ?

Peter Pan apparaît en 1902, dans le roman intitulé *The Little White Bird* : il est le personnage que rencontre Maimie Mannering dans les Jardins de Kensington après la fermeture des portes, lorsque le parc londonien devient le royaume des fées et le pays de l'imaginaire. Le livre a tant de succès que son auteur se voit remettre les clefs du lieu par Lord Esher, alors ministre des Travaux publics de Sa Gracieuse Majesté, et donc responsable des parcs et jardins de la capitale¹.

Comme le pot-au-feu, le récit mythique a besoin d'être remis à mijoter pour dégager tous ses arômes, toutes ses saveurs. C'est ainsi que le héros imaginé par Barrie va prendre son véritable essor en 1904, avec la création de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. Voilà donc l'acte de naissance officiel de l'oeuvre *Peter Pan* : le 27 décembre 1904, la pièce est jouée pour la première fois au Duke of York's Theatre de Londres. Elle connaîtra une fortune considérable puisqu'elle sera reprise chaque année, en Angleterre, puis aux Etats-Unis, et fera la gloire de son auteur. Monique Chassagnol, dans son texte « Multiples et multiplication dans *Peter Pan* », rappelle de quelle façon l'oeuvre n'a cessé de se régénérer, de se renouveler, de s'enrichir, puisque J.M. Barrie n'a eu de cesse de reprendre et retoucher son texte, n'acceptant une édition qu'en 1928 !

1902, 1904, 1928 : que vient donc faire notre centenaire en 2011 ?

En 1906, pour répondre au succès, Barrie extrait les six chapitres de *The Little White Bird* dans lequel apparaissait le personnage de Peter Pan et les publie sous la forme du conte *Peter Pan in Kensington Gardens*, texte qui permet aussi au mythe de prendre son envol dans l'imaginaire collectif. En effet, c'est à l'occasion de cette publication que le célèbre illustrateur Arthur Rackham s'empare de la création de Barrie et y imprime sa marque : comme le montre François Fièvre, il s'agit moins d'une collaboration au sens classique du terme qu'une première relecture qui permet à Rackham de « réenchanter » le monde imaginé par Barrie.

Enfin, en 1911, alors que son existence vient de connaître un tournant décisif, Barrie procède à une nouvelle réécriture de son oeuvre, en lui conférant cette fois une incarnation romanesque qui est sans doute la forme aujourd'hui la plus répandue de son histoire. D'ailleurs, tandis que la pièce tombait dans l'oubli, le succès du roman n'a fait que croître, au point que le titre original de *Peter and Wendy* finit par céder la place à *Peter Pan*².

Nous voilà arrivé au centenaire : c'est en octobre 1911³ que le mythe de Peter Pan a trouvé, sous la plume de J.M. Barrie, sa forme définitive. C'est cet anniversaire que le présent numéro de la revue *Belphégor* souhaite célébrer aujourd'hui, car c'est sans doute avec ce roman que le mythe de *Peter Pan* a inséminé notre imaginaire, romanesque, graphique et cinématographique. Ce dossier ne fera pas, loin s'en faut, le tour de la question. Il propose cependant un éventail de perspectives qui permettra au lecteur, je l'espère, d'approcher toute la richesse de l'oeuvre de Barrie et d'offrir des pistes de réflexion fertiles. Faire connaître et susciter la réflexion voilà ce dont je ne saurais trop remercier les généreux contributeurs de ce numéro de *Belphégor*.

I. Pan et Dionysos

Qu'est-ce que c'est que cet enfant qui ne grandit pas ? Ce n'est pas un enfant, peut-être même pas un être humain.

Comme le rappelle le début du roman de 1911, « Tous les enfants grandissent, sauf un. » Car c'est bien la caractéristique des enfants « gais, innocents et sans coeur » que de grandir. C'est d'ailleurs ce qui fait la fierté et la joie de leurs parents. C'est aussi ce qui fait toute leur mélancolie : les enfants grandissent, les hommes vieillissent. La fin de la pièce de théâtre de Barrie rappelle cette fuite inexorable du temps lorsque, dans « An Afterthought : And Wendy Grew Up », l'auteur nous montre que l'histoire se répète indéfiniment, infiniment, avec les générations suivantes. Cette fin tragique, qui ne sera jouée qu'une seule fois du vivant de Barrie, le 22 février 1908, correspond au dernier chapitre du roman et à son finale en forme d'éternel retour :

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 take 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 heartless. »

Mors ultima ratio.

Certes, Peter Pan offre une échappatoire, car la fugue dans l'île de Neverland est une envolée dans un monde utopique, lieu imaginaire autant que *de* l'imaginaire. Mais la célébration de l'imagination au pouvoir se heurte aussi à une réalité qui semble annoncer le Samuel Beckett de *Fin de partie* : « Vous êtes sur terre, c'est sans remède. » Bien avant les deux grands carnages que seront la Première et la Seconde Guerres mondiales, bien avant les questions sur la poésie et la condition humaine, il semble que la génération victorio-edwardienne, celle du tournant du siècle, à eu le sentiment intense de cet éphémère. C'est la piste qu'explore Isabelle Cani dans « Dorian Gray, Dracula, Peter Pan : trois refus de la modernité ». En effet, il est assez remarquable que ces trois figures de la littérature anglaise au tournant du siècle aient en commun une immortalité qui est intimement liée (cause ou conséquence) à la jouissance et au jeu... Jouer/jouir, voilà donc le seul moyen de faire un pied de nez à la mort et au néant.

C'est sans doute sur ce point que repose le grand malentendu au sujet de Peter Pan : il est probable que la « disneyfication » du récit a contribué à en lisser les aspérités, à sucrer les scènes amères. Pour preuve, le finale du roman de Barrie a disparu au profit d'une vision plus heureuse où parents et enfants touchent ensemble du doigt l'esprit d'enfance en regardant le navire pirate s'éloigner dans le ciel. *Exit* la fuite du temps.

De même, dans le dessin animé de 1953, le personnage du Capitaine Crochet ne meurt pas : il tombe certes dans la gueule du crocodile, cette fabuleuse incarnation du temps dévorant qui hante le monde de Peter l'immortel, mais il n'est pas vraiment englouti, et on le voit disparaître de l'image sans que sa mort ait été consommée ! Le sort du personnage de Barrie était pourtant sans ambiguïté : terrifié par le crocodile, par le temps qui passe, il se résigne néanmoins à mourir, faisant preuve à cette occasion, d'une élégance et d'un héroïsme qui font toute son ambiguïté. Chez Disney, Crochet est dévoré hors cadre. *Exit* la mort.

Disney a largement contribué à la gloire internationale et immortelle de Peter Pan, mais il en a aussi borné l'imaginaire en adoucissant les contours d'une oeuvre qui s'avère plus complexe et plus ambivalente.

Il faudrait sans doute oser relire l'oeuvre de Barrie à la lumière de Nietzsche. En effet, le finale de Peter Pan nous renvoie à cet éternel retour où « l'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau —et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! »⁴. Chez James Matthew Barrie, Peter Pan incarne ce principe dionysiaque nietzschéen, flux de vie qui se caractérise par son devenir perpétuel, sa démesure, ses excès aveugles, et aussi son jeu, au sens théâtral du terme. Dès la pièce de théâtre de 1904, le personnage affirme haut et fort cette vie explosive qui l'anime :

*Hook : 'Tis somme fiend fighting me ! Pan, who and what art thou ?
(The children listen eagerly for the answer, none quite so eagerly as Wendy.)*

Peter (at a venture) : I'm youth, I'm joy, I'm a little bird that as broken

out of the egg.

Hook : To't again !⁵

Pan, dont la mythologie faisait déjà un compagnon de Dionysos, est l'incarnation edwardienne de la vie qui sans cesse recommence, qui sans cesse rejoue l'acte de vivre. Et c'est sans aucun doute parce qu'il est un enfant, et qu'il évolue dans le grand théâtre du monde, que Peter Pan considère tout événement comme un jeu, y compris la mort : « To die will be an awfully big adventure ». Comme le rappelle Jackie Wullschläger dans *Enfances rêvées*, le héros de Barrie est « le plus célèbre de toute une kyrielle d'autres Pan, d'une foison de jeunes gens débordants de jeunesse et d'ardeur, qui apparaissent dans la littérature et dans l'art anglais à la fin du XIXe et au début du XXe siècle »⁶. Dans ces conditions, il est difficile de ne pas songer à *Ainsi parlait Zarathoustra* : « C'est que l'enfant est innocence et oubli, commencement nouveau, jeu, roue qui se meut d'elle-même, premier mobile, affirmation sainte. »⁷ C'est là le portrait de Peter.

II. Peter fantôme

La grande question est : pourquoi Peter Pan ne grandit-il pas ? Si on rapproche le personnage de Barrie de ses contemporains Dracula et Dorian Gray, on devine que cette jouvence éternelle n'est pas totalement innocente. Qu'il s'agisse d'une manifestation de sa volonté ou d'un phénomène subi, la jeunesse se paie en général chèrement, en général au prix de son âme...

Dans la pièce de 1904, le titre *The Boy Who Wouldn't Grow Up* laisse entendre que Peter ne veut pas grandir. C'est d'ailleurs ce qu'affirme le personnage lorsque Madame Darling essaie de l'embarquer dans la vie ordinaire d'un enfant ordinaire qui deviendra un homme ordinaire : « I don't want to go to school and learn solemn things. No one is going to catch me, lady, and make me a man. I want always to be a little boy and to have fun »⁸. Peter Pan est donc un garçon extraordinaire (comme il l'avait déjà affirmé p. 122 lors du jeu de devinettes avec Crochet), un enfant qui refuse de se plier aux exigences de la vie et du temps : aller à l'école, aller au bureau, grandir, vieillir... et mourir ? Le Dionysos nietzschéen est omniprésent.

Toutefois, comme le signalait Céline-Albin Faivre, le « would'nt grow up » n'indique pas seulement un refus, un « je préférerais pas » à la *Bartleby*⁹, mais également une véritable incapacité.

L'idée de Céline-Albin Faivre m'a longtemps gêné, car elle ne correspondait pas à la lettre du texte : « I want always to be a little boy... » Mais c'était sans prendre en considération la malicieuse didascalie insérée par Barrie : « So perhaps he thinks, but it is only his greatest pretend ». La tragédie de Peter Pan serait alors l'impossibilité à réintégrer la vie ordinaire d'un enfant, peut-être même l'impossibilité à réintégrer la vie elle-même.

Peter Pan ne connaît pas la vie, mais il ne connaît pas plus la mort : l'un comme l'autre relèvent d'une sorte de jeu, d'un grand théâtre du monde où rien n'a vraiment d'importance, de gravité, puisque tout doit recommencer, dans un éternel retour.

Entre vie et mort, Peter Pan apparaît comme un personnage psychopompe condamné à louvoyer entre les deux mondes, à vivre dans ce pays de Nulle Part qu'est *Neverland* comme s'il s'agissait de limbes. Peter Pan serait donc une sorte de créature fantomatique menant une existence virtuelle. Lorsqu'il quitte son île imaginaire, qui est aussi un espace voué à l'imaginaire, c'est pour venir voler chez les Darling quelques histoires du soir, ces contes qui, comme les jeux d'enfants, reposent entièrement sur le *willing suspension of disbelief* de Coleridge. Fantôme ou fantasma, Peter Pan est fait de l'étoffe dont sont faits les rêves et les fictions.

Avec Isabelle Cani, je veux croire que Peter Pan n'est pas cette création infantile destinée au divertissement des chères têtes blondes, comme le film de Walt Disney a pu le faire croire en gommant les aspects les plus sombres et les plus ambigus de l'oeuvre de Barrie. En dépit des apparences, l'enfant qui ne voulait pas grandir semble avoir toute sa place, au tournant du siècle, entre le Dracula de Bram Stoker et le Dorian Gray d'Oscar Wilde, pour traduire les angoisses d'une époque. Que nous racontent ces livres ? L'histoire d'un individu qui échappe au temps et aux contraintes de ce monde, un individu qui fuit les convenances sociales et la modernité en marche afin de trouver refuge dans l'univers de ses plaisirs, un individu qui, seul dans ce vieux monde, connaît la jeunesse éternelle...

Bien sûr, l'imagerie traditionnelle ne nous permet d'associer directement l'enfant qui ne voulait pas grandir de J.M. Barrie au *nosferatu* imaginé par Bram Stoker. Pourtant, il existe quelques indices qui permettent d'envisager Peter Pan comme cet être fantomatique dont on a parlé. Pour s'en convaincre, il suffit de remonter la piste qui mène, à travers ses oeuvres, jusqu'à ce jour de janvier 1866 qui constitue l'événement fondateur de la vie et de l'oeuvre de Barrie : la mort de son frère David.

1) L'une des répliques les plus célèbres de *Peter Pan*, tant dans la pièce que dans le roman, est le fameux « To die will be an awfully big adventure ». La mort, une expérience extraordinaire ? Certes, on le sait, pour un enfant la mort ne représente rien, rien qu'une petite pause dans un jeu (et, dans le cas de Peter le cabotin, une pose). Pour Peter l'immortel, c'est peut-être une véritable aspiration : mourir.

2) Comme le Peter Schlemilh de Chamisso¹⁰, comme le Dracula de Stoker, Peter Pan connaît quelques problèmes avec son ombre¹¹. L'épisode, assez cocasse, apparaît dans la pièce de théâtre et est reprise fidèlement dans le roman. On remarque cependant que cet épisode n'apporte absolument rien du point de vue narratif.

Mais, traditionnellement, l'ombre est l'âme¹². Lorsque le héros de Chamisso vend la sienne, il se retrouve au ban des vivants ; les vampires de Stoker en sont dépourvus, ce qui, comme l'absence de reflet, est l'indice patent qu'ils ne sont pas de ce monde, qu'ils n'ont pas de corps réel, qu'ils ne sont que des créatures spectrales. Alors, que penser de cet épisode inaugural de *Peter Pan* ?

3) Avec Peter Pan, le corps pose lui aussi problème. Sans même évoquer sa capacité à voler, on peut noter que le héros de Barrie n'a aucun poids et qu'il ne peut être touché : « No one must ever touch me » annonce-t-il dès l'acte I de la pièce. Et Barrie prend soin d'ajouter la didascalie suivante : « He is never touched by any one in the play ». Plus loin, à l'acte III, on apprend encore qu'un sujet

tabou concerne son poids : « she has been told by the boys as a deadly secret that one of the queer things about him is that he is no weight at all. But it is a forbidden sujet » (III, 1)¹³.

4) On le sait, Peter Pan est un enfant qui a quitté le domicile familial et qui a été oublié par ses parents, remplacé par un autre enfant. Dans Peter Pan, le personnage révèle qu'à son retour chez lui, la fenêtre était fermée, comme s'il n'était plus attendu. Dans *Peter Pan in Kensington Gardens*, ce sont des barreaux qui ont été ajoutés à ladite fenêtre. Après avoir fugué dans le monde de l'imaginaire que constituent les jardins de Kensington et l'île de Neverland, Peter Pan a été dans l'impossibilité de réintégrer le monde réel...

5) *Peter Pan in Kensington Gardens* s'avère encore plus clair quant à la nature particulière de Peter Pan puisque le narrateur précise dès le début que l'enfant n'est « qu'à demi humain » et réside sur une île de la Serpentine (la rivière qui coule dans les jardins) où les humains sont proscrits. Ni complètement humain, ni vraiment oiseau, Peter Pan serait, selon le corbeau Salomon Caw¹⁴, un « Betwixt-and-Between », un « Entre-Deux ».

6) Enfin, le dernier chapitre de *Peter Pan in Kensington Gardens* présente le personnage comme une créature psychopompe qui accompagne les enfants morts jusque dans leur dernière demeure : « he digs a grave for the child and erects a little tombstone, and carves the poor thing's initials on it ». Cette fonction est clairement rappelée dans le premier chapitre du roman de 1911 : « There were odd stories about him ; as that when children died he went part of the way with them, so that they should not be frightened ».

Naturellement, cet enfant immortel, qui ne grandit pas, apparaît comme le reflet fictionnel du propre frère de J.M. Barrie, David, décédé accidentellement à la veille de ses quatorze ans. David, qui est, par l'âge, littéralement le double de James Matthew, alors âgé de sept ans, est l'enfant chéri de la mère, qui ne s'en remettra jamais vraiment. Pour combler cette perte, le petit Jamie va redonner vie à cet enfant mort : « its place was taken by an intense desire to become so like him that even my mother should not see the difference »¹⁵. Et l'on pourrait poursuivre en s'attachant à la remarquable petite taille que Barrie conservera toute sa vie, ou encore son absence de relations sexuelles pour imaginer que quelle façon il a été, comme son personnage, cet enfant fantomatique.

En outre, dans son livre *The English Ghost. Spectres Through Time*, Peter Ackroyd¹⁶ montre l'importance des fantômes dans l'imaginaire britannique. Pour Andrew Smith¹⁷, la vogue des histoires de fantômes dans les années 1840-1920 serait « une réponse critique et peut-être conservatrice au modernisme ». Ce Peter fantomatique pourrait ainsi s'inscrire dans une époque friande de créatures spectrales. Reste à se demander ce que ce fantôme peut bien matérialiser dans l'oeuvre de Barrie. Peut-être faut-il y voir cette imagination qui disparaît alors que l'Empire britannique est, à l'aube du XXème siècle, au sommet de sa puissance économique et coloniale, une imagination qui est aux antipodes des préoccupations bourgeoises de la société anglaise, celle que Dickens stigmatisait déjà dans *Un chant de Noël* en 1845, celle que l'on reconnaît à travers le personnage de Monsieur Darling : l'obsession de l'argent, les comptes d'apothicaires pour savoir si l'on peut se permettre d'avoir des enfants (chapitre 1), la connaissance précise des « valeurs

mobilières et des titres »... Il est facile de voir que ce qui unit Peter Pan, Dracula et Dorian Gray, c'est l'imagination et le désir, ainsi que le rejet d'une société composée d'employés de banque, de *sollicitors*, d'hommes plus ou moins honnêtes vivant dans des maisons plus ou moins propres¹⁸...

III. Crochet et les doubles

Toutefois, aussi fascinant et complexe que soit ce personnage, on ne peut ramener *Peter Pan* à Peter Pan. On le voit, la figure s'avère plus complexe et plus ambivalente que l'imagerie populaire ne le laisse entendre, mais, même si elle semble condenser tous les grands thèmes de l'oeuvre de Barrie et dévoiler simultanément l'histoire et la personnalité de l'auteur lui-même, le personnage vaut aussi par sa confrontation avec son ennemi juré, le Capitaine Crochet.

Comme Peter Pan, il s'agit d'une créature qui est étroitement liée à Barrie lui-même et qui va connaître une lente maturation. En effet, on devine Crochet derrière les traits du Captain Swarthy de *The Boy Castaways of Black Lake Island*, ce récit imprimé à deux exemplaires et composé de photographies légendées que Barrie conçut lors de vacances avec les enfants Llewelyn-Davies à Black Lake Cottage durant l'été 1901. Au cours de ce jeu, dans lequel on peut reconnaître les germes de l'univers de *Peter Pan*, Barrie jouait le rôle du malfaisant capitaine pirate, Swarthy (littéralement le « basané »), qui est une première ébauche du Capitaine W. de *The Little White Bird* et, surtout, du Capitaine Crochet de *Peter Pan*.

Si Peter Pan correspond à une facette de J.M. Barrie, cet esprit d'enfance qui semble ne l'avoir jamais quitté, le terrifiant Crochet en constitue l'autre facette, sombre et désespérée. Aves « Le Capitaine Hook à Eton ou le Solitaire », Céline-Albin Faivre nous offre la traduction d'un discours prononcé par Barrie en 1927, à la veille d'un championnat de cricket de la prestigieuse Eton, et un éclairage sur la généalogie et le caractère du fameux pirate.

Là encore, le personnage fabriqué par l'écrivain écossais est loin de l'image du méchant monolithique et grotesque véhiculé par le dessin animé des studios Disney. Que Crochet soit malfaisant ne fait aucun doute : son obsession à vouloir exterminer l'enfant qui ne voulait pas grandir a de quoi faire frémir. Elle a de quoi interroger également. Détestable, sans aucun doute. Mais comment ne pas éprouver un tant soit peu de compassion pour cet homme mutilé et meurtri, hanté par le crocodile-temps avide de le dévorer, apparemment aussi en souffrance d'une mère que les Garçons perdus de Peter. Crochet et ses pirates, Peter et ses Garçons : deux faces d'une même pièce de huit ?

Dans l'oeuvre de Barrie, Crochet se présente aussi comme un double multiple. On l'a vu, il incarne ce que Céline-Albin Faivre appelle « la moitié qui écrivait de la main gauche », c'est-à-dire le côté sombre de la personnalité de l'écrivain. Dans le roman comme dans la pièce de théâtre, Crochet et Peter sont présentés comme des *alter ego*. En effet, comme le souligne Peter Holindale, la scène de combat sur le Rocher du Naufragé lors de l'acte III puis sur le pont du *Jolly Roger* à l'acte V joue sur un effet de symétrie qui confère un caractère comique au duel tout en soulignant aussi la proximité entre les deux protagonistes. De plus, Barrie lui-même suggère une forme de filiation entre Crochet et Pan lorsque, à la fin de la pièce, l'enfant devient le nouveau capitaine du Jolly Roger et que l'auteur craint « que l'on

ne découvre cette fois Peter à la poupe, avec le chapeau et les cigares de Crochet, et aussi avec une petite griffe d'acier » (V, 1). Crochet, un Peter Pan rattrapé par le cours du temps ?

Enfin, à la différence du roman, la pièce de théâtre de 1904 établit une autre relation, cette fois entre Crochet et Monsieur Darling. A première vue, il semble difficile de voir la moindre ressemblance entre un chef des pirates sans foi ni loi, et cet employé de banque grotesque, entre Hook et Darling, le « Crochet » et le « Chéri », d'autant plus que les personnages n'entrent jamais en contact. Justement ! L'acteur interprétant le rôle de M. Darling devait être le même que celui jouant Crochet (à l'origine l'acteur Gerald Du Maurier). Ce qui apparaît comme une simple astuce de distribution ouvre peut-être la voie à une interprétation de l'oeuvre¹⁹ et à un rapprochement des deux personnages.

Tyran domestique, soucieux de son apparence, défenseur de l'ordre et des convenances, le Capitaine Crochet semble l'avatar neverlandien et débridé de Monsieur Darling, qui n'est lui-même qu'un reflet doucement moqueur de la société bourgeoise au tournant du siècle²⁰, une société corsetée dans une rigueur morale et budgétaire que se plaisent à bousculer les Peter Pan, Dracula, Dorian Gray, et autres entités subversives du même acabit. Pour reprendre la lecture nietzschéenne amorcée plus haut avec Peter Pan, on serait, avec le double personnage Crochet/Darling, sur le versant apollinien, celui de l'ordre et de la vérité. D'ailleurs, tant le calvaire de Darling après la disparition de ses enfants que la mort de Crochet au terme du duel avec Peter correspondent à une forme de soumission à un ordre social et naturel : tandis que Monsieur Darling connaît l'apogée de sa carrière en investissant, tel un nouveau Diogène, la niche de la chienne Nana en signe de pénitence, le Capitaine Crochet se laisse tomber dans la gueule du crocodile drapé dans une dignité propre à cet ancien etonnien.

IV. Neverland ou l'utopie

Outre les personnages, le récit mythique de *Peter Pan* se caractérise par un cadre très particulier : Neverland. C'est l'objet du texte de Caroline Orban, « Peter Pan et ses territoires », que de mettre en évidence la particularité du terrain de jeux du héros de Barrie.

Neverland est, comme son nom l'indique explicitement, une île qui n'existe pas, une île imaginaire : elle se situe ainsi dans la filiation de *l'Utopie* de Thomas More... tout en en prenant le contrepied ! Alors que l'île imaginée par l'auteur de la Renaissance réalise le rêve de la cité idéale grecque, avec sa ville pensée, structurée, bâtie pour que la vie y soit harmonieuse, l'île de Peter Pan est non seulement, comme on l'a déjà dit, une île imaginaire, mais également une île *de* l'imaginaire. Il y règne une sorte de fouillis qui correspond au capharnaüm de l'esprit d'un enfant, lequel, ainsi que le rappelle l'écrivain, n'est jamais mieux rangé qu'une salle de jeux, en dépit des efforts maternels pour y faire régner un peu d'ordre. Le temps y est anarchique, les saisons se télescopent, les habitants sont hétéroclites, condensant tout ce qui appartient à l'imaginaire des lectures et des jeux de Barrie et des enfants Llewelyn-Davies, des pirates sanguinaires aux fées en passant par des Indiens sur le sentier de la guerre.

Pourtant, même s'il semble ouvert à tous les vents de l'imagination, le territoire de

Peter Pan correspond à un espace qui s'est lentement construit au fil de l'oeuvre de Barrie. De même que la pièce de théâtre et le roman sont l'aboutissement de *The Little White Bird*, Neverland est le prolongement et l'aboutissement des jardins de Kensington tels qu'ils apparaissent dans le récit publié en 1902.

En effet, ces jardins constituent un espace particulier mais pourtant totalement familier : enclave de nature, presque sauvage, en plein coeur de la capitale britannique, le lieu était quotidiennement fréquenté par des ribambelles d'enfants ainsi que par J.M. Barrie, qui y faisait chaque jour une promenade en compagnie de son saint-bernard Porthos et où il rencontra les enfants Llewelyn-Davies. Pourtant, dès *The Little White Bird*, Barrie en fait un territoire merveilleux lorsque ses portes se referment : à l'heure de la fermeture, les jardins (re)deviennent le terrain de jeux de la reine Mab et de ses sujets. On trouve là tous les éléments qui feront la spécificité de Neverland : espace clos sur lui-même, coupé du reste du monde, c'est un lieu autre, qui n'est plus régi par les mêmes règles que celles de notre monde. De ce fait, on retrouve, comme pour les personnages de l'oeuvre, un rapport de dualité entre Londres et Neverland, le monde réel et le monde imaginaire, le monde des règles et des convenances et le monde où tout devient possible, le monde du temps mesuré et linéaire et le monde où le temps devient capricieux.

Le temps de Neverland, tant météorologique que chronologique, est loin d'être rigoureux, et ce qui peuple l'île, comme on vient de le voir, a été puisé dans tout ce qui compte dans les lectures d'enfances : Peaux-Rouges et pirates des récits d'aventure, fées et sirènes des contes merveilleux, cabanes des robinsonnades et animaux sauvages, batailles sanglantes des *penny dreadfuls*... Surtout, et plus encore que dans les jardins de Kensington, la mort rôde sur Neverland. D'abord parce que, loin de ce que la pudibonde société post-victorienne tolère, on s'entretue allègrement (du moins essaie-t-on) : Wendy abattue par un des Garçons perdus, Lys Tigré condamnée à la noyade, Wendy presque noyée par les sirènes, les Peaux-Rouges massacrés par les pirates, les pirates exterminés par Peter et ses garçons... Ensuite, bien sûr, il faut compter avec la sombre et magnifique figure qu'est le crocodile, parfaite incarnation du temps dévorant²¹.

Tout ce bric à brac romanesque, finalement peu cohérent, correspond en fait à un double travail sur l'imaginaire. Pour construire cette île, J.M. Barrie puise aux sources de ce qui a forgé son propre imaginaire, comme les *penny dreadfuls*, ces petites revues populaires contenant des récits « pleins de fureur et de sang », à son cher *Treasure Island* de R.L. Stevenson ou au *Coral Island* de Ballantine, mais aussi à l'incontournable Shakespeare. On reviendra plus loin sur ces questions d'intertextualité.

D'autre part, on reconnaît dans Peter Pan tout ce qui a été expérimenté avec les enfants Llewelyn-Davies, notamment ce que l'on retrouve dans *The Boy Castaways of Black Lake Island*, ce petit livre conservant la trace des jeux de l'été 1901 : le capitaine pirate maléfique, les garçons perdus, les Peaux-Rouges...

Simultanément, par sa nature même d'île, *Neverland* se plie aux symboles. Lieu clos, en dehors de l'espace et du temps, il s'agit d'une sorte d'espace utérin où les enfants vont... grandir ! En effet, comme pour l'enfant qui n'est pas encore né, le temps de *Neverland* est et n'est pas en même temps. Le temps régulier, mesuré et

mesurable s'écoule pour ceux qui se trouvent hors de l'île, comme Monsieur et Madame Darling. Dans l'île, le temps n'a pas de véritable matérialité.

Néanmoins, l'île permet aux enfants de parvenir à une certaine maturité, une certaine conscience qui les pousse à quitter Peter Pan et son île merveilleuse pour rejoindre leurs parents, à regagner la morne Londres et à réintégrer le cours du temps. Seul Peter reste en dehors du coup. Ainsi se dessine une nouvelle relation de dualité, cette fois entre les lieux : d'un côté Londres, espace pragmatique où le temps est de l'argent ; de l'autre *Neverland*, espace phantasmatique où tout est possible puisque rien n'est pour de vrai.

On pourrait même dire que, dans son roman et sa pièce de théâtre, Barrie accentue la symbolique de l'île en la redoublant par celle de la maison souterraine. C'est bien au creux de cette Terre-Mère que se réfugient les enfants, et dont ils vont s'enfuir (en passant par des conduits étroits que sont les troncs d'arbres creux) pour accéder à une autre étape de leur existence : après une mort symbolique²³, qui correspond au supplice de la planche à laquelle Crochet les condamne tous, ils vont retrouver Londres et leurs parents.

Ainsi, Comme la forêt de *Dear Brutus*, comme l'île de *The Admirable Crichton*, et plus loin comme l'île de *Robinson Crusoe* de Defoe ou celle de *The Tempest* de Shakespeare, *Neverland* devient le lieu de l'aventure et d'une prise de conscience qui est la clef du retour.

V. Relectures

Comme on l'a vu plus haut, *Peter Pan* est la condensation de multiples influences que l'on peut, naturellement, faire remonter jusqu'à Shakespeare²⁴. En effet, le roman de Barrie est encore profondément marqué par une littérature merveilleuse que l'auteur utilise tout en la raillant gentiment, comme lorsqu'il décrit le boudoir de Clochette :

« *The couch, as she always calle dit, was a genuine Queen Mab, with club legs ; and she varied the bed-spreads according to what fruit-blossom was in season. Her mirror was a Puss-in-boots, of which there are now only three, unchipped, known tio the fairy dealers ; the wash-stand was Pie-crust and reversible, the chest of drawers an authentic Charming the Six, and the carpet and rugs of the best (the early) period of Margery and Robin.*²⁵ »

Cette hypertextualité, qui était bien plus marquée dans *The Little White Bird*, et que l'illustrateur Arthur Rackham saura mettre en valeur dans *Peter Pan in Kensington Gardens*, tend à s'estomper dans la pièce et le roman de Barrie. Toutefois, on retrouve dans ces quelques lignes tout un réseau de référence à la littérature enfantine, au-delà à un imaginaire qui est, à l'origine, celui des enfants Llewelyn Davies : une touche de conte merveilleux, une référence à Shelley, une pincée de *nursery rhymes*, l'ombre du grand Bill, et surtout, surtout, une lueur de malice à destination de son lecteur, qu'il soit enfant ou adulte.

Avec *Peter Pan*, c'est désormais tout l'imaginaire des romans maritimes et des romans d'aventure qui domine, sans doute à cause des jeux menés avec les enfants

Llewelyn-Davies. Dans sa « Dédicace aux cinq », qui précède l'édition de la pièce de théâtre *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1928), Barrie rappelle à quel point les « récits sanguinaires » publiés en feuilleton dans les *penny dreadfuls* ont eu d'influence sur le jeune lecteur qu'il commençait à être. En outre, Barrie n'a jamais caché sa dette envers R.L. Stevenson et, entre autres, son *Treasure Island* (auquel la pièce et le roman font plusieurs fois référence), et R.M. Ballantyne et son *Coral Island*, pour lequel il écrivit plus tard une préface. En effet, l'île de Peter Pan, *Neverland*, possède des coordonnées géographiques similaires à Vailima, le refuge de Stevenson : « La deuxième à droite, et ensuite tout droit jusqu'au matin » vaut bien « Vous prenez le bateau à San Francisco, après cela, le premier tournant à gauche... » dont l'auteur de *Treasure Island* avait gratifié Barrie pour lui expliquer comment venir le rencontrer ! En outre, le texte de *Peter Pan* est truffé de référence au livre de R.L. Stevenson, et la figure de Crochet est construite en miroir à celle de Long John Silver.

Mais, naturellement, *Neverland* nous renvoie à *l'Utopie* de Thomas More : il n'y a nulle cité idéale sur l'île de Peter Pan, mais il s'agit bien d'une *ou-topos*, d'une île de nulle part, qui n'existe que dans l'imagination de celui qui la rêve. Est-ce à dire que *Neverland* devrait être considéré sous un angle satirique, une « arme de la critique », pour reprendre les termes de Paul Ricoeur²⁶ ? Au passage, Barrie ne se prive pas d'un petit coup de patte à l'encontre de la société anglaise du début du siècle, avec sa hiérarchie sociale rigide et son argent roi, tout comme il l'avait déjà fait dans *The Admirable Crichton* en 1902. Cependant, l'utopie de Barrie est ce que Ricoeur appelle une « ressource », une « échappatoire ». Il s'agit d'un espace-temps en dehors de notre espace et de notre temps (y compris dans son écoulement), un lieu de l'imaginaire qui est le monde rêvé de l'enfance et le monde regretté des adultes. Comme la forêt de Dear Brutus, comme l'île de Admirable Crichton, *Neverland* est le lieu de tous les possibles, le lieu d'une liberté nouvelle et totale. Paradoxalement, c'est la confrontation à cette liberté qui ramène les personnages dans le droit chemin du monde réel, comme en un parcours initiatique qui permet de retrouver le cours de sa vie : les enfants Darling font l'expérience de cette fugue et réintègrent le foyer, réintègrent l'ordre des choses.

On n'est donc pas si loin de l'île de Prospéro dans *The Tempest* de William Shakespeare (1611-1612) et l'on pourra se demander dans quelle mesure le trio Peter-Clochette-Crochet ne redistribue pas Prospéro-Ariel-Caliban... Comme Prospéro, Peter a finalement été écarté du monde et a trouvé refuge sur cette île où il est le maître absolu et ceux qui vont faire naufrage chez lui, à son instigation (puisque Peter les y attire), vont connaître une série d'épreuves avant de retrouver leur monde. Prospéro et Ariel, Peter est aussi le Puck de *Midsummer's Night Dream*, qui multiplie les facéties²⁷, aussi insouciant que le sera le héros de Barrie.

Mais *Peter Pan* est également une oeuvre dont la création est consubstantielle à la relecture. En effet, le récit originel est une sorte de synthèse entre *The Boy Castaways of Black Lake Island*, ce récit photographique composé pour les enfants Llewelyn Davies et à partir de leurs jeux avec Barrie durant l'été 1901, et cette note datant de 1902 :


Play. « The Happy Boy » : Boy who can't grow up — runs away from pain & death — is caught wild. (End escapes)


Dans son livre, *J.M. Barrie and The Lost Boys*²⁸, Andrew Birkin rappelle en outre que ce « garçon heureux » qui refuse de grandir ne fait que reprendre l'idée du « *wandering boy* » de *Tommy and Grizel*, (1900) lorsque le personnage de Tommy Sandy s'avère incapable de grandir car il « était si heureux d'être un enfant qu'avec les années, il n'a pu devenir un homme ».


Du *Little White Bird* à *Peter Pan in Kensington Gardens*, de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, pièce de théâtre que l'auteur ne cessait de modifier à chaque reprise, à *Peter and Wendy*, l'histoire de Peter Pan est celle d'une série de relectures-réécritures qui ont abouti au roman de 1911. Mais, naturellement, un tel récit ne s'embarrasse pas d'un auteur : Peter Pan va poursuivre son existence bien au-delà de celle de Barrie. Arthur Rackham avec ses illustrations pour *Peter Pan in Kensington Gardens*, Régis Loisel avec sa série de bandes dessinées, mais aussi Steven Spielberg avec son film *Hook* vont offrir une vision très personnelle du héros barrien.


C'est donc à une lecture de Peter Pan, à une relecture de Peter Pan, voire à une relecture des relectures de Peter Pan que nous invite ce dossier de *Belphégor*, afin de saisir toute la richesse et la complexité du personnage et du mythe. Chacun des articles qui suivent apporte un éclairage très personnel et très différent sur la question à la manière d'un de ces kaléidoscopes dont s'émerveillent les enfants. En ces temps sacrément troublés, il n'est peut-être pas inutile de retrouver un peu de cet esprit d'enfance, de rêver à des pirates autres qu'informatiques, de voguer vers des îles autres que fiscalement paradisiaques, de se laisser séduire par des sirènes autres que celles des marchés financiers...


Notes












¹  Le fait est relaté dans le livre de Lisa Chaney, *Hide-and-Seek with Angels. A Life of J. M. Barrie, The Author of Peter Pan*, New York, St Martin's Press, 2006, p. 203.

²  Significativement, c'est à la suite du roman que correspond le livre de Geraldine McCaughrean, *Peter Pan in Scarlet*, publié à l'issue du concours lancé par le Great Ormond Street Hospital, l'institution qui bénéficie des droits de *Peter Pan* depuis que J.M. Barrie en a fait don en 1929 à cet hôpital pour enfants.


³  Le roman de Barrie est publié simultanément à Londres et à New York, agrémenté d'illustrations de F.D. Bedford.


⁴  Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 341 (1882), *oeuvres philosophiques complètes*, tome V, Gallimard, 1977, p. 232.


⁵  Les citations de la pièce de théâtre réfèrent à la précieuse édition de Peter Hollindale : *J.M. Barrie, Peter Pan and Other Plays*, « Oxford World's Classics », Oxford University Press, 1995.


- 6  Jackie Wullschläger, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... Nos nostalgies et nos tabous*, coll. « Mutations », n° 170, éditions Autrement, mars 1997, p. 125.
- 7  Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, « Des trois métamorphoses ».
- 8  V, 2 (p. 151).
- 9  On pourrait d'ailleurs se demander si la fameuse formule du personnage d'Herman Melville, en ce qu'elle lui ouvre toutes les fuites possibles face aux responsabilités qu'impose l'existence, n'est pas à rapprocher de l'attitude de ses cousins anglais fin-de-siècle que sont Peter Pan, Dorian Gray et Dracula : en refusant toute implication personnelle, n'est-ce pas au temps que l'on tente d'échapper ?
- 10  Aldebert von Chamisso, *L'Etrange Histoire de Peter Schlemilch* (1814).
- 11  Et, pour revenir au trio étudié par Isabelle Cani, on se rappelle que si l'ombre du héros d'Oscar Wilde est en bonne santé, il n'en est pas de même de son portrait... ce qui revient finalement au même puisqu'il s'agit, dans ces deux cas, comme dans celui du reflet, d'une forme de représentation superficielle, ou, comme le rappelle Max Milner dans *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, « une surface » (p. 304).
- 12  Entre ombre et lumière, il semble que Peter Pan, ce petit garçon qui n'a aucun poids, soit affublé de deux avatars d'âmes : d'un côté cette ombre qui lui est arrachée et qu'il doit récupérer ; de l'autre la fée Clochette, qui est le pendant lumineux de l'ombre. Clochette est à la fois indépendante, mais aussi extrêmement jalouse et indéfectiblement liée à Peter, n'hésitant pas à se sacrifier pour sauver celui qu'elle aime, comme dans une tragédie shakespearienne.
- 13  Ce corps intouchable, corps qui n'a pas été corrompu, ni par le temps, ni par la débauche, correspond aussi à celui de Dorian Gray et de Dracula... même si ces derniers, à la différence de Peter Pan, connaissent —et recherchent !— le contact physique.
- 14  Si l'oiseau a souvent été connoté négativement, le poème fameux d'Edgar Poe a définitivement rangé « le lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit » du côté du monde des morts.
- 15  J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy by Her Son*, chap. 1, « How My Mother Got Her Soft Face », New York, Charles Scribner's Sons, 1896. On pourra se reporter à la précieuse traduction que Céline-Albin Faivre en a donné : *Portrait de Margaret Ogilvy par son fils*, coll. « Un endroit où aller », Actes Sud, 2010.
- 16  Peter Ackroyd, *The English Ghost. Spectres Through Time*, Chatto & Windus,


2010.


17  Andrew Smith, *The Ghost Story 1840-1920. A Cultural History*, Manchester University Press, 2010.


18  J'emprunte cette formule à George Bernard Shaw.


19  C'est d'ailleurs la voie suivie par P.J. Hogan lors de son adaptation cinématographique de 2003, puisqu'il a confié les rôles de M. Darling et de Crochet à Jason Isaacs.

20  Une dimension critique qui est souvent passée sous silence mais que l'on avait déjà pu trouver, sous la plume de Barrie, dans *The Admirable Crichton*, une pièce de 1902 dans laquelle l'auteur s'amuse du cloisonnement social en vigueur —et en rigueur— à cette époque.


21  Avec cette créature extraordinaire, on peut dire que Barrie s'inscrit dans le prolongement de Lewis Carroll : après le lapin aux yeux roses d'*Alice au pays des merveilles*, animal qui détale follement en quête d'un temps insaisissable, le crocodile creuse le rapport tragique au temps. Il n'est plus ce après quoi on court vainement (il s'agit encore d'un temps créateur), mais d'une obsession à laquelle on essaie vainement d'échapper. Vainement, en effet, car le Croco-Chronos est, comme le dieu de la mythologie grecque, un affamé, un dévorateur.


22  On notera que, significativement, c'est bien en dehors de l'île, en mer, que Crochet succombe au Croco-Chronos.


23  Il est d'ailleurs assez remarquable que les enfants refusent de s'enrôler chez les pirates par fidélité à la mère patrie et au roi, figure paternelle par excellence.

24  Mais on pourrait également relever dans le récit de Barrie des traces de l'*Odyssée* d'Homère : les sirènes sont certes devenues des femmes-poissons, mais elles cherchent toujours à perdre leurs victimes en les noyant (Wendy) ; le Cyclope et les Lestrygons ont disparus, mais le monstrueux crocodile remplace ces créatures anthropophages ; Wendy se livre à un récit comme le fait Ulysse avec les Phéaciens ; enfin, toute l'aventure est tendue vers le moment du retour.

25  Chapitre 7, « The Home under the ground ».

26  Paul Ricoeur, *L'Idéologie et l'Utopie*, coll. « La couleur des idées », Le Seuil, 1997.

27  Et si Puck, en bon génie baroque, joue et se joue des identités, Peter s'amuse lui aussi à prendre la voix du Capitaine Crochet, histoire de semer la pagaille chez les pirates !

28  Andrew Birkin, *J.M. Barrie and The Lost Boys. The Real Story Behind Peter Pan*, Yale University Press, 2003.