

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« TU SERAS UN ENTRE-DEUX. » UNE LECTURE ETHNOCRITIQUE DE
PETER PAN DANS LES JARDINS DE KENSINGTON (1906) DE J. M. BARRIE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

LÉA BEAUCHEMIN-LAPORTE

AVRIL 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice, Véronique Cnockaert, qui a su me soutenir et m'accompagner tout au long de ma maîtrise, mais surtout, qui a su me donner la piqûre de l'ethnocritique dès mon baccalauréat. Merci de votre exigence et de votre rigueur, merci de m'avoir poussée sans relâche à affiner ma pensée.

Merci à Émilie, qui m'a aidée à naviguer dans le monde des cycles supérieurs, et qui m'a relue et encouragée jusqu'à la fin. Merci aux collègues du bureau, Jordan, Louise, Carl et Mathieu, votre présence m'a été d'un grand réconfort chaque fois. Merci à mes collègues de l'AECSEL, sur qui j'ai toujours pu compter.

Merci aux lucioles Marie-Ève, Antoine et Sophie de m'avoir prêté vos lumières dans les temps plus sombres. Merci à Florence, Ophélie et Ketzali pour les rencontres douces et chaleureuses.

Merci à Tigre, qui m'a rappelé toute ma vie l'importance de garder le feu allumé.

Merci enfin à ma grande sœur, sans qui je ne serais pas où je suis aujourd'hui.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROMENADES DANS LES JARDINS	10
1.1 Naître	10
1.2 De la sociologie jardinière des Jardins de Kensington	14
1.2.1 De la forêt aux jardins	14
1.2.2 Le personnel des jardins	17
1.2.3 De la parole à l'écriture	22
1.3 Jardins de jour, jardins de nuit	24
1.3.1 Le regard du cartographe : jardins de jour	24
1.3.1.1 De la carte narrative	24
1.3.1.2 De la ligne droite dans les Jardins de jour	29
1.3.2 Des Jardins et de l'Histoire	30
1.3.3 De la ligne de la carte à la ligne de l'écriture	37
1.3.4 Le regard de l'ethnologue : jardins de nuit	39
CHAPITRE 2 DE CEUX QUI NE FONT QUE PASSER ET DE CEUX QUI NE PASSENT PAS	50
2.1 Maimie Mannering	50
2.1.1 La notion de rite de passage	50
2.1.2 Phase de séparation : « elle courut se cacher au Puits de St. Govor » (p. 70)	51
2.1.3 Phase de marge : « C'était la fermeture des Portes » (p. 75)	56
2.1.3.1 La mise en scène du rite	56
2.1.3.2 La Petite maison des Jardins de Kensington	60
2.1.4 Phase d'agrégation : « ce fut comme un mariage de fées » (p. 98)	66
2.1.4.1 Du dé à coudre au baiser	66
2.1.4.2 Le don de la chèvre	70
2.2 Peter Pan	73
2.2.1 Un récit tissé de voix de femmes	73
2.2.2 Peter Pan le « personnage liminaire »	76
2.2.3 Sur « la voie des oiseaux »	78

2.2.3.1	Maître corbeau et la voie dévoyée de son apprenti-oiseau	85
2.2.3.2	Plume d'oiseau et plume à encre.....	88
2.2.3.3	La flûte de Pan	94
CONCLUSION		98
ANNEXE A CARTE DES JARDINS DE KENSINGTON PAR ARTHUR RACKHAM ..		103
ANNEXE B LA DAME AUX BALLONS		104
BIBLIOGRAPHIE.....		105

RÉSUMÉ

Le roman *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* (1906) de J. M. Barrie raconte la naissance de Peter Pan, l'un des personnages les plus célèbres de la littérature anglaise. Ce récit, qui mêle conte et roman, met en scène divers personnages d'enfants qui traversent les Jardins et qui en découvrent les créatures. Car dans ce jardin aux allures de « forêt des contes », pour reprendre l'expression d'Yvonne Verdier, réside tout un « personnel jardinier », notamment des fées et des oiseaux qui parlent. Afin d'étudier les rapports entre espace, récit et liminarité, nous proposons une lecture ethnocritique du texte de Barrie.

Notre mémoire est divisé en deux chapitres. Le premier porte sur l'espace des Jardins de Kensington. Tout au long du roman, le narrateur ne fait pas que se promener dans les Jardins, il les raconte, car spatialité et textualité fonctionnent de concert dans cette œuvre. Nous montrons que ce faisant, il crée une « carte narrative » des lieux qui révèle la double-nature de ceux-ci, jardins de jour d'un côté et jardins de nuit de l'autre. En journée, Kensington est l'espace des promeneurs, alors qu'à la tombée de la nuit, il est celui des fées et des enfants en initiation. C'est à deux de ces initiations que nous nous intéressons dans notre second chapitre, dans lequel nous étudions d'abord le rite de passage de Maimie Mannering, une petite fille se préparant à entrer dans le monde des jeunes filles. Fidèle à la conception édouardienne des fillettes, Maimie effectue une traversée nocturne du parc afin d'accéder à divers savoirs (de la domesticité, du corps, du mariage) utiles à son agrégation à venir. Toutefois le cas de Peter Pan, sur lequel nous nous arrêtons ensuite, est tout autre. Peter, au contraire de Maimie, est bloqué dans la phase de marge du rite : il est, selon l'expression de Marie Scarpa, un « personnage liminaire ». « Moitié-homme, moitié-oiseau », le protagoniste navigue dans l'entre-deux, ce qui l'empêche d'intégrer l'une ou l'autre de ces deux communautés. À défaut de pouvoir passer lui-même, il devient ainsi un passeur pour les autres enfants qui tentent de compléter leur parcours initiatique. L'analyse des ces deux rites de passage nous permet au fond de nous interroger sur ce que le texte dit des possibilités des garçons et des filles. Alors que les premiers semblent avoir accès à cette liminarité permanente, les secondes quant à elles doivent, à terme, quitter l'état d'entre-deux qui, seul, permet l'aventure.

Mots clés : ethnocritique, Peter Pan, liminarité, rites de passage, espace, oralité, écriture.

INTRODUCTION

Au début du XX^e siècle, l'Angleterre passe du règne de la reine Victoria (qui commence en 1837 et qui se termine en 1901) à celui du roi Édouard VII, qui se déroule de 1901 à 1914. Beaucoup plus courte que l'ère victorienne qui la précède, l'ère édouardienne est « marquée de vives tensions et de profondes incertitudes ¹ ». L'historien François-Charles Mougel affirme à cet égard qu'« entre l'apothéose victorienne et les aléas du “vrai” XX^e siècle qui débute en 1914, elle peut légitimement passer comme une charnière entre le temps de la stabilité et celui des turbulences ² ». Cette période possède une place particulière dans l'Histoire, puisqu'elle est entre deux époques : héritière de l'ère victorienne, elle en prolonge certains traits tout en s'en distinguant par de nombreuses réformes. Un pied dans chaque ère, elle s'inscrit à la fois dans le XX^e et dans le « long dix-neuvième siècle ³ » qui, comme l'avance l'historien britannique Eric Hobsbawm, s'étend de 1789 à 1914.

En Angleterre, l'un des changements les plus importants de ce siècle concerne la place de plus en plus grande accordée à la jeunesse. Comme l'explique Mougel, « [n]on seulement la littérature s'adresse à elle, avec Beatrix Potter et Rudyard Kipling, mais des mouvements cherchent à la mobiliser comme les Scouts, créés en 1908 par un héros de la guerre des Boers, Baden-Powell, et leurs homologues féminins, les Guide Girls ⁴ ». Leurs apparitions signalent l'émergence, dans la société édouardienne, d'un imaginaire de l'aventure et de l'exploration au centre duquel se retrouve l'enfant.

¹ François-Charles Mougel, « La Belle Époque à l'anglaise : l'ère édouardienne (1900-1914) », *Une histoire du Royaume-Uni, de 1900 à nos jours*, Paris, Perrin, 2014, p. 54.

² *Idem.*

³ Eric Hobsbawm, *The Age of Empire: 1875-1914*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1975, p. 6.

⁴ François-Charles Mougel, *op cit.*, p. 83-84.

Déjà en 1865, bien avant *The Jungle Book*⁵, paru en 1894 et *The Tales of Peter Rabbit*⁶ sorti en 1902, Lewis Carroll publie *Alice au Pays des Merveilles*⁷, autre texte phare de cette littérature naissante, qui témoigne de l'importance grandissante de cet imaginaire de l'aventure⁸.

Si ce type de récits est surtout lu par des jeunes, l'historien John Tosh note qu'à la fin de l'ère victorienne, cette littérature attire un nouveau public :

For a generation the most widely read novels had tended to deal with love and marriage, and thus to underwrite the claims of domesticity. [...] While earlier adventure writers like Marryat and Ballantyne had been read by juveniles, Stevenson and Rider Haggard aimed to provide adults with something heroic, exotic and bracingly masculine.

Cet intérêt renouvelé pour le roman d'aventures coïncide avec un bouleversement du rôle des hommes au sein du foyer familial. Tosh, qui rappelle qu'« au dix-neuvième siècle, la masculinité a de multiples significations sociales⁹ », relève l'importance des « compétences masculines » que doivent acquérir les jeunes hommes pour être intégrés dans la société : « Manliness expresses perfectly the important truth that boys do not become men just by growing up, but by acquiring a variety of manly qualities and manly competencies as part of a conscious process¹⁰ ». Au début du XIX^e siècle, les

⁵ Rudyard Kipling, *The Jungle Book*, Londres, Macmillan, 1894.

⁶ Beatrix Potter, *The Tales of Peter Rabbit*, Londres, Frederic Warne and Co., 1902.

⁷ Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au Pays des merveilles*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990[1865], p. 93-250.

⁸ Voir les travaux de Laurent Deom, notamment « De la circulation du roman scout en Europe : quelques considérations sur la France et le Royaume-Uni », dans Stéphanie Delneste, *et al.*, *Les racines populaires de la culture européenne*, P.I.E, Peter Lang, 2014, p. 203-214.

⁹ John Tosh, « What Should Historians Do with Masculinity? Reflections on Nineteenth-Century Britain », *History workshop*, n° 38, 1994, p. 189. Le texte original se lit : « in the nineteenth century masculinity had multiple social meanings ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

hommes sont considérés comme « chefs et pourvoyeurs économiques de leur famille », car cette dernière est au centre des préoccupations de l'époque. Or, vers la fin de l'ère victorienne, les hommes britanniques tendent de plus en plus d'échapper au monde familial : « For them, domesticity no longer represented a fresh vision of comfort and reassurance, but a straitjacket¹¹. » Tosh avance que ce phénomène, qu'il nomme « the flight from domesticity », s'enracine dans le refus des hommes de se marier¹² :

In describing this reaction as « the flight from domesticity » I do not mean to suggest that an entire generation renounced home life, nor even that there was a complete disenchantment with the comforts of the hearth. There is no symmetrical story of the « rise » and « fall » of domesticity. But in late Victorian England a much keener sense of the drawbacks of domestic life for men was articulated, and this coincided with a growing reluctance to marry, in circumstances where marriage would previously have been taken for granted as part of a natural progression from youth to manhood¹³.

Tout se passe comme si la « progression naturelle de la jeunesse à l'âge adulte » des garçons se dérègle parce que la ligne entre le monde de l'enfance et celui des adultes se brouille. L'univers familial intéressant de moins en moins les jeunes hommes, ceux-ci sont davantage attirés par une vie d'aventures et de voyages, par le feu de camp des Scouts¹⁴ plutôt que par le foyer domestique¹⁵. Mais depuis la fin du XIX^e siècle, la littérature anglaise fournit déjà de nombreux modèles de personnages choisissant une vie de risques et d'intrigues : ainsi Jim Hawkins dans le roman *Treasure Island*¹⁶ (1883)

¹¹ John Tosh, « The Flight from Domesticity », *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 177.

¹² *Ibid.*, p. 172.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Malgré cette promesse d'aventures, rappelons que sous couvert de possibilités d'aventure, les communautés comme les Scouts sont aussi une façon d'encadrer les garçons dans leur parcours vers l'âge adulte.

¹⁵ Tosh, « What Should Historians Do with Masculinity? Reflections on Nineteenth-Century Britain », *op. cit.*, p. 188.

¹⁶ Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, Londres, Cassell and Company, 1883. 292 p.

de Stevenson ou Allan Quatermain dans *King Solomon's Mines*¹⁷ (1885) de Haggard. Ces textes qu'Arthur Conan Doyle qualifie de « modern masculine novel¹⁸ » trahissent un besoin d'échapper à la vie domestique de la part des jeunes hommes, qui ne se reconnaissent plus dans le modèle familial victorien. En somme, ils sont tiraillés entre deux identités, celle de père de famille et d'homme du monde d'un côté, et celle d'aventurier de l'autre. C'est dans ce contexte qu'apparaît, en 1904, une des figures les plus célèbres de la littérature anglaise, Peter Pan.

J. M. Barrie, né en 1860 et mort en 1937, crée une œuvre allant du théâtre au roman. Depuis le début du XX^e siècle, la critique a mis en avant les nombreux liens à faire entre la vie de l'auteur et son œuvre¹⁹. La figure de Peter Pan, en particulier celle que l'on retrouve dans le roman éponyme paru en 1911, a été maintes fois étudiée en littérature, notamment du côté du théâtre²⁰, de la psychologie²¹ et de la psychanalyse²²,

¹⁷ Rider Haggard, *King Solomon's Mines*, Londres, Cassell and Company, 1885, 350 p.

¹⁸ Arthur Conan Doyle cité dans J. A. Hammerton, *Stevensoniana*, Edinburgh, T. and A. Constable, 1907, p. 243.

¹⁹ Voir à ce sujet Andrew Birkins, *J. M. Barrie and the Lost boys*, New Haven, Yale University Press, 1979, 323 p.; Humphrey Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1985, 235 p.

²⁰ H. M. Wallbrook, *J. M. Barrie and the Theatre*, Londres, F. V. White, 1922, 189 p.

²¹ Dan Kiley, *The Peter Pan syndrome. Men Who Have Never Grown Up*, New York, Dood Mead, 1983, 281 p.; Rosalind Ridley, *Peter Pan and the Mind of J. M. Barrie: An Exploration of Cognition and Consciousness*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2016, 200 p.

²² Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan; or, The Impossibility of Children's Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan, 1984, 181 p.; James R. Kincaid, *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*, Londres, Routledge, 1992, 416 p.; Jackie Wullshläger, *Enfances rêvées, Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*, Paris, Les Éditions Autrement, 1995, 219 p.

mais aussi dans le champ des études populaires²³, des études post-coloniales²⁴, des études queer et de genres²⁵ et, plus récemment, en écocritique²⁶. Nous nous pencherons sur une œuvre peu présente au sein de ce champ, soit *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* (1906), sorte de prologue à *Peter Pan*. Étant donné la nature éminemment liminaire de Peter Pan, à la fois enfant et oiseau, il nous est apparu que l'ethnocritique serait une méthode d'analyse particulièrement intéressante pour décrypter les enjeux narratifs et culturels qu'installe cette liminarité chez le protagoniste, mais aussi au sein de l'économie romanesque. L'approche, qui « vise à articuler une poétique du littéraire et une ethnologie du symbolique²⁷ », a pour objectif de « montrer comment des *cosmologies* (Descombes, 1987) s'organisent ou se désorganisent, se structurent ou se restructurent²⁸ » au sein de l'œuvre, car elle postule une « homologie entre logique(s) ritiques(s) et logique(s) narrative(s)²⁹ ». Dit autrement, l'ethnocritique s'intéresse à « la culture du texte³⁰ », c'est-à-dire à « la réappropriation et [à] la textualisation de

²³ Donna R. White (dir.), *J. M. Barrie's Peter Pan In and Out of Time. A Children's Classic at a 100*, Oxford, The Scarecrow Press, 2006, 339 p.; Allison B. Kavey et Lester D. Friedman (dir.), *Second Star to the Right : Peter Pan in the Popular Imagination*, Rutgers, Rutgers University Press, 2009, 277 p.; Monique Chassagnol, Nathalie Prince et Isabelle Cani (dir.), *Peter Pan. Figure Mythique*, Paris, Les Éditions Autrement, 2010, 173 p.; Alfonso Muñoz Corcuera et Elisa T. Di Biase, *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth*, Newcastle, Cambridge Scholar Publishing, 2012, 310 p.

²⁴ Laura E. Donaldson, *Decolonizing Feminisms. Race, Gender, and Empire Building*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992, 186 p.; Clay Kinchen Smith, « Problematizing Piccaninnies, or How J. M. Barrie Uses Graphemes to Counter Racism in *Peter Pan* », In Donna R. White (dir.), *J. M. Barrie's Peter Pan In and Out of Time: A Children's Classic at a 100*, p. 107-126.

²⁵ Susan Kissel, « "But When at Last She Really Came, I Shot Her" : *Peter Pan* and the Drama of Gender », *Children's Literature in Education*, vol. 19, n° 1, 1988, p. 32-41.; Marjorie B. Garber, *Vested Interests : Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, 498 p.

²⁶ M. Lynn Byrd, « Somewhere Outside the Forest : Ecological Ambivalence in Neverland from *The Little White Bird* to *Hook* » In Sidney I. Dobrin et Kenneth Byron Kidd (dir.), *Wild Things : Children's Culture and Ecocriticism*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 48-70.

²⁷ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 1.

²⁸ *Ibid.*, p. 4. Les auteur·ice·s soulignent.

²⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁰ *Ibid.*, p. 4.

pratiques culturelles et symboliques³¹ », à « la dynamique des échanges culturels à l'œuvre dans le texte³² ». À notre tour, nous montrerons que dans le roman de Barrie, cette homologie entre rite et narration révèle un récit où l'espace et les personnages se trouvent pris dans la marge. Alors qu'il conte la naissance et la vie de Peter Pan, le narrateur déploie une carte des Jardins sur laquelle chaque lieu traversé recoupe une histoire s'écrivant et se réécrivant au gré des promenades. Nous montrerons que dans ce roman, espace et récit travaillent de concert.

Notre étude sera divisée en deux chapitres. Le premier portera sur l'espace des Jardins de Kensington, car espace et récit fonctionnent en tandem dans le roman. En se promenant dans le parc, le narrateur et son neveu David produisent une « carte narrative », c'est-à-dire une carte construite à partir des histoires qui prennent place en ce lieu. Nous verrons que celle-ci, résultat d'un échange tout en circonvolutions, permet au narrateur de raconter l'espace et les personnages qui s'y trouvent, les Jardins de Kensington abritant divers habitant·e·s dont nous étudierons les trajectoires. Le parc possède deux temporalités distinctes, chacune ayant des règles qui lui sont propres : l'une, diurne, appartient aux promeneurs et aux familles qui fréquentent le parc et l'autre, nocturne, correspond au monde des fées. Entre ces deux temporalités, qui sont aussi deux mondes, Peter et les oiseaux servent de trait d'union.

Les Jardins, parce qu'ils partagent avec l'univers du conte de nombreuses similitudes³³ — les oiseaux parlent, les fées y séjournent, les enfants volent et les petites filles découvrent leur destin de femmes en une nuit — apparaissent propices au déroulement de rites de passage. Dans notre second chapitre, nous approfondirons

³¹ Marie Scarpa, « *Le carnaval des Halles*. Conclusion. L'ethnocritique dans le champ de la critique. Éléments pour une réflexion », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, op. cit., p. 51.

³² *Idem*.

³³ À cet égard, nous convoquerons les travaux d'Yvonne Verdier afin d'appuyer notre analyse.

l'analyse de deux de ces initiations, l'une réussie et l'autre ratée. Nous nous intéresserons, dans un premier temps, au personnage de Maimie Mannering qui, bravant les interdits, passe une nuit dans les Jardins de Kensington. La fillette, en transition entre le monde de l'enfance et celui de la jeune fille, traverse un rite de passage divisé en trois temps (la séparation, la marge et l'agrégation). Au courant de la nuit, c'est-à-dire en période de marge, l'enfant entre en contact avec les savoirs du corps et du mariage, nécessaires à son agrégation en tant que jeune fille dans la société édouardienne. Nous montrerons en quoi ce changement de statut l'amène à compléter une trajectoire emblématique du parcours que doivent conclure les filles afin d'entrer dans l'univers de la domesticité sous l'ère édouardienne. Ainsi, au lendemain de cette nuit initiatique, Maimie rentre chez elle transformée.

Dans un second temps, nous étudierons le parcours initiatique dévoyé de Peter Pan. À l'inverse de Maimie, nous verrons que le petit garçon reste pris, lui, dans la phase de marge du rite : il est, selon l'expression de Marie Scarpa, un « personnage liminaire³⁴ ». Incapable de grandir, il est bloqué par ailleurs entre deux statuts, moitié humain et moitié oiseau. Nous avons pris très au sérieux la nature aviaire de Peter, nature étonnamment peu étudiée par la critique spécialiste. Et pourtant, les travaux de l'ethnologue Daniel Fabre, que nous citerons abondamment, montrent avec force exemples, la place toute particulière que les rites masculins donnent aux oiseaux. Cette « voie des oiseaux³⁵ » est celle entamée par notre jeune protagoniste, mais jamais complétée. Cette incomplétude s'exprime autant par son incapacité à être agrégé dans une communauté (que ce soit celle des oiseaux ou celle des humains) que dans son inhabileté à acquérir les savoirs de la littérature nécessaires à la complétion du rite de passage des garçons au XIX^e siècle. En effet, comme le soutient Fabre, « la plume c'est

³⁴ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », In Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, op. cit., p. 177-189.

³⁵ Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissages », *L'Homme*, n° 99, 1986, 28 p.

l'écolier, elle incarne l'élémentaire savoir³⁶ ». Si « la construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites³⁷ », nous examinerons ce qui se produit lorsqu'un individu ne parvient pas à les dépasser.

Dans *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais* (1995), un ouvrage consacré aux travaux de l'ethnologue Yvonne Verdier, Fabre-Vassas et Fabre avancent qu'« [e]lle [Verdier] remarque d'abord que trois grandes formes narratives — le mythe, le conte, le roman — préservent une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif et lui rapportent le cours de chaque vie, mais cette relation change de nature d'un genre à l'autre³⁸. » Lorsque Verdier distingue le mythe, le conte et le roman, elle avance que le premier a pour fonction de placer les rites au sein de différents récits, puisque « de façon directe ou détournée il les instaure, il les situe dans la lumière d'une origine³⁹ » et que le second montre ce qui se passe lorsque le héros suit le chemin tracé pour lui, pour ainsi dire, dans la forêt puisque le conte est « toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros⁴⁰. » Comme l'explique Nicole Belmont, le « destin du héros de conte » « est constitué par un itinéraire qui va des liens de consanguinité aux liens d'alliance. Le récit décrit un espace transitionnel entre ces deux types de liens.⁴¹ » Or, avance Verdier, « avec le

³⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁷ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 181.

³⁸ Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Fabre-Vassas, Claudine et Daniel Fabre (dir.), Paris, Gallimard, 1995, p. 30.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 160.

roman, tout change : la coutume et ses rites sont encore là, mais on nous raconte « “ce qui se passe quand on s’en écarte”⁴² ». Nous verrons que dans le roman de Barrie, mythe, conte et roman s’entremêlent. Le narrateur nous raconte, sous une forme qui s’apparente au mythe, les origines des Jardins de Kensington. Si la traversée initiatique de Maimie est narrée à la manière d’un conte, tout le récit des errances de Peter installe quant à lui l’œuvre dans l’univers du roman. Finalement, nous verrons que ces maillages entre conte et roman, entre initiation réussie et initiation dévoyée, ne sont pas sans conséquence sur ce que dit, en creux, ce récit des filles et des garçons : de la destination des unes et du destin des autres.

⁴² Verdier, *op. cit.*, p. 30.

CHAPITRE 1

PROMENADES DANS LES JARDINS⁴³

1.1 Naître

La genèse du personnage Peter Pan est complexe, car il naît et vit dans de multiples textes de Barrie avant de devenir le symbole qu'il est aujourd'hui. Il apparaît d'abord dans le roman *The Little White Bird* (1902), puis l'auteur lui consacre sa première pièce de théâtre, *Peter Pan* (1904). En 1906, Barrie décide de remanier les six chapitres du *Little White Bird* et de les publier : c'est ainsi que prend forme le texte que nous étudions, *Peter Pan dans les Jardins de Kensington*, soit l'histoire de la naissance d'un des personnages les plus célèbres de la littérature anglaise et de ses aventures dans les Jardins de Kensington, lieu originel de tous les enfants-oiseaux comme Peter Pan. Le narrateur y raconte l'histoire des habitants des Jardins, ainsi que celles des enfants qui le visitent. Du « grand tour des Jardins⁴⁴ » aux aventures des fées et des oiseaux en passant par les parcours en mer et dans les airs, le lecteur est amené à connaître en profondeur l'espace des Jardins et la vie qui s'y déploie. Surtout, mettant en scène les premiers jours de Peter Pan, Barrie écrit un récit des origines.

Avoir affaire à un récit de naissance implique aussi le récit d'un nom, puisque c'est par ce premier marquage symbolique que l'enfant qui naît intègre sa communauté. Le nom qui nous occupe, Peter Pan, est lui-même composé de deux noms distincts. Son prénom d'abord, Peter, est associé à celui de Peter Davies. En effet, à partir de 1897, Barrie fréquente la famille de Sylvia et Arthur Llewelyn Davies et se rapproche tout

⁴³ Certaines sections de ce mémoire ont été publiées dans le numéro 31 « Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale » de la revue *Postures* sous le titre « Topographie, écriture et oralité dans *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* » (hiver 2020).

⁴⁴ J. M. Barrie, *Peter Pan dans les Jardins de Kensington*, Traduction de l'anglais par Florence La Bruyère, Paris, Omnibus, 2011[1906], p.7. À partir de maintenant, les références à ce texte seront intégrées directement dans le corps du texte.

particulièrement de leurs garçons, notamment de Peter, qui est l'une des premières inspirations du personnage⁴⁵. Si son prénom peut être associé à un être de chair, il en va autrement du nom de famille du protagoniste, Pan, qui réfère au dieu chèvre du même nom, personnage de la mythologie grecque : « Originaire sans doute d'Arcadie, Pan est un dieu des bergers et des troupeaux, dont le culte s'est répandu à travers la Grèce et a débordé les limites du monde hellénique⁴⁶. » Le nom « Peter Pan » évoque le mariage du commun et du divin. Il importe toutefois de comprendre la place qu'occupe la figure de Pan à l'époque de Barrie comme l'explique le biographe Humphrey Carpenter : « Barrie was influenced less by ancient tradition than by recent fashion, for Pan was a recurrent figure in the work of those 'nineties writers'⁴⁷ ». Ainsi le nom du protagoniste porte avec lui une partie de la tradition classique, mais c'est plus précisément de l'héritage du XIX^e siècle dont le texte de Barrie, bien qu'il soit publié au XX^e siècle, porte les traces culturelles. Le rapprochement entre les deux personnages annonce aussi un rapport au corps mêlant animalité et humanité que partagent Pan et Peter. « Mi-homme, mi-bouc », Pan possède une « figure barbue, [des] yeux rusés, [un] front porteur de cornes, [un] corps velu, [et des] pattes nerveuses pourvues à leurs extrémités de sabots fendus⁴⁸. » Ce corps ensauvagé nous intéresse au premier chef puisque Peter, enfant-oiseau, possède lui aussi un corps où se croisent deux règnes. Il apparaît ainsi que l'analyse du nom Peter Pan révèle la nature marginale et hybride du personnage que le récit met en scène : Peter, garçon anglais, rencontre Pan, le dieu-chèvre. Dès lors, le lecteur sait qu'il a affaire à un être liminaire en ce qu'il se situe à la frontière du quotidien et de la mythologie, de la réalité et de la fiction.

⁴⁵ Carpenter, *op. cit.*, p. 175-177. À ce propos, on peut lire Birkins, *op. cit.*

⁴⁶ Robert Davreu, « PAN, mythologie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, , <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pan-mythologie/>, consulté le 17 janvier 2023.

⁴⁷ Carpenter, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁸ Davreu, *op. cit.*

Alors que le premier élément du titre, « Peter Pan », met en lumière la nature liminaire du protagoniste, le second, « les Jardins de Kensington », nous informe quant au lieu où se déploient les actions du roman. Tout comme celui du protagoniste, ce nom est double. D'une part, il possède sa contrepartie réelle, puisque le parc est bel et bien un haut-lieu de Londres depuis qu'il a été créé en 1689. À l'époque, il cerne le palais de Kensington où résident Guillaume III et Marie II. Il est pris entre la réalité et la fiction. D'autre part, le titre du texte renvoie à un intertexte classique, soit au poème de Thomas Tickell (1685-1740) titré « Kensington Gardens⁴⁹ ». L'auteur y peint un double portrait des jardins, réaliste d'un côté, merveilleux de l'autre :

Where Kensington, high o'er the neighbouring lands
Midst greens and sweets, a regal fabric, stands,
And sees each spring, luxuriant in her bowers,
A snow of blossoms, and a wild of flowers,
The dames of Britain oft in crowds repair
To gravel walks, and unpolluted air⁵⁰.

Bien que l'incipit annonce un espace luxuriant, vaste et riche en verdure où se promènent les dames, le poème emporte rapidement le lecteur vers le monde des fées qui jadis au temps d'Albion peuplaient le parc :

A tale of woe and wonder, I relate.
When Albion rul'd the land, whose lineage came
From Neptune mingling with a mortal dame,
Their midnight pranks the sprightly fairies play'd
On every hill, and danc'd in every shade⁵¹.

Dans le premier vers de l'extrait, la voix narrative se précise, puisque par l'usage du verbe « to relate », elle y explicite sa fonction de conteur. En effet, le reste du poème

⁴⁹ Robert Dodlsey, *A collection of poems in six volumes. By several hands*, Vol. 1, Londres, Imprimé par J. Hughs, pour R. et J. Dodsley, 1763, p. 41-60.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

sera consacré à ce récit de l'histoire des fées, « sprightly fairies », dans les Jardins, de leurs origines à la chute de leur empire en Kensington. Ces origines ont partie liée avec le dieu Neptune qui, de son union avec une mortelle, donna naissance à un géant appelé Albion⁵², personnage hybride au croisement entre l'humain et le divin. Indication de peu d'importance dans le reste du poème, mais qui néanmoins initie le motif de l'entre-deux : comme le fondateur du monde dans lequel les Jardins prennent vie, ils sont doubles, ils abritent l'héritage des fées de même que celui des humains, ce qui les inscrit dans la liminarité. Le roman de Barrie paraît donc faire écho au poème de Tickell puisque comme ce dernier, qui distingue les deux époques magique et réaliste des Jardins, l'auteur de *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* divise aussi cet espace, jardins de jour d'un côté et jardins de nuit de l'autre. La filiation entre le poète et le romancier s'illustre également dans l'importance accordée aux personnages liminaires puisque Peter Pan est, tout comme Albion, pris dans l'entre-deux, au croisement de la mythologie et de la réalité. L'intertexte qu'entretient le roman de Barrie avec le poème « Kensington Gardens » est donc lui aussi révélateur de l'importance de la question de la liminarité, sur laquelle se fondent les deux textes.

Si le nom du parc évoque l'espace symbolique dans lequel il s'inscrit, il convient d'étudier un dernier élément de ce titre riche, soit le nom commun « jardin », un lieu lui-même pris dans un certain entre-deux. Parc dans la ville, il est un endroit où le mot « culture » possède un double sens. C'est-à-dire que le jardin est un espace de culture au sens où il est infusé d'humanité, façonné par les passants qui s'y promènent tout autant que par des jardiniers qui y mettent de l'ordre et qui y cultivent des plantes, des fleurs, des arbres. Ainsi là où la nature est ordonnée par l'humain, le culturel se mêle au végétal et l'organise. Le récit s'articule en effet dès son premier chapitre autour de cette impossibilité de distinguer de façon nette les domaines du naturel et du culturel,

⁵² Albion est aussi l'un des noms antiques de la Grande-Bretagne. Ainsi le nom du géant est-il à la fois celui d'un lieu, comme si la liminarité de l'un contaminait l'autre.

puisque le narrateur, qui nous fait faire la visite du parc, tisse son histoire à partir des interactions entre cet espace étonnant et ceux qui le traversent. À l'image du garçon qui y vit, les Jardins de Kensington sont un lieu où se brouillent les frontières entre nature et culture, entre animalité et humanité, entre réel et fiction: le texte s'annonce, dès son titre, foisonnant de liminarité.

1.2 De la sociologie jardinière des Jardins de Kensington

1.2.1 De la forêt aux jardins

Dès la première phrase du récit, le narrateur signale l'importance de la topographie des Jardins dans l'élaboration du récit : « Il faut vous rendre compte qu'il vous sera difficile de suivre les aventures de Peter Pan si vous ne connaissez pas bien les Jardins de Kensington » (p. 7). Cette indication métatextuelle fait entrevoir qu'à l'intérieur de ce monde de l'entre-soi où seuls les initiés comprennent ce qui se joue, savoir spatial et compréhension du monde fictionnel fonctionnent en tandem. Le premier chapitre du roman est en effet une visite du parc en journée et de ses hauts-lieux. Au cours de cette longue promenade, les grands personnages de l'histoire (Peter Pan, Maimie Mannering, Salomon le corbeau, etc.) sont nommés et situés au cœur de la communauté de même que le sont les différents lieux du grand jardin. Ces derniers sont alors souvent accompagnés d'un petit récit par lequel le narrateur présente les créatures qui les habitent. La visite terminée, le narrateur entame son récit de la naissance de Peter Pan, protagoniste du roman, et de son retour aux Jardins de Kensington. C'est que, dans l'univers de Barrie, tous les enfants naissent oiseaux et, graduellement, se transforment en humains lorsqu'ils perdent leurs ailes. Or, plutôt que de perdre ses ailes afin de devenir un petit garçon, Peter garde les siennes et, un soir, s'envole par la fenêtre pour rejoindre Kensington. Perdu, il rencontre celui qui deviendra son mentor, le corbeau Salomon Caw, qui lui explique qu'il n'est ni « tout à fait un humain », « ni tout à fait un oiseau », mais bien un « Entre-Deux » (p. 24-27). Chaque jour, Peter Pan apprend à naviguer sa position marginale au sein de sa nouvelle

communauté, observant de loin les autres enfants qui jouent dans le parc jusqu'à ce qu'une nuit, une fillette nommée Maimie Mannering se glisse dans les Jardins après la fermeture. Âgée de quatre ans, elle rencontre Peter après s'être aventurée seule à Kensington, et tous deux se lient d'amitié. Si heureux d'avoir trouvé une compagne, Peter demande à sa nouvelle amie de rester avec lui à Kensington. Mais si Peter est un « entre-deux », Maimie a, quant à elle, perdu ses ailes et est une humaine à part entière, ce qui signifie qu'elle ne peut rester indéfiniment dans les Jardins. À l'aube, elle décide donc de quitter le parc afin de retourner auprès de sa mère. Seul à nouveau, Peter retourne à son existence marginale dans les Jardins de Kensington, entre les oiseaux et les humains.

Dans le cadre d'une lecture ethnocritique de ce roman, c'est à ces personnages pour qui le passage est compliqué (comme Maimie) ou impossible (comme Peter) que nous nous attardons tout particulièrement puisque nous postulons, selon la formule de Marie Scarpa, « une homologie possible, fonctionnelle et structurelle, entre le rite et le récit littéraire⁵³ », sachant que « dans le rite se joue précisément l'articulation du singulier et du collectif⁵⁴ » et que c'est ce que met en scène le roman de Barrie, qui tend à proposer des personnages qui sont pris entre les normes de leur société et leur destin individuel. Ceux-ci, souvent incapables de résoudre ce conflit, comme c'est le cas de Peter Pan, sont alors ce que Scarpa appelle des « personnages liminaires », un concept qui fait référence à ces « figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif⁵⁵ ». Ces personnages liminaires, auxquels nous nous intéresserons dans notre second chapitre, semblent avoir partie liée avec l'espace dans lequel ils évoluent, lui aussi ambivalent, à la fois nature et culture.

⁵³ Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 177.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 180.

Lieu liminaire par définition, mais aussi espace investi par des personnages en situation de liminarité, les Jardins sont, par nature, propice à ces initiations. Or, cette fonction spatiale ressemble à celle que Verdier reconnaît dans la forêt des contes. Si « c'est au coin du bois que le loup attend le Petit Chaperon rouge, dans les bois que sont perdus le Petit Poucet et ses frères », c'est que « comprendre le conte, c'est comprendre la présence de la forêt, et réciproquement⁵⁶. » Ainsi, Verdier affirme que le genre du conte même est lié à l'espace que le récit met en scène. Bien que le texte de Barrie ne soit pas un conte, ses Jardins obéissent pourtant à une logique semblable à celle de la « forêt des contes », d'abord puisque, comme elle, ils sont le lieu de nombreuses initiations comme le montre Vladimir Propp pour les contes russes, une réflexion qu'étend Verdier aux contes de l'ouest : « Pour lui, si la forêt se rencontre dans tous les contes "merveilleux", c'est que ceux-ci seraient le récit des rites d'initiation que subissaient jeunes gens et jeunes filles lorsque la société était à son stade "primitif"⁵⁷. » L'autrice explique qu'il « n'est pas de conte sans traversée de la forêt : quand le héros arrive dans la forêt, c'est signe que commence le conte, la féerie, que vont arriver vieilles sorcières, ogres, animaux qui parlent⁵⁸. » Cette forêt dont parle Verdier est donc hautement culturelle et possède un caractère inclassable, qui ressemble à celui des Jardins. Dans le parc que nous étudions, ce ne sont pas des ogres ou des sorcières que le lecteur trouve, mais des fées et des oiseaux qui parlent.

Ainsi que la « forêt des contes », le jardin romanesque de Barrie instaure un univers où, de nuit, « toute division se trouve abolie⁵⁹ », ce qui permet aux enfants qui parcourent le parc de faire la rencontre d'un ordre tout à fait différent de celui du jour. De même que les jeunes gens des contes traversent la forêt pour compléter leurs quêtes

⁵⁶ Verdier, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 209-210.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 216.

initiatiques, les enfants de *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* explorent le parc pour compléter ou pour tenter de compléter leurs rites de passage. Le risque de ne pas être agrégé est bel et bien ce qui distingue le genre romanesque de celui du conte, car comme nous l'avons mentionné en introduction, le roman met en scène des personnages qui s'écartent du chemin typique. C'est le cas du texte de Barrie, mais son genre narratif n'en n'est pas moins ambigu : d'une part, ses Jardins ont des airs de forêt des contes, et les personnages qui le peuplent aussi. D'autre part, le narrateur insère des récits des origines à l'intérieur de son histoire, qui rapprochent alors le roman du mythe. Ainsi s'entremettent les trois genres, faisant du texte un objet liminaire lui aussi pris entre trois postures narratives, entre trois cosmologies qui, loin d'être en concurrence les unes avec les autres, forment une trame narrative plurielle.

Dans ce roman, la question des chemins est centrale, puisque le narrateur présente au lecteur un itinéraire qui s'articule autour des sentiers qui peuplent le parc. Selon le sentier emprunté, de nouveaux micro-lieux apparaissent, c'est-à-dire des espaces qui seront peu investis par la narration, mais qui contribuent à construire la carte des Jardins, et ainsi de nouvelles histoires. Celui qui emprunte les chemins de jour droits et balisés ne fera pas la même expérience de l'altérité que celui qui parcourt les chemins nocturnes sinueux, car chaque enfant qui bifurque s'expose alors à une potentielle liminarité, à l'inachèvement.

1.2.2 Le personnel des jardins

Raconter les Jardins passe par le récit de ceux qui y habitent comme nous l'avons évoqué. En effet, si la forêt a sa « sociologie forestière⁶⁰ », c'est-à-dire des personnages qui résident en forêt (le bûcheron, le loup, etc.), le jardin possède lui aussi

⁶⁰ *Ibid.*, p. 212.

une communauté qui lui est spécifique⁶¹. Ces êtres n'ont pourtant pas tous le même rapport au lieu, car celui-ci est visité par certains et habité par d'autres. La « sociologie jardinière » que nous définissons commence en bordure de Kensington puisque c'est d'abord à une « ligne d'autobus » que fait référence le narrateur. Sans fonction apparente dans l'histoire, les chauffeurs de ces véhicules sont pourtant les premières personnes avec qui il faut transiger pour entrer : « Les Jardins sont bornés par une ligne d'autobus qui n'en finit pas, et sur lesquels votre nounou a une telle autorité que si elle pointe son doigt vers l'un d'entre eux, il s'arrête immédiatement. Alors elle traverse avec vous en toute sécurité. » (p. 7) Cette courte mention du narrateur présente en fait un premier personnage liminaire, soit celui de la nounou. Sans être mère, elle est pourtant celle qui prend soin des enfants au quotidien : en termes ethnologiques et ritiques, elle est alors sous-initiée quant aux fonctions reproductives à proprement parler⁶², mais sur-initiée quant à ceux de l'éducation des enfants, et c'est depuis cet entre-deux que son « autorité » semble venir. Dès le début du roman, le narrateur nous

⁶¹ C'est ce que l'anthropologue Philippe Descola montre bien à propos du peuple d'Amazonie des Achuar dans *Par-delà nature et culture* : « Le jardin proprement dit, territoire incontesté des femmes, est lui-même en partie contaminé par les usages forestiers : c'est le terrain de chasse favori des garçons qui y guettent les oiseaux pour les tirer avec de petites sarbacanes » (Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Folio, 2005, p. 86). Bien que le texte que nous étudions ne soit pas amazonien, nous retrouvons aussi l'ambiguïté culturelle du jardin que relève Descola. Elle paraît définir le jardin que crée Barrie, un espace qui refuse lui aussi une distinction nette entre nature et culture, tout à fait liminaire.

⁶² Les nounous, qui prenaient en charge les enfants d'autres femmes, étaient généralement célibataires, comme le note Jonathan Gathorne-Hardy : « It might be noted in passing that many Nannies were mildly neurotic—hardly surprising considering their unmarried state, their frequent loneliness, and all the other difficulties of their position. » (*The Rise and Fall of the Nanny*, Londres, Arrow Books, 1974, p. 120) Ainsi elles élevaient les enfants du ménage sans pour autant entrer dans l'univers du mariage. Même, quand elles donnaient naissance elles-mêmes, les enfants de ces unions étaient conçus hors mariage, comme l'explique l'anthropologue Lee Drummond : « But what of women from nanny-giving classes? Many of them were truly "culture-reduced" mothers in that their children were the offspring of impermanent unions (the order of nature) and, because the women held residential servant jobs in households of nanny takers, their children were entrusted to the care of others (mother's female relatives) or given up as foundlings. » (« The Transatlantic Nanny : Notes on a Comparative Semiotics of the Family in English-Speaking Societies », *American Ethnologist*, vol. 5, n° 1, 1978, p. 34) Partie intégrante du monde maternel de la classe sociale des biens nantis, les nounous n'avaient pourtant jamais accès au statut de mère : « nanny is not of the same class as mother ». (p. 34)

dépeint donc un espace qui non seulement est liminaire, mais qui attire, voire exige, la présence d'autres êtres liminaires.

Après avoir dépassé la ligne d'autobus « en toute sécurité », c'est à « la dame aux ballons » que l'on s'adresse :

et avant cela [l'entrée dans les Jardins], vous parlez à la dame aux ballons qui se tient dehors, tout contre la grille. Elle se tient le plus près possible du parc sans toutefois se risquer à l'intérieur parce que, si elle lâchait la grille un instant, elle s'envolerait, emportée par les ballons. Elle s'accroupit pour résister aux ballons, qui ne cessent de la tirer, et l'effort la rend toute rouge. (p. 7)

Seconde femme que met en scène le roman, cette dame se tient tout juste sur la frontière qui sépare le monde extérieur de celui des Jardins de Kensington, et c'est à elle qu'il faut « parler ». Mais surtout, elle est attachée à la grille sous peine de s'envoler, « emportée par les ballons ». Cette première apparition du motif du vol dans le roman est l'indice de l'importance qu'il aura dans le texte, car les oiseaux, les fées, et même certains humains, partageront cette capacité à voler avec les oiseaux. À cet égard, le narrateur explique que dans l'univers de Peter Pan, tous les individus « sont nés oiseaux avant d'être des hommes » (p. 21), et que ceux-ci perdent leurs ailes une fois qu'ils intègrent le domicile familial, phénomène sur lequel nous reviendrons. Si la dame, en tant qu'adulte, n'a plus d'ailes, elle a pourtant ses ballons, susceptibles de l'emmener dans les airs. Ce sont donc des femmes qui ouvrent la porte à la « sociologie jardinière » de Kensington : les nourrices et la dame aux ballons. Cette prédominance de figures féminines doit être prise au sérieux dans un texte où l'enfance joue un rôle majeur. Telles des figures tutélaires, elles rappellent que les enfants, petits oiseaux, ne peuvent pas tout de suite « voler de leurs propres ailes » comme le veut en français l'expression. Certains, comme Peter Pan, ne seront cependant pas soumis à cette injonction, souvent à leurs corps défendants.

Le personnel du jardin de jour comprend aussi bien sûr les promeneurs qui le visitent. Ils sont les plus visibles et ceux qui y restent le moins longtemps, puisque le parc est conçu à leur intention pour être traversé. Il existe des maisons à Kensington, comme la « "Maison perdue" », qui sert de repères aux enfants égarés : « [I]l suffit de crier au Monsieur qu'on est perdu et il vous trouve » (p. 11), précise le narrateur. Comme la forêt a son bûcheron, le jardin a son gardien, qui s'assure qu'en journée tous suivent les bons chemins. D'autres maisons apparaissent, « la petite maison en bois où se cacha Marmaduke Perry » (p. 10) ou « la Petite Maison des Jardins de Kensington » (p. 69), elles appartiennent à des visiteurs enfants qui pénètrent le parc pour y vivre un rite de passage. Le texte souligne l'existence de jardiniers, discrètement mentionnés lors d'une anecdote du déracinement de l'école des fées⁶³. Ces jardiniers maintiennent l'organisation humaine qui, de jour, règne au parc⁶⁴. Hautement culturel, le jardin de jour est investi pour une courte période par des travailleurs, des enfants et des promeneurs, tous des personnages qui, à moins d'être liminaires, n'y restent pas.

Seuls les oiseaux sont à Kensington de jour comme de nuit, car le parc en entier leur appartient, où ils passent du sol aux arbres où se trouvent leurs nids, ils naviguent librement de haut en bas et de bas en haut sans routes prédéterminées. Ainsi les lignes des oiseaux créent une cartographie spatiale. Animaux fortement anthropomorphisés, ceux-ci parlent et possèdent une vie sociale très élaborée et organisée à l'image de celle des citoyens. Ils ont d'ailleurs un meneur, un corbeau nommé Salomon, qui parfois convoque « l'assemblée des grives » (p. 35) et qui ordonne le travail quotidien des

⁶³ « Malheureusement, ce que la maîtresse avait entendu, c'étaient deux jardiniers qui venaient planter de nouvelles fleurs dans ce même carré. Ils poussaient une grosse brouette remplie de bulbes et ils furent extrêmement surpris de voir la place prise. "Dommage qu'il faille enlever ces jacinthes! - fit l'un. - Que veux-tu, ce sont les ordres du duc", répondit l'autre. Ils enlevèrent l'école, et ayant vidé la brouette, y placèrent les malheureuses fées terrifiées sur cinq rangs. » (p. 50)

⁶⁴ Toutefois cette anecdote concernant les fées nous rappelle que ces frontières sont poreuses et que le naturel se mêle constamment au culturel à Kensington, si bien que les fées, qui appartiennent davantage au monde naturel, prennent part à cette vie diurne d'apparence plus rangée, signe que rien n'est fixe aux jardins, et surtout pas les frontières.

oiseaux. Bien qu'ils appartiennent au règne animal, les oiseaux entretiennent néanmoins des rapports forts avec les êtres humains, et plus spécifiquement avec les femmes. En effet, Salomon détient le pouvoir de faire advenir les naissances humaines. Celles qui veulent un enfant n'ont qu'à « écrire ce qu'[elles] désir[ent] (garçon ou fille, brun ou blond, etc.) sur un morceau de papier, puis plier le papier en forme de bateau et le laisser voguer sur l'eau » (p. 17) pour que Salomon, pêcheur de messages, transmette ces commandes aux grives qui couvent les œufs : « si la lettre lui plaît, il [Salomon] envoie un spécimen de première classe, mais si la missive lui hérissé les plumes, il envoie un drôle de loustic. Parfois il n'en envoie pas du tout, et il lui arrive aussi d'en envoyer toute une nichée. Tout dépend de son humeur du moment. » (p. 33) Par un renversement magique, Barrie crée un univers dans lequel les oiseaux font les enfants, faisant d'eux des résidents indispensables des Jardins, qui se muent en pépinières d'enfants. Les oiseaux dès le début du récit se révèlent être les maillons entre l'univers des humains et celui d'un autre monde, sorte de hors monde mi-sauvage, mi-culturel, mais nécessaire à la vie humaine, parce qu'ils sont de véritables passeurs, présents lors du tout premier rite du passage comme du tout dernier, nous y reviendrons.

De nuit enfin, le narrateur nous fait découvrir l'univers des fées. Si les oiseaux font naître les enfants, les fées quant à elles sont nées d'un enfant : « Quand le premier bébé venu au monde éclata de rire pour la première fois, son rire se brisa en un million de morceaux, qui s'éparpillèrent dans l'univers. Ainsi naquirent les fées. » (p. 53) Puisque nous reviendrons sur cette naissance extraordinaire, notons simplement pour le moment que comme les oiseaux, elles font partie de cette filiation humain-animal-créature magique qui rappelle l'univers fabuleux du conte et qui caractérise la sociologie jardinière du roman. Vivant dans le parc lors de la journée elles « se font passer pour des fleurs » (p. 49). La nuit, lorsqu'elles se révèlent sans leur déguisement, elles vivent de fêtes et de danses, de banquets et de jeux (p. 54). Leur société tout à fait organisée et hiérarchisée possède certes des lois et des castes, mais tout en inversion par rapport au monde diurne : « les maisons des fées sont visibles la nuit mais pas le

jour » et elles « ont bien des écoles, mais on n’y enseigne rien. » (p. 53) C’est au cœur de ce monde à l’envers dont nous verrons les ramifications que s’initient les enfants qui se promènent la nuit à Kensington. Les fées agissent alors face à ces visiteurs inopinés comme des gardes, qui défendent l’entrée de leur monde secret. Au sein de ce texte, les oiseaux et les fées, occupent un rôle narratif similaire à celui des loups et des ogres des contes dans la mesure où ils habitent en permanence les Jardins de Kensington plutôt qu’ils ne les traversent, ce sont eux qui permettent ou qui entravent le passage. Le jardin prend ici des allures de « forêt des contes » pour reprendre l’expression d’Yvonne Verdier, en ce qu’il est l’espace privilégié du rite. Liminaires, les fées et les oiseaux vivent à la frontière entre le monde humain, le monde animal et un univers magique. À ce titre, ils peuvent accueillir les visiteurs en quête d’initiation qui, à leur contact, s’ensauvagent (c’est le cas par exemple de Peter, qui prend certains traits oiseliens, ou encore de Maimie, qui parle aux arbres). Ainsi les personnages et l’espace se contaminent les uns les autres de leur liminarité, influençant la narration qui s’organise autour de cette dynamique.

1.2.3 De la parole à l’écriture

Le rapport espace-personnage caractérisé par la liminarité dépend bien sûr d’un texte, à l’origine duquel nous trouvons une parole, soit celle du narrateur et de son interlocuteur, David :

Il faudrait à présent que je vous explique comment nous procédons lorsque nous imaginons une histoire. Je commence d’abord par la lui raconter, puis il me la redit à sa façon. Bien entendu, ce n’est plus tout à fait la même histoire. Je répète alors à David cette nouvelle version, avec les ajouts qu’il a apportés, et ainsi de suite jusqu’à ce que nous soyons tous les deux incapables de dire si c’est davantage mon histoire ou la sienne⁶⁵. (p. 21)

⁶⁵ Jack Goody, dans son ouvrage *Mythe, rite et oralité*, définit le mythe comme une « longue récitation » qui « varie grandement dans le temps et dans l’espace » (Jack Goody, *Mythe, rite et oralité*, Traduit de l’anglais par Claire Maniez, Nancy, Presses Universitaires de Nancy - Éditions universitaires de Lorraine, 2015[2010], p. 110). Selon le conteur, le mythe sera donc transmis toujours un peu différemment. Goody

Comme si elle était le courant de fond du texte, l'oralité est d'emblée présentée comme l'un des piliers du récit à venir, c'est elle qui permet la création du récit écrit. Le narrateur raconte en premier son histoire, puis David la « redit ». De récepteur, le garçon devient narrateur à son tour d'une seconde version de l'histoire. Répétée jusqu'à la fin de la promenade, l'histoire grossit de tous les ajouts que chacun des allers-retours entre le narrateur et David a produits. À travers cet échange, les deux interlocuteurs racontent des histoires qui portent sur un même objet, mais toujours différemment. Cette méthode, qui consiste à faire gonfler le récit un peu plus chaque fois, est fondamentalement liée à son caractère oral. C'est cette parole mobile qui permet l'échange, et la confusion des voix apparaît ici tout à fait bénéfique au texte qui en naît. Après ces discussions, l'histoire passe du monde de l'oralité à celui de la littérature, passage qui condense l'enjeu fondateur du roman, où écriture et oralité se côtoient.

Mais l'extrait ci-haut nous apprend encore autre chose. Dans son « ainsi de suite », le narrateur laisse entrevoir le motif du recommencement qui orne le roman. De même que le récit recommence chaque fois qu'il est conté, les Jardins sont un lieu où l'on revient et, lorsque le rite est réussi, *d'où* l'on revient. Puisque chacun naît oiseau, le parc est le lieu originel dont proviennent tous les enfants naissants. Ainsi les premiers moments de vie sont-ils teintés d'un désir de retourner à la vie oiselière, désir que suit Peter Pan, qui amorce alors un recommencement des premiers instants de sa vie. En effet, tout au long de sa vie dans les Jardins, Peter rejoue la scène du départ : des Jardins au berceau et du berceau aux Jardins, le protagoniste ne peut décider auquel des deux

reprënd à cet égard les propos de l'anthropologue Pascal Boyer, qui avance que « les idées des gens sont parfois similaires à celles de leur entourage, non parce qu'elles se déversent d'un cerveau à l'autre, mais parce qu'elles ont été reconstruites de façon similaire ». (p. 111) Il en va de même pour le récit qui nous occupe : les histoires que se racontent David et le narrateur passent de conteur en conteur et varient constamment selon le jour et le lieu où elles sont racontées, toujours reconstruites à partir de versions précédentes.

mondes il appartient puisqu'il est coincé dans l'entre-deux, et son existence ne peut se déployer qu'à mi-chemin des univers humains et animaux, réels et fictionnels.

1.3 Jardins de jour, jardins de nuit

1.3.1 Le regard du cartographe : jardins de jour

1.3.1.1 De la carte narrative

Nous l'avons dit, les jardins de jour correspondent davantage au monde de la culture, puisqu'ils sont notamment un lieu de reproduction des schèmes sociaux et des modalités de la vie quotidienne. Suivant les chemins tracés dans le parc, le narrateur s'y déplace de façon plutôt ordonnée. Dès le premier chapitre, titré « Le grand tour des Jardins », il s'affaire à répertorier et à lier chacun des lieux qui constituent les Jardins de façon systématique. De cette façon, une carte, que nous appelons carte narrative, est créée par le narrateur, qui relie chacun des lieux de sa visite guidée sous forme de « réseau », un terme que l'anthropologue britannique Tim Ingold définit comme « des lignes reliées par des points. Ce sont des connecteurs⁶⁶. » C'est tout à fait ce à quoi nous avons affaire dans le premier chapitre : le narrateur passe de points en points, de lignes en lignes à travers le parc pour le cartographe en entier en les connectant grâce à chacune des histoires qu'il associe aux différents points de son itinéraire. Ces mêmes lignes sont alors aussi celles du récit, preuve que le texte met en scène son propre mécanisme métatextuel au cœur même de l'espace qui le structure. Ce lien étroit entre texte et espace est présent dès le cinquième siècle puisque

pour les lecteurs du Moyen Âge, le texte était comme un monde qu'on habite et la surface de la page comme un pays à parcourir : le lecteur suit les lettres et les mots comme le voyageur suit les pas ou les balises qui jalonnent son trajet. En revanche, pour les lecteurs modernes, le texte

⁶⁶ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013[2007], p. 108-109.

imprimé sur la page blanche apparaît tel que le monde a été imprimé sur la surface d'une carte, complet et prêt à l'emploi⁶⁷.

Il appert alors que pour les lecteurs du Moyen Âge, le texte est toujours à construire, puisque ceux-ci « habit[ent] » le texte parce qu'ils « parcour[ent] » la page. Ce texte, d'emblée spatialisé, est remplacé, à la modernité, par un autre qui n'est plus à construire : le lecteur est alors témoin des lettres et des mots sans être impliqué dans leur création perpétuelle. Sans qu'il opère un retour à la façon de lire du V^e siècle, le roman de Barrie en est pourtant proche grâce à sa carte narrative, qui convoque à la fois un plan concret des jardins⁶⁸ et un plan qui se construit et se reconstruit à chaque passage que le narrateur et David effectuent dans le parc, ce qui correspond tout à fait à la définition du trajet d'Ingold : « Dans le cas du trajet, en revanche, on s'engage dans une voie qu'on a déjà explorée avec d'autres, en reconstruisant l'itinéraire au fur et à mesure de sa progression⁶⁹. » Ainsi le texte, qui se crée à partir des lignes décrites autant qu'à partir des lignes écrites, est bel et bien un monde habité et toujours à créer. Un mot enfin sur l'architecture de ce roman, qui est composé d'un récit-cadre et de multiples micro-récits. Le récit-cadre correspond à l'histoire que raconte le narrateur, soit la visite des Jardins puis l'arrivée de Peter à Kensington et ses aventures. Les micro-récits quant à eux sont analogues aux « récits enchâssés » que définit Todorov dans « Les catégories du récit littéraire » (1966) : « L'enchâssement, c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre⁷⁰. » Parfois, et surtout dans le chapitre « Le grand tour des Jardins », le narrateur se permet de s'éloigner de l'histoire qu'il conte pour faire référence à un court récit qui correspond généralement à un espace visité ou à un personnage rencontré. Ces événements narratifs concernent souvent des événements

⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁸ Voir Annexe A.

⁶⁹ Ingold, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁰ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 140.

passés et permettent au lecteur de connaître les origines de tel espace ou de tel phénomène. Enchâssés dans le récit-cadre, ils en sont pourtant une partie intégrante puisque la visite des Jardins est organisée autour de ces micro-récits. Ils sont une partie intégrante de la carte narrative elle-même, qui ne peut exister sans eux.

C'est en ce sens que le lecteur peut alors commencer à tracer une véritable « "topographie" [du] roman ⁷¹ », entendue ici non seulement comme carte géographique, mais aussi comme plan des liens entre les actions et l'espace. Cette carte est alors bel et bien narrative, puisque chacune de ces maisons est elle-même accompagnée d'un récit qui met en scène l'enfant ou le personnage pour lequel elle a été construite. De cette façon, la ligne du plan devient la ligne de l'écriture grâce à une étroite collaboration entre l'espace et le récit, qui évoluent de concert puisque le second s'appuie sur le premier pour se déployer. Au moment d'entamer la visite des Jardins, le narrateur précise que ceux-ci « sont un pays immense, avec des millions et des milliers d'arbres » (p. 9). Cette description rappelle encore une fois la « forêt des contes », preuve que le récit ne cesse de balancer entre conte et roman et ce dès son ouverture. La visite comporte vingt lieux distincts, dont le premier se nomme les « Figues » (p. 9). Toutefois, nous informe le narrateur, « vous ne daignez pas vous y arrêter, car les Figues sont le domaine réservé de petites créatures hautaines, qui n'ont pas le droit de frayer avec le commun des mortels. » (p. 9) Le premier point du réseau est tout à fait singulier, puisque bien que le narrateur précise qu'il ne s'y arrêtera pas, le texte s'y attarde pourtant à travers le micro-récit qu'y en est fait, comme si ce dernier, en l'absence d'un accès à la dimension purement spatiale des Figues prenait le relais. Avec ce premier micro-récit, de nouvelles membres de la sociologie jardinière apparaissent. Elles sont surnommées « Figues » par « David et d'autres héros » (p. 9) du nom du lieu qu'elles occupent, nous informe le narrateur. Cette comparaison entre

⁷¹ Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Problèmes de techniques romanesques*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 82.

David et un héros met en lumière la porosité qui existe entre l'univers narratif que le narrateur désigne comme fictionnel (les légendes qui entourent le parc et celles que David et lui se racontent) et le texte auquel le lecteur a accès, comme si le jeune garçon, l'instant d'une phrase, était à la fois personnage des récits des Jardins et narrateur de ceux-ci, participant et créateur à la fois. La polyphonie du roman ne cesse d'être réitérée : « D'après la légende, le nom du lieu viendrait de ce que ces petites créatures sont toujours très élégantes » (p. 9). Le mot « légende » historicise le récit qui est en train de se construire, car il nous indique que bien que l'histoire que créent nos deux promeneurs soit toujours à refaire, elle convoque d'autres voix que la sienne, en l'occurrence la voix populaire de la légende. Comme Peter Pan, qui porte un nom qui le place entre deux cosmologies et entre plusieurs époques, les histoires que content David et le narrateur s'appuient sur d'autres qui contribuaient déjà à créer les Jardins de Kensington comme lieu de récits.

Nous l'avons souligné, le roman révèle que le nom du lieu et celui de ses occupants sont liés, signe que le récit et l'espace travaillent bel et bien de concert. La dernière partie de la phrase citée ci-haut mentionne leur élégance. Dans sa version anglaise originale, nous lisons « they dress in full fig⁷² », une expression populaire dont le sens est inaudible en français. C'est que le mot « fig » signifie ici à la fois le fruit qu'est la figue, mais aussi un habillement chic. Un autre double-sens semble caractériser la langue des Figes : « et vous serez au fait des us et coutumes de ce club de Dandys des Jardins, lorsque je vous aurai dit qu'il ne parle pas de cricket, mais bien de Crickets. » (p. 9) À l'image de leur nom, les Figes jouent sur les mots. Ainsi le nom commun « cricket » au singulier, qui prend le sens de « sport d'équipe [anglais] très populaire se jouant à l'aide de battes de bois et de balles⁷³ », est remplacé par

⁷² J. M. Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy*, New York, Oxford University Press, 2008[1906], p. 4.

⁷³ CNRTL, « Cricket », 2012, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/definition/cricket>, consulté le 5 février 2024.

« Crickets » au pluriel, qui réfère aux insectes. Entre les deux sens, la phrase balance, et c'est dans cette ambivalence que vit le texte. Que ce soit par le double sens de « fig » ou de « cricket », ces processus homophoniques ont deux fonctions. La première, nous l'avons nommée, concerne l'ambivalence des créatures, qui vivent entre nature et culture, c'est-à-dire entre règne végétal et tenue de dandy ou, ici, entre activité sociale (le jeu de cricket) et règne animal (le cricket comme insecte). La seconde fonction, si elle souligne aussi l'ambiguïté des membres du personnel jardinier, nous permet de parler de la langue de ces personnages, qui trahit leur rapport à la culture. Bien que les Figues n'aient pas le droit de vivre aux côtés des humains, il n'en reste pas moins qu'elles habitent un parc qui est traversé par les promeneurs. Ainsi, en tant que membres du personnel des Jardins, elles ne peuvent rester isolées dans la nature, et leur parole, qui entre en contact avec celle des humains, manifeste l'entre-deux qu'occupent les Figues à travers ses usages dans l'oralité. Ensauvagé, le langage des Figues contamine le texte, qui contracte ces double-sens. Cette contamination peut même s'étendre à l'extérieur des Jardins lorsque « parfois, une Figue rebelle escalade la clôture et s'échappe dans le monde, comme Miss Mabel Grey, seule Figue à être devenue célèbre... Mais je vous raconterai son histoire lorsque nous serons à la Porte nommée d'après Miss Mabel Grey. » (p. 9) Ce premier micro-récit en annonce donc un autre, qui ne viendra que plus tard, car le récit se contraint là à ne raconter qu'une chose à la fois, selon l'ordre dans lequel les lieux sont visités. C'est en ce sens que la structure narrative du roman est construite sous forme de réseau où chaque récit se connecte aux autres à travers le trajet du narrateur. En ce sens, le texte de Barrie suit une logique dans laquelle carte géographique et carte narrative sont liées puisque, ainsi que l'avance Ingold, « [c]omme la ligne de la carte, la ligne du récit oral décrit un trajet⁷⁴ ». C'est pourquoi dans le roman, les lieux n'apparaissent sur le plan fictionnel

⁷⁴ Ingold, *op. cit.*, p. 119.

que s'il y a mouvement, et inversement, David et son acolyte se déplacent pour raconter ces micro-récits.

1.3.1.2 De la ligne droite dans les Jardins de jour

En tant que parc public, les Jardins de Kensington s'inscrivent dans un milieu urbain tout en se trouvant entourés de frontières et de seuils qui les distinguent de ce milieu : « Les Jardins ont plus d'une entrée, mais vous pénétrez toujours par la même porte » (p. 7). Le texte révèle d'emblée qu'un point d'entrée est imposé aux promeneurs et aux promeneuses, et ce seuil est important pour nous, puisqu'il est celui à partir duquel la frontière entre le monde du quotidien et de Kensington se marque nettement. Par cette porte, les promeneurs peuvent voir le panneau d'informations qui affiche notamment les heures d'ouverture du parc, information qui, si elle n'est pas présente textuellement, est disponible dans l'illustration⁷⁵ qui accompagne l'incipit du roman. Derrière les grilles, à droite de l'image, nous voyons bel et bien deux pancartes sur lesquelles se trouve du texte. Le passage du seuil s'accompagne alors d'un premier acte de lecture, autre marque d'initiation, puisque tous ne savent pas lire. Les enfants, selon leur âge, sont alors tributaires d'un savoir qui leur transmet l'information. Cet acte de lecture premier engage donc les individus dans un rapport littéraire avec les Jardins de Kensington. Cet ordre de la littératie, qui « désigne un ensemble de compétences et de savoir-faire élémentaires en lecture et en écriture⁷⁶ », est bel et bien celui de la culture. Les panneaux qui se trouvent à l'entrée des Jardins évoquent cet univers de la littératie et avec lui celui de la ligne droite⁷⁷.

⁷⁵ Voir Annexe B.

⁷⁶ Béatrice Fraenkel, « Littératie », *Langage et société*, Hors série 1, 2021, p. 221.

⁷⁷ Dans son ouvrage *La Raison graphique*, Jack Goody part du principe que les modes de communication ont un effet sur la pensée : « Même si l'on ne peut raisonnablement pas réduire un message au moyen matériel de sa transmission, tout changement dans le système des communications a nécessairement d'importants effets sur les contenus transmis. » (*La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Traduit de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979[1977],

1.3.2 Des Jardins et de l'Histoire

En guise d'introduction à la description des Jardins et avant de commencer sa visite, le narrateur dit qu'ils « sont à Londres, où vit le Roi » (p. 7), créant par le fait même une analogie forte entre le système monarchique dans lequel il évolue lui-même et le système interne qui régit les Jardins. La visite à « la statue du Grand Penny » (p. 10), monument à l'effigie de la reine Victoria, est à cet égard révélatrice de l'importance au sein de jardin de jour d'un ordre politique :

Autrefois le bébé le plus célèbre des Jardins était une petite fille qui vivait dans le Palais toute seule, avec une foule de poupées; le matin, on sonnait la cloche et bien qu'il fût seulement six heures, elle sautait de son lit, allumait une chandelle et allait ouvrir la porte en chemise de nuit. Et alors, transportés de joie, tous s'écriaient : "Salut, Reine d'Angleterre!". [...] Le *Grand Penny* est une statue érigée en son honneur. (p. 10, la traductrice souligne)

La référence à la statue de la reine Victoria redouble certes l'ancrage historique du roman, puisqu'elle nous rappelle l'héritage du XIX^e siècle dont est tributaire le roman, mais elle est surtout exemplaire du rapport à l'Histoire⁷⁸ du texte. En l'occurrence, c'est « le bébé le plus célèbre des Jardins » qui donne une signification au monument, et non l'inverse. Tout se passe alors comme si à Kensington, il était possible de réécrire l'Histoire, de sorte que la statue de Victoria aurait été érigée non pas en l'honneur de la souveraine, mais plutôt pour commémorer la fillette : de l'histoire à l'Histoire, il n'y a qu'une ligne. Le « Jardin de jour » apparaît avant tout comme un lieu où règne un

p. 46.) Goody s'intéresse particulièrement à « la réduction de la parole à des formes graphiques », c'est-à-dire au « développement de l'écriture ». (*Ibid.*, p. 48.) L'ethnologue s'interroge quant à l'impact sur la pensée de l'écriture en tant qu'elle « offr[e] à la vue du langage spatialement ordonné ». (Jean-Marie Privat, « Sur *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* de Jack Goody, *Questions de communication*, n°33, 2018, p. 301.) En somme, la « raison graphique » correspond à la façon dont la culture s'est modifiée à partir du moment où l'écrit est devenu le mode de communication principal des sociétés occidentales.

⁷⁸ Les termes « Histoire » et « histoire », en tant qu'homophones, peuvent porter à confusion. Dans ce mémoire, nous définissons donc le premier comme le récit des actes et faits marquants de l'humanité et nous disons du second qu'il est le résultat d'une pratique de l'écriture de fiction.

ordre proche des rapports de pouvoir qui structurent la société anglaise du début du XX^e siècle. Si tous peuvent parcourir les Jardins, il faut pourtant le faire selon les modalités qui correspondent au statut de chacun ainsi que nous l’observons à travers la mise en scène de la relation mère-enfant, où la première impose des limites au second. Comme en témoigne le narrateur, les enfants ne peuvent en effet faire le tour des Jardins sans l’approbation maternelle : « [A]ucun enfant n’a jamais fait le tour entier des Jardins, parce qu’on est obligé de rentrer à la maison trop tôt. [...] Si votre mère n’était pas aussi convaincue que, de midi à une heure, il vous faut dormir, vous pourriez très vraisemblablement en faire le tour complet. » (p. 7) Puisque ses actions sont encadrées par un système de règles familiales strictes, l’enfant ne peut jouir de l’espace comme il l’entend. Outre l’autorité maternelle, l’enfant est aussi assujéti aux lois qui encadrent de plus en plus son existence. À cet égard, le récit semble se faire le miroir des changements législatifs qui ont cours en Angleterre en 1906, année de publication du roman.

Dès le XIX^e siècle, le système monarchique est ébranlé alors qu’en 1832 avec le *Reform Act*, la Chambre des Lords, qui représente le pouvoir aristocratique, perd peu à peu « son droit de patronage ancien sur la Chambre des communes⁷⁹ ». Un peu moins d’un siècle plus tard, en 1911, soit cinq ans après la publication de *Peter Pan dans les Jardins de Kensington*, le *Parliament Act* retire tout à fait à la Chambre des Lords son pouvoir en matière d’économie. Au fondement de cette transition d’un système impérialiste à un gouvernement de plus en plus démocratique, un changement de pouvoir majeur s’opère. La majorité parlementaire passe rapidement des mains des Tories, le parti conservateur, à celles des libéraux, qui amorcent dès leur entrée au pouvoir des réformes importantes concernant la place des enfants dans la société. L’un des textes de lois les plus conséquents pour la cause des enfants, soit l’*Education Act*

⁷⁹ Jacques Leruez, « ROYAUME-UNI - Le système politique », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/royaume-uni-le-systeme-politique/>, consulté le 14 janvier 2023.

de 1902, a pour but « [d']élever le niveau éducatif et [de] promouvoir l'égalité des chances⁸⁰ » afin qu'une majorité de la population ait accès, dès le plus jeune âge, au système d'éducation. D'autres mesures s'ajoutent progressivement à cette dernière : en 1906, l'État promet de fournir « des repas aux élèves défavorisés des écoles élémentaires publiques⁸¹ » et « en 1908, le *Children's Act* assure la protection des enfants maltraités et fonde des cours de justice spéciales pour les mineurs⁸² ». Les enfants, maintenant des sujets à part entière d'un point de vue législatif, sont donc au cœur des préoccupations des institutions politiques britanniques de l'époque. Comme en réponse à ces nouvelles mesures, Barrie met en scène des personnages d'enfants qui ne sont pas des personnages secondaires.

Au contraire, ils sont les véritables moteurs du récit. Le texte est alors pour les enfants parce qu'il est constitué par eux (littéralement, puisque le jeune David participe à sa création à chacune de ses promenades), qui le traversent et forgent les histoires qui le font exister. À ce titre, une métaphore retient notre attention, celle du bassin et de la mer. Deux types de jeux y sont présentés : soit l'enfant s'amuse avec le « bateau-canne » (p. 13), soit il pilote le « voilier » (p. 13) miniature. Le bassin, « aimant dont l'attraction est irrésistible pour les enfants⁸³ », est un des lieux les plus investis par les jeunes promeneurs. Celui qui joue avec le bateau de bois est du côté de l'inachevé, puisque l'imagination⁸⁴ transforme le bâton en bateau toujours à refaire : « [T]andis

⁸⁰ Mougel, *op. cit.*, p. 56.

⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

⁸² *Idem.*

⁸³ Caroline Orbann, « De Kensington Gardens à Neverland : Peter Pan et ses territoires », *Belphégor*, vol. 10, n°3, 2011, p. 9.

⁸⁴ Nous adoptons la définition de Renald Legendre, pour qui l'imagination correspond à la « faculté de se représenter les choses par la pensée ». (Renald Legendre, « Imagination », In *Dictionnaire Actuel de l'éducation*, Montréal, Guérin, 1993, p. 699.) À propos de la question de l'imagination dans le processus d'apprentissage de l'enfant, Andrée Archambault et Michèle Venet affirment « avec Vygostky que, petit à petit, l'imagination se développe parallèlement à la pensée rationnelle et devient une activité réfléchie,

que vous faites le tour du bassin en tirant votre navire, vous imaginez de petits hommes courir sur le pont, des voiles s'élever par magie et se gonfler sous la brise » (p. 13). Avec ce bateau, qui vogue par « magie », il est possible de traverser la mer, là où se trouvent les grandes vagues et les tempêtes. C'est là que se créent les aventures : l'embarcation navigue entre les « baleines [qui] crachent leurs jets d'eau » (p. 13), les « pirates » (p. 13) et les « villes incendiées » (p. 13). Le narrateur poursuit :

Vous effectuez ce périple en solitaire, car le Bassin est un peu petit pour étancher la soif d'aventures de deux garçons à la fois; et bien que vous vous parliez intérieurement pendant la traversée, donnant des ordres et les exécutant avec célérité, vous ne savez pas, quand vient l'heure de rentrer, où vous êtes allés ni ce qui a gonflé vos voiles. Mais vous avez mis votre coffre au trésor sous clé, dans la cale, et il sera peut-être découvert par un autre enfant quelques années plus tard. (p. 13)

Ce jeu du « bateau-canne »⁸⁵ permet donc aux enfants d'entrer, temporairement, dans un autre univers régi par d'autres règles. Le sociologue Roger Caillois, dans son ouvrage *Les jeux et les hommes* (1958), écrit que le jeu est une activité « réglée », c'est-

complémentaire de la pensée rationnelle et génératrice de nombreux "possibles" qui ouvrent des horizons inconnus. Considérée sous cet angle, l'imagination joue certainement un rôle important non seulement dans le développement individuel, mais aussi dans celui des sociétés et de l'espèce ». (Andrée Archambault et Michèle Venet, « Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygostky : d'un acte spontané à une activité consciente », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 33, n°1, 2007, p. 19.) Comme nous le verrons dans le second chapitre, dans le roman de Barrie, la question du jeu est au cœur des initiations que vivent les personnages. En tant que telle, elle a partie liée avec leur développement individuel autant qu'avec celui de la société qu'ils tentent d'intégrer.

⁸⁵ Nous pourrions y voir une forme avant-gardiste des « livres dont vous êtes le héros » qui, comme l'explique Patrick Moran, sont « d'abord apparus aux États-Unis en 1979, avec la série *Choose Your Own Adventure* chez Bantam Books, mais c'est surtout en Grande-Bretagne que le format a pris son essor ». (Patrick Moran, « Mise en scène du choix et narrativité expérientielle dans les jeux-vidéos et les livres dont vous êtes le héros », *Sciences du jeu*, n° 9, 2018, p. 3.) Écrit « [à] la deuxième personne, le récit offre à la fin de la plupart des paragraphes un choix narratif (direction à suivre, attitude à adopter face à un interlocuteur, action à accomplir d'une certaine manière, etc.), chaque branche de l'alternative renvoyant à un autre paragraphe du livre. Un lecteur n'aura donc pas la possibilité de lire la totalité des 400 paragraphes lors d'une lecture donnée, qu'elle soit victorieuse ou non ». (*Ibid.*, p. 4.) Le roman de Barrie n'est pas structuré ainsi, mais le jeu auquel s'adonnent les enfants au bassin trouve un écho dans ce format contemporain, car le jeu du bateau-canne, bien qu'il soit toujours structuré autour du même objet, possède de multiples possibilités.

à-dire « soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte⁸⁶ ». On ne peut jouer n'importe comment : pour qu'il soit soutenable, le jeu doit être limité dans le temps et dans l'espace. Puisqu'il prend place dans un univers qui se suffit à lui-même en matière de lois, il n'a pas à suivre celles de la réalité au cœur de laquelle il est aménagé, car il suppose l'acceptation d'une certaine illusion, un mot qui, comme le rappelle Caillois, « ne signifie pas autre chose que d'entrer en jeu : *in-lusio*⁸⁷ ». Cela n'implique pas qu'il est pour autant déconnecté de la réalité puisque les jeux « sont largement dépendants de la culture où ils sont pratiqués. Ils en accusent les préférences, ils en prolongent les usages, ils en reflètent les croyances⁸⁸. » Comme le rite, le jeu prend place en dehors du monde de la vie quotidienne (il a son propre espace et ses propres lois) et exige de surmonter différents obstacles. Il est alors ce que l'anthropologue Victor Turner appelle un « phénomène liminoïde ». En effet, Turner postule que certaines qualités du rite de passage peuvent être transférées dans la culture hors de leur contexte proprement rituel, notamment à travers les arts ou le sport :

In the so-called “high culture” of complex societies, liminoid is not only removed from a *rite of passage* context, it is also “individualized”. The solitary artist *creates* the liminoid phenomena, the collectivity *experiences* collective liminal symbols. This does not mean that the maker of liminoid symbols, ideas, images, etc., does so *ex nihilo*; it only means that he is privileged to make free with his social heritage in a way impossible to members of cultures in which the liminal is to a large extent the sacrosanct⁸⁹.

⁸⁶ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Folio, 1967[1958], p. 42-43.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 61, l'auteur souligne.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 162-163.

⁸⁹ Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 52. L'auteur souligne.

Similaires à une pièce de théâtre, les jeux qui prennent place dans les Jardins sont des actes d'imagination, donc de création. Lorsque l'enfant joue au bateau-canne, bien qu'il ne traverse pas un rite de passage comme tel, il fait pourtant une expérience qui est proche de la liminalité du rite; il fait une expérience liminoïde :

The *liminoid* is more likely a commodity – indeed, often *is* a commodity, which one selects and pays for – than the *liminal*, which elicits loyalty and is bound up with one's membership or desired membership in some highly corporate group. One *works* at the liminal, one *plays* with the liminoid⁹⁰.

Du liminal au liminoïde, c'est l'expérience de la communauté qui change. Dans le premier cas, celle-ci est présente pour encadrer, voire faire respecter le rite alors que dans le second cas, elle est là pour partager l'expérience. De même, quand l'enfant joue au bassin avec ses camarades, il partage avec eux cet espace liminoïde d'où émergent les récits qui structurent le monde imaginaire.

Mais ce « périple » qu'évoque le narrateur s'accomplit pourtant au prix d'une certaine solitude, celle qui se rencontre lorsque le garçon s'immerge en lui-même, où il se parle « intérieurement », mais comme nous l'avons montré plus haut, c'est aussi celle qui est propre à la phase liminaire du rite de passage, durant laquelle l'individu fait face à l'inconnu. Cet inconnu, c'est ce qui attend celui qui joue avec le bateau-canne et qui, se faisant, quitte le lieu réel du bassin pour avoir accès à la mer, espace fantasmé où les péripéties prennent place. Là encore, récit et espace travaillent de concert puisque c'est le périple imaginé par l'enfant qui le resitue dans un nouveau lieu qu'il a lui-même contribué à créer. Le narrateur, en mentionnant que l'étang est un peu petit pour deux garçons, marque du même coup l'importance de la camaraderie dans l'éducation des enfants : le jeu du bateau-canne est aussi un outil de socialisation à partir duquel se crée une communauté, celle des garçons qui se préparent lentement à

⁹⁰ *Ibid.*, p. 55, l'auteur souligne.

entrer dans le monde social. Cette communauté se perpétue même après la fin du jeu, puisque d'autres enfants peuvent accéder à ce trésor, c'est-à-dire à cette contribution à l'imaginaire collectif, qui se bâtit sur les récits qui tissent la trame du social. À l'opposé, le voilier ne donne accès qu'à l'étang : « Les voiliers ne sont que des jouets, et leurs propriétaires des marins d'eau douce. Tout ce qu'ils font, c'est traverser et retraverser un bassin, tandis que le bateau-canne, lui, tient la mer. » (p. 13) L'espace imaginé qui donne tout son attrait au navire de bois perpétuellement inachevé est donc inaccessible depuis le voilier qui, lui, est fini : « [R]evient-on au repaire de son enfance parce qu'on a joué avec un voilier? Certainement pas. C'est le bateau-canne qui est resté dans la mémoire. » (p. 13) Ainsi le voilier que les enfants amènent dans le parc ne peut pas survivre au passage du temps, son ancrage dans la mémoire n'est lié à aucun récit, à aucune aventure, mais seulement à un bassin. Dans le texte original, les pronoms qui sont employés pour parler des deux embarcations signifient leur écart symbolique : le voilier est désigné par « it », pronom qui désigne les objets, alors que le pronom personnel « she⁹¹ » désigne le bateau-canne. Ce dernier prend alors valeur d'être vivant, puisqu'il est en fait la continuité inachevée de celui qui le crée, alors que le voilier, lui, ne reste qu'un objet inanimé. C'est en somme le morceau de bois trouvé dans le parc et transformé en vaisseau qui permet d'étoffer l'imaginaire individuel et la création d'histoires, donc de nourrir l'imaginaire collectif sur lequel s'érige la société. Tout comme les Jardins, la force du bateau-canne se loge dans la jonction entre la nature (il est multiple, inachevé) et la culture (il appartient aux Jardins de jour en tant qu'outil de socialisation). La métaphore du bassin et de la mer, mettant en scène cette tension, résume l'importance de la question de l'imagination qui sous-tend le roman *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* tout en éclairant son mécanisme narratif, soit la carte narrative. Le bassin apparaît en effet comme l'un des lieux privilégiés de l'invention du lieu par le récit oral.

⁹¹ Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy*, op. cit., p. 7.

1.3.3 De la ligne de la carte à la ligne de l'écriture

Le trajet tire à sa fin alors que le narrateur et David arrivent à la Serpentine⁹², la rivière qui coupe les Jardins au nord-est : « La Serpentine commence près d'ici. C'est une rivière charmante, avec une forêt noyée au fond. Si l'on se penche au bord, on aperçoit les arbres qui croissent à l'envers, et l'on dit que les étoiles viennent aussi s'y noyer la nuit. » (p. 16-17) Cette description paraît renforcer le caractère liminaire du parc, puisque la rivière contient tout un monde où les « arbres qui croissent à l'envers » annoncent déjà les renversements qui prendront place la nuit. Autrement qu'un simple reflet inversé du jardin de jour, cette « forêt noyée au fond » est plutôt un avertissement : le verbe « noyer », employé par deux fois, introduit ici la question de la mort dans le récit. Ce cours d'eau fait office de frontière naturelle, puisqu'il sépare l'île des oiseaux, c'est-à-dire celle où vivent Salomon le corbeau et ses compagnes grives, de la rive ouest des Jardins. La Serpentine, dont le nom descend du latin « serpentinus », « malin » ou encore « rusé » au figuré, est donc un seuil, qui permet d'accéder à la rive est⁹³ des Jardins de laquelle nous ne savons rien, car ni le texte ni la carte ne nous permettent de la visiter. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les oiseaux sont des passeurs dans l'univers de Barrie et à ce titre, ils sont à la fois représentants de la vie et de la mort puisqu'ils sont présents à la naissance comme à la mort des enfants. Ainsi, se pencher au bord de la rivière, c'est non seulement être introduit à un monde renversé,

⁹² Non seulement la Serpentine porte-t-elle le nom d'un type de ligne, ce dernier est en fait lié intimement à l'architecture des jardins anglais depuis le XVIII^e siècle comme l'explique Georges Poulet dans son ouvrage *Métamorphoses du cercle*. Le peintre Hogarth au XVII^e siècle dira de la ligne serpentine qu'elle est « la ligne de la beauté », une idée que Burke, en 1753, développera dans son essai *The Analysis of Beauty*. Poulet ajoute que cette idée « sera universellement appliquée, et, en particulier, dans l'architecture des jardins. C'est ainsi que la mode des jardins anglais au XVIII^e reflète fidèlement le goût pour la ligne serpentine. » (Georges Poulet, *Métamorphoses du cercle*, Paris, Pocket, 2016[1961], p. 160-161.)

⁹³ Le plan fictif ne le précise pas, mais le plan réel des Jardins nous apprend que cette section du parc correspond en fait à Hyde Park, autre grand espace naturel dont ont fait partie les Jardins de Kensington jusqu'en 1728 à la demande de la reine Caroline. (« History and Architecture », *The Royal Parks*, 2016, en ligne, <https://www.royalparks.org.uk/parks/kensington-gardens/about-kensington-gardens/history-and-architecture>, consulté le 12 juillet 2023.)

mais c'est également être averti des dangers de ce monde à l'envers qui, nous le verrons dans notre second chapitre, est effectivement rempli d'épreuves. Il n'est alors pas anodin que les deux derniers lieux visités après le passage près de la Serpentine soient le « Cimetière des chiens » (p. 17) et le « Nid de Pinsons » (p. 17), deux endroits liés à la mort. L'histoire du Nid de Pinson, qui « évoque une histoire triste » (p. 17), raconte effectivement la mort de quatre bébés oiseaux qui, l'un après l'autre, meurent dans l'œuf.

Le narrateur ajoute que « seule une petite partie de la Serpentine se trouve dans les Jardins, car elle passe aussitôt sous un pont pour aller baigner l'île sur laquelle naissent tous les oiseaux qui deviennent des petits garçons et des petites filles ». (p. 17) À la lecture de cet extrait, il faut nuancer ce que nous avons dit plus haut quant aux oiseaux. En effet, s'ils font bel et bien partie de l'univers des Jardins puisqu'ils y volent et y vivent, leur maison n'apparaît pourtant pas être *dans* le parc puisque la rivière, lorsqu'elle quitte Kensington, baigne alors l'île. La carte que nous fournit Barrie éclaire encore le lieu où se situe l'île des oiseaux, puisque cette dernière est dessinée à travers la ligne qui encadre la carte⁹⁴. Au sud-est du plan, cette ligne se brise et permet d'intégrer au dessin une moitié de l'île alors que son autre moitié se trouve à l'extérieur de la carte. Cette île sur laquelle Peter vit pendant ses premiers jours à Kensington est alors un lieu entre deux autres lieux. Elle se situe en fait entre les Jardins et le monde urbain, mais aussi entre les lignes de la carte et celles du texte, comme si les traits du récit modifiaient ceux de la carte, l'entrée des oiseaux dans l'histoire entraînant l'apparition de l'île sur le plan. Ainsi, la maison des oiseaux, séparée du reste du parc par la Serpentine, est un espace liminaire qui annonce la liminarité du protagoniste, puisque l'île des oiseaux s'appelle « l'île de Peter Pan⁹⁵ », et ce bien avant que le

⁹⁴ Voir Annexe A.

⁹⁵ Sur la carte même des Jardins de Kensington incluse dans le roman, nous pouvons lire non pas « Kensington Gardens », mais bien « Peter Pan's Kensington Gardens », c'est-à-dire les Jardins *de* Peter

personnage soit officiellement introduit dans le récit (il faut attendre le seconde chapitre titré « Peter Pan »). Le passage qui concerne la Serpentine annonce donc ce qui attend le lecteur dans le jardin de nuit où la ligne de la culture qui prédomine de jour se transforme, se courbe. Les marques du social qui organisent le parc de même que le trajet des promeneurs se renversent, et dès lors, l'espace est re-signifié, car de nuit, Kensington est carnavalesque.

1.3.4 Le regard de l'ethnologue : jardins de nuit

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, c'est dans l'univers des fées que se déploie le récit du Jardin de nuit :

Il est terriblement difficile de connaître le monde des fées et il n'y a guère qu'une chose qui soit sûre : partout où il y a des enfants, il y a des fées. Il y a longtemps, les Jardins étaient interdits aux enfants, et on n'y trouvait aucune fée. Le jour vint où les enfants y furent admis, et le soir même des fées débarquèrent en grand nombre. (p. 49)

Ces phrases avec lesquelles le narrateur ouvre le chapitre « On ferme! » révèlent l'importance des enfants pour les fées. Elles incarnent un savoir tout à fait différent de celui des autres créatures du jardin, un savoir défendu puisqu'il se trouve « derrière les grillages, là où, précisément, vous n'avez pas le droit d'aller » (p. 49), interdit que redouble le titre du chapitre, qui met en évidence la séparation temporaire et obligatoire entre l'univers du parc et le monde extérieur. S'il faut transgresser la règle pour y accéder, la traversée du seuil des jardins nocturnes est liée non seulement à un espace défendu, mais aussi à un temps antérieur auquel il est impossible de retourner, c'est-à-dire à l'époque de l'enfance-oiseau : « Quand vous étiez oiseau, vous connaissiez parfaitement les fées, et vous gardez une foule de souvenirs de ce temps-là. Il est vraiment dommage que vous n'ayez pas pu les noter, car vous les oubliez peu à peu. »

Pan. Comme l'île Serpentine, les Jardins sont teintés de la liminarité de Peter jusqu'à lui appartenir symboliquement.

(p. 49) C'est à ce temps d'avant « la lettre », à prendre au sens fort du terme, qu'est associée l'époque de l'enfance, où le sujet dialogue avec les oiseaux et avec les fées avant d'apprendre à parler aux humains et à écrire. Seul ce temps d'avant le langage et l'écriture peut donner accès au monde des fées, qui adoptent « une apparence trompeuse », prétendant « être quelque chose qu'elles [ne sont] pas ». (p. 49) L'univers nocturne, qui est fait d'inversions par rapport aux prescriptions journalières et qui met en scène un imaginaire de la fête et du banquet, donne à lire une narration qui emprunte la forme du « maillage⁹⁶ ». Ce ne sont plus à des « routes qui se croisent » que le lecteur a affaire, mais à des « pistes entrecroisées⁹⁷ ». Plutôt que de nous faire le récit de ceux qui traversent le parc, le narrateur raconte l'histoire de ceux qui y habitent, selon la définition qu'Ingold donne au mot « habiter » :

L'habitation ne signifie pas pour moi le fait d'occuper un lieu dans un monde prédéfini pour que les populations puissent y résider. L'habitant est plutôt quelqu'un qui, de l'intérieur, participe au monde en train de se faire et qui, en traçant un chemin de vie, contribue à son tissage et à son maillage⁹⁸.

Cette question du « maillage » nous intéresse au premier chef puisqu'elle définit la forme que prend le récit des Jardins de nuit.

Peter Pan dans les Jardins de Kensington est une œuvre, nous l'avons dit plus haut, qui joue, car elle valse entre roman et conte. La fée possède une place importante dans l'imaginaire anglais : « Another fundamental belief among 'maids' and 'housewives' was in the power of fairies. [...] Such beliefs were already ancient by the

⁹⁶ Ingold, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁸ *Idem.*

sixteenth century and had a long lineage in written as well as oral tradition⁹⁹. » Certaines de ces figures féériques sont aujourd’hui célèbres : elle se nomme Fée Morgane dans la légende arthurienne telle que la raconte l’historien Geoffroy de Monmouth au XII^{ème} siècle¹⁰⁰, puis elle est convoquée dans le poème épique *The Faerie Queene*¹⁰¹ (1590), dans lequel le poète Edmund Spenser crée une allégorie de la reine Elizabeth I et au théâtre, elle est mise en scène dans la pièce de Shakespeare *A Midsummer Night’s Dream*¹⁰²(1595) au XVI^{ème} siècle où elle prend le nom de Titania, reine des fées. Ainsi le texte de Barrie est-il porteur de tout un héritage qui le précède au plan de l’imaginaire mais, au chapitre quatre, le roman s’inscrit brièvement dans une autre tradition littéraire du XIX^e siècle, soit celle de l’enquête folklorique. La culture anglaise est en effet héritière d’une longue tradition folklorique liée à l’étude des fées comme êtres vivants et de leur environnement tel que le résume Carole Silver dans son article « On the Origins of Fairies : Victorians, Romantics and Folk Beliefs¹⁰³ ». Elle y explique que, dès la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, différentes écoles de pensée (et de recherche) se forment autour d’œuvres comme *The Fairy Mythology*¹⁰⁴ (1828) par Thomas Keightley et des travaux de William John Thoms, à qui est attribuée la création du mot « folklore » (contraction des noms « folk », le peuple, et « lore », le savoir traditionnel) en 1846. Si différentes approches

⁹⁹ Adam Fox, *Oral and Literate Culture in England, 1500-1700*, Oxford and New York, Clarendon Press et Oxford University Press, 2000, p. 187.

¹⁰⁰ À ce propos, voir l’ouvrage de Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, 474 p.

¹⁰¹ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, Angleterre, Imprimé pour William Ponsonby, 1590.

¹⁰² William Shakespeare, *A Midsummer Night’s Dream*, New York, Penguin Random House, 2016[1595], 144 p.

¹⁰³ Carole Silver, « On the Origins of Fairies: Victorians, Romantics and Folk Beliefs », *Browning Institute Studies*, vol. 14, 1986, p. 141-156.

¹⁰⁴ Thomas Keightley, *The Fairy Mythology*, New York, AMS, 1968[1828], s. p.

rassemblent celles et ceux qui cherchent les fées, sous l'ère victorienne, se développe ce champ à partir d'une démarche scientifique :

Yet, though the Romantic spirit hatched the fairies, it was the Victorian passion for investigation that nourished them. As new personal and psychological attitudes toward belief emerged, the sciences and their techniques were utilized to support or disprove such matters as fairy origins, which had formerly been held to lie outside the realm of proof¹⁰⁵.

Ainsi l'imaginaire anglais des fées s'appuie non seulement sur des récits populaires¹⁰⁶, mais aussi sur des écrits à vocation scientifique, qui ont pour but de démontrer l'existence des fées en plus de la raconter. De nouveaux acteurs prennent alors part à la quête de l'existence de ces créatures, dont de nombreux scientifiques, historiens, théologiens, artistes et écrivains¹⁰⁷. Dans sa forme comme dans son contenu, le chapitre quatre de *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* reprend certains traits des textes de Keightley, car le narrateur met l'accent sur sa propre expérience du monde féérique alors qu'il transmet notamment des conseils pour mieux voir ou trouver les fées : « Une bonne astuce consiste à marcher en regardant de l'autre côté, puis à se retourner tout à coup. » (p. 53) Décrivant les bals qu'elles organisent, le narrateur parle des indices qui les annoncent et il les compare avec les humains, précisant par exemple qu'elles boivent du « vrai vin – dans de véritables verres » (p. 57). Le promeneur, qui s'affaire à documenter leurs habitudes de vie, leurs coutumes et les lieux où il est le plus facile de les rencontrer selon une méthode quasi-scientifique fait alors moins un récit sous forme de carte narrative que sous forme d'enquête ethnologique, où il présente aux

¹⁰⁵ Silver, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁶ Nous pensons notamment à l'affaire des fées de Cottingley de 1917, qui renvoie à une série de photographies truquées sur lesquelles deux jeunes filles, Elsie Wright et Frances Griffiths, semblent poser entourées de fées.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 141. L'entreprise culturelle que représente la quête féérique montre à quel point science et art s'entrecroisent au XIX^e siècle, puisque l'une nourrit l'autre et vice versa. Ces écrits scientifiques ou témoignages sont souvent hautement narrativisés.

lecteurs le résultat de ses observations de terrain¹⁰⁸. C'est ce regard d'ethnologue, non plus celui du cartographe, comme c'était le cas de jour, qui nous permet alors d'apercevoir ce monde liminaire qui fonde les jardins de nuit, monde secret des fées aperçues par les enfants qui traversent cette terre interdite.

Puisqu'elle est menée par un regard différent, la narration s'attarde davantage aux caractéristiques des déplacements des fées qu'aux lieux qu'elles occupent. Les indicateurs spatiaux sont pratiquement absents et le récit qui auparavant accompagnait chaque endroit d'une histoire s'organise autrement. Moins systématique, le narrateur passe de l'anecdote aux notes de terrain entre lesquelles s'insèrent des récits. Ce désordre semble être le résultat d'une certaine contamination entre les fées et le texte qui, à leur image, se désorganise puisque celles-ci vivent selon un ordre carnavalesque, notion que Mikhaïl Bakhtine expose dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Durant le carnaval, explique le critique, « le monde infini des formes et manifestations du rire s'oppo[se] à la culture officielle, au ton sérieux, religieux, féodal¹⁰⁹ ».

C'était la même logique topographique qui présidait à l'enfilage des vêtements à l'envers, des chaussures sur la tête, à l'élection des rois et papes pour rire : il fallait *inverser le haut et le bas*, précipiter tout ce qui était élevé et ancien, tout prêt et achevé, dans les enfers du "bas" matériel et corporel, afin qu'il y subit une nouvelle naissance après la mort¹¹⁰.

¹⁰⁸ Notons qu'à partir de ce moment, la fiabilité du narrateur ainsi que son identité deviennent floues. En effet, si personne ne peut voir les fées parce qu'elles apparaissent après le coucher du soleil, les seules personnes pouvant raconter avec autant de détails ces histoires sont les enfants qui ont traversé le parc la nuit et qui en sont ressortis. Or, jusqu'à maintenant le roman semblait mettre en scène un homme adulte, non pas un enfant. Le texte est brouillé ici, puisque jamais cette identité ambiguë n'est résolue. Nous remercions Mathieu Arnaud pour cette belle intuition de lecture.

¹⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 12.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 90. L'auteur souligne.

De la même manière, cette « *dualité du monde*¹¹¹ » que met en lumière la période du carnaval est reproduite à Kensington, puisque les jardins de nuit sont, comme le carnaval, « à part de la vie quotidienne¹¹² ». Ils s'opposent ainsi aux jardins de jour, qui sont davantage ordonnés et organisés selon la vie des promeneurs. De nuit au contraire, les fées mènent le monde. Puisqu'elles sont nées du rire des enfants, l'arrivée des fées à Kensington est frappée par le carnavalesque. En effet, « le rire est aussi universel que le sérieux; il est braqué sur l'ensemble de l'univers, l'histoire, toute la société, la conception du monde¹¹³. » Plus qu'une marque du carnaval, le rire est alors élevé au rang de principe fondateur et régénérateur, qui possède trois caractéristiques: il est « le bien de *l'ensemble du peuple*¹¹⁴ », il est « *universel*¹¹⁵ », enfin il est « *ambivalent*¹¹⁶ ». Bakhtine considère en effet que le corps collectif rit et fête, et ce rire est pris ici non pas comme une « réaction individuelle », mais comme un phénomène de communauté, qui touche « toute chose et toutes gens¹¹⁷ ». Élan collectif, le carnaval s'organise selon le « *principe de la vie matérielle et corporelle*¹¹⁸ », c'est-à-dire que durant celui-ci, il y a prédominance du corps et de toutes ses expressions. Nous voyons ainsi un rapport d'homologie entre le rire carnavalesque et le rire qui donne naissance aux fées puisque ce dernier provient du « premier bébé venu au monde » (p. 53), donc d'un corps, mais surtout de la toute première enfance de l'humanité. Ce rire « bris[é] en un million de morceaux » (p. 53) est en fait celui de tous et ses fragments « éparpill[és] dans l'univers » (p. 53) redoublent cette universalité. L'ambivalence de ce rire enfantin

¹¹¹ *Ibid.*, p. 13. L'auteur souligne.

¹¹² *Ibid.*, p. 15.

¹¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 20. L'auteur souligne.

¹¹⁵ *Idem.* L'auteur souligne.

¹¹⁶ *Idem.* L'auteur souligne.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 27, l'auteur souligne.

originel, si elle ne tient pas comme l'avance Bakhtine au contraste entre l'allégresse et la raillerie¹¹⁹, appartient plutôt à son impossibilité : les fées naissent d'un corps qui ne peut donner naissance.

La régénération du monde en régime carnavalesque tient au fait que tout se renverse. Les inversions qui prennent place en carnaval permettent donc à l'univers de se régénérer en instaurant un nouvel ordre. De même, le monde des jardins de nuit est régi selon un ordre inverse à celui qui règne de jour ainsi que nous le décrit le narrateur, qui témoigne d'un brouillage entre les règnes végétaux et animaux. Comme évoqué plus haut, les oiseaux parlent, comme Salomon, qui « écout[e] tranquillement » (p. 24) les histoires que Peter lui conte et qui lui en « app[rend] la vraie signification » (p. 24). Les plantes acquièrent elles aussi des caractéristiques humaines : ainsi « un magnolia et un lilas de Perse travers[ent] la barrière et part[ent] pour une longue promenade » (p. 76) alors que pendant les bals féériques, « les grappes de fleurs [...] remontent en courant l'Allées des bébés » (p. 57) afin de « prêter des épingles aux fées » (p. 57). Ces inversions nous permettent alors d'entrevoir ce lieu comme un espace polyphonique où advient « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant¹²⁰ » qui mène à une « abolition de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous¹²¹ ».

Cette abolition des tabous est exemplifiée par le rapport à la nourriture qu'entretiennent les fées, qui est tout à fait contraire à l'étiquette victorienne qui perdure sous l'ère édouardienne. Comme déjà dit, les fées sont fortement liées à l'univers des femmes et de la maternité. En effet, plutôt que d'avoir un roi, elles ont une reine, la Reine Mab, et les pères semblent absents de la maisonnée. Bien que le

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹²¹ *Idem.*

texte mentionne « les messieurs, tous en uniformes, tenant la traîne des dames » (p. 57) à l'occasion d'un bal féérique, ce sont les mères qui sont au centre de la vie sociale des fées : « Puis, si vous êtes passé sans les remarquer, elles courent chez elles et racontent à leur *mère* qu'elles ont eu une aventure extraordinaire. » (p. 50. Nous soulignons.) De même, lors de la scène du déracinement de l'école, c'est une maîtresse qui mène l'équipée, non un maître. Nous observons également que leur irrévérence à table est tout à fait inverse aux bonnes manières auxquelles les jeunes filles du XIX^e siècle doivent se conformer ainsi que l'écrit Julie Harper Pace : « Early nineteenth-century society did indeed develop a convention that linked proper feminine behavior with gastronomic restraint¹²² ». Alors qu'au XVIII^e siècle les repas sont « détendus et simples¹²³ », il en est autrement au XIX^e siècle :

The length and complexity of the meal itself fostered new guidelines that connected etiquette with morality, suggesting that a woman's diet be closely scrutinized and that a woman's appetite ought not to be sated at dinner, but rather controlled and restrained in order for her to be considered most appropriately feminine¹²⁴.

La table à manger devient un espace encore plus ritualisé qu'il ne l'était, et pour se comporter correctement en société, les femmes sont tenues de se conformer à une série de règles et de conventions. Notamment, elles doivent contrôler leur appétit : « This new femininity was more unbending, embracing far more rules, and connected consumption with morality, giving way to the idea that a woman was more feminine if she regulated her appetite carefully¹²⁵. » Les fées au contraire dérogent à ces codes stricts. Le narrateur indique que bien qu'« au début du repas, elles se tiennent tout à

¹²² Julie Harper Pace, « Feast of Burden: Food, Consumption and Femininity in Nineteenth-century England », *Global Food History*, vol. 6, n° 1, 2020, p. 22.

¹²³ *Ibid.*, p. 23. L'expression originale se lit « relaxed and simple ».

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 24.

fait convenablement » (p. 58), elles « oublient rapidement leurs bonnes manières; elles mettent les doigts dans le beurre » (p. 58) et « les plus insupportables d'entre-elles vont même jusqu'à ramper sur la nappe pour lécher le sucre et les autres friandises. » (p. 58) La nuit étant l'opposée du jour, les fées sont du côté de la gourmandise plutôt que de la contrainte.

Bien que les fées possèdent des écoles, « on n'y enseigne rien du tout » (p. 53), précise le narrateur et leur relation au pouvoir est également l'envers de celle des êtres diurnes, car chez elles, « le plus jeune écolier est automatiquement chef de classe, et est toujours élu maître¹²⁶ » (p. 53). De nuit, ce sont donc les enfants qui savent : chez les fées, ils sont maîtres d'école. Cette acquisition d'un savoir d'ordre expérientiel plutôt que scolaire est alors rendue possible par l'abolition des règles hiérarchiques qui régissent le monde diurne. De fait, comme le montre la scène du déracinement de l'école des fées déjà citée, le modèle scolaire traditionnel échoue, et les jeunes fées et leur maîtresse sont « transportées très loin, dans une serre, dont elles s'échapp[ent] à la nuit tombée », signe que la nuit est bel et bien l'espace de prédilection de ceux qui désobéissent, qui s'échappent du monde ordonné. La serre est en effet la version la plus domestiquée du jardin puisque sa vie végétale y est préservée entre quatre murs¹²⁷, et les fées, êtres de nature, ne peuvent y habiter. Leurs demeures sont d'ailleurs à leur image : « Vous pouvez voir nos maisons le jour, mais pas la nuit. Eh bien, les maisons des fées sont visibles la nuit mais pas le jour, car elles sont de la couleur de la nuit. Or,

¹²⁶ Ici, l'expression nous paraît avoir été traduite maladroitement, puisque le mot utilisé dans le texte original au lieu de « master » est « mistress », substantif féminin : « [T]he youngest child being chief person is always elected mistress ». (Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, *op. cit.*, p. 32.) Ainsi les femmes sont réellement au centre de la communauté féérique : ce sont des figures maternelles et des figures d'autorité à la fois.

¹²⁷ Il nous paraît important de faire un détour par l'étymologie puisque le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) nous apprend qu'aux origines du nom « serre » se trouvent les expressions « endroit clos » et « prison », qui sont dans l'usage au Moyen Âge, et que sous sa forme verbale « serrer », il a voulu dire, vers 1155, « fermer avec le verrou ». Lors de cet épisode, la serre est effectivement une prison pour les fées.

à ce jour, je n'ai rencontré personne qui puisse voir la nuit pendant le jour. » (p. 53) Cette dernière remarque du narrateur implique que, s'il est impossible de voir la nuit le jour, c'est qu'il est possible de « voir la nuit », comme si elle était un objet parmi d'autres, « car la nuit a ses couleurs, d'ailleurs encore plus brillantes que celles du jour ». (p. 53) C'est bel et bien un nouveau savoir (et un nouveau regard en l'occurrence) qu'il faut acquérir afin d'entrer dans ce monde carnavalesque, qui repose sur un second type de renversement, soit celui du rapport entre le visible et l'invisible, également illustré par les « déguisements » que revêtent les fées, qui « s'habillent exactement comme les fleurs, et changent d'apparence avec les saisons ». Si « un des éléments obligatoires de la fête populaire [est] le *déguisement*¹²⁸ » parce qu'il permet d'assurer une « permutation du haut et du bas¹²⁹ » et la confusion entre les statuts et les castes, les déguisements féériques permettent quant à eux la confusion entre ce qui compose l'espace, comme les végétaux, les chemins ou les bâtiments, et ceux qui habitent l'espace. Ainsi les plantes parlent et se promènent et les fées sont à la fois des fleurs¹³⁰, indissociables des jardins eux-mêmes. La carnavalisation du monde des Jardins apparaît donc nécessaire à la vie, puisqu'elle est garante du contraste entre les univers du jour et de la nuit, qui ne peuvent exister que l'un par rapport à l'autre. Le monde à l'envers que met en scène Barrie est ainsi la pierre angulaire de cet espace liminaire et polyphonique, où les voix des habitants nocturnes s'entremêlent à celles des passants grâce au narrateur et aux lignes du récit qu'il trace.

De même que la trajectoire du narrateur-ethnologue, qui explore le jardin sans itinéraire précis, le monde des fées est fait de lignes courbes : « Les rues, longues de plusieurs kilomètres et très sinueuses, donnent de chaque côté sur des sentiers tissés

¹²⁸ Bakhtine, *op. cit.*, p. 90. L'auteur souligne.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ Nous retrouvons ce même élément narratif dans le poème de Tickell cité plus tôt : « All in a lawn of many a various hue/A bed of flowers (a fairy forest) grew ». (Dodlsey, *op. cit.*, p. 47.)

dans une laine de couleur éclatante. » (p. 53) Les « longues » avenues, bien qu'elles soient les mêmes que celles qui constituent le parc de jour, semblent avoir changé de dimensions. C'est que de nuit, les fées se réapproprient l'espace puisque, comme nous l'avons avancé plus haut, elles *sont* leur environnement. Ainsi les sentiers, balisés par de la laine, composent les mailles de l'espace et les rues sont « sinueuses » comme l'écriture du chapitre quatre, qui serpente le long des chemins. Les mouvements des fées, « merveilleuses danseuses » (p. 54), sont eux aussi tout en courbes. Le narrateur nous apprend que lors de leur « grand bal » (p. 54), celles-ci dansent au centre d'un « cercle de fées » (p. 54) : « Les danseuses dessinent le cercle peu à peu, à force de tournoyer dans leur valse effrénée. » (p. 54)

CHAPITRE 2

DE CEUX QUI NE FONT QUE PASSER ET DE CEUX QUI NE PASSENT PAS

Au sein des Jardins de Kensington, propices aux initiations, deux personnages nous intéressent, soit Maimie Mannering et Peter Pan. Afin de faciliter notre analyse, nous commençons par un court résumé du passage de Maimie à Kensington. Un jour d'hiver, après être allée se promener dans le parc avec sa nounou et son frère aîné, la fillette se retrouve prise à l'intérieur après sa fermeture. Cherchant refuge, elle y rencontre les fées, qui lui construisent une maison pour la sauver du froid. Elle fait ensuite la connaissance de Peter Pan, qui lui donnera contre toute attente l'occasion de s'initier prématurément – mais le temps des contes ne connaît pas le temps du monde. C'est ainsi qu'au terme de sa visite à Kensington, qui la mène à compléter un cycle, Maimie est initiée à l'univers des jeunes filles. Le cas de la petite fille nous permettra ainsi d'examiner une séquence rituelle complète. Quant à Peter, nous montrerons qu'il est bel et bien un personnage de l'entre-deux, puisque lui reste coincé dans la phase liminaire du rite de passage : il fait du sur-place.

2.1 Maimie Mannering

2.1.1 La notion de rite de passage

L'ethnologue Arnold Van Gennep, dans son ouvrage *Les rites de passage* (1909), établit que « le schéma complet des rites de passage comporte en théorie des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation)¹³¹ ». Nous nous intéresserons tout particulièrement aux rites liminaires, puisqu'ils sont ceux de l'initiation, et à la phase de marge qui les caractérise. Lors de cette période, l'individu en initiation n'est ni qui il était ni qui il sera : c'est « un

¹³¹ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981[1909], p. 14. L'auteur souligne.

moment de non-existence, qui commence par l'isolement¹³² », et donc par l'expérience de la marge durant laquelle se déroule la majeure partie du rite. L'historien Pierre Vidal-Naquet explique que « ce temps d'épreuve impose la rencontre de l'altérité, du contraire, du tout autre : du détour par la sauvagerie et la marge non cultivée¹³³ » où prend place un « ensauvagement programmé » du sujet rituel. S'il atteint la phase d'agrégation, qui est celle de la reconnaissance par le groupe de la transformation subie par l'initié, celui-ci, investi de son nouvel état, intègre ledit groupe. Cette reconnaissance de statut est essentielle, puisqu'« on reconnaîtra un rite de passage au fait qu'il marque publiquement la transition d'un statut vers un nouveau statut¹³⁴ ». Comme le rappelle Van Gennep, l'agrégation s'accompagne parfois d'une « entrée solennelle¹³⁵ », d'un « repas en commun¹³⁶ » ou de « poignées de mains échangées¹³⁷ », car il ne peut y avoir de rite sans communauté. Ainsi nous verrons que ce qui distingue les parcours de Maimie et de Peter, c'est précisément la présence ou l'absence de cette communauté, garante de l'agrégation. Si Maimie est bel et bien agrégée dans la société londonienne qu'elle tente d'intégrer, Peter, quant à lui, reste un résident permanent des Jardins de Kensington, ce qui fait de lui un personnage liminaire.

2.1.2 Phase de séparation : « elle courut se cacher au Puits de St. Govor » (p. 70)

L'ethnologue Anne Monjaret écrit que « le cycle de vie des femmes est ponctué de rites de passage qui entérinent socialement les différents changements de statut

¹³² Bénédicte Berruyer-Lamoine, « Le temps du passage. Temps psychique, temps du rite », *Imaginaire et inconscient*, vol. 2, n° 28, 2011, p. 146.

¹³³ Pierre Vidal-Naquet, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne. Les travaux de Pierre-Vidal-Naquet », *Raison présente*, n° 59, 1981, p. 15.

¹³⁴ Jonathan Ahovi et Marie Rose Moro, « Rite de passage et adolescence », *Adolescence*, n° 4, 2010, p. 864.

¹³⁵ Van Gennep, *op. cit.*, p. 39.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Idem.*

qu'elles connaissent successivement¹³⁸ », car « la socialisation féminine passe par l'apprentissage et l'intériorisation progressifs des normes formalisées par la société, en l'occurrence savoir délimiter les domaines propres au masculin et au féminin¹³⁹ ». Tout le rite de Maimie est traversé par cet impératif de distinction entre le féminin et le masculin, et ce, dès les premières lignes de son histoire.

L'entrée de la fillette dans les Jardins est précédée d'un récit : « Maimie Mannering est la célèbre petite fille pour qui la maison fut construite la première fois. » (p. 70) Son arrivée dans le roman, qui correspond à son entrée dans les Jardins, donne ainsi lieu à la création d'un espace, celui de la *domus*, ce que révèle le titre du chapitre, « La petite maison ». Dans l'Angleterre victorienne, les filles sont en effet associées à une vie restreinte au monde domestique dès leur naissance, par opposition aux garçons qui, eux, sont du côté des « possibilités » : « The thought of a man-child has more *possibilities* of strength and power. It gratifies pride and ambition more... But the mother of the little woman-child sees in her the born queen, and, at the same time, the servant of home¹⁴⁰ ». Le nom de famille du personnage, « Mannering », qui signifie en anglais « a preliminary training (as of a colt) in manners¹⁴¹ », c'est-à-dire un apprentissage des convenances, semble également la prédestiner à un tel avenir inscrit dans la droite ligne des prescriptions genrées de son temps. À cet égard, la critique Carol Dyhouse note que les filles doivent se conformer à un grand nombre de règles en société :

¹³⁸ Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Sarah Tytler, « Girls », *The Mother's Companion*, vol. I, Londres, William Isbister Ltd., 1887, p. 14. Nous soulignons.

¹⁴¹ *Merriam Webster*, « Mannering », en ligne, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mannering>, consulté le 5 février 2024.

Moralists and writers of manuals on ‘womanly behaviour’ in the second half of the nineteenth century constantly exhorted their young female readers to curb their spirits: ‘natural exuberance’ in a boy approaching puberty was ‘hoydenish behavior’ in a girl. In the opening pages of *The Daisy Chain* (1856), Charlotte M. Yonge makes it clear that impulsive behaviour or argument with governesses may be tolerated in a young male, but constitutes an impertinence not to be countenanced for a moment in his sister. Girls should seek opportunities to wait on their brothers comfort¹⁴².

Le monde dans lequel vit Maimie apparaît régi par des mœurs féminines strictes auxquelles elle semble parfois se conformer : « Âgée de quatre ans, Maimie était une enfant normale pendant la journée. Admirative de son frère Tony, un solide gaillard de six ans. » (p. 70) Dès son introduction par la narration, la petite fille est définie par rapport à son frère (il est plus âgé qu’elle, donc plus expérimenté), « solide gaillard » de qui elle est « admirative ». Le narrateur précise en outre qu’en journée, celle-ci est « normale » et qu’elle est « une petite fille tout à fait ordinaire. » (p. 70) Pendant le jour, Maimie apparaît clairement comme la jeune fille en devenir idéale : « The ideal woman was willing to be dependant on men and submissive to them, and she would have a preference for a life restricted to the confines of home. She would be innocent, pure, gentle and self-sacrificing¹⁴³. » Les représentations dominantes de la femme au XIX^e siècle font ainsi de Maimie un être passif, du moins jusque-là dans le texte.

La suite du récit nous révèle en revanche un tout autre portrait : « Mais quand tombaient les ombres de la nuit, Tony, le courageux Tony, cessait de mépriser Maimie, et la regardait avec frayeur. Et ce n’était pas étonnant, car, le soir venu, le visage de la fillette prenait une expression étrange – je n’arrive pas à la décrire autrement. » (p. 70) La nuit, elle se transforme : elle devient « bizarre », son visage prend « une expression

¹⁴² Carol Dyhouse, *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 12.

¹⁴³ Deborah Gorham, *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 4.

étrange » et elle provoque la « frayeur » chez son frère. Dès lors, les rôles sont inversés : le grand frère « cesse de mépriser » sa petite sœur qui, dans « les ombres de la nuit », apparaît plus dangereuse que lui. Ce qui la rend si inquiétante à ses yeux, c'est en fait son imagination. Le texte précise que la nuit, Maimie « se déchaî[ne] » (p. 70) et se met « à crier : “La chose, là, elle s’approche. Regarde, Tony! Elle touche ton lit avec ses cornes, elle va te transpercer. Oh! Tony. Oh!” » (p. 70). Chaque soir, le grand frère, « n’en pouvant plus, saute à bas du lit, et, vêtu de sa chemise de nuit, descen[d] au rez-de-chaussée en poussant des hurlements. » (p. 70) En contradiction avec le rôle traditionnellement attribué aux filles, lorsque vient la nuit, Maimie ne s’inscrit pas complètement dans « le stéréotype de la petite fille “modèle”, sage et appliquée, que l’on retrouve dans la littérature enfantine de cette époque¹⁴⁴ ». En ce sens, elle est d’emblée présentée comme un personnage en négociation avec deux mondes. Elle est prise entre la représentation de la petite fille modèle (inscrite dans son rapport à la domesticité et dans son nom) et celle du garçon manqué (que traduit sa vie nocturne), ce qui la rend difficile à classer. Ce n’est donc pas un hasard si sa traversée des Jardins, qui correspond, dans son parcours rituel, à son expérience de la marge, prend place la nuit. Comme Kensington, Maimie est double : dans les Jardins, il s’agit pour elle de laisser place à son pendant nocturne, à ses qualités masculines. Nous montrerons toutefois que si sa visite à Kensington l’amène à s’éloigner du destin de femme qui est tracé pour elle, c’est pour mieux y revenir dès la fin du rite.

Bien que ce soit d’abord Tony qui annonce « toujours avec la même assurance superbe, qu’il [a] l’intention de rester dans les Jardins un soir, après la fermeture des portes » (p. 71), c’est ensuite la fillette qui passe à l’acte, c’est elle qui part à l’aventure :

[...] au lieu de se cacher, Tony avait franchi la porte du Jardin! À ce triste spectacle, elle s’arrêta court comme si elle avait épuisé tous ses trésors de

¹⁴⁴ Julie Guglielmetti-Gabbaï, « Les marques de l’enfance dans Peter Pan », mémoire de maîtrise, Arras, Université d’Artois, Littératures, p. 16.

tendresse, et seul un profond mépris l'empêcha de sangloter. Indignée par tant de lâcheté, elle courut se cacher près du Puits de St. Govor, à la place de Tony. (p. 75)

La phase de séparation est ainsi signalée dans le texte par le départ du frère, à qui « l'assurance » masculine fait défaut et qui passe la porte dans l'autre sens : « Tony [...] franchi[t] la porte du jardin », mais pas sa sœur. Le narrateur précise que Maimie a « épuisé tous ses trésors de tendresse » et qu'elle préfère aux larmes le mépris. Cet épuisement de la tendresse nous permet de confirmer notre hypothèse selon laquelle la fillette explore ses qualités masculines plutôt que féminines lors de son passage aux Jardins. Les larmes et la tendresse sont en effet des qualités proprement féminines dans l'Angleterre victorienne comme le rappelle Leonore Davidoff : « Because work was so central to Victorian society, the implication was that middle-class men did brain work while the hands did menial. Middle-class women represented the emotions, the Heart, or sometimes the Soul, seat of morality and tenderness¹⁴⁵. » Fondée sur une dichotomie entre raison et passion, la société anglaise du XIX^e siècle distingue nettement homme et femme. Le premier est classé du côté de l'objectivité et de la réflexion alors que la seconde est identifiée comme la représentante des émotions au sein du foyer. Davidoff ajoute que cette distinction crée une seconde association entre la femme et la maison : « Women performed these functions as keepers of the Hearth in the Home, and here we find a body/house connection which figured widely in the Victorian world view¹⁴⁶. » Nous reviendrons sur cette connexion entre la maison et la féminité, puisque le rite que traverse Maimie l'amène à entrer dans cet univers. Revenons d'abord au moment précis où « le crépuscule descen[dt] sur les Jardins », qui annonce son entrée dans la phase de marge du rite. Tel que le montre Jean-Pierre Desclés, la nuit est un temps proprement liminaire puisque « les zones "aube" et "crépuscule" sont des

¹⁴⁵ Leonore Davidoff, « Class and Gender in Victorian England: The Diaries of Arthur J. Munby and Hannah Cullwick », *Feminist Studies*, vol. 5, n° 1, 1979, p. 89.

¹⁴⁶ *Idem*.

frontières temporelles externes et communes à la nuit et au jour; c'est là où il y a un échange entre, d'un côté, les restes de la nuit et les premiers signes du jour et, d'un autre côté, la fin de la clarté et un début d'obscurité¹⁴⁷ ». L'interaction entre le jour et la nuit tient à ces deux moments clés que sont l'aube et le crépuscule, qui agissent comme un portique ouvrant sur une zone d'entre-deux, ni diurne ni nocturne, que le sujet en initiation, en l'occurrence Maimie, devra traverser. Ce « début d'obscurité » marque l'entrée de la fillette dans la phase liminaire du rite.

2.1.3 Phase de marge : « C'était la fermeture des Portes » (p. 75)

2.1.3.1 La mise en scène du rite

Comme nous l'avons dit dans le premier chapitre, ce jardin d'enfants a des allures de « forêt des contes ». Dès son arrivée dans les jardins de nuit, Maimie entre en contact avec des arbres parlants¹⁴⁸ : « Dès que les derniers bruits se furent éteints, Maimie entendit distinctement une voix dire : “Tout va bien.” Cette voix au son boisé semblait venir d'en haut; levant les yeux, elle vit un orme qui étirait ses branches en bâillant. » (p. 75) Cette rencontre avec les arbres qui bâillent permet à l'enfant de découvrir les jardins carnavalesques, où il y a renversement puisque les arbres se réveillent à la tombée de la nuit. Les arbres lui parlent alors de la vie domestique, et plus précisément de la maternité, deux sujets qui préfigurent la nature son initiation¹⁴⁹. Sur son chemin, elle rencontre d'autres végétaux dotés de parole, qui l'avertissent de la présence, en ces bois, de dangereuses fées : « Toutefois, les arbres rechignaient maintenant à la laisser partir. “Si les fées vous voient, elles vous feront du mal, vous

¹⁴⁷ Jean-Pierre Desclés, « La nuit pensée et vécue comme une frontière quasi topologique », *Ateliers d'anthropologie*, n° 48, 2020, p. 14.

¹⁴⁸ Après qu'il a rapporté ces paroles, le narrateur précise que l'arbre fait « des moulinets avec les bras, comme font les cochers avant de se mettre en route par un temps glacial ». (p. 76) Cette comparaison avec le cocher est le signe du commencement du voyage pour Maimie, un voyage qui se déroulera d'ailleurs bel et bien dans le froid.

¹⁴⁹ Nous reviendrons sur ce point dans la suite de la démonstration.

blessent mortellement, ou vous obligeront à s'occuper [*sic*] de leurs enfants.” » (p. 79)

Elle poursuit son chemin et rencontre une jeune fée nommée Brownie :

D'abord cette demoiselle fut effrayée par Maimie [...]; mais, vite apprivoisée, la créature s'assit sur sa main et commença à causer gaiement, disant qu'elle se nommait Brownie et que, quoique simple chanteuse des rues, elle avait résolu d'aller au bal voir si le duc voudrait d'elle. (p. 81)

Dès son premier contact avec les fées, il est question d'amour, puisque Brownie, une jeune fée nubile, est en quête de séduire le duc. Lors de cette scène, qui ressemble elle aussi à un conte, Maimie accompagne clandestinement Brownie à un bal féérique¹⁵⁰. Il n'est pas anodin que la fillette entre en contact avec les fées lors de son rite de passage, puisque les croyances liées aux fées sont depuis longtemps rattachées au monde domestique dans la culture anglaise : « They were not merely confined to women, of course, but they seem to have had a particular place in female belief and the main characteristics of fairy behaviour by this period were centered on the household and on childrearing¹⁵¹. » L'importance de la transmission par les femmes que nous avons évoquée dans notre premier chapitre est ainsi réitérée dans le parcours de Maimie, puisque la petite fille acquiert divers savoirs liés au monde domestique. En observant le rite de passage de la fée, elle fait des apprentissages quant aux choses de l'amour qui lui permettront de traverser son propre rite quelques pages plus tard. On pourrait s'étonner, mais, comme nous l'avons vu avec Verdier, le conte est un monde à part où les petites filles peuvent accéder prématurément à certains univers qui deviendront un jour les leurs. Pour cette raison, cet accès au savoir amoureux, qui est aussi un savoir

¹⁵⁰ La scène rappelle l'archétype classique du conte en ce que Brownie suit le parcours d'une Cendrillon, qui va au bal pour séduire un prince, comme plusieurs jeunes filles des contes.

¹⁵¹ Fox, *op. cit.*, p. 187.

du corps comme nous le verrons, ne lui est pas encore totalement permis, ce pourquoi elle doit « se cach[er] derrière un arbre pour observer la scène. » (p. 82)

Lors du bal, il s'agit pour Brownie de faire fondre le cœur « [f]roid! Tout à fait froid! » (p. 85) du duc des Pâquerettes d'hiver afin de lui être promise :

On la conduisit près de Sa Grâce, et le docteur posa un doigt distrait sur le cœur ducal qui, par respect des convenances, était masqué par une petite trappe taillée dans sa chemise en diamants. Le médecin commença à dire machinalement : “Froid, tout à ...”, lorsqu’il s’arrêta subitement. “Qu’est-ce donc?”, s’écria-t-il, et il agita d’abord le cœur comme une montre, avant d’y appliquer son oreille. [...] On entendit le docteur murmurer : “Dieu m’assiste!” et retirer vivement ses doigts avant de les porter à sa bouche; à l’évidence, le cœur du Duc était en feu. (p. 85)

La présence de la figure du médecin dans la scène indique que l’amour, dans ce contexte, est avant tout appréhendé comme un phénomène physique, car il est traité comme une pathologie, un signe que seul un spécialiste du corps est à même d’écouter et de déchiffrer. Le cœur ducal est de plus « masqué par une petite trappe », laquelle protège les yeux de la jeune fée du désir brûlant qui consume le Duc, juste avant que leur mariage soit célébré et, éventuellement, lui aussi consommé. Là encore, seul le médecin est autorisé à soulever cette trappe, c’est-à-dire à observer le cœur pour en comprendre les signes. Le thème premier de cette scène dont Maimie est témoin est donc celui de l’apprentissage des *rouages* de l’amour et du mariage, qui est en outre souligné par le rapprochement fait entre le cœur et la montre. Le rythme régulier des aiguilles de la montre, qui signale le temps qui passe, est ainsi associé aux battements du cœur du Duc, qui marque le début de la vie domestique des mariés.

Puisque la communauté entière des fées est impliquée dans le mariage de Brownie, la scène rappelle également l’importance de ce rite pour la cohésion de la collectivité. L’ethnologue Martine Segalen insiste sur ce caractère collectif des

cérémonies de mariage en Occident : « Transmettant les patrimoines, le mariage organise la reproduction sociale, c'est pourquoi il n'est jamais l'union de deux individus, mais l'alliance de familles issues de groupes sociaux de rang plus ou moins égal¹⁵² », avance l'auteur. Segalen ajoute qu'en tant que « moment phare du cycle de vie, le mariage inscrit l'union dans la famille et dans la société¹⁵³. » Lors de la scène en question, Maimie est témoin de cette dimension sociale du mariage, qui implique l'inscription des nouveaux époux dans la communauté des fées. C'est pour cette raison que tous les autres personnages féériques présents lors de la cérémonie sont emportés par l'effusion d'amour du duc comme dans un grand mouvement de corps collectif, de corps social :

“J'ai l'honneur de vous annoncer que Votre Grâce est amoureuse.” Vous ne pouvez imaginer l'effet que produisirent ces paroles. Brownie tendit les bras au Duc, qui s'y précipita. La Reine tomba dans les bras du Grand Chambellan, et les dames de la cour tombèrent dans les bras de ces messieurs, car l'étiquette veut qu'elles suivent en tout point l'exemple de la Reine. Ainsi près de cinquante mariages furent-ils célébrés en un éclair puisque chez les fées, tomber dans les bras l'un de l'autre équivaut à se marier. (p. 86)

Par ce « mariage de fées », l'aventure de Brownie prend fin. Cette dernière disparaît du récit dès lors que sa fonction narrative est remplie. En effet, au XIX^e siècle (et encore au début du XX^e), comme le rappelle l'historienne Michèle Perrot, le mariage est une fin en soi¹⁵⁴. Toute la scène du mariage de fées ne met d'ailleurs l'accent que sur les

¹⁵² Martine Segalen, *Éloge du mariage*, Paris, Gallimard, 2003, p. 12.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ Michelle Perrot, « Le couple au XIX^e siècle », *La cause du désir*, n° 96, 2016, p. 30. Segalen, citant un proverbe populaire de la fin du siècle, rappelle quant à elle que le mariage n'est pas affaire d'amour : « Se marier par amour donne bonnes nuits et mauvais jours. » (Martine Segalen, « Le mariage, l'amour et les femmes dans les proverbes populaires français », *Ethnologie française*, tome 5, 1975, p. 119.)

sentiments du Duc, et évacue complètement ceux de Brownie. Ce que Maimie apprend concerne moins ce que deux époux ressentent l'un pour l'autre que l'importance de trouver un cœur à enflammer, c'est-à-dire un mari. La quête de Brownie concerne non pas la découverte du sentiment amoureux, mais bien l'acquisition d'un nouveau statut. Après avoir reçu son mari dans ses bras, elle est agrégée dans la société féérique et est évacuée de la scène romanesque. L'aventure de la jeune fée préfigure donc celle de Maimie, qui s'apprête à se confronter aux questions du mariage et de la sexualité de façon symbolique.

2.1.3.2 La Petite maison des Jardins de Kensington

La scène du bal conclue, Maimie se révèle au peuple féérique, c'est-à-dire qu'elle réapparaît à l'avant-plan du récit. Puisqu'elle enfreint la règle des Jardins, elle est pourchassée par les fées et se perd dans la forêt avant de « tomb[er] dans les Figues » (p. 86), c'est-à-dire de s'écrouler de sommeil dans la neige. Cette expression mérite d'être analysée de plus près, car sa signification est double. Elle convoque d'une part un lieu que nous avons déjà mentionné dans le premier chapitre, c'est-à-dire l'espace liminaire des Figues, ce qui souligne une première fois la phase de marge que traverse le personnage. D'autre part, l'expression « tomber dans les Figues » est évidemment un jeu de mots sur l'expression « tomber dans les pommes », c'est-à-dire perdre connaissance. Cette chute dans les figues annonce que Maimie va se mettre à rêver, moment où elle plonge entre deux états de conscience :

La neige qui la recouvrait peu à peu semblait une chaude couverture de laine, qu'elle tenta de tirer sur sa tête. Bercée par ses rêves, elle entendit soudain des voix et crut que c'était sa mère qui amenait son père à la porte de sa chambre pour la voir dormir. Mais c'étaient les Fées. (p. 89)

Ce court passage par le rêve permet à Maimie de retrouver le confort de son milieu familial, car les voix de ses parents se substituent à celles des fées le temps de la scène.

L'univers évoqué est celui de la nursery, « royaume¹⁵⁵ » de l'enfance, comme l'écrit Monique Chassagnol, où Maimie peut être « bercée par ses rêves », tout près de ses parents. Dans ce monde où la fillette est confortable parce qu'elle s'y sent chez elle, il y a renversement entre le froid et le chaud, la neige devient laine. Ce retour dans l'univers de sa famille n'est pas anodin, car il ouvre la scène de la construction de « La Petite Maison des Jardins de Kensington », créée à l'occasion de la venue de la fillette. Plus qu'une maison, elle est un refuge qui la protège, mais qu'elle s'apprête à quitter et c'est là tout l'enjeu du rite. Ses parents sont une présence rassurante, chaleureuse, mais momentanée elle aussi, puisqu'un jour, elle quittera pour de bon la maison familiale pour intégrer le foyer conjugal. Ce besoin de protection symbolique de la part des parents est incarné de façon très concrète dans le texte, puisqu'endormie sous la neige, Maimie risque de mourir d'hypothermie¹⁵⁶. Afin de la sauver, les fées lui construisent un refuge : « Finalement, les petits Amours eurent une idée de génie : “Bâtissons une maison autour d'elle”, s'exclamèrent-ils » (p. 89). En anglais, le mot « Amours » se lit « Cupids », qui renvoie à Cupidon, fils de Vénus la déesse de l'amour et d'Hermès le messager des dieux. Puisque ce sont les représentants de l'amour¹⁵⁷ qui proposent de construire un logis pour la fillette, nous posons l'hypothèse que la maison que construisent les fées est aussi une façon pour Maimie d'apprendre ce que signifie fonder une famille :

La maison était exactement de la taille de Maimie, et tout à fait charmante. En dormant, la fillette avait étendu l'un de ses bras à l'horizontale, ce qui embarrassa un moment les architectes; mais ils imaginèrent de construire

¹⁵⁵ Monique Chassagnol, *Peter Pan. Figure mythique*, Paris, Éditions Autrement, 2010, p. 19.

¹⁵⁶ Le narrateur nous informe plus tard dans le roman que certains enfants meurent lors de leur traversée des Jardins : « Si d'aventure les mauvaises Fées étaient dehors cette nuit-là, elles vous feraient certainement du mal, et même si elles ne sont pas dehors, vous pourriez mourir de froid et de peur avant que Peter ne vienne à votre secours. » (p. 101)

¹⁵⁷ Ils sont représentés comme des bambins joufflus, ce sont des enfants eux aussi. Leur présence souligne que Kensington est bel et bien un jardin d'enfants et que dans cet espace, c'est sous leur égide que se transmet le savoir.

une véranda qui épousait la forme du bras et donnait sur la porte d'entrée. Les fenêtres avaient la dimension d'un petit livre d'images et la porte était encore plus petite. (p. 90)

Comme des remparts, les murs et le toit sont posés autour du corps de la jeune fille, qui est protégée des dangers du monde extérieur (du froid par exemple) pendant l'élaboration de la maison. Dans ce projet de construction, qui évoque par son lexique les liens conjugaux (la véranda « épouse » en effet la forme du bras), tout est affaire de corps, et la fillette en est le centre et la cause. La « petite porte » évoque elle aussi un lieu protégé, puisque seuls peuvent y entrer ceux qui en ont la taille, soit les enfants. Rappelons à ce titre que la maison se nomme justement la « Petite maison des Jardins de Kensington ». Cette « petite porte » annonce que dès que la fillette aura quitté le moment de l'enfance, ce lieu lui sera interdit d'entrée, car elle aura changé de taille, de statut. Par la construction de la maison, les fées enseignent à l'enfant que pour évoluer dans le monde des adultes, il faut apprendre « à trouver chaussure à son pied », c'est-à-dire à trouver un mari, et implicitement une maison « aux bonnes dimensions » pour y fonder une famille.

La comparaison de la taille des fenêtres à celle d'un « livre d'images » évoque, quant à elle, à la fois la question de l'enfance et celle de la littératie. Le livre d'images rappelle un type de texte habituellement destiné aux enfants à cause de ses illustrations, ce qui peut évoquer l'enfance et le lien qui rattache encore Maimie à cet univers. Mais l'analogie que crée Barrie peut aussi renvoyer au roman que le lecteur a entre les mains, puisqu'il s'agit d'un livre d'images qui est destiné à un public adulte tout en mettant en scène l'univers des enfants¹⁵⁸. Si les fenêtres sont des livres d'images enfantins,

¹⁵⁸ À ce propos, voir l'article de François Fièvre, « Réenchanter le monde : Barrie lu par Rackham », *Belphégor*, vol. 10, n° 3, 2011, p. 2.

c'est dire que la fillette observe le monde à travers cette vitre, comme le fait le lecteur lorsqu'il lit *Peter Pan dans les Jardins de Kensington*.

Alors que la nuit se termine, Maimie se réveille et voit le refuge où elle a passé la nuit :

“Oh, chère, ô douce petite maison! Oh, comme je t'aime!” s'écria-t-elle. Sans doute cette voix humaine effraya la petite maison, ou peut-être comprit-elle que sa mission était finie, car dès que Maimie eut parlé, elle commença à diminuer de taille. Elle rapetissait si imperceptiblement que Maimie avait de la peine à le croire; mais bientôt elle vit qu'elle ne pourrait plus y rentrer¹⁵⁹. (p. 92)

À l'instar du « jour [qui] sor[t] de sa coquille » (p. 91) comme un petit oiseau à la suite de cette étrange nuit, Maimie doit désormais « quitter le nid » (celui de ses parents comme celui construit pour elle par les fées). Le refuge, la maison parentale vue en rêve ne sont plus habitables parce que le rite progresse : ce moment charnière correspond à la crise que traverse la petite fille, qui doit laisser derrière elle pour grandir une part de son enfance. Ainsi que l'écrit Berruyer-Lamoine, « [le] rite trouve sa place et sa fonction dans ce lieu précis de la crise, de la désorganisation entre un avant et un après, entre une première organisation et une deuxième, dans ce moment de rupture entre deux états de stabilité¹⁶⁰ ». « L'avant » et « l'après » sont mis en scène dans le

¹⁵⁹ Cette scène en rappelle une autre dans le roman *Alice au pays des merveilles*. Lors de sa visite au pays des merveilles, Alice aussi traverse un rite de passage. Son corps change, grandit ou rapetisse selon le cas, et dans la scène en question, elle n'a plus la bonne taille pour la maison dans laquelle elle se trouve : « [E]lle constata que sa tête se trouvait pressée contre le plafond, et elle dut ployer l'échine pour éviter de se rompre le cou. » (Carroll, *op. cit.*, p. 117.) Elle est si grande qu'elle « ne peu[t] plus passer par la porte » (*Idem.*), et pour accommoder son corps en croissance, elle est contrainte à « pass[er] un bras par la fenêtre ». (*Idem.*) Ce bras qui dépasse de la fenêtre rappelle le « bras étendu à l'horizontale » de Maimie dans la scène que nous avons déjà citée, ce bras autour duquel les architectes féériques construisent une véranda. Dans ces deux récits initiatiques, les personnages féminins doivent apprendre à vivre dans un nouveau corps, qui évoque leur nouveau statut à venir.

¹⁶⁰ Berruyer-Lamoine, *op. cit.*, p. 144.

roman à travers l'image de la maison qui grandit lorsqu'elle est érigée et qui rapetisse au moment où elle ne correspond plus au nouveau corps de Maimie. Ce logis que nous avons comparé à un rempart plus tôt a bel et bien pour fonction « d'armer » la fillette de différents savoirs (du mariage, du corps, de la domesticité) afin qu'elle soit prête à affronter le monde dans son nouveau statut. Ce passage d'un état à l'autre est inscrit dans son corps même, et plus spécifiquement dans sa voix. Ce qui déclenche le rétrécissement du refuge est bien cette « voix humaine », nouvelle chez Maimie, qui « effraie » le refuge et qui lui fait comprendre son inutilité, dès lors que la fillette est changée. Notons que Maimie ne passe pas de seuil pour entrer dans la Petite maison des Jardins puisque les murs sont posés autour d'elle, mais qu'elle en passe un pour en sortir, car elle « enjamb[e] le toit » (91) de la maison. Le désordre de ces seuils est caractéristique de la phase liminaire que traverse le personnage, qui précisément est en apprentissage quant aux limites du monde domestique et du monde de l'enfance, des limites qui se rigidifient à mesure que la fillette grandit et évolue. En transition, le personnage apprend en effet non seulement les nouvelles limites de son monde, mais il découvre aussi la nouvelle *voie* qui sera la sienne. En somme, il s'agit de trouver sa *voix/voie* en tant que jeune fille en devenir, et non plus en tant qu'enfant¹⁶¹.

Cette voie est apparemment à lier à un savoir à la fois corporel, domestique et, à certains égards, sexuel : la maison rétrécit en effet tellement que le narrateur indique qu'elle est « aussi minuscule qu'une bobine de fil » (p. 92). Cette comparaison joue un rôle clé pour comprendre le parcours de la fillette, car elle informe le lecteur sur la nature des apprentissages qu'elle fait. Comme l'écrit Anne Monjaret, dans un article intitulé « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes » (2005), les motifs du fil et de l'aiguille ont partie liée avec le corps et la sexualité dans les initiations des jeunes filles : « Dès leur plus jeune âge, elles sont occupées aux

¹⁶¹ Nous verrons que Peter se confronte lui aussi à cette question de la *voix/voie*, mais d'une tout autre façon.

travaux d'aiguille, tricot et couture; derrière ces tâches se cache une leçon de maintien corporel et de docilité¹⁶². » C'est pourquoi « toute fille qui se respecte – et ce jusque dans les années 1950 – doit apprendre à coudre, à tricoter, à repriser, à broder¹⁶³. » Simultanément, celles-ci apprennent le « langage des épingles et des aiguilles, langage repris dans les contes¹⁶⁴ » précise Monjaret. Partant du constat « qu'à partir de la "puberté physiologique", la convenance veut que les filles à marier cachent leurs cheveux, symbole de la sexualité, sous leur coiffe », l'autrice affirme que « les cheveux et les épingles sont donc les attributs de la jeune fille¹⁶⁵ ». Il appert que les symboliques de l'épingle et de l'aiguille réfèrent à deux moments-clés du rite de passage des jeunes filles. L'épingle, qui retient les cheveux, est « un outil de remise en ordre matérielle [...] et symbolique¹⁶⁶ » et renvoie au moment qui précède le mariage, puisqu'elle est le symbole d'une vie amoureuse naissante¹⁶⁷.

Quant à l'aiguille, elle représente l'entrée dans le monde marital, car « le mariage est le moment où s'opère ce glissement de l'épingle à l'aiguille¹⁶⁸ », qui signale que « la consommation sexuelle est alors autorisée¹⁶⁹ ». Ainsi, lorsque Maimie voit la maison rapetisser comme une bobine de fil, elle voit pour la première fois son destin de jeune fille se matérialiser puisque l'apprentissage de l'aiguille implique forcément

¹⁶² Monjaret, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶⁷ À partir de leur premier bal (en France, il est célébré le 25 janvier, jour de la fête de la sainte Catherine), « toutes les filles à marier – dit l'expression – "coiffent sainte Catherine" », c'est-à-dire qu'elles sont coiffées d'un voile ou d'une couronne par leur prétendant. Ce rituel les prépare ainsi à la vie conjugale qui les attend (*Ibid.*, p. 124).

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶⁹ *Idem.*

la découverte préalable du fil. La suite du récit le confirme : au moment même où la maison atteint cette taille, une voix masculine s'adresse à Maimie : « “Ne pleure pas, charmant petit être humain, ne pleure pas.” Alors elle se retourna et vit un joli petit garçon tout nu qui la regardait avec intérêt. Elle comprit aussitôt que ce devait être Peter Pan¹⁷⁰. » (p. 92) De la maison à la nudité de Peter, Maimie voit en condensé s'écrire son destin de jeune fille¹⁷¹.

2.1.4 Phase d'agrégation : « ce fut comme un mariage de fées » (p. 98)

2.1.4.1 Du dé à coudre au baiser

Destin qui mène à la rencontre de l'altérité, ainsi le texte souligne de diverses manières à quel point Peter et Maimie sont narrativement dépeints comme des opposés, notamment dans leur rapport au monde des humains. Maimie se montre beaucoup plus savante que Peter quant aux codes culturels anglais, qu'elle lui enseigne, un peu à la manière d'une mère avec son enfant. D'abord, elle lui explique ce que signifie l'expression « Approchez-vous » (p. 93); puis elle lui révèle que sa « façon de jouer est très mauvaise » (p. 94); enfin, elle tente de lui apprendre à se servir d'un mouchoir : « [E]lle s'essuya d'abord les yeux à elle, puis lui tendit le mouchoir en lui disant : “Faites comme moi”; alors il saisit le mouchoir et essuya les yeux de Maimie. » (p. 94) Face à ces savoirs étrangers, le garçon ne se heurte qu'à des échecs, ce qui révèle qu'il est resté à un stade d'entre-deux. Ces façons de faire que tente de lui inculquer Maimie sont celles d'un garçon des villes. Or, Peter navigue entre l'état de garçon et d'oiseau. À travers ces échanges, le statut de la fillette se clarifie cependant : bien qu'elle évolue dans le même univers liminaire que son compagnon, elle est pour sa part destinée à vivre au sein de la bourgeoisie londonienne, dont elle tente, quoique sans succès, d'implanter les coutumes dans le monde nocturne des Jardins. Le contraste entre les

¹⁷⁰ Les mots rassurants de Peter rappellent ceux de cette « voix au son boisé » (75) qu'entend Maimie en arrivant à Kensington.

¹⁷¹ Rappelons que les travaux d'aiguilles servent à couvrir le corps pas l'élaboration de vêtements.

deux personnages est à son paroxysme lors de la scène du dé à coudre, où le motif de l'aiguille fait retour et dans laquelle Maimie, voulant reconforter Peter, tente de lui donner un baiser :

“Je vais vous donner un baiser, si vous voulez...” Mais bien qu’il l’ait su autrefois, il avait oublié ce que c’était; il répondit “Merci” et tendit la main pour prendre ce qu’elle allait lui donner. Ce fut un vrai choc pour Maimie, mais elle eut peur de l’humilier en lui expliquant ce qu’était un baiser; alors, avec une charmante délicatesse, elle offrit à Peter un dé à coudre qu’elle avait par hasard dans sa poche, et prétendit que c’était un baiser. (p. 94)

Si le baiser tel que le conçoit Maimie est un acte en apparence innocent, il s’inscrit dans un cheminement initiatique qui a pour objectif d’instruire la fillette sur tous les aspects du monde des jeunes filles, où le langage de la séduction est de la plus haute importance. Dans ce passage, c’est alors un écart sémantique qui sépare les deux enfants, qui n’arrivent pas à se comprendre. Le sens du mot « baiser » échappe à Peter, il reste pour lui un signifiant vide. Ignorant au sujet des choses de l’amour, le garçon attend un objet tangible là où il n’y en n’a pas, ce à quoi Maimie, maintenant plus savante que lui des savoirs de l’amour, répond par un dé à coudre. Objet concret, le dé vient remplacer l’acte du baiser, ce qui permet aux personnages de continuer la conversation sur des termes communs, sans toutefois mener à une compréhension mutuelle de leurs désirs. À partir de ce point dans le roman, les signifiants « baiser » et « dé à coudre » se superposent, chacun empruntant le signifié de l’autre, comme en témoigne le passage suivant :

“Et si vous avez très envie de me donner un baiser, lui dit Maimie, eh bien, vous pouvez le faire.” À contrecœur, Peter commença à retirer le dé de son doigt, croyant qu’elle voulait le récupérer. “Non... pas un baiser, ajouta-t-elle précipitamment, je voulais dire... un dé. – Qu’est-ce que c’est? demanda Peter. – C’est cela”, dit-elle, et elle l’embrassa. (p. 95)

Maimie fait fi de l'état d'ensauvagement du petit garçon. Si la fillette et Peter ne se comprennent pas, cette dernière acquiert néanmoins lors de ces échanges des savoirs essentiels. Comme l'explique Monjaret, la piqûre de l'aiguille représente la consommation du mariage, puisque « la jeune fille ne peut devenir une femme que si le travail “rentre”, la piqûre en est le signe visible, la marque corporelle¹⁷² ». Le motif de l'aiguille fait retour dans la scène du dé à coudre, puisque celui-ci est porté pour empêcher de se piquer le doigt. En en donnant un à Peter, Maimie dévoile son doigt, l'offrant inconsciemment à une piqûre potentielle à laquelle elle se sait destinée. Or Peter demeure de son côté perplexe : s'il lui offre en réponse un « grand nombre de dés » (p. 95), c'est-à-dire de baisers, il est néanmoins incapable de procéder lui-même à la piqûre symbolique attendue de sa part. Le baiser sert de prélude à une demande en mariage, qui suit immédiatement : « “Maimie, voulez-vous m'épouser?” Curieusement, Maimie venait d'avoir la même idée au même moment. “Je le voudrais bien, dit-elle, mais y a-t-il de la place pour deux dans votre bateau? [...]” » (p. 95) Le bateau de Peter, sur lequel nous reviendrons, est en fait un nid dans lequel il vit, voyage et dort. En demandant à Peter s'il y a assez d'espace dans le bateau-nid, elle se questionne quant à sa place dans cette étroite maison ensauvagée, et plus encore dans la société des Jardins qui lui correspond. En effet, elle s'inquiète parce que la maison-nid ne semble pas assez grande pour l'accueillir. Or, elle vient tout juste d'apprendre que pour devenir une jeune femme, elle doit trouver une maison adaptée à sa nouvelle taille. C'est elle qui rappelle à Peter leur écart initiatique : « “Après tout, vous n'êtes qu'un Entre-deux”, poursuivit-elle. [...] “Venez donc avec moi, et vous le serez aussi, chère Maimie!”, supplia-t-il; et il l'emmena en direction de son bateau, car l'heure de l'ouverture des Jardins était proche. » (p. 96)

Si le jour est sur le point de reparaître, c'est dire que la fin du rite approche et que la fillette devra bientôt choisir entre la voie des enfants-oiseaux, à jamais des êtres

¹⁷² Monjaret, *op. cit.*, p. 131.

liminaires, et celle des jeunes filles. Bien qu'attirée par la vie oiselière que lui propose Peter, qui la compare amoureusement à un « joli nid » (p. 96), elle sait maintenant que ce nid n'a rien de la *domus* qui sera un jour la sienne et dont celle de ses parents est un modèle. Parents qu'il lui faut désormais retrouver au risque sinon de les perdre. Dès lors, avant d'embarquer sur le bateau de Peter, qui flotte sur la rivière Serpentine, on ne s'étonnera pas que la fillette réitère son attachement à sa mère : « Mais comme ils approchaient de la Serpentine, elle frissonna un peu et dit : “Naturellement, j’irai voir maman souvent, très souvent. Ce n’est pas comme si je lui disais adieu pour toujours, non ce n’est pas du tout cela.” » (p. 96) Ensauvagé et installé définitivement dans une liminarité constitutive des sacrifices qu'elle impose, Peter expose clairement à Maimie qu'elle ne peut vivre dans les deux mondes à la fois et que son choix sera définitif. Cette radicalité sonne la fin du rite de Maimie : « “Peter! lança-t-elle. – Maimie!” s’écria Peter, désespéré. Elle tomba dans ses bras, de sorte que ce fut comme un mariage de Fées, puis elle partit en courant. » (p. 98) C'est ainsi que le garçon (et son faux mariage avec lui) permet à la fillette de repasser le seuil des Jardins : grâce aux savoirs acquis lors de sa traversée dans les jardins de nuit, Maimie a appris son rôle et connaît désormais la voie à suivre (c'est elle qui « tombe dans ses bras » et qui « par[t] en courant » dans la scène).

Dans cet univers, Peter, lui, est un passeur; celui qui, à défaut de pouvoir traverser, fait traverser les autres. Le faux mariage célébré tout juste à l'aube n'a d'ailleurs de valeur qu'à l'intérieur du monde féérique des jardins de nuit. Il a permis néanmoins à la petite fille d'entrer dans un autre univers symbolique. Mais une fois les grilles repassées, impossible de revenir en arrière, puisque « ce genre de rites à connotation sexuelles [*sic.*] marquent la séparation définitive d'avec le monde asexué, et l'agrégation au monde des adultes sexués¹⁷³ » : à partir de ce jour, la bientôt jeune

¹⁷³ Berruyer-Lamoine, *op. cit.*, p. 146.

filles¹⁷⁴ apprend à manier les outils de sa destinée féminine, puisqu'elle « tricote pour [Peter] un couvre-théière » (p. 98), ce qui confirme son passage vers l'aiguille¹⁷⁵. Cette phrase indique que la fillette envisage un retour dans les Jardins. Retenons pour l'instant qu'en cette fin de rite, le prénom Maimie prend tout son sens, car par sa consonnance proche du nom commun « mummy », il la prédestine en quelque sorte à la maternité. Le nom que porte la fillette est emblématique de la quête qu'elle a entreprise et qui vient de toucher à sa fin.

2.1.4.2 Le don de la chèvre

L'histoire de Maimie se termine en effet sur une scène importante du récit, soit celle du don de la chèvre à Peter, où le narrateur nous raconte l'origine de la monture que le protagoniste chevauche dans les Jardins. Celle-ci lui est donnée par Maimie un jour où elle se demande « quel cadeau de Pâques elle pourrait bien lui offrir » (p. 98).

¹⁷⁴ En Angleterre, dès le « Criminal Law Amendment Act » de 1885, l'âge du consentement est fixé à 16 ans (Deborah Gorham, « The “Maiden Tribute to Modern Babylon” Re-Examined: Child Prostitution and the Idea of Childhood in Late-Victorian England », *Victorian Studies*, vol. 21, n° 3, 1978, p. 362). Quelques années plus tard, en 1891, le « Age of Consent Bill », qui s'applique à l'Inde britannique et modifie le Code pénal indien, fait passer l'âge de la nubilité de 10 à 12 ans (Meera Kosambi, « Girl-Brides and Socio-Legal Change : Age of Consent Bill (1891) Controversy », *Economic and Political Weekly*, vol. 26, n° 31/32, 1991, p. 1857).

¹⁷⁵ Dans l'Angleterre victorienne, le tricot est considéré comme un moyen pour la femme qui tient foyer de contribuer activement à son bon maintien. La préface du guide de couture *Needlework for Ladies, for Pleasure and Profit*, publié sous le pseudonyme Dorinda, est explicite quant à l'importance des travaux de couture dans la vie d'une femme : « The third edition of this little volume is brought forward in full confidence that it will be as useful and acceptable to Lady-workers as previous editions. [...] The pages devoted to KNITTING and CROCHET contain instructions for making a vast number of useful and wearable articles. As far as space will allow, my endeavor has been to render this book a trustworthy guide in all matters appertaining to Ladies' Work. » (Dorinda, *Needlework for Ladies, for Pleasure and Profit*, Londres, Swan Sonnenschein Lowrey, 1886, p. 7. L'autrice emploie la majuscule.) Si le manuel a pour but de guider les travaux pratiques des couturières, il a aussi comme objectif de les éduquer quant à leur place dans la vie domestique. L'utilisation des termes « Lady-workers » et « useful and wearable articles » connote la dimension économique du ménage, et le titre de l'ouvrage réitère cette visée puisqu'il contient le mot « Profit ». Il appert que ce genre de manuels encourage les femmes à tenir une place active dans l'économie domestique à travers leurs travaux de couture et de tricot, qui sont considérés comme une potentielle source de revenus. L'apprentissage du tricot pour Maimie connote donc non seulement l'univers du mariage dans lequel elle entrera un jour, mais aussi le rôle à la fois social et économique qu'elle y jouera.

C'est alors sa mère qui lui propose de faire don de son « jouet-chèvre » avec lequel elle fait peur à son grand frère la nuit. Pour ce faire, une nouvelle visite aux Jardins de Kensington s'impose : « Sa mère avait une idée. Le lendemain, accompagnées de Tony (qui était vraiment un gentil garçon, quoique, naturellement, il ne pût être comparé à Peter), elle se rendirent aux Jardins. » (p. 99) Le texte précise que la chèvre est donnée à l'occasion de la fête de Pâques, qui commémore la résurrection du Christ. Cette précision nous signale que les personnages sont en période de renouveau, temps qui fait écho à la nouvelle étape de vie dans laquelle la fillette entre. Contrairement à sa visite précédente, cette fois Maimie n'est pas seule. En effet, la communauté dans laquelle elle est en voie d'être agrégée, représentée par sa mère et son frère, l'accompagne. Le narrateur poursuit :

Sa mère avait une idée. Le lendemain, accompagnées de Tony [...], elles se rendirent aux Jardins. Maimie se plaça au centre d'un cercle de Fées. Alors sa mère, qui était une dame très intelligente, dit :
"Ma fille, dis-moi, si tu peux :
Qu'as-tu apporté pour Peter Pan?"
Et Maimie répondit :
"Je lui apporte une chèvre,
Pour ses chevauchées.
Voyez, je la lance de tous côtés."
Elle fit mine de lancer des semences, et tourna trois fois sur elle-même.
Tony dit ensuite :
"Si la chèvre reste avec Peter,
Elle ne pourra plus me faire peur."
Et Maimie répondit :
"Je le promets, ni de jour ni de nuit,
Je ne verrai plus de chèvre dans mon lit." (p. 99)

Sorte de comptine¹⁷⁶, l'extrait cité est empreint d'oralité puisque la leçon que s'apprête à recevoir Maimie lui est transmise de vive voix par sa mère. Comme nous l'avons

¹⁷⁶ Le mot « comptine » se traduit par « nursery rhyme » en anglais. La réapparition de l'image de la nursery nous semble indiquer moins un retour à l'univers de l'enfance qu'un dernier au revoir à celui-ci

mentionné dans notre premier chapitre, la transmission du savoir par les femmes est centrale dans les Jardins, et ce passage ne fait pas exception. La mère, qui faisait jusque-là figure de repère, indique désormais à la jeune fille en devenir les pas à faire pour poursuivre sa transition. « Her mother knew a way » (traduite en français par « Sa mère avait une idée ») le montre bien, puisque le mot « way » est à entendre à la fois comme « moyen » (la mère connaît les gestes à poser pour devenir une femme) et comme « chemin » (elle sait le chemin à suivre pour s’y rendre).

Mais dans cette comptine, une autre voix fait irruption, soit celle de Tony. Il nous semble que sa présence dans la scène montre un désir de la part des personnages de retrouver un équilibre social qui, le temps du rite de passage de Maimie, est ébranlé. Nous avons précédemment montré que l’enfant, lors de son aventure nocturne à Kensington, explore ses qualités masculines en s’aventurant dans l’inconnu à la place de son frère, qui est absent du récit. En disant « si la chèvre reste avec Peter, elle ne pourra plus me faire peur », Tony réintègre son rôle de garçon téméraire, de garçon qui n’a plus peur de sa sœur. De plus, il fait promettre à sa cadette de « ne plus voir de chèvre ». Cette phrase signifie d’une part que Maimie ne reverra plus Peter, qu’elle ne retournera plus dans les Jardins de nuit. D’autre part, elle indique que la fillette ne jouera plus à faire peur à son frère, c’est-à-dire qu’elle adoptera des comportements appropriés à son genre et à sa classe sociale. La promesse faite au frère semble sceller le destin de Maimie, qui s’engage à suivre le chemin tracé pour elle par sa mère. Le geste de semer confirme lui aussi que le passage est réussi par le personnage. En effet, l’image de la chèvre « lanc[ée] de tous côtés » comme « des semences » évoque un

pour Maimie. Pour ce faire, la mère invite sa fille à en chanter une et de la sorte, lui montre comment utiliser sa *voix* de jeune fille.

geste de fertilité¹⁷⁷, qui rappelle les apprentissages sur le corps et la sexualité que l'enfant a faits lors de son rite de passage dans les Jardins de nuit.

Cette scène où Maimie se départit d'un jouet qui représente son statut d'enfant représente donc la coupure définitive avec le monde de l'enfance. Pour que l'opération réussisse, il a fallu que l'enfant retourne là où le rite a commencé. Ce retour aux Jardins de Kensington souligne le cycle que le personnage vient de compléter. Après avoir bifurqué par les Jardins de nuit le temps de la phase de marge, l'enfant réintègre le monde de la société édouardienne mieux armée pour y faire face.

2.2 Peter Pan

2.2.1 Un récit tissé de voix de femmes

La présence des femmes, nous l'avons vu, prédomine dans les Jardins, et ce, dès les grilles d'entrée. Il en va de même dans le chapitre dans lequel le narrateur conte l'histoire de Peter. Ce chapitre est marqué par une importante présence féminine dès les premières lignes :

Demandez à votre mère si elle connaissait Peter Pan quand elle était une petite fille. Elle vous répondra : « Mais oui, naturellement, mon petit. » Demandez-lui s'il chevauchait une chèvre à cette époque, et elle vous dira : « Bien entendu. Quelle question insensée ! » Puis demandez à votre grand-mère si, enfant, elle connaissait Peter Pan, elle vous répondra à son tour : « Mais naturellement mon petit. » Toutefois, si vous lui demandez s'il se promenait sur une chèvre, elle vous répondra qu'elle n'a jamais entendu parler de la chèvre de Peter. [...] Cela signifie qu'il n'y avait pas de chèvre quand votre grand-mère était une petite fille. (p. 19)

Avant de relater l'arrivée de Peter Pan à Kensington, le narrateur met en scène le processus de transmission de son histoire, un peu comme il le fait lorsqu'il décrit la

¹⁷⁷ Ce geste redouble en creux la symbolique des œufs durant la fête pascale.

méthode qu'il utilise lors de ses promenades avec David. Cette fois, c'est de génération en génération de *femmes* que se transmet l'histoire, c'est-à-dire de mères en filles. La mère, nous l'avons vu, se présente comme une figure d'autorité dans le récit. Elle est à la fois repère et guide, comme l'a montré l'analyse que nous avons faite du rite de passage de Maimie Mannering. L'extrait ci-dessus révèle que les mères sont aussi des conteuses et que ce sont elles qui ont la responsabilité de transmettre l'histoire de Peter Pan. Celle-ci est répétée, mais elle peut toujours changer, comme l'illustre l'exemple de la chèvre. L'anecdote concernant la chèvre du petit garçon s'ajoute en effet à la chaîne narrative à partir du moment où Maimie Mannering complète son rite de passage. Cet exemple montre que comme le roman, le récit des origines de Peter résulte de la mise en commun de multiples voix. Chaque mère qui conte cette histoire ajoute sa version à celle de sa prédécesseure : le récit gonfle et se transforme à mesure qu'il est narré¹⁷⁸.

« Peter Pan est âgé d'une semaine, et bien qu'il soit né depuis très longtemps, il n'a jamais eu d'anniversaire et n'a pas la moindre chance de souffler sur une bougie à l'avenir. » (p. 19) La critique de l'œuvre de Barrie a abondamment réitéré que Peter Pan est « the boy who refused to grow up¹⁷⁹. » Notre analyse tend toutefois à nuancer cette affirmation. Le roman que nous étudions montre un enfant qui, avant d'exprimer son refus de vieillir (notamment dans *Peter et Wendy*), est tout simplement incapable d'y arriver. C'est ce que nous lisons dans la phrase citée, où le narrateur dit bien que le garçon « n'a pas la moindre chance » de vieillir. Peter tente de revenir vers sa mère, vers le monde londonien, mais est attiré en même temps par la vie oiselière. Dès lors, il nous apparaît moins comme le garçon qui ne veut pas grandir que comme celui qui est incapable de grandir. Nous l'avons déjà souligné, alors qu'il est hors de l'Histoire,

¹⁷⁸ Voir à ce sujet les travaux de Jack Goody (supra, note 64).

¹⁷⁹ Allison B. Kavey, « "I do believe in fairies, I do, I do". The History and Epistemology of Peter Pan », In *Second Star to the Right. Peter Pan in Popular Imagination*, Allison B. Kavey et Lester D. Friedman (dir.), Rutgers, Rutgers University Press, 2009, p. 75. Nous soulignons.

la légende de Peter, elle, évolue dans le temps et ne cesse d'être racontée. Ce motif du recommencement est d'abord lié dans le récit à la mère. Tout commence, nous l'avons vu, le jour où le garçon « s'est échappé par la fenêtre et s'est envolé jusqu'aux Jardins de Kensington » (p. 20). Cette fenêtre, précise le narrateur, « n'avait pas de barreaux » (p. 21). Libre d'entraves, elle est un seuil d'autant plus facile à passer qu'elle donne à voir les Jardins de Kensington, dans lesquels Peter souhaite ardemment retourner : « Perché sur le rebord, il aperçut des arbres au loin [...]. Dès qu'il les vit, il oublia complètement qu'il était un petit garçon en chemise de nuit, et s'envola par-dessus les toits vers les Jardins. » (p. 21¹⁸⁰) Cette traversée du seuil marque sa séparation d'avec le nid familial que représente sa mère. Mais cette séparation est problématique pour le protagoniste, pris dans un recommencement perpétuel de la scène du départ.

À la suite de son séjour initial sur l'île des oiseaux, Peter atteint les rives de Kensington et se lie d'amitié avec les fées. Grâce à elles, il retourne par deux fois chez lui. La première visite est emblématique de son conflit identitaire:

Peter était en fait partagé entre deux sentiments. Il regardait sa mère avec nostalgie, puis tournait ses yeux vers la fenêtre et la fixait longuement. Qu'il serait agréable de redevenir le petit garçon qu'il était... Mais d'un autre côté, quels bons moments il avait passés dans les Jardins! (p. 63)

Si lors d'un rite de passage normatif, le sujet rituel ne passe le seuil de départ qu'une fois, au moment de la séparation, Peter, lui, transgresse cette règle. Cette transgression indique que le statut du personnage est hors norme, qu'il y a désordre dans le processus initiatique. Ce désordre est lisible dans la confusion identitaire qu'éprouve Peter. « Partagé », c'est-à-dire séparé en deux, il ne sait que choisir entre la vie chez les humains et celle chez les oiseaux. Bien qu'il décide à ce moment de repartir vers les

¹⁸⁰ Cette identité vacillante entre l'état de garçon et celui d'oiseau est le signe de son ensauvagement à venir lorsqu'il parviendra dans les Jardins, un ensauvagement sur lequel nous reviendrons dans la suite de notre démonstration.

Jardins, « à deux reprises, il rev[en]t vers la chambre, poussé par le désir d’embrasser sa mère » (p. 64) Allant et venant de la fenêtre aux jardins et des jardins à la fenêtre, Peter n’arrive à se fixer tout à fait nulle part et tente de retourner vers la fenêtre de la chambre qu’il ne sait quitter. Si le trajet de Maimie est emblématique de la réussite de son parcours initiatique, les allers-retours du petit garçon représentent quant à eux un trajet inachevé. Le protagoniste est littéralement pris entre deux lieux, qui représentent deux univers opposés.

Après avoir été rejouée une première fois, la scène de la séparation avec la mère est mise en scène à nouveau :

[C]ette fois-ci, il vola directement jusque chez lui, vers la fenêtre qui était toujours ouverte pour lui. Mais la fenêtre était fermée, et, de surcroît, il y avait des barreaux. Regardant à l’intérieur, il vit sa mère qui dormait paisiblement, tenant un autre petit garçon dans ses bras. (p. 67)

Les barreaux qui condamnent la fenêtre fermée représentent l’impossibilité de « repasser » dans le monde des humains, ils marquent la permanence de la séparation qui, pour l’initié typique, est temporaire. De plus, l’enfant qui remplace Peter dans les bras de sa mère signifie l’absence d’espace pour ce dernier dans le « nid familial ». Enfermé dehors, il intègre une liminarité permanente. Peter n’a dès lors d’autre choix que de retourner aux Jardins de Kensington, où il établit domicile de façon définitive. C’est ainsi qu’il devient un « Entre-Deux » (p. 27), humain et oiseau à la fois, et qu’il revêt les traits d’un personnage sous- et sur- initié.

2.2.2 Peter Pan le « personnage liminaire »

Dans son article « Le personnage liminaire » (2009), Marie Scarpa remarque que certains personnages restent coincés sur le seuil qu’ils tentent de traverser :

Dans cette acception « reculturante » de la logique des récits, tout personnage (surtout s'il s'agit de romans de formation) se trouve sans doute amené à traverser une ou plusieurs étapes de « marge » (avec plus ou moins de succès, et plutôt moins que plus dans le roman moderne qui « archive les anomalies » [Lotman, 1999, p. 73]) mais il nous a semblé que certains d'entre-eux précisément ne la traversaient pas du tout, ne « passaient » pas et c'est à ces figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, « inachevées » du point de vue qui est le nôtre ici, que nous proposons de réserver l'étiquette de « personnage liminaire »¹⁸¹.

Peter correspond aux caractéristiques énoncées ici. Incapable d'être agrégé dans une communauté, que ce soit celle des oiseaux ou des humains, ce personnage reste bloqué dans la phase de marge. Cet état le confine aux Jardins sans possibilité d'agrégation dans le monde londonien, au contraire des autres enfants, qui ne font que passer à Kensington, comme le fait Maimie. Bien qu'il soit engagé dans un processus initiatique qui le mène à faire la rencontre de l'altérité (il rencontre les fées et les oiseaux, il prend conscience de son état liminaire), il « ne parvient pas à revenir de cette altérité¹⁸² ». Alors que la critique s'est longuement penchée sur la néoténie¹⁸³ du personnage, il est remarquable que sa nature aviaire ait été si peu commentée. Or, ce n'est pas un hasard si Barrie a choisi comme animal l'oiseau. En effet, comme nous l'avons dit en introduction, l'oiseau a partie liée avec les rites de passage des garçons.

¹⁸¹ Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 180.

¹⁸² *Ibid.*, p. 181.

¹⁸³ Le philosophe Dany-Robert Dufour, dans un ouvrage où il s'intéresse à la néoténie humaine, résume cette théorie ainsi : « [C]ette théorie, due à Louis Bolk, actuellement soutenue par une grande partie de la recherche paléanthropologique, considère l'homme comme un être à naissance prématurée, à la fois incapable d'atteindre son développement germinal complet et cependant capable de se reproduire et de transmettre ses caractères de juvénilité, normalement transitoire chez les autres animaux. Cet animal, non fini, à la différence des autres animaux, doit donc se parachever ailleurs que dans la première nature, dans une seconde nature, généralement appelée culture. » (Dany-Robert Dufour, *On achève bien les hommes. De quelques conséquences actuelles et futures sur la mort de Dieu*, Paris, Denoël, 2005, p. 17-18.)

2.2.3 Sur « la voie des oiseaux »

Par l'expression « la voie des oiseaux », Fabre désigne le processus de socialisation des garçons en Europe au courant du XIX^e siècle. Sa réflexion s'appuie sur l'analyse de plusieurs « “romans biographiques” de l'époque romantique¹⁸⁴ » dans lesquels l'ethnologue examine le rapport étroit qui se tisse entre les oiseaux et les garçons. Il avance que les jeunes hommes, avant d'être reconnus comme tels, sont pour un temps des « oiseleurs », puisque « [c]haque étape [de leur parcours initiatique], de l'enfance à l'adolescence, est marquée par une progression dans la maîtrise du monde naturel et social, qui emprunte la voie des oiseaux¹⁸⁵. » Ce chemin se divise en deux phases successives : d'abord « l'accès à l'identité sexuelle¹⁸⁶ », entre autres à travers la constitution d'une communauté de garçons et, plus tard, l'accès « aux langages amoureux¹⁸⁷ ». La complétion de ces deux étapes de la socialisation permet en outre aux hommes en devenir de passer du savoir des oiseaux à celui de l'écriture, c'est-à-dire d'un langage non domestiqué à un langage domestiqué, celui de l'institution scolaire en l'occurrence.

Lors de l'ouverture de la frontière entre ces deux univers langagiers (celui des oiseaux et celui de l'école), les jeunes garçons entreprennent d'une part une première « reconnaissance sensible du monde¹⁸⁸ », c'est-à-dire qu'ils entrent en contact avec leurs sens et qu'ils apprennent à voir et à lire le monde en prenant de la hauteur : ils montent aux arbres, deviennent des dénicheurs (ils traquent les nids des oiseaux dans les alentours) et se battent entre eux. Nous voyons ici à quel point le corps est mis à

¹⁸⁴ Fabre, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

contribution, ce qui est le propre du rite de passage¹⁸⁹. À ce moment du processus initiatique, les jeunes font l'« école buissonnière¹⁹⁰ », c'est-à-dire qu'ils manquent l'école pour aller courir les nids.¹⁹¹ Leur apprentissage, s'il n'est pas de nature académique, contribue néanmoins à leur éducation puisqu'ils font aussi l'expérience de la communauté, qui est centrale dans l'apprentissage du jeune homme, car « la quête des oiseleurs, toujours peu ou prou sous le regard exigeant des autres, consiste en un apprentissage du rapport social entre pairs, entre garçons¹⁹². » Rappelons que les filles ne sont pas bienvenues, elles n'ont pas le droit de monter aux arbres, car « *seuls les garçons* accèdent au monde polymorphe qui, autour des oiseaux, se déploie¹⁹³ ».

D'autre part, la conquête des oiseaux correspond à l'acquisition du langage de l'amour. Comme l'écrit Fabre, « ce temps des oiseaux qui sépare les sexes, qui fait leur différence, est aussi celui où s'acquiert le langage qui les rapproche, langage du courtisement, du désir, de la passion¹⁹⁴ ». Lorsque vient le temps de la puberté, à travers « l'identification aux oiseaux¹⁹⁵ », les garçons entrent en contact avec un « double registre érotique ». D'un côté, ils découvrent « celui des émois traduits dans le code

¹⁸⁹ À ce propos, voir Pierre Vidal-Naquet, « La tradition de l'hoplite athénien » et « Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne », *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005[1981], p. 125-176.

¹⁹⁰ Fabre, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹¹ Fabre mentionne que le serpent est objet de menace pour les dénicheurs : « Qu'il soit prédateur ou proie, entre le garçon et ses nids le serpent toujours s'interpose et les meilleurs oiseleurs lui vouent une haine farouche. » (*Ibid.*, p. 22). À cet égard, il n'est pas anodin que la « maison » que trouve Peter sur l'île des oiseaux soit accessible par la rivière « Serpentine ». Le serpent, dans la voie des oiseaux, représente le danger, qui s'oppose à la sécurité qu'évoque le mot « maison ». Pour trouver la sécurité, Peter s'engage sur un chemin dangereux, car il va sur l'île défendue aux humains. Alors qu'il est interdit de revenir sur l'île (c'est-à-dire de retourner à l'origine de la naissance), le protagoniste *retrouve* une maison en ce lieu où personne n'a le droit de revenir : sa place est entre la naissance-oiseau et la vie humaine.

¹⁹² *Ibid.*, p. 12.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

des images courtoises » et de l'autre celui des « métaphores sexuelles qui usent des oiseaux, de leur nid et de leurs œufs¹⁹⁶. » Dès qu'ils sont initiés à ce nouveau langage, les garçons, en apprenant à courtiser les jeunes filles, poursuivent leur apprentissage de la virilité. Ainsi le passage par la voie des oiseaux est « obligé et nécessaire – on n'est pas un "vrai" garçon sans cela –, et en même temps contrôlé, limité ou frappé d'interdit de la part des adultes¹⁹⁷. » Si le moment de la séduction est balisé par des interdits et des règles, la quête des nids est elle aussi encadrée par le système scolaire à travers la figure du maître, « censeur des oiseleurs¹⁹⁸ ».

Au contraire de l'apprentissage de la vie en communauté, qui se fait en plein air, celui de l'écriture a lieu entre quatre murs, sur les bancs d'école. C'est pourquoi « [l]e rapport de l'école et des oiseleurs est en effet des plus difficiles¹⁹⁹ ». Assis à une table de travail plutôt que sur la branche d'un arbre, en compagnie du maître, dit le « censeur des oiseleurs²⁰⁰ », le garçon opère un déplacement dans son processus d'apprentissage. Il passe en effet « de l'oiseau à la lettre²⁰¹ », de l'ensauvagement à la domestication, de la plume à l'écriture. Si l'apprentissage de l'écriture est lié aux oiseaux de façon aussi forte, c'est que « [l']oiseau est, par excellence, un être parleur²⁰² ». Pour apprendre à parler, il faut donc se modeler sur les oiseaux. Par exemple,

la lecture, qui vocalise chaque consonne en la plaçant dans un contexte sonore arbitraire – bé, èffe, ache... –, fait ainsi psalmodier l'alphabet,

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

²⁰² *Ibid.*, p. 20.

élaborant et inculquant une langue étrange, très proche au fond de celle que l'on prête aux oiseaux qui, eux aussi, parlent de cette façon, en syllabes indépendantes²⁰³.

En fait, les enfants apprennent à *chanter* l'alphabet²⁰⁴ : « Une classe d'enfants chantant l'abécédaire fait comme un concert d'oiseaux²⁰⁵. » Au cœur de ce parcours initiatique, *voie* et *voix* des oiseaux apparaissent interdépendantes. À cet égard, Daniel Fabre rappelle que pendant de nombreux siècles, on utilise des plumes pour écrire, qu'elles soient prises aux oies, aux grues, aux cygnes, aux canards ou aux corbeaux²⁰⁶. Il appert ainsi que dans nos sociétés, l'entrée dans le monde de la littérature, une des plus importantes formes de domestication, est marquée par l'utilisation de « cet oiseau métonymique d'où sort l'écriture; la plume c'est l'écolier, elle incarne l'élémentaire savoir²⁰⁷ ». Mais comme nous l'avons vu lors du rite de passage de Maimie, Peter n'a fait ni l'apprentissage de la communauté (il est toujours seul) ni celui de l'amour puisqu'il n'est pas passé par le processus de virilisation préalable à l'acquisition du registre érotique du langage (il comprend mal ce que signifie un « baiser »). Nous verrons que, bien qu'il soit un « enfant-oiseau », Peter ne réussira pas à s'agréger au monde des garçons. Prisonnier de la marge, le protagoniste révèle les dangers qu'il y a à quitter le « nid » trop tôt.

²⁰³ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁴ Dans son article, Fabre reproduit une planche titrée « Alphabet aux oiseaux » qui date de 1831. Nous y voyons un abécédaire oisielier, où chaque espèce représente une lettre. Oliver Herford, en 1907, publie *The Peter Pan Alphabet*, un abécédaire créé à partir de l'univers de la pièce de théâtre jouée pour la première fois en 1904. Si l'abécédaire de Herford ne contient aucune référence aux oiseaux, il témoigne tout de même de l'importance qu'a la question de l'écriture au cœur de l'univers de Peter Pan. L'ouvrage, qui n'enseigne pas aux enfants à chanter les lettres, leur enseigne plutôt à les raconter. En effet, chaque lettre est associée à un court récit, et c'est le langage de la fiction qui est mis à l'avant. De même qu'il y a un ordre alphabétique, il y a un ordre fictionnel (chaque histoire possède un début, un milieu et une fin). L'abécédaire de Herford joue dès lors le même rôle que celui que reproduit Fabre, tous deux visent à inculquer une conception linéaire du langage.

²⁰⁵ Fabre, *op. cit.*, p. 25.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Idem.*

On ne s'étonne donc plus que le statut liminaire de Peter soit lisible à travers le lexique lié aux oiseaux, lequel insiste sur le vacillement de son identité. Dès qu'il choisit de quitter le « nid » familial, le narrateur décrit l'enfant « perché » (p. 21) au bord de la fenêtre, puis ajoute qu'il « s'envole » (p. 21). Lorsqu'il « atterrit » (p. 21) à Kensington, Peter « s'éten[d] sur le dos » et « lanc[e] des coups de pied en l'air » (p. 21) comme un oiseau tombé sur le dos. De la même manière, il est dépeint comme un oiseau lorsqu'il tente de s'hydrater dans les Jardins : « [I]l vola vers le Bassin pour se rafraîchir le gosier. Se penchant au-dessus du Bassin, il plongea son bec dans l'eau; du moins c'est ce qu'il croyait mais, évidemment, ce n'était que son nez. » (p. 21-22) Cette description de la gorge et de la bouche en « gosier » et « bec » insiste sur l'ambivalence physiologique du protagoniste. Cette hybridité complique sa relation avec les fées, autres créatures ailées, qui ne le reconnaissent pas comme appartenant à la sociologie jardinière, ce que le narrateur relève en précisant que « tous les êtres vivants le fu[ient] » (p. 23). Or, depuis le départ de la maison maternelle, ce que cherche Peter, c'est bel et bien un nouveau nid, c'est-à-dire une nouvelle communauté où s'établir. Ne sachant vers qui se tourner, le petit garçon vole jusqu'à l'île Serpentine, bien qu'il soit « interdit aux hommes d'y aborder » (p. 23). Cette fois-ci, son hybridité lui offre un avantage, le garçon-oiseau s'y rend en volant. Plus oiseau qu'humain, il « atterrit sur le rivage avec un grand soulagement, tout réconforté de se retrouver “à la maison”, comme les oiseaux appellent l'île » (p. 23). Il est, selon la belle expression de Caroline Orbann, « naufragé symbolique de sa condition humaine ²⁰⁸ ». Qualifiée de

²⁰⁸ Orbann, *op. cit.*, p. 2.

« maison »²⁰⁹, l'île des oiseaux est ainsi un lieu où l'enfant, en perpétuelle initiation, peut se reposer. Sans surprise, il s'y établit en habitant un nid.

Après des mois de labeur, le bateau fut enfin terminé. Quel bonheur pour Peter! Avoir vu grandir le nid petit à petit, jusqu'à ce qu'il devienne un immense nid de grives le remplissait d'une joie sans mélange. Dès le début des travaux, il dormait près du nid, et s'éveillait souvent pour lui murmurer des mots tendres. Lorsque la boue dont les grives avaient enduit le nid eut séché, Peter se coucha tous les soirs dedans. Il dort encore dans son nid et il a même une façon séduisante de s'y coucher en boule; d'ailleurs l'objet est assez grand pour que Peter s'y love comme un chat dans son panier. (p. 39)

Investi d'une double fonction, ce nid est à la fois un refuge, mais aussi un moyen de locomotion, puisque Peter l'utilise pour traverser la rivière et se rendre aux Jardins aussi bien que pour y dormir :

[L]es autres oiseaux affirmèrent que jamais l'embarcation ne flotterait, mais leur prédiction se révéla inexacte; ils avertirent que l'eau allait y pénétrer, mais cela n'arriva pas. [...] Puis, comme ce soir-là était une nuit de pleine lune, une fois les oiseaux endormis, [Peter] monta dans son coracle (comme Maître Francis Pretty l'aurait dit) et quitta l'île. (p. 40)

Dans le monde d'entre-deux que sont les Jardins, les objets eux-mêmes n'échappent pas à la liminarité, ainsi le nid à la fois « nid » et « bateau ». Le récit fait ainsi de ce refuge une « maison qui mène ailleurs²¹⁰ » et qui permet en quelque sorte d'être chez soi partout. À la croisée de deux espaces, soit la rivière (en mouvement) et l'arbre

²⁰⁹ Peter emprunte en quelque sorte l'expression des oiseaux pour évoquer son sentiment de sécurité en arrivant sur l'île. Nous y voyons une tentative de s'agréger à cette nouvelle communauté par l'utilisation d'un mot de leur langue, bien que cette agrégation sera un échec puisqu'il reste bloqué dans la liminarité.

²¹⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France (PUF), 1957, p. 102. Comme l'avance Bachelard, « [l]e nid [...] est précaire et cependant il déclenche en nous une rêverie de la sécurité ». (*Idem.*)

(statique), mais aussi au carrefour de deux fonctions, l'habitation et le déplacement, le bateau-nid est un lieu liminaire tout indiqué pour Peter Pan. Le sentiment de familiarité associé à cet espace paradoxal se traduit chez le garçon par la relation affective qu'il développe avec son nid, auquel il « murmur[e] des mots tendres » et dans lequel il dort « tous les soirs » d'une « façon séduisante ». La comparaison entre l'enfant et le chat (p. 39) rappelle le processus d'ensauvagement dans lequel il est engagé : le protagoniste est entre deux identités, humaine et non-humaine. Avant de s'y installer, Peter regarde le nid « grandir petit à petit » à la manière d'une maman qui regarde son petit atteindre la maturité. C'est que le lieu d'éclosion de l'œuf de la grive devient celui de la seconde naissance de l'enfant. Ce « chez-soi » mobile nous semble alors marqué par le retour, car « la maison-nid [...] est le lieu naturel de la fonction d'habiter. On y revient, on rêve d'y revenir comme l'oiseau revient au nid²¹¹ ». Après avoir vécu dans le monde des humains pendant les premiers jours de son existence, Peter s'installe dans un monde ensauvagé parmi les oiseaux. « La voie des oiseaux », pour reprendre l'expression de Fabre, n'est pas pour Peter une traversée, mais une manière de vivre perpétuelle.

Bien que le protagoniste perçoive l'île Serpentine comme une « maison », comme le font les oiseaux, Salomon lui fait savoir dès son arrivée qu'il n'est pas un des leurs. D'abord, le corbeau remarque que l'enfant porte une chemise de nuit alors que les autres oiseaux ne portent pas de vêtements (p. 24), ce qui révèle au petit garçon l'étrangeté de ses coutumes. Ensuite, le corbeau lui demande : « Combien as-tu d'orteils qui soient des pouces, comme chez nous autres, les oiseaux ? » (p. 24) Cette question force le petit garçon à observer que « tous ses orteils [sont] des doigts de pied » (p. 24), ce qui témoigne de sa nature humaine. Enfin, le maître ordonne à son jeune élève de « gonfle[r] [s]on plumage » (p. 27), l'enfant tente alors « désespérément d'ébouriffer ses ailes » (p. 27), mais il n'en possède malheureusement pas, son entreprise reste vaine. Peter Pan, « être bizarre sans plumage » (p. 27), fait ainsi figure

²¹¹ *Ibid.*, p. 99.

d'étranger. Décidé à « retourner vers [sa] mère » (p. 27), lorsqu'il se rend compte de cet état de fait, il découvre soudain qu'il ne peut plus voler : « Pauvre petit, moitié d'homme, moitié d'oiseau, soupira Salomon, qui, au fond, n'était pas un méchant bougre. Tu ne pourras plus jamais voler, pas même les jours de vent. Il te faut désormais vivre sur l'île. » (p. 24) Alors que le rite sert aux garçons à voir le monde de haut, « à prendre de la hauteur », de son vol Peter ne garde aucun savoir puisqu'il est désormais condamné à vivre dans le monde des Jardins. Humain sans famille et oiseau sans ailes, Peter Pan est dès lors consacré dans le texte comme un personnage liminaire exemplaire.

2.2.3.1 Maître corbeau et la voie dévoyée de son apprenti-oiseau

L'entrée dans l'univers des Jardins est inaugurée par la rencontre de Peter et de son maître Salomon le corbeau, professeur insolite qui remplace, dans le rite de passage du petit garçon, le maître d'école décrit par Fabre²¹² : Salomon « initi[e] [Peter Pan] aux mœurs des oiseaux » (p. 27). Ce glissement du corbeau au « maître corbeau » nous indique que le garçon entre en contact avec un savoir ensauvagé. Le nom biblique du mentor-oiseau est riche de sens et à prendre au sérieux, puisque Salomon est associé à la connaissance livresque et à une grande sagesse²¹³. Roi d'Israël de 970 à 931 avant Jésus-Christ²¹⁴, c'est à lui qu'est attribuée la rédaction des « livres sapientiaux (Proverbes, Ecclésiaste, Sagesse et Cantique des cantiques)²¹⁵ ». Le nom « Salomon »

²¹² Voir page 80.

²¹³ André Paul, « SALOMON, livres dits de », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/livres-dits-de-salomon/>, consulté le 5 février 2023.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ *Idem*.

annonce ainsi à la fois la question de la connaissance et celle de l'écriture²¹⁶, toutes deux liées aux oiseaux dans l'œuvre de Barrie.

Dès l'arrivée du protagoniste sur l'île, le professeur promet à son élève « de lui enseigner un maximum de techniques de vol, du moins autant qu'on pourrait en apprendre à un être aussi bizarrement bâti » (p. 24). Aux côtés du corbeau, le garçon apprend à « aider les oiseaux à bâtir leur nid » (p. 27), si bien que, précise le narrateur, il « s[ait] mieux s'y prendre qu'un pigeon ramier et presque aussi bien qu'un merle » (p. 27). Le narrateur, en comparant l'enfant à deux oiseaux, indique la ressemblance grandissante entre le personnage et les membres de sa nouvelle communauté. Loin de dénicher des nids comme le voudrait la « voie des oiseaux », Peter apprend à les construire (et à y vivre comme nous l'avons vu). Chaque leçon que lui dispense Salomon l'ensauvage un peu plus, ce dont témoigne ses nouvelles habitudes vestimentaires. Le narrateur précise à cet égard que « [d]ésormais, Peter ne portait plus de chemise de nuit. » (p. 27) Loin de la culture édouardienne, qui prescrit de cacher son corps, le protagoniste expose son corps aux éléments sans médiation. Le temps passant, sa maîtrise du monde des oiseaux se bonifie au point qu'il arrive à lire les signes du monde sauvage comme eux : « Il acquit l'instinct ancestral des oiseaux : il distinguait, par l'odeur, un vent d'est d'un vent d'ouest, il pouvait voir l'herbe pousser et entendre marcher les insectes au cœur des troncs d'arbre. » (p. 27-28) Cet « instinct

²¹⁶ L'affinité avec le savoir du mentor oiseau se retrouve aussi dans la symbolique du corbeau : « Dans les traditions folkloriques européennes, les corbeaux et les corneilles [...] ont un caractère ambigu à dominante négative : ils ont la réputation d'être intelligents et sages, mais également et surtout d'être méchants, malins, insidieux et malfaisants. » (Ursula Bälher, « Retour à l'homme. Marie Ndiaye et Pascale Kramer », In *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, en ligne, <https://books.openedition.org/psn/2100?lang=fr>, s.p.) Sur le corbeau et ses représentations dans la littérature, voir Katharina Traichel, « Le Corbeau dans la littérature : l'évolution d'une image mythique », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), U.E.R. de littérature française et comparée, 1997, consultable sur microfiche, Lille, Atelier de reproduction des thèses.

ancestral » évoque une ère appartenant à un hors temps, ce qui installe Peter dans l'atemporalité, difficile à réconcilier avec le temps positif des humains.

Malgré ce savoir, les oiseaux ne l'acceptent pas dans leur société : « Les oiseaux de l'île ne s'habituaient jamais à Peter. Ils s'esclaffaient tous les jours en voyant cet être bizarre sans plumage, comme si c'était une nouveauté. » (p. 27) Malgré les enseignements de son maître, son acquisition de nouvelles qualités oiselières ne mène à aucune agrégation. Pour les autres oiseaux, il demeure une étrangeté spectaculaire : « Des milliers d'oiseaux se pressaient alors autour de lui, comme s'il était un paon au zoo, et ils poussaient des cris de plaisir quand il attrapait à la main les miettes qu'ils lui lançaient, au lieu de les saisir avec le bec, comme tout le monde. » (p. 27) L'expression « comme tout le monde » connote la norme que Peter ne parvient pas à intégrer, en raison de son hybridité, comme nous le voyons dans l'exemple qui suit : « Ce qu'il avait vraiment envie de savoir, c'était comment on peut s'asseoir sur l'eau sans couler; les canards répliquaient qu'il était impossible d'expliquer une chose aussi simple. » (p. 31) Ce qui est « impossible à expliquer » relève de la nature aviaire. Certes, le garçon peut apprendre à construire un nid, mais son corps de petit homme est inadéquat à plusieurs autres apprentissages, en l'occurrence en l'absence de pattes palmées. Pris entre deux natures, il reste constamment sous-initié par rapport aux savoirs essentiels des oiseaux, comme le vol et la nage. Puisqu'il n'est que rarement en contact avec les enfants qui jouent dans le parc, il ne fait pas non plus l'expérience de la rivalité entre garçons, essentielle à l'acquisition de la virilité : « Il savait qu'il ne pourrait jamais redevenir humain, ce qui ne lui faisait pas vraiment envie. Mais ô combien il aurait aimé jouer comme les autres enfants! » (p. 28) Ajoutons que cette solitude culturelle s'exprime également dans son rapport au langage, pris entre les héritages littéraires des oiseaux et des humains.

2.2.3.2 Plume d'oiseau et plume à encre

Comme nous l'avons vu, le monde des lettres occupe une place importante au sein de l'île des oiseaux, puisque le savant Salomon y lit chaque jour les missives qui lui sont envoyées par les mères qui désirent avoir un enfant. Peter Pan est lui aussi confronté à la question de la littératie, mais d'une toute autre façon, car son rapport à l'écriture est ambivalent. Son premier contact avec un singulier cerf-volant est emblématique de l'entre-deux constitutif de cette relation :

Une mystérieuse chose apparut dans les airs, flottant au-dessus de l'île – on aurait dit une page échappée d'un journal. L'objet roulait, tourneboulait et virevoltait dans tous les sens, tel un oiseau à l'aile cassée. Peter fut si effrayé qu'il courut se cacher, mais les oiseaux lui dirent que ce n'était qu'un cerf-volant dont ils lui expliquèrent l'usage; le jouet devait s'être échappé de la main d'un enfant et s'être envolé. Alors Peter se prit d'affection pour l'objet, ce qui déclencha les moqueries des oiseaux. (p. 31)

Que l'objet soit nommé « mystérieuse chose » nous indique que le cerf-volant est étranger au personnage. À la vue du jouet, Peter est d'abord « si effrayé qu'il cour[t] se cacher », mais après que les oiseaux « lui en expliqu[ent] l'usage », il « se pr[rend] d'affection pour l'objet ». Au lieu de jouer avec le cerf-volant comme le lui montrent les grives, le protagoniste développe avec lui une relation proche de la fraternité, l'objet lui rappelant le monde des humains. S'il devient la risée des animaux l'entourant, c'est que le garçon s'attache à un « mauvais oiseau » qui, loin de voler droit, « roul[e] », « tourneboul[e] » et « virevolt[e] ». La terreur et l'affection que suscite en lui l'objet comparé à une « page échappée d'un journal²¹⁷ » nous paraît à ce titre représenter également la relation ambiguë qu'entretient le personnage au monde de la littératie. La

²¹⁷ Il est singulier que ce soit d'un journal (le mot employé est « newspaper » (Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, *op. cit.*, p. 20) dans le texte original), objet du monde des adultes, que provienne la page en question, à laquelle un jouet est comparé. Le cerf-volant semble teinté d'une certaine liminarité lui aussi, car il se situe au carrefour de plusieurs univers : il est entre les Jardins et la ville, entre le monde des adultes et celui des enfants.

comparaison entre la page et le jouet transforme symboliquement ce dernier en surface sur laquelle il est possible d'écrire. À ce titre, les mouvements du cerf-volant évoquent non pas un texte fait de lignes droites, associées à la culture, comme l'a bien démontré Jack Goody dans *La raison graphique* (1977) :

Cette idée de la linéarité du langage ne doit pas être mal comprise : la « ligne » en question n'est certainement pas une ligne droite, elle n'a aucune orientation dans l'espace, elle n'a qu'une orientation temporelle. En cela, le mot parlé diffère du mot écrit; avec l'écrit la ligne devient droite horizontalement ou de haut en bas²¹⁸ [...].

L'image du cerf-volant qui virevolte évoque en outre une écriture tout en courbes. Celle-ci rappelle le monde fait de lignes sinueuses des Jardins, mais aussi les traits dessinés par la main d'un enfant qui apprend à écrire. C'est d'ailleurs d'une main enfantine qui ne contrôle pas ses mouvements que « s'échappe » l'objet. Tout comme le cerf-volant séparé de la main qui le guidait, Peter a perdu la main de sa mère prématurément. Engagé trop tôt sur la voie des oiseaux, le garçon n'apprend pas à manier les outils (plume à encre et crayon) propres au monde littéraire et que le cerf-volant à la fois jouet et feuille volante arrachée à un journal symbolise bien. Cependant, si le texte n'est pas très explicite quant à la capacité à écrire du protagoniste, Peter s'adonne à celle de la gravure de pierres tombales. À la toute fin du roman, le narrateur précise que le garçon joue le rôle de fossoyeur à Kensington, une posture qu'il est le seul à pouvoir occuper en raison de son double lien avec les humains et les oiseaux.

Mais sa nature psychopompe lui vient également de son statut d'enfant. Comme l'explique Claude Lévi-Strauss dans son article « Le Père Noël supplicié²¹⁹ » (1952), le Père Noël, « être surnaturel [p. 1580] et immuable, éternellement fixé dans sa forme

²¹⁸ Goody, *La raison graphique*, *op. cit.*, p. 215.

²¹⁹ Claude Lévi-Strauss, « Le Père Noël supplicié », *Les Temps Modernes*, n° 77, 1952, 17 p.

et défini pas une fonction exclusive et un retour périodique²²⁰ » est une figure qui participe à un rite de passage. En effet, Levi-Strauss démontre que le Père Noël est « l'expression d'un statut différentiel entre les petits enfants d'une part²²¹ », qui croient en lui, et « les adolescents et les adultes de l'autre²²² ». Ces derniers savent qu'il est un personnage inventé et « se réservent de dévoiler [l'illusion] au moment opportun, consacrant ainsi l'agrégation des jeunes générations à la leur²²³ ». C'est pourquoi la figure de Saint-Nicolas « se rattache à un vaste ensemble de croyances et de pratiques [...], à savoir les rites de passage et d'initiation²²⁴ ». Mais la relation entre les enfants qui croient au Père Noël et les adultes qui n'y croient plus dépasse la division entre ceux qui ignorent et ceux qui savent, parce que « le rapport entre initiés et non-initiés a un contenu positif. C'est un rapport complémentaire entre deux groupes dont l'un représente les morts et l'autre les vivants²²⁵. » Levi-Strauss ajoute que « dans la mesure où les rites et les croyances liées au Père Noël relèvent d'une sociologie initiatique (et cela n'est pas douteux), ils mettent en évidence, derrière l'opposition entre enfants et adultes, une opposition plus profonde entre morts et vivants²²⁶ ». Puisqu'ils sont des êtres liminaires, les enfants sont les seuls qui peuvent « personnifier les morts²²⁷ », car ils « sont complètement incorporés au groupe, c'est-à-dire [qu'ils] participent de cette *altérité* qui est la marque même du suprême dualisme : celui des morts et des

²²⁰ *Ibid.*, p. 10.

²²¹ *Idem.*

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

vivants²²⁸ ». Les enfants sont donc situés entre deux mondes, ayant un pied dans la mort et un pied dans la vie.

À Kensington, c'est donc sans surprise que Peter, lui à jamais enfant, enterre les corps des garçons et des fillettes perdus dans les Jardins lorsqu'il n'arrive pas à temps pour les sauver : « [L]orsqu'il voit qu'il est trop tard, il court au Nid de Grives pour chercher sa pagaie, dont Maimie lui a appris à se servir; il creuse une fosse pour l'enfant et érige une petite pierre tombale sur laquelle il grave les initiales du pauvre petit. » (p. 101) Ce que le narrateur nomme « pagaie » est en fait une « pelle d'enfant » (p 46) que le personnage confond avec une pagaie (il s'en sert pour faire avancer son nid sur la rivière), ainsi que le lui clarifie Mamie. Néanmoins, puisque l'objet possède une double fonction (il permet de creuser et de pagayer), il met l'accent sur l'importance du *passage* dans les rites qui entourent la mort. Il s'agit en effet de faire *traverser* les morts d'un lieu à un autre, un peu à la manière de Charron, qui « a pour fonction de faire passer les âmes des morts sur les fleuves qui les séparent du monde des Enfers²²⁹ ». Ce passage est lié de près à l'univers aviaire, puisque dans le roman de Barrie, les enfants qui meurent redeviennent des oiseaux : « Mais il a encore un vague souvenir d'avoir été humain et cela le rend particulièrement bon pour les hirondelles quand elles viennent sur l'île; car les hirondelles²³⁰ sont les âmes des enfants morts. » (p. 101) En tant que personnage liminaire, il fait figure de médiateur entre plusieurs cosmologies (mort-vivant, animal-humain). À Kensington, espace de passage par

²²⁸ *Ibid.*, p. 16, l'auteur souligne.

²²⁹ Joël Schmidt, « Charron », In *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2017[1991], p. 83.

²³⁰ Le choix de cet oiseau pour représenter les âmes des enfants trépassés nous semble significatif. Selon Laurent Gourmelen, l'hirondelle a en effet une affinité particulière avec les humains, puisqu'elle « essaie toujours désespérément de se rapprocher des hommes et de leurs habitations, en construisant ses nids sous les toits des maisons ». (« Bestiaires et mythologie en Grèce ancienne : l'hirondelle, images, métaphores et métamorphoses », In Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Bestiaires: Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXVI*, Angers, Presses Universitaires de Rennes, en ligne, <https://books.openedition.org/pur/27946?lang=fr>, s. p.)

excellence, naissance et mort se rejoignent ainsi lorsque le rite ne peut être complété : les bébés naissent grives et certains d'entre eux, s'ils trépassent avant d'atteindre l'âge mur, meurent en hirondelles. C'est alors à l'enfant-oiseau que revient la charge de consacrer cette ultime transformation lors du rite funéraire, puisque lui seul possède les qualités permettant de lier les univers en jeu (celui des vivants et des morts, certes, mais aussi celui des humains et des oiseaux). En tant que passeur, le protagoniste occupe donc une posture paradoxale, puisqu'il se tient à la frontière entre la vie et la mort sans pouvoir lui-même la traverser : « These children manage to die and move on into new existences, while Peter will stand eternity caught between the landscapes and desires of two very different natures²³¹. » Son rapport à l'écriture, qui est d'ailleurs lacunaire — il ne sait écrire que les initiales des enfants —, accentue sa nature liminaire en le transformant en personnage psychopompe — capacité qui, tout à coup, l'inscrit dans la sociologie des Jardins et lui offre une place bien à lui.

L'histoire du bateau de Shelley, qui porte sur les capacités de lecture de Peter, est, elle aussi, révélatrice à la fois de la part humaine de cet héritage littéraire et de la façon dont le personnage s'en dégage. Un jour qu'il se promène dans le parc, Shelley²³² (qui apparaît seulement à l'occasion de ce court récit) plie un billet de banque en forme de bateau et le jette sur la Serpentine. Ce « bateau de fortune » vogue jusqu'à l'île des oiseaux. C'est Salomon qui ouvre le bateau de Shelley et qui, « très embarrassé » (p. 35), demande « l'avis de ses conseillers » (p. 35) : « Ceux-ci ayant marché deux fois sur le billet, la première fois avec leurs orteils tournés vers l'extérieur, la seconde

²³¹ Kavey, *op. cit.*, p. 78.

²³² Le nom de ce personnage fait tout de suite penser à celui du poète anglais romantique Percy Byssche Shelley (1792-1822), puisque le narrateur précise que le jeune homme est « un poète, et [que] les poètes ne deviennent jamais de véritables adultes. Ce sont des gens qui méprisent l'argent et vivent au jour le jour. » (p. 33) Le texte semble indiquer que poésie et enfance vont de pair, et ce, en raison de leur affinité avec le jeu. De même que les poètes jouent avec les mots, le personnage Shelley joue à faire de son billet de banque un bateau qu'il envoie sur la Serpentine plutôt que de le lire comme il le faudrait, c'est-à-dire de lui donner une valeur monétaire.

fois tournés en dedans, décidèrent qu'il venait d'une personne insatiable qui désirait cinq enfants. Cela, en raison du grand cinq imprimé sur le billet. » (p. 35) Dans cette scène, il y a un contraste entre la façon de lire des oiseaux et celle du garçon. Plutôt que de lire avec leurs yeux, les oiseaux semblent lire avec leurs pattes, tournant leurs orteils d'abord « vers l'extérieur » puis « en dedans » pour comprendre le billet. Leur méthode de lecture, qui consiste à lire avec les pieds, fausse leur interprétation du texte, car s'ils reconnaissent le « grand cinq », ils ne parviennent pas à contextualiser ce chiffre. Ils décident alors que le billet fait partie des « objets inutiles qui échou[ent] sur l'île et qui peuv[ent] lui [Peter] servir de jouet » (p. 35). Or, l'enfant reconnaît ce langage : « Mais Peter ne joua pas avec le précieux billet car il sut tout de suite ce qu'il représentait; il avait été un fin observateur pendant les huit jours où il était un petit garçon. » (p. 35) En raison de sa part humaine, le protagoniste apparaît sur-initié face aux oiseaux non soumis au monde économique et monétaire.

Ayant compris mieux que les oiseaux la signification du billet de banque, Peter se transforme en patron et décide de payer les ouvrières grives pour qu'elles construisent le bateau-nid dont il se servira pour voyager vers le territoire des fées. En « bon maître » (p. 39), le garçon « pay[e] ses ouvrières rubis sur l'ongle » (p. 39) et donne aux grives « douze sous par jour » (p. 39). Toutefois, lors de son court séjour chez les êtres humains, il n'a pas appris à redistribuer correctement la monnaie, ainsi « découp[e-t-il] douze sous de papier dans son billet » (p. 39) afin de donner aux grives leur salaire. Ce faisant, il enlève toute valeur réelle au billet de banque, qui redevient du simple papier, sorte de fausse monnaie. Du bateau de Shelley à Peter qui joue au contremaître, le texte permet de jouer avec le symbole plutôt que de l'inscrire dans le monde capitaliste duquel il provient. Le protagoniste, coincé entre deux natures, n'arrive pas à accéder totalement au monde de la littérature, que ce soit à celle des humains ou à celle des oiseaux, en raison de sa singulière éducation. Peter Pan a en effet (trop tôt) fait l'école buissonnière. Dès lors, au lieu de manipuler la plume, il a jeté son dévolu sur la flûte.

2.2.3.3 La flûte de Pan

La « voie des oiseaux », telle que la conçoit Daniel Fabre, exige que les oiseleurs passent de la branche de l'arbre aux bancs de l'école afin de pouvoir s'inscrire durablement dans le monde de la littérature. Au moment d'entrer à l'école, ils doivent laisser de côté les nids afin de se consacrer à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Demeuré dans le nid d'oiseau que lui ont construit les grives, Peter Pan échappe ainsi au destin littéraire réservé aux jeunes garçons. Coincé dans la phase de marge du rite, l'enfant ne peut acquérir aucun langage de façon entière et reste bloqué au seuil du savoir des oiseaux et du monde littéraire. En d'autres mots, il est incapable de passer « de l'école des oiseaux à l'école du livre²³³ », comme en témoigne son outil de communication privilégié dans les Jardins. Plutôt que d'une plume pour écrire, le personnage se dote en effet d'une flûte :

Peter était si débordant de joie qu'il éprouvait l'envie de chanter tout le temps, tel un oiseau qui sifflote soir et matin. Mais, étant à moitié humain, il avait besoin d'un instrument. Alors il tailla une flûte dans un roseau et prit l'habitude de s'asseoir le soir sur le rivage; il chantait le murmure du vent et le clapotis de la mer, empruntait à la lune une partie de son éclat et tissait tout cela dans sa flûte. Il jouait d'une façon si admirable que les oiseaux eux-mêmes s'y trompaient. (p. 28)

Bien qu'il vive avec les oiseaux et qu'il tâche de chanter comme eux, c'est-à-dire de parler leur langage, sa première tentative de communication, exprimée par une comparaison (« tel un oiseau »), montre bien l'écart qui demeure entre lui et les bêtes ailées. La flûte lui permet de réduire cette distance et de se faire entendre des oiseaux. Elle est le seul instrument avec lequel Peter parvient adéquatement à communiquer, car elle donne au personnage un chant désormais audible et compréhensible. Puisque qu'il est « moitié humain », il utilise la musique que produit la flûte afin d'imiter la voix des

²³³ Fabre, *op. cit.*, p. 26.

oiseaux qui l'entourent, si bien qu'« eux-mêmes s'y tromp[ent]²³⁴ ». « [T]aill[é] » dans un roseau à l'instar du taillage que subit la plume, l'instrument agit comme un outil de traduction entre le protagoniste et les oiseaux. En tant qu'objet humain forgé à partir d'un roseau, il condense deux cosmologies : nature et culture s'y rencontrent, ce qui permet à Peter de chanter « le murmure du vent », le « clapotis de la mer » et de « tisse[r]²³⁵ » l'« éclat de la lune » dans sa flûte. Sa musique condense la dualité identitaire qui le caractérise, entre chant animal et parole humaine. La flûte met simultanément en évidence les aptitudes aviaires et humaines de Peter et son incomplétude permanente, car elle existe pour pallier son inaptitude initiale à communiquer avec les oiseaux. Une fois taillée, elle est donc l'instrument qui permet au personnage de naviguer sa propre marginalité. Autrement dit, cet instrument hybride qui permet de chanter comme un oiseau consacre elle aussi l'ancrage et la liminarité de Peter, dans son entre-deux constitutif. La flûte, si elle offre au petit garçon de communiquer avec la communauté des oiseaux, accentue également la nature mythologique de l'enfant en le rapprochant davantage du dieu Pan à qui il doit son nom²³⁶. Surtout, elle renvoie au combat musical entre Pan et Apollon. Pan, qui « ose mépriser à côté des siens, les chants d'Apollon²³⁷ », affronte ce dernier : « Pan fait vibrer les roseaux de campagne²³⁸ » alors que son concurrent tient une « lyre construite de pierreries et d'ivoire d'Inde²³⁹ » avec « [l]'attitude d'un spécialiste²⁴⁰ ». Midas

²³⁴ Tout comme les oiseleurs, qui apprennent à siffler et à imiter le chant des oiseaux.

²³⁵ Cette action est d'ailleurs culturelle, comme le taillage.

²³⁶ Le narrateur qualifie d'ailleurs sa capacité à jouer par l'adverbe « divinement » (p. 28), qui rappelle le dieu Pan auquel Peter emprunte son nom de famille ainsi que son instrument, car Pan est l'« inventeur de la syrinx, la flûte pastorale ». (Shmidt, *op. cit.*, p. 261.)

²³⁷ Ovide, « Livre XI », *Les Métamorphoses*, Traduit du latin par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017[8 ap. J.-C.], v. 155.

²³⁸ *Ibid.*, v. 161.

²³⁹ *Ibid.*, v. 167.

²⁴⁰ *Ibid.*, v. 169.

déclare finalement Apollon vainqueur, car « Pan doit le reconnaître, la cithare a vaincu le roseau²⁴¹. » Or, ici point d'Appolon et point de lyre, la flûte seule domine et confirme que l'univers de Peter en est un d'ensauvagement et d'oralité, dit autrement un univers de conte où les enfants sont rois.

Dans *Peter Pan dans les Jardins de Kensington*, J. M. Barrie met en scène des personnages aux parcours initiatiques singuliers. Du parcours cyclique de Maimie Mannering aux allers-retours de Peter Pan, le texte donne à lire deux types de trajectoires. Celle de Maimie, complète, montre le parcours typique de la jeune fille édouardienne, qui doit apprendre à maîtriser les savoirs domestiques afin de quitter le monde de l'enfance. Ce changement de statut s'accompagne de l'apprentissage du langage des épingles et des aiguilles, car la domestication du corps de l'enfant est au cœur de la réussite de son passage. Entrée en tant que fillette dans les jardins de nuit, elle en ressort prête à être une jeune fille, signe que la traversée de l'espace correspond, pour elle, à la complétion de son rite de passage. Maimie a, en fait, complété un cycle. Quant à l'autre trajectoire, elle donne à voir ce qui se passe lorsque l'individu est incapable de traverser le rite, lorsqu'il fait du sur-place. Nommé « Entre-Deux » par les oiseaux chez qui il s'installe, Peter Pan est incapable de suivre la voie des oiseaux jusqu'au bout et, en conséquence, il devient un résident permanent des Jardins de Kensington. Plutôt que d'entrer à « l'école du livre », il fait l'école buissonnière de façon permanente. En tant que personnage liminaire, le protagoniste ne s'inscrit dans aucune société de façon durable. Mi-humain et mi-oiseau, il navigue dans l'entre-deux

²⁴¹ *Ibid.*, v. 171.

et, à ce titre, résiste à toute définition stricte : « [H]e is an impossible boundary-crossing other.²⁴² »

²⁴² Jonathan Padley, « Peter Pan: Indefinition Definded », *The Lion and the Unicorn*, vol. 36, n° 3, 2012, p. 276.

CONCLUSION

Dans notre premier chapitre, nous avons vu que dans *Peter Pan dans les Jardins de Kensington*, espace et récit travaillent de concert afin de créer un lieu liminaire. L'analyse du titre du roman nous a révélé que ce dernier est foisonnant de liminarité, du nom du protagoniste, qui réunit commun et divin, au lieu lui-même, entre culture et nature. Afin de raconter les Jardins de Kensington, la narration constitue une « carte narrative » des lieux. Cette dernière est emblématique de la logique textuelle à l'œuvre dans le roman, qui résulte d'un processus fondé sur l'échange. Comme nous l'avons vu, à la source du texte se trouvent les promenades du narrateur et de son neveu David, durant lesquelles s'élabore le texte que nous étudions. Racontée chaque fois différemment, mais toujours à propos du même objet, l'histoire passe de l'oral à l'écrit dans un mouvement de recommencement. Ce jardin d'enfants aux allures de ce qu'Yvonne Verdier nomme la « forêt des contes » abrite sa propre sociologie jardinière. En journée, elle est constituée par les passants qui traversent le parc. À la manière d'un cartographe qui construit un plan, le narrateur compose son récit en lignes raisonnées, passant d'un point à un autre de façon ordonnée. Inversement, de nuit, le récit se désorganise, car il est soumis à une logique carnavalesque, celle des fées. Leur vie nous est racontée non plus du point de vue du cartographe, mais depuis celui de l'ethnologue, qui observe sur le terrain. En même temps que l'espace, qui révèle ses lignes sinueuses, le récit se courbe et serpente : le texte se désorganise et laisse place à des personnages en situation de liminarité, car dans les jardins de nuit se jouent les initiations des enfants qui les traversent. Notre second chapitre nous a permis de nous pencher sur deux d'entre-elles.

Nous avons d'abord analysé la trajectoire initiatique de Maimie Mannering. Séparée de son frère à son arrivée dans les Jardins, la fillette y explore d'abord ses

qualités masculines, et elle bascule rapidement dans la phase de marge. C'est là qu'elle se confronte aux savoirs qui lui permettront de réussir son initiation dans l'univers des jeunes filles. Ce rite de passage la met en contact avec la question de l'amour, à laquelle sont rattachées celles du corps et du mariage. Si la fillette n'est pas encore prête à se marier, elle se prépare à quitter le monde de l'enfance, symbolisé par la Petite maison des Jardins de Kensington. Sur mesure pour l'enfant, la maison condense les images du nid familial qu'un jour Maimie quittera et le foyer domestique que le rite la prépare progressivement à intégrer. Elle choisit en effet, selon l'expression d'Anne Monjaret, le « chemin des aiguilles ». Cette voie la mène à aborder la question du mariage de façon directe avec Peter Pan. Avec lui, elle comprend qu'au sein de la société des Jardins, elle est de celles « qui ne font que passer » alors qu'à l'opposé, Peter est de ceux qui « ne passent pas ». Destinée à intégrer l'univers des jeunes filles, elle se départit une fois pour toute de son statut d'enfant alors qu'elle donne au protagoniste sa chèvre, autre représentation de ce temps d'avant l'initiation.

Nous avons ensuite analysé le rite de passage de Peter, personnage liminaire exemplaire. Bloqué dans le parc, il est celui qui fait passer les autres. Certaines nuits, il accompagne les enfants comme Maimie qui traversent le parc afin de s'initier à un autre monde, celui des grands. D'autres fois, il se fait fossoyeur des Jardins pour permettre à ceux qui ont raté leur agrégation et sont restés coincés à Kensington de passer dans le monde des morts. Moitié-humain et moitié-oiseau, sur-initié et sous-initié, il habite à jamais un hors monde où culture et nature dialoguent sans cesse, révélant par la même que l'une ne peut faire sans l'autre et *vice versa*. Mais ce dialogue a un prix, nous avons montré que le protagoniste s'engage, comme le dit Daniel Fabre, sur la « voie des oiseaux », mais la sienne est dévoyée. Incapable d'apprendre à chanter comme les oiseaux ou à écrire comme les humains, Peter n'arrive à s'agréger dans aucune communauté. Ainsi, il vit dans une liminarité permanente dont la flûte est la marque ultime, elle, dans notre culture, à la fois instrument de joie et de liesse mais dont le chant peut également accompagner les morts.

Notre mémoire nous a permis de constater que Peter en tant que petit garçon donne l'exemple (bien que mauvais) d'une vie d'aventures, de montées aux arbres, de chants, d'expériences nombreuses où mort et vie se chevauchent. En cette fin de siècle et début d'un autre, l'aventure en dehors de l'ordre domestique appartient au monde masculin. Quand une petite fille s'« aventure » dans un monde comme celui des Jardins, tout autour d'elle s'enlène pour qu'elle retrouve le chemin des épingles et des aiguilles. Pas de montée aux arbres pour voir le monde d'en haut et se donner de la hauteur ainsi que l'explique Daniel Fabre. Plutôt que d'escalader un univers qui la mènerait vers le ciel, elle est recouverte d'une maison le temps d'un rêve qui lui indique sa destination. La philosophe Geneviève Fraisse avance à cet égard que « [d]e la destination sociale comme responsabilité face à l'espèce au destin individuel élaboré dans la vie sexuelle et familiale²⁴³ », les femmes sont prises entre le rôle social auquel il est attendu qu'elles adhèrent et un chemin de vie personnel, en dehors d'un rôle prédéfini. Comme nous l'avons montré dans notre introduction, l'essor du roman d'aventures concerne surtout les jeunes hommes, qui fuient l'univers domestique dont les femmes se font les représentantes encore au début du XX^e siècle. Même dans les romans d'exploration ou d'aventure mettant en scène des femmes, « l'échec de l'aventurière et l'insistance mise sur les qualités féminines des héroïnes font que les rôles traditionnels sont toujours respectés²⁴⁴ », explique Stéphanie McDuff. Alice et Maimie, qui s'aventurent dans la marge, le font précisément pour mieux intégrer le rôle auquel la société anglaise les

²⁴³ Geneviève Fraisse, *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, 1999[1998], p. 122.

²⁴⁴ Stéphanie McDuff, « Vivre l'aventure en tant que femme dans la littérature populaire française du tournant du siècle (XIX^e et XX^e siècles): De l'aventurière à l'héroïne d'aventures chez Mie d'Aghonne, Bousсенard et Zévaco », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, département d'études littéraires, 2014, 116 f.

prépare. Au contraire, des garçons comme Peter ou Mowgli peuvent s'extraire du rôle qui leur est traditionnellement prescrit et vivre pour toujours ensauvagés.

Il faut attendre le milieu du XX^e siècle, lorsqu'apparaît Fifi Brindacier²⁴⁵ en 1945 dans le roman éponyme d'Astrid Lindgren, avant que surgissent des personnages féminins d'une autre nature. « Rebelle, libre, insoumise²⁴⁶ », Fifi, qui clame qu'elle est « la petite fille la plus forte du monde²⁴⁷ », est un des premiers personnages féminins qui vit une forme de liminarité. Sa force sans commune mesure la place dans un monde à part, entre l'aventurière et la super-héroïne. Similairement, Fantômette²⁴⁸, un personnage de justicière créé par Georges Chaulet en 1961, est porteuse de ce modèle féminin encore nouveau. Comme l'explique Christine Leroy, la justicière est dotée d'une « personnalité double²⁴⁹ ». Le jour, elle se nomme Françoise et incarne « une jeune adolescente sérieuse mais très discrète, aux cheveux courts coiffés à la *garçonne* et aux boucles brunes qu'elle tournicote lorsqu'elle réfléchit²⁵⁰ ». Fantômette quant à elle apparaît « essentiellement de nuit²⁵¹ », « vêtue d'une cape rouge²⁵² », « d'un masque — un loup²⁵³ » et d'un costume qui « regorge d'outils²⁵⁴ ». Ces deux exemples

²⁴⁵ Astrid Lindgren, *Fifi Brindacier*, Traduit de l'allemand par Ingrid Vang Nyman, Paris, Le Livre de poche, 2015[1945], 157 p.

²⁴⁶ Derwell Queffelec, *Fifi Brindacier, icône punk et féministe*, [balado], Paris, Radio France, 2021, 58 min 45 s., en ligne, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/fifi-brindacier-icone-punk-et-feministe-1548697>.

²⁴⁷ *Idem*.

²⁴⁸ Georges Chaulet, *Les exploits de Fantômette*, Paris, Hachette, 2011[1961], 178 p.

²⁴⁹ Christine Leroy, « Justicière masquée : un modèle d'émancipation féminine? L'exemple de Fantômette », *Belphégor*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 2.

²⁵⁰ *Idem*. Nous soulignons.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² *Idem*.

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ *Idem*.

montrent qu'à partir des années quarante, le paysage littéraire de jeunesse intègre des personnages féminins de plus en plus libres, qui s'éloignent des conventions. Fifi et Fantômette sont hors normes, mais elles n'ont pas à quitter l'état d'entre-deux qui les définit pour entrer dans un nouveau statut, au contraire d'Alice et de Maimie. Fantômette n'a pas d'ailes d'oiseau comme Peter, mais elle possède une cape de super-héroïne tout en signant son nom au marqueur rouge²⁵⁵, couleur qui renvoie aux marquetteries de l'école destinées uniquement aux filles. Fantômette explore autant la voie des oiseaux que le chemin des aiguilles. À cet égard, il nous semble que le roman de Barrie, avec ses enfants-oiseaux et Maimie ouvre la voie à ces questions, celles des genres et de leurs destinées respectives tout en invitant les jeunes lectrices et lecteurs, à sillonner les espaces liminaires et le trouble qui accompagne cette exploration.

²⁵⁵ *Idem.*

ANNEXE B
LA DAME AUX BALLONS



BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Barrie, J. M., *Peter Pan dans les Jardins de Kensington*, Traduction de l'anglais par Florence La Bruyère, Paris, Omnibus, 2011[1906], 109 p.

Barrie, J. M., *Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy*, New York, Oxford University Press, 2008[1906], 240 p.

Œuvres de fiction mentionnées

Carroll, Lewis, *Les aventures d'Alice au Pays des merveilles*, In *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990[1865], p. 93-250.

Chalet, Georges, *Les exploits de Fantômette*, Paris, Hachette, 2011[1961], 178 p.

Doddsley, Robert, *A collection of poems in six volumes. By several hands*, vol. 1, Londres, Imprimé par J. Hughs, pour R. et J. Dodsley, 1763, 386 p.

Haggard, Rider, *King Solomon's Mines*, Londres, Cassell and Company, 1885, 320 p.

Kipling, Rudyard, *The Jungle Book*, Londres, Macmillan, 1894, 160 p.

Lindgren, Astrid, *Fifi Brindacier*, Traduit de l'allemand par Ingrid Vang Nyman, Paris, Le Livre de poche, 2015[1945], 157 p.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Traduit du latin par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017[8 ap. J.-C.], s. p.

Potter, Beatrix, *The Tales of Peter Rabbit*, Londres, Frederic Warne and Co., 1902, 56 p.

Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, New York, Penguin Random House, 2016[1595], 144 p.

Spencer, Edmund, *The Faerie Queene*, Angleterre, Imprimé pour William Ponsonby, 1590, s. p.

Stevenson, Robert Louis, *Treasure Island*, Londres, Cassell and Company, 1883, 292 p.

Corpus ethnocritique

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

Belmont, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Folio, 2005, 623 p.

Fabre, Daniel, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissages », *L'Homme*, n° 99, 1986, 28 p.

Fraenkel, Béatrice, « Littératie », *Langage et société*, Hors-série 1, 2021, p. 221-224.

Goody, Jack, *La Raison graphique*, Traduit de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, 275 p.

----- *Mythe, rite et oralité*. Traduit de l'anglais par Claire Maniez, Nancy, Presses Universitaires de Nancy - Éditions universitaires de Lorraine, 2015[2010], 202 p.

Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Traduit de l'anglais par Sophie Renault, Bruxelles, Zones sensibles, 2013[2007], 269 p.

Levi-Strauss, Claude, « Le Père Noël supplicié », *Les Temps Modernes*, n° 77, 1952, p. 1572-1590.

Monjaret, Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119-147.

Scarpa, Marie, « Le personnage liminaire », In Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec (PUQ), 2011[2009], p. 177-189.

----- « Le carnaval des Halles. Conclusion. L'ethnocritique dans le champ de la critique. Éléments pour une réflexion », In Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et

Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec (PUQ), 2011[2009], p. 49-58.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, 132 p.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981[1909], 286 p.

Verdier, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Fabre-Vassas, Claudine et Daniel Fabre (dir.), Paris, Gallimard, 259 p.

Corpus critique

Ahovi, Jonathan et Marie Rose Moro, « Rite de passage et adolescence », *Adolescence*, n° 4, 2010, p. 861-871.

Archambault, Andrée et Michèle Venet, « Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygostky : d'un acte spontané à une activité consciente », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 33, n°1, 2007, p. 5-24.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2020[1957], 214 p.

Berruyer-Lamoine, Bénédicte, « Le temps du passage. Temps psychique, temps du rite », *Imaginaire et inconscient*, vol. 2, n° 28, 2011, p. 143-157.

Bourneuf, Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Problèmes de techniques romanesques*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77-94.

Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Folio, 1967[1958], 378 p.

Desclés, Jean-Pierre, « La nuit pensée et vécue comme une frontière quasi topologique », *Ateliers d'anthropologie*, n°48, 2020, p. 1-24.

Dufour, Dany-Robert, *On achève bien les hommes. De quelques conséquences actuelles et futures sur la mort de Dieu*, Paris, Denoël, 2005, 351 p.

Fraisse, Geneviève, *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, 1999[1998], 624 p.

Moran, Patrick, « Mise en scène du choix et narrativité expérientielle dans les jeux-vidéos et les livres dont vous êtes le héros », *Sciences du jeu*, n° 9, 2018, p. 1-16.

Poulet, Georges, *Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 2016[1979], 698 p.

Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 125-151.

Corpus historique

« History and Architecture », *The Royal Parks*, 2016, en ligne, <https://www.royalparks.org.uk/parks/kensington-gardens/about-kensington-gardens/history-and-architecture>, consulté le 12 juillet 2023.

Bälher, Ursula, « Retour à l'homme. Marie Ndiaye et Pascale Kramer », In *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, [format ePub], Asholt, Wolfgang et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, s. p.

Corbin, Alain et Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité, tome 3 : La virilité en crise? XXe-XXIe siècle*, Paris, Seuil, 2011, 576 p.

Davidoff, Leonore, « Class and Gender in Victorian England: The Diaries of Arthur J. Munby and Hannah Cullwick », *Feminist Studies*, vol. 5, n° 1, 1979, p. 86-141.

Deom, Laurent, « De la circulation du roman scout en Europe: quelques considérations sur la France et le Royaume-Uni », In Stéphanie Delneste *et al.*, *Les racines populaires de la culture européenne*, P.I.E. Peter Lang, 2014, p. 203-214.

Dorinda, *Needlework for Ladies, for Pleasure and Profit*, Londres, Swan Sonnenschein Lowrey, 1886, 198 p.

Drummond, Lee, « The Transatlantic Nanny: Notes on a Comparative Semiotics of the Family in English-Speaking Societies », *American Ethnologist*, vol. 5, n° 1, 1978, p. 30-43.

Dyhouse, Carol, *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, 240 p.

Fox, Adam, *Oral and Literate Culture in England, 1500-1700*, Oxford and New York, Clarendon Press et Oxford University Press, 2000, 524 p.

Gathorne-Hardy, Jonathan, *The Rise and Fall of the Nanny*, Londres, Arrow Books, 1974, 350 p.

Gorham, Deborah, *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, 240 p.

Gourmelen, Laurent, « Bestiaires et mythologie en Grèce ancienne : l'hirondelle, images, métaphores et métamorphoses », In Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXVI*, [format ePub], Angers, Presses Universitaires de Rennes, s. p.

Hammerton, J. A., *Stevensoniana*, Edinburgh, T. and A. Constable, 1907, 439 p.

Harf-Lancner, Laurence, *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, 474 p.

Harper Pace, Julie, « Feast of Burden: Food, Consumption and Femininity in Nineteenth-century England », *Global Food History*, vol. 6, n° 1, 2020, p. 22-40.

Hobsbawm, Eric, *The Age of Empire: 1875-1914*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1975, 404 p.

Keightley, Thomas, *The Fairy Mythology*, New York, AMS, 1968[1828], s. p.

Kosambi, Meera, « Girl-Brides and Socio-Legal Change: Age of Consent Bill (1891) Controversy », *Economic and Political Weekly*, vol. 26, n° 31/32, 1991, p. 1857-1868.

Legendre, Renald, *Dictionnaire Actuel de l'éducation*, Montréal, Guérin, 1993, 1500 p.

McDuff, Stéphanie, « Vivre l'aventure en tant que femme dans la littérature populaire française du tournant du siècle (XIX^e et XX^e siècles): De l'aventurière à l'héroïne d'aventures chez Mie d'Aghonne, Bousсенard et Zévaco », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, département d'études littéraires, 2014, 116 f.

Mougel, François-Charles, « La Belle Époque à l'anglaise : l'ère édouardienne (1900-1914) », *Une histoire du Royaume-Uni, de 1900 à nos jours*, Paris, Perrin, 2014, p. 54-

96.

Pelletier, Sophie, « Figures de l'entre-deux : les narratrices célibataires dans le roman de la Belle Époque, de la résignation à la résolution », In Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin. 1900-1940*, [format ePub], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, s. p.

Perrot, Michelle, « Le couple au XIX^{ème} siècle », *La cause du désir*, n° 96, 2016, p. 30-32.

Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2017[1991], 366 p.

Segalen, Martine, « Le mariage, l'amour et les femmes dans les proverbes populaires français », *Ethnologie française*, tome 5, 1975, p. 38-88.

----- *Éloge du mariage*, Paris, Gallimard, 2003, 127 p.

Silver, Carole, « On the Origins of Fairies: Victorians, Romantics and Folk Beliefs », *Browning Institute Studies*, vol. 14, 1986, p. 141-156.

Tosh, John, « What Should Historians Do with Masculinity? Reflections on Nineteenth-Century Britain », *History workshop*, n° 38, 1994, p. 179-202.

----- *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, New Haven, Yale University Press, 272 p.

Traichel, Katharina, « Le Corbeau dans la littérature : l'évolution d'une image mythique », thèse de doctorat Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), U.E.R. de littérature française et comparée, 1997, consultable sur microfiche, Lille, Atelier de reproduction des thèses.

Tytler, Sarah, « Girls », *The Mother's Companion*, vol. I, Londres, William Isbister Ltd., 1887, s. p.

Vidal-Naquet, Pierre, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne. Les travaux de Pierre Vidal-Naquet », *Raison Présente*, n° 59, 1981, p. 9-29.

----- « La traditions de l'hoplite athénien » et « Le chasseur noir et l'origine de

l'éphébie athénienne », *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005[1981], 486 p.

Sur l'œuvre et la vie de J. M. Barrie

Birkins, Andrew, *J. M. Barrie and the Lost Boys*, Londres, Constable, 1979, 323 p.

Byrd, M. Lynn, « Somewhere Outside the Forest: Ecological Ambivalence in Neverland from *The Little White Bird* to *Hook* » In Sidney I. Dobrin et Kenneth Byron Kidd (dir.), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 48-70.

Carpenter, Humphrey, *Secret Gardens*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1985, 235 p.

Chassagnol, Monique, *Peter Pan. Figure mythique*, Paris, Éditions Autrement, 2010, 173 p.

Donaldson, Laura E., *Decolonizing Feminisms. Race, Gender, and Empire Building*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992, 186 p.

Fièvre, François, « Réenchanter le monde : Barrie lu par Rackham », *Belphégor*, vol. 10, n° 3, 2011, p. 1-16.

Garber, Marjorie B., *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, 498 p.

Guglielmetti-Gabbai, Julie, « Les marques de l'enfance dans *Peter Pan* », mémoire de maîtrise, Arras, Université d'Artois, Littératures, 112 f.

Herford, Olivier, *The Peter Pan alphabet*, New York, Charles Scribner's Sons, 2016[1907], 56 p.

Kavey, Allison B. et Lester D. Friedman (dir.), *Second Star to the Right. Peter Pan in the Popular Imagination*, Rutgers, Rutgers University Press, 2009, 277 p.

Kiley, Dan, *The Peter Pan syndrome. Men Who Have Never Grown Up*, New York, Dood Mead, 1983, 281 p.

Kincaid, James R., *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*, Londres, Routledge, 1992, 416 p.

Kissel, Susan, « “But When at Last She Really Came, I Shot Her”: Peter Pan and the Drama of Gender », *Children’s Literature in Education*, vol. 19, n° 1, 1988, p. 32-41.

Muñoz Corcuera, Alfonso et Elisa T. Di Biase, *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth*, Newcastle, Cambridge Scholar Publishing, 2012, 310 p.

Orbann, Caroline, « De Kensington Gardens à Neverland : Peter Pan et ses territoires », *Belphégor*, vol. 10, n° 3, 2011, p. 1-15.

Padley, Jonathan, « Peter Pan: Indefinition Defined », *The Lion and the Unicorn*, vol. 36, n° 3, 2012, p. 274-287.

Ridley, Rosalind, *Peter Pan and the Mind of J. M. Barrie: An Exploration of Cognition and Consciousness*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2016, 200 p.

Rose, Jacqueline, *The Case of Peter Pan; or, The Impossibility of Children’s Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan, 1984, 181 p.

White, Donna R. (dir.), *J. M. Barrie’s Peter Pan In and Out of Time. A Children’s Classic at a 100*, Oxford, The Scarecrow Press, 2006, 339 p.

Wullshläger, Jackie, *Enfances rêvées, Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*, Paris, Les Éditions Autrement, 1995, 219 p.

Sur les textes de fictions mentionnés

Leroy, Christine, « Justicière masquée : un modèle d’émancipation féminine? L’exemple de Fantômette », *Belphégor*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 1-7.

Queffelec, Derwell, *Fifi Brindacier, icône punk et féministe*, [balado], Paris, Radio France, 2021, 58 min 45 s., en ligne, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/fifi-brindacier-icone-punk-et-feministe-1548697>.