

« Topographie, écriture et oralité dans *Piter Pan dans les Jardins de Kensington* de J. M. Barrie »

Léa Beauchemin-Laporte

Pour citer cet article :

Beauchemin-Laporte, Léa. 2020. « Topographie, écriture et oralité dans *Piter Pan dans les Jardins de Kensington* de J. M. Barrie », *Postures*, Dossier « Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale », n°31, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/beauchemin-laporte-31>> (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Topographie, écriture et oralité dans *Piter Pan dans les Jardins de Kensington* de J. M. Barrie

Léa Beauchemin-Laporte

En 1904, J. M. Barrie crée la pièce de théâtre *Peter Pan*; sept ans plus tard, en 1911, paraît son adaptation romanesque, *Peter et Wendy*. Dans l'intervalle, Barrie écrit un court roman, *Piter Pan dans les Jardins de Kensington* (1906), qui fait office de prologue au récit de 1911 : un narrateur anonyme y conte la naissance et les premiers jours de Piter Pan, ce petit garçon qui ne grandira jamais. Rapidement, le destin de ce personnage paraît intimement lié au lieu qui l'a vu naître, soit les Jardins de Kensington. En effet, l'auteur met en scène un narrateur qui, déambulant dans ce vaste parc public londonien, en fait découvrir les moindres recoins aux lectrices et aux lecteurs. D'emblée, le narrateur signale l'importance de la topographie des Jardins pour son récit : « il vous sera difficile de suivre les aventures de Piter Pan si vous n'êtes pas familiers avec les Jardins de Kensington » (Barrie, 4), annonce-t-il. Cette indication métatextuelle, qui constitue l'incipit du roman, fait entrevoir que savoir spatial et compréhension du monde fictionnel fonctionnent en tandem sous la plume de Barrie. En suivant la réflexion sur la relation entre topographie et langage menée par l'anthropologue Tim Ingold, qui dans l'ouvrage *Une brève histoire de la ligne*, écrit que « [c]omme la ligne de la carte, la ligne du récit oral décrit un trajet » (2011, 119), il est possible de lire *Piter Pan dans les Jardins de Kensington* comme une carte narrative des Jardins, qui permet au lectorat de bien saisir les aventures du héros, où s'entrelacent topographie, écriture et oralité. À cet égard, ce sont entre autres les déplacements du narrateur à l'intérieur des Jardins qui, dans le roman, font exister le lieu : comme le remarque en effet Ingold, « comment pourrait-il y avoir des lieux si les individus ne se déplaçaient pas? » (2011, 9) C'est dans cette optique que nous recourons à la notion de trajectoire pour analyser ce texte de Barrie, dans lequel l'itinéraire du narrateur, tout en lignes courbes, entretient d'étroits rapports avec le langage. Dans cet article, nous montrerons ainsi que les Jardins de Kensington, en tant qu'espace de culture (*domus*) et de nature (*saltus*), forment un univers double où les parcours circulaires que décrivent les personnages et le narrateur semblent caractérisés par le thème du recommencement, à l'instar des discours portés par les acteurs du récit. Or, puisque les lignes courbes

que tracent les personnages lors de leurs déambulations influencent tant leur rapport au langage que celui que le narrateur entretient avec l'écriture, nous verrons que la parole est elle aussi ancrée dans un rapport au cercle. Ce qui est raconté dans le roman est en fait le résultat de l'échange d'une histoire entre le narrateur et un petit garçon, qui créent ensemble un récit chaque fois qu'ils visitent le parc. Après chacun de ces dialogues, le narrateur rassemble les différentes histoires qui composent ces échanges pour les coucher par écrit. Ce discours circulaire, qui apparaît comme le véritable moteur du récit, est fondamentalement ancré dans son rapport à la spatialité des Jardins.

« Jardins de jour », « Jardins de nuit » : l'espace de la *domus* et du *saltus*

Les Jardins, en tant que parc public, sont inscrits dans un milieu urbain tout en se trouvant entourés de frontières et de seuils qui les distinguent de ce milieu : « Il y a plus d'une porte à ces Jardins, mais il n'y en a qu'une par où vous entrez », nous rappelle à cet égard le narrateur en ouverture du roman (Barrie, 5). Le texte révèle ainsi d'emblée qu'un point d'entrée est imposé aux promeneurs et aux promeneuses. Le narrateur, en guise d'introduction à la description des Jardins, mentionne qu'ils « sont à Londres, où vit le Roi » (4), 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. Le « Jardin de jour », c'est-à-dire celui qui est accessible au public lors des heures d'ouverture du parc, apparaît avant tout comme un lieu où règnent la loi et l'ordre : à l'intérieur du parc sont reproduits les mêmes rapports de pouvoir qui s'observent dans la société. C'est notamment le cas de la relation qui existe entre une mère et son 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 des Jardins, parce qu'on est obligé de rentrer trop tôt. [...] Si votre mère n'était pas aussi sûre que vous dormez de midi à une heure, vous pourriez probablement faire le tour complet des Jardins. » (4) Puisque ses actions sont encadrées par un système de règles familiales strictes, l'enfant ne peut jouir de l'espace comme il l'entend et est obligé de se soumettre à l'autorité de sa mère. Le « Jardin de jour » correspond donc à la *domus*, un concept développé notamment par l'historien Fernand Braudel, que l'ethnocriticienne Marie Scarpa présente comme « l'espace du domestique, de la reproduction » (2015, 252). Cette « reproduction » du caractère domestique dans les Jardins s'exprime

aussi par la présence, en leur sein, de multiples maisons construites à l'intention des usagers et des usagères du parc. Au cours de sa visite, le narrateur se rend entre autres à « la petite maison de bois de Marmaduke Perry » (Barrie, 7), à la « Maison perdue » (9) ainsi qu'à celle de Maimie Mannering, « la Petite Maison des Jardins de Kensington » (81). Le roman s'articule autour de ces habitations, qui possèdent leur propre histoire. Respectivement, la première maison est celle où un jeune garçon se cache pour éviter d'être ridiculisé; la seconde appartient à un gardien qui permet aux enfants perdus de retrouver leur chemin et la dernière est celle de Maimie qui, lors de son initiation – sur laquelle nous reviendrons –, y trouve un refuge du monde inconnu que représentent les Jardins. Tous ces lieux ont en commun de permettre à ceux et à celles qui traversent le parc de s'orienter : ils sont des points de repère pour les passants et les passantes. Le narrateur qui, lui aussi, parcourt le parc londonien se sert de ces points fixes pour constituer sa carte narrative, ce qui lui permet d'orienter son propre récit. Les Jardins sont donc un territoire où se trouvent des « espaces "emboîtés" » (1970, 85), tels que les nomme Roland Bourneuf, lesquels démultiplient les rapports à la spatialité. Nous observons ainsi une étroite collaboration entre l'espace et le récit, qui évoluent de concert, puisque le second s'appuie sur le premier pour se déployer. À l'instar de la *domus*, qui est « la cellule de base » (Brouillette 2017, 9) où la vie se déploie et se reproduit tant sous ses aspects matériels que familiaux, les Jardins de Kensington sont un lieu de reproduction des schèmes qui organisent la vie en société.

Mais lorsque la nuit tombe, les Jardins se transforment, car l'ordre établi durant le jour se renverse. D'abord, les limites qui circonscrivent les règnes végétaux et animaux se brouillent. En effet, durant la journée, ce sont les êtres humains qui occupent le parc. Or, la nuit, il leur est interdit d'accès, ce qui donne l'occasion à d'autres créatures de se révéler aux lectrices et aux lecteurs. C'est le cas notamment de Salomon Caw, le mentor-oiseau de Piter, qui discute avec le garçon, « écout[e] tranquillement » les histoires que le chérubin lui conte et lui en « app[rend] la vraie signification » (Barrie, 29-30), tel un professeur avec son élève. Tout comme les animaux, les plantes acquièrent elles aussi des caractéristiques humaines. C'est ainsi que le narrateur raconte qu'« un magnolia et un lilas de Perse travers[ent] la barrière et part[ent] pour une longue promenade » (91). Ces inversions nous permettent alors d'entrevoir ce lieu comme un espace foncièrement carnavalesque, une notion définie par Bakhtine comme « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du

régime existant » qui mène à une « abolition de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (1970, 18).

Dans le roman de Barrie, nous constatons que les fées, êtres nocturnes, observent de près les prescriptions de ce régime carnavalesque, qui teinte de nombreux aspects de leur vie. Ainsi, leur rapport au savoir est en tous points contraire à celui des humains : bien que les fées possèdent des écoles, « on n’y enseigne rien » (Barrie, 63), précise le narrateur. Leur relation au pouvoir est elle aussi l’envers parfait de celle des êtres diurnes, car chez elles, « le plus jeune enfant étant le chef, il est toujours choisi comme maître » (63). Tout comme nous trouvons des maisons dans les « Jardins de jour », nous retrouvons dans les « Jardins de nuit » les habitations du peuple nocturne. En les décrivant, le conteur souligne que ces résidences sont l’inverse de celles du monde diurne : « On peut voir nos maisons le jour, mais on ne peut pas les voir la nuit. Eh bien, les leurs au contraire sont visibles la nuit et ne sont pas visibles le jour, car elles sont de la couleur de la nuit. » (62) Les fées maîtrisent donc la noirceur, l’imperceptible. Dans les « Jardins de nuit », ce qui est invisible de jour (les maisons des fées) apparaît : les résidences des fées appartiennent à un autre ordre du monde, celui de l’obscurité, car elles ne peuvent exister sous la lumière du soleil. Il y a ainsi, dans cet univers nocturne, renversement du rapport entre le visible et l’invisible. Comme influencé par ce nouvel espace carnavalesque, le rapport entre récit et espace se transforme. De jour, le narrateur construit son parcours autour des différents lieux dont est pourvu le parc de Kensington. Le circuit est alors axé sur des lieux précis appartenant à des personnages spécifiques. Lors de ce trajet, le conteur nomme et situe chaque lieu qui existe dans le parc. Toutefois, de nuit, la narration s’attarde davantage aux caractéristiques des déplacements des fées qu’aux lieux qu’elles occupent. Celles-ci évoluant dans des rues décrites par le conteur comme « très sinueuses » (62), il en résulte une narration désordonnée, à l’instar des trajectoires des fées. Au contraire du portrait des « Jardins de jour », seuls deux espaces sont mentionnés pour parler des « Jardins de nuit », soit le « Bassin des Fées » (60) et le « Palais » (62) de la reine des fées. Poursuivant sa narration, l’homme cesse alors de décrire les Jardins et expose plutôt en détail les « grandes différences qu’il y a entre les fées et nous » (63), particulièrement en ce qui a trait à leur rapport au cercle. Représentées

comme des « danseurs consommés¹ », elles forment en valsant des « cercle[s] de fées », qui « sont les seules marques de leur passage » (66) dans le parc. Liés à la circularité, les mouvements qu'effectuent ces créatures se font alors le miroir du discours du narrateur, puisque son rapport au parc de Kensington évolue lui aussi. En effet, si les habitants nocturnes du Jardin ne suivent pas de lignes droites, il en va de même pour le récit qui, lorsqu'il est question des « Jardins de nuit », trace une carte narrative beaucoup moins ordonnée que lorsqu'il est question des « Jardins de jour ». Par sa description des trajectoires des fées, le narrateur nous permet d'entrevoir le motif de la ligne courbe qui tisse les mailles du récit, dont l'écriture est influencée par les promenades et errances du conteur. Puisque les fées possèdent une maîtrise du sauvage que les habitants diurnes des Jardins n'ont pas, cet espace, la nuit, répond d'une autre organisation du monde que celle reproduite dans les « Jardins de jour ». Au lieu de relever de l'ordre domestique comme ces derniers, les « Jardins de nuit » sont un espace du *saltus* tel que le décrit Braudel : « Le *saltus*, c'est dix, cent choses à la fois : des landes, des collines abandonnées à la végétation sauvage » (1986, 1211). L'espace sauvage est pluriel, tout comme la nature dans le parc nocturne, où règne le désordre. C'est en effet cette multiplicité du *saltus* qui caractérise les trajectoires des fées lorsque celles-ci arpentent des allées « coupées de chaque côté de sentiers » (Barrie, 63) et des rues qui font « des kilomètres de long » (62). Ce caractère double des lieux, à la fois *domus* et *saltus*, permet aux personnages de passer de l'un à l'autre : la dualité des Jardins donne naissance à un territoire ni complètement culturel ni complètement sauvage et, donc, à un espace liminaire.

Dualité et liminarité : autour de la nature ambivalente du récit et des Jardins

Le roman *Peter Pan dans les Jardins de Kensington* propose, rappelons-le, une topographie où de nombreux seuils jalonnent les trajectoires des acteurs du récit : les Jardins sont entourés de « grilles » (Barrie, 5) que les jeunes et leurs gardiens traversent pour se promener et qui déterminent la limite entre l'extérieur et l'intérieur. Nous pouvons donc observer une dualité entre espace cadré et espace imaginé au cœur même du récit : les Jardins sont à la fois un milieu

¹ Dans le texte, qui est ambigu quant à l'utilisation des genres, le narrateur emploie le masculin en parlant des fées. La phrase complète est donc : « Les fées sont des danseurs consommés » (66).

clôturé, inscrit dans le monde réel, et un lieu « qui vit dans l'imagination des enfants » (2011, 12), comme l'avance Caroline Orbann. Le parc est également présenté comme une « contrée immense et redoutable » (Barrie, 5) de laquelle « [a]ucun enfant n'a jamais fait le tour » (4). Dès l'ouverture de l'oeuvre, les Jardins font ainsi figure de terre inconnue, bien qu'ils soient encadrés par des « grilles »; paradoxalement, ils constituent à la fois un territoire ouvert, impossible à parcourir totalement, et un lieu fermé et connu (il en existe une carte), limité dans l'espace. Ce domaine, c'est d'abord celui des enfants, montre le narrateur. Dans le premier chapitre, intitulé « Le grand voyage à travers les Jardins » (4), celui-ci énumère une multitude d'espaces liés à des personnages juvéniles. C'est le cas de « l'arbre de Cecco Hewlett, ce lieu mémorable où un enfant appelé Cecco perdit un sou, et, en le cherchant, trouva deux sous » (7). Le conteur mentionne de même « l'Allée des Bébés » (10) ou encore le « Palais des Bébés » (8). La figure du bambin semble ainsi centrale à l'organisation des Jardins, qui paraissent n'exister que pour eux, tandis que la parole du narrateur, à travers les histoires qu'elle relaie, apparaît comme un guide qui invite la lectrice et le lecteur (et les enfants, par extension) à recréer chaque fois le parc et ses limites, à composer une trajectoire toujours différente, sinueuse. Dans l'article « Narrativité anthropologique de la ligne contemporaine : Bailly, Echenoz, Sautière », Sophie Ménard explique que, pour Tim Ingold, le « voyageur-itinérant », qui traverse un espace sans destination précise, « construit [le lieu qu'il parcourt] tout autant qu'il l'habite », « composant l'espace avec ses traces et en suivant des traces » (2017a, 3). Le narrateur du texte de Barrie nous semble être lui aussi une sorte de « voyageur-itinérant », puisqu'il déambule à travers les Jardins en suivant ce qu'Ingold appelle une « ligne de promenade » (3). Les Jardins, qui sont à la fois l'objet de son discours et de sa promenade, entretiennent alors un lien étroit avec sa pratique discursive : l'homme raconte l'espace qu'il contribue à créer en le parcourant.

Les Jardins, parc dans la ville, *saltus* dans la *domus*, sont clôturés, mais leurs frontières sont mises à mal par les personnages d'enfants, qui les traversent et les transgressent. Nous prendrons en exemple le cas de Maimie Mannering, une jeune fille qui, une nuit, s'introduit dans le parc. Si les grilles qui entourent le parc et le séparent des autres lieux à Londres évoquent la limite qui distingue les « Jardins de jour » ouverts au public des « Jardins de nuit » interdits d'accès, le personnage de Maimie met à l'épreuve ces frontières et, dans l'espace liminaire des Jardins, l'enfant traverse un rite de passage. À la suite

d'Arnold Van Gennep, l'ethnologue Victor Turner en rappelle les trois phases : « Van Gennep a montré que tous les rites de passage ou de "transition" sont marqués par trois périodes : celle de séparation, de marge [...] et d'agrégation » (1986, 95). La première phase est traditionnellement caractérisée par « la rupture d'avec un état antérieur » (Ménard 2017b, 2), ce que Barrie met en scène dans le récit de Maimie Mannering, car la fillette, qui décide de se cacher « au Puits de Saint-Govor » (Barrie, 89), est séparée de sa gouvernante et reste seule dans le parc après ses heures d'ouverture.

Elle glisse ainsi de la cellule familiale au monde du *saltus* que représentent les « Jardins de nuit » et s'ancre alors dans la seconde période, celle de la marge. L'individu s'y trouve « entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial » (1986, 96), explique Turner. Cette étape, aussi appelée « liminaire » (96), est l'espace du désordre et de la nouveauté. Les personnages qui y entrent évoluent alors sans statut et sans repères dans un territoire qui leur est inconnu, voire parfois inhospitalier. Arrivée dans cette phase d'entre-deux, la fillette entre en contact avec le monde carnavalesque du sauvage, ce que confirme sa conversation inopinée avec une plante : « Après avoir chuchoté avec ses voisins, un fusain dit : "Sans doute, cela ne nous regarde pas, mais vous savez très bien que vous ne devriez pas être ici" » (Barrie, 92). Le fusain, doué de parole, lui indique qu'elle commet une transgression et, du même coup, le lecteur s'aperçoit que l'enfant a traversé la frontière qui sépare le monde quotidien de celui du « Jardin de nuit ».

Maimie n'atteindra jamais la troisième et dernière phase du rite de passage, l'agrégation. Lors de cette ultime étape, rappelle Victor Turner, « le passage est consommé », ce qui permet au « sujet rituel » (1986, 96) d'acquérir un statut plus ou moins stable. Que l'individu soit intégré dans la nouvelle communauté ou qu'il se réinscrive dans l'ancienne, « il est censé se comporter conformément à certaines normes » (96). Dans le roman de Barrie, toutefois, la structure rituelle reste inachevée, puisque plutôt que de traverser les Jardins pour acquérir un nouveau statut, la fillette s'établit à l'intérieur de cet espace initiatique : elle devient un « personnage liminaire » (Scarpa 2011). Afin de définir ce concept, Marie Scarpa part du principe que « la présence du rite dans le récit » peut être « un marqueur de narrativité et un indicateur typologique » (178). L'autrice s'intéresse plus précisément à la posture qu'occupe le héros lorsqu'il ne sort jamais de la phase liminaire du rite. Ce perpétuel être de la marge,

écrit Scarpa, « n'est ni définissable par son statut antérieur, ni par celui qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états » (180). La posture liminale de la fillette est explicite dans le texte, où elle est décrite comme « une enfant égarée dans un endroit où nul être ne doit se trouver entre la fermeture et l'ouverture des portes » (Barrie, 104). L'espace des Jardins joue donc un rôle clé au cours de l'initiation de Maimie, puisque c'est dans son enceinte que le sauvage émerge. L'enfant, lorsqu'elle y est confrontée, fait la rencontre de l'altérité, qui caractérise le rite de passage. La constitution identitaire de ce personnage liminaire se fait alors « dans l'exploration des limites, des frontières » (Scarpa 2011, 181) du « Jardin de nuit ».

La vie dans le parc de Kensington, puisqu'il est un espace non domestiqué, s'avère néanmoins poser des défis à la survie de la fillette, notamment parce qu'il y neige. En effet, explique le narrateur, « on avait beau écarter la neige qui tombait sur elle, elle [Maimie] était aussitôt recouverte de nouveau, et l'on vit qu'elle courait le danger de mourir de froid » (Barrie, 106). Les fées décident alors de construire une maison « autour d'elle » (107) afin de la protéger des dangers que présente le Jardin : on installe une *domus* dans le *saltus*. Plutôt que d'être un point fixe autour duquel les trajectoires des personnages s'articulent, cet abri est lui-même toujours en mouvement, puisqu'il est rebâti « chaque nuit, et toujours dans un endroit différent des Jardins » (92). À cet égard, puisqu'elle est incomplète en permanence, à l'instar de ce personnage enfant qui demeurera éternellement jeune, la maison de Maimie devient elle aussi un espace liminaire. Cette habitation, lieu de culture emboîté dans un espace naturel, représente donc le renversement de l'inscription paradoxale des Jardins dans la ville, et offre ainsi à voir une véritable mise en abyme des rapports de liminarité qui caractérisent le roman.

Notons que dans l'espace liminaire des Jardins de Kensington, un autre rite de passage a également lieu, soit celui de Piter Pan. En effet, ce dernier passe du monde maternel, situé à l'extérieur des Jardins, au monde des oiseaux, qui se trouve à l'intérieur du parc. Analogie au rite de passage de Maimie, celui de Piter Pan mène également à la création d'un personnage liminaire, car le garçon se situe dans un entre-deux de manière permanente. Ni humain ni oiseau, il effectue un trajet qui est rythmé par des allers et retours entre ces deux identités fondamentales. Or, cet état liminal se voit également inscrit dans les rapports du personnage à l'espace : le garçon se déplace en effet selon

une logique circulaire, passant de la maison de son enfance à « l'île Serpentine » (29), où vivent les oiseaux, pour ensuite refaire le voyage inverse, ce qui l'ancre dans un perpétuel recommencement. À son arrivée chez les grives, Piter connaît une seconde naissance, puisqu'il se connecte à la seconde moitié de son identité, celle qui est oiseau. Il commence en effet par quitter le lieu de ses premiers jours en s'envolant par une fenêtre, comme le ferait un oiseau : « [À] l'âge de sept ans, il a abandonné la condition d'homme; il s'est échappé par la fenêtre et s'est sauvé dans les Jardins de Kensington » (22). La fenêtre, qui est le premier seuil que franchit le chérubin, représente la séparation d'avec la mère, car celle-ci reste à l'intérieur, dans la *domus*, alors que son fils répond à un désir de « se percher sur les arbres » (23) comme un oiseau.

C'est d'ailleurs d'emblée sous le signe d'un retour aux origines que le narrateur place la trajectoire du garçon, qui suit le modèle de celle de tous les enfants, car ceux-ci, à l'instar de Piter, « [auraient] été oiseaux avant d'être hommes » (23). En tant que retour à une nature originelle, l'ensauvagement que connaît l'enfant est donc une répétition de l'origine, une première tentative de recommencement. Or lorsque Piter tente, quelques mois plus tard, de « rentrer au bercail », la fenêtre est « fermée » et protégée par des « barres de fer » (79). Nous soulignons ici l'importance du motif de la fenêtre dans l'agrégation manquée du bambin, puisque c'est en raison de ce retour impossible à la maison de son enfance que le garçon ne peut réintégrer le monde des humains et qu'il est forcé de « s'envoler en sanglotant vers les Jardins » (79). Cette répétition de la scène du départ pour les Jardins nous semble indiquer que les lignes que décrit le protagoniste du texte sont convergentes, car elles le mènent dans les mêmes lieux, le poussent au recommencement de cette scène d'origine. Piter voyage entre les deux pôles identitaires de l'humanité et de l'animalité en revisitant les mêmes espaces.

La condition mitoyenne de Piter Pan est mentionnée dans une conversation qu'a le garçon avec son mentor-oiseau Salomon Caw, ainsi rapportée par le narrateur :

- Alors, je ne serai pas tout à fait un homme?, demanda Piter.
- Non.
- Ni tout à fait un oiseau?
- Non.
- Alors, qu'est-ce que je serai?
- Tu seras un Entre les Deux, dit Salomon. (31-32)

L'enfant est un être d'ambiguïté permanente qui existe entre deux savoirs : celui des hommes (le savoir familial, domestique) et celui des oiseaux (le savoir du sauvage). En conséquence, il manie deux langages, soit celui des humains et celui des grives. Or, dans le roman, le langage des oiseaux est présenté comme la langue première des enfants, qui est perdue dès les premiers jours de leur naissance. Les effets de cette perte langagière sont présents chez les bébés naissants, qui « sont naturellement un peu sauvages pendant les premières semaines, et [qui] [...] ont des démangeaisons aux épaules, à la place où étaient les ailes » (23). La domestication des bambins n'est donc pas seulement sociale, mais aussi corporelle. Lorsque Piter fuit la maison de sa mère pour retrouver les Jardins de Kensington, il cherche à reconquérir la part sauvage de son identité, qu'il ne pourra retrouver qu'au prix de son humanité.

Si l'ethnologue et anthropologue Daniel Fabre affirme que l'apprentissage du langage des oiseaux correspond à l'acquisition de celui « du courtoisement, du désir, de la passion » (1986, 14), il en va autrement chez Barrie, où la langue des oiseaux correspond plutôt à un savoir sur la jeunesse éternelle, qui représente encore une fois la circularité immanente de l'univers que convoquent les Jardins. « [F]igés dans le temps » (Orbann 2011, 5), les personnages du roman ne peuvent développer de rapport à la mémoire, puisque le temps, à l'instar des chemins sinueux du parc, est sans repères. De fait, puisque Piter ne vieillit pas, il vit dans une temporalité floue, sans contours. Le bambin épouse ainsi « l'archétype du héros "fin de siècle" qui n'atteint jamais la maturité » (Wullschläger 1997, 125), tandis que le récit qu'amorce Barrie avec *Piter Pan dans les Jardins de Kensington* – et qu'il poursuit avec *Peter Pan* – semble porté par « un désir : faire triompher la jeunesse sur la vieillesse » (141).

Nous pensons donc que le rapport au cercle et au recommencement de Piter Pan s'inscrit dans un besoin de retrouver la « voie » originelle des oiseaux afin de permettre la réalisation d'un désir de jeunesse éternelle. Ainsi, pour aller rejoindre le monde des oiseaux, le protagoniste sort « par la fenêtre qui n'a pas de barreaux » (Barrie, 24), une issue qui semble toute désignée pour permettre l'évasion de l'enfant. À partir du moment où le garçon habite avec les grives, il connaît une seconde naissance et devient alors la figure d'un rapport au temps infini : il devient un être de liminarité permanente. En conséquence, il est incapable de vieillir, de s'inscrire de manière durable dans la temporalité humaine : « Son âge est une semaine, et

quoi qu'il soit né depuis bien longtemps, il n'a jamais eu d'anniversaire, et il n'a pas la moindre chance d'en avoir jamais » (22). Le caractère permanent de l'état liminaire de Piter, indiqué par l'emploi de l'adverbe « jamais », l'installe dans un non-temps, un temps qui ne peut progresser. Nous observons qu'un rite de passage de l'enfance à l'âge adulte est amorcé, mais jamais complété, puisque Piter reste éternellement jeune. Le premier lieu où Piter Pan fait l'expérience de ce non-temps est celui de l'île Serpentine, qu'il doit apprendre à habiter. Cependant, en tant que personnage de l'entre-deux, le garçon adopte deux modes de déplacement au sein des Jardins. Effectivement, nous verrons que son rapport au foyer lui permet d'adopter simultanément la sédentarité et le nomadisme, et que la relation qu'entretient Piter avec son logis est donc double, liée à la fois au retour à l'origine et à la découverte de l'inconnu.

Le nid, véhicule et maison

Lors de ses premiers jours sur l'île Serpentine, Piter prend pour maison un nid, un lieu qui évoque, pour le protagoniste, l'origine perdue et l'entrée dans le monde : c'est à la fois un refuge et un lien avec le monde extérieur, puisqu'il l'utilise pour traverser la rivière et se rendre aux Jardins. Nous observons alors un dévoiement de la fonction initiale du nid. Traditionnellement conçu comme un lieu stable – qu'il soit posé sur une branche ou enchâssé dans une gouttière –, le nid, dans l'œuvre de Barrie, devient un moyen de locomotion pour le personnage liminaire. Le récit fait de ce refuge une « maison qui mène ailleurs » (Bachelard 1957, 102) et qui permet d'être chez soi partout. Or, comme l'avance Bachelard, « [l]e nid [...] est précaire et cependant il déclenche en nous une rêverie de la sécurité » (102). 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 « adress[e] des paroles de tendresse » et dans lequel il dort « tous les soirs » d'une « façon séduisante » (Barrie, 48). C'est que le lieu d'éclosion de l'œuf de la grive devient celui de la seconde naissance de l'enfant, qui en fait sa maison. 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 nid » (Bachelard 1957, 99). Après avoir vécu dans le monde des humains pendant les sept premiers jours de son existence, Piter retourne dans le sauvage parmi les oiseaux, renouant ainsi avec une origine lointaine. Son rapport à la « maison-nid »

témoigne de l'importance du motif du cercle, mais aussi de celle des lignes de convergence qui constituent les trajectoires de Piter.

En tant qu'espace circulaire, tant dans sa forme que dans sa fonction, le nid détermine le rapport au monde de Piter Pan. En effet, sa maison est aussi son moyen de quitter l'île Serpentine pour se rendre dans les Jardins de Kensington. Un lien est ainsi créé entre l'habitat, la sédentarité et le véhicule, associé au nomadisme (Ingold 2011, 9), ce qui nous montre que, dans le roman de Barrie, habiter signifie se mouvoir². Le protagoniste passe ainsi du territoire insulaire à celui des rivières qui, selon l'expression d'Alexis Martin, sont des « chemins qui marchent » (2016), des espaces où le déplacement et l'immobilité se conjuguent. Choissant de monter dans le bateau-nid pour se diriger vers le parc, Piter rejoint la rivière de la Serpentine, qui est à la fois le lieu intermédiaire entre l'île et le reste des Jardins, un chemin « sinueux », un espace sans cesse en mouvement : « C'est une rivière charmante, avec une forêt comme fond [...] et l'on dit que la nuit il y a aussi des étoiles au fond. Ainsi, Piter Pan les voit quand il navigue sur la rivière » (Barrie, 17). La rivière semble être un microcosme des Jardins, puisqu'elle en contient la forêt et même le ciel. Le nid devient alors un moyen de locomotion permettant le passage d'un univers à un autre : du monde des oiseaux, lieu de l'enfance originelle, au monde des fées.

La circularité de la parole

Notre analyse de ce roman nous permet d'observer que le texte est fondé sur un constant rapport au cercle, qui se manifeste tant dans les multiples détours qu'effectue le narrateur que dans les itinéraires des fées ou de Piter Pan. Si l'écriture du récit est gouvernée par ces lignes courbes que décrivent les occupants du parc, il en va de même pour la parole qui est à l'origine du texte. En effet, dès le début du récit, le narrateur commente la méthode par laquelle il construit l'histoire qu'il conte à son jeune compagnon, David : « Je dois noter ici la méthode que nous suivons quand il s'agit de raconter une histoire. D'abord, je la lui raconte, puis il me la redit » (Barrie, 23). La parole s'inscrit ainsi d'emblée dans un rapport circulaire, puisque le conteur émet un message à un récepteur, lequel l'intègre et le reformule à sa

² À l'instar de la maison de Maimie Mannering, qui se déplace avec elle chaque soir, le nid de Piter accompagne le garçon lors de son voyage entre l'île Serpentine et les Jardins. Les espaces, dans le roman de Barrie, apparaissent indissociables de la mobilité des personnages qui les occupent.

manière. C'est dire que l'oralité précède l'écrit, qui apparaît ici comme le résultat de ce va-et-vient du discours de fiction : « Entendez que l'histoire est maintenant absolument différente; ensuite je la lui répète avec les additions qu'il y a apportées, et ainsi de suite » (23). Constamment repris et modifié, le récit s'organise dans un rapport à l'infini.

Le discours oral ne présente donc pas de version définitive de la fiction racontée : la parole est en mouvement perpétuel et ne se fixe qu'à l'écrit. Dans *Piter Pan dans les Jardins de Kensington*, ce n'est qu'en parcourant les chemins de traverse que deviennent les discours des différents personnages qu'on peut réellement « faire le tour des Jardins », ce qui rappelle l'importance de la circularité non seulement dans l'espace, mais aussi dans la parole qui permet de rendre compte du lieu. À l'instar des chemins sinueux qui parcourent le parc, les discours des personnages s'entremêlent et composent un récit tout en mouvement : d'une carte topographique, on passe à une carte narrative. Lorsque la voix narrative, après avoir fait tous les détours qui lui ont permis de se constituer, se fige en écriture, elle entre dans ce que l'ethnologue Jack Goody nomme « *literacy* », un mot traduit en français par l'expression « thèse littéariste » (Goody 1994, 73). Cette thèse, écrit Goody, « couvre un éventail de variables possibles, une série de changements dans la façon dont les êtres humains communiquent l'un avec l'autre [*sic*] » (73), notamment à partir de l'apparition de l'écriture. À partir de cette notion, c'est en dehors « d'une simple opposition binaire entre l'oral et l'écrit » (73) que l'auteur propose de considérer le passage de la parole à la pratique de l'écriture. Goody nous invite plutôt à considérer ce glissement culturel comme un passage d'un ordre du savoir à un autre : en amont de la culture de l'écriture se trouve donc l'oralité, c'est-à-dire l'« univers social et symbolique » (Privat 2018, 314) qui se déploie à partir de la parole. En lisant le texte de Barrie à la lumière du concept goodien de « *literacy* », il nous apparaît que le narrateur crée une « carte littéariste » des Jardins, puisque ce dernier met en scène ce passage de différents langages oraux (notamment ceux des fées et des oiseaux) à l'écrit au cours de ses déambulations. Le conteur, en effet, propose entre autres une traduction de certaines expressions féériques récupérées par la plupart des enfants. Ainsi, le narrateur traduit « *guch* » par « Donnez-le moi tout à fait » et « *wa* » par « Pourquoi portez-vous un chapeau si ridicule ? » (Barrie, 65) D'un langage à l'autre, nous observons un mouvement de va-et-vient. Il semble que ce que le narrateur entreprend de faire, c'est de rassembler les lignes qui

constituent les discours oraux à l'intérieur d'un nouvel ensemble de lignes ou de marques et, ce faisant, de les inscrire dans un nouveau régime discursif, celui de l'écriture. Comme le rappelle Tim Ingold, « [r]aconter une histoire, c'est établir des relations entre des événements passés, en retraçant un chemin dans le monde » (2011, 119-120. L'auteur souligne.). C'est ce que tente de faire le conteur, qui explique :

Si vous demandez à votre mère si elle connaissait Piter Pan quand elle était petite, elle vous répondra : « Mais, oui, naturellement, je le connaissais » [...]. Si vous demandez alors à votre grand-mère si elle connaissait Piter Pan quand elle était petite fille, elle vous répondra à son tour : « Mais naturellement, mon enfant. » (Barrie, 21)

Le personnage qui raconte l'histoire établit ainsi une relation filiale entre le récit qu'il narre au présent et celui qui le précède. De cette manière, la parole circule dans le temps en plus de s'incarner dans l'espace des Jardins de Kensington.

Le roman de Barrie met en scène les liens étroits qui existent entre espace et langage. Au sein de cet espace liminaire se donnent à voir de nombreux personnages d'enfants qui transgressent les frontières qui séparent le « Jardin de jour », lieu du domestique, du « Jardin de nuit », espace du sauvage et du carnavalesque. La parole et l'écrit se côtoient à travers les trajectoires circulaires et sinueuses que les personnages et créatures tracent à l'intérieur de cet espace toujours en mouvement; rassemblant ces itinéraires par l'écrit, le narrateur trace une carte narrative des Jardins de Kensington. Il apparaît alors que la page que le lecteur ou la lectrice lit constitue une autre forme de carte. Tracée à son intention, elle lui permet d'orienter son propre trajet dans l'oeuvre, d'y prendre part. Il semble alors que la topographie de ce lieu se révèle non seulement à travers les récits rapportés par la narration, mais aussi par la participation du lecteur dans l'oeuvre, qui entre dans la dynamique circulaire qui régit ce lieu et son récit.

Bibliographie

Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France (PUF).

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

Barrie, James Matthew. *Piter Pan dans les Jardins de Kensington*. [Fichier PDF]. La Bibliothèque électronique du Québec. 1^{ère} édition.

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

Braudel, Fernand. 1986. *L'Identité de la France. Espace et Histoire*. Paris : Éditions Arthaud.

Brouillette, Éric. 2017. « Je suis en transit ». *Frontières symboliques et liminarité dans Les armoires vides d'Annie Ernaux*. Mémoire (M.A.). Université du Québec à Montréal.

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

Fabre, Daniel. 1986. « La voie des oiseaux : Sur quelques récits d'apprentissage ». *L'Homme* 26, numéro 99 : 7-40.

Goody, Jack. 1994. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : Presses universitaires de France (PUF).

Ingold, Tim. 2011. *Une brève histoire des lignes*. Le Kremlin-Bicetre : Zones sensibles.

Martin, Alexis. 2016. *Les Chemins qui marchent*. Montréal : Dramaturges Éditeurs.

Ménard, Sophie. 2017a. « Narrativité anthropologique de la ligne contemporaine : Bailly, Echenoz, Sautière ». *Imaginaire de la ligne* 2, numéro 2 : 1-18.

———. 2017b. « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita* [En ligne], numéro 18, [<https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>].

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

Scarpa, Marie. 2015. « “À cette heure et en ce lieu.” Micro-lecture ethnocritique de “Dans la solitude des champs de coton” ». *Les douze travaux du texte*, Article d'un cahier Figura, volume 38 : 249-253.

Turner, Victor. 1986. *Le phénomène rituel*. Paris : Presses universitaires de France (PUF).

Wullshläger, Jackie. 1997. *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*. Paris : Les Éditions Autrement.