

Le pays d'hiver de James Matthew Barrie

« Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. »

(Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*)

« La mémoire est ce qui en nous est sommeil, elle est notre eau dormante. »

« Mais je crois que son mal d'un pays natal a une autre source. Ce n'est pas le passé qu'il idéalise, ce n'est pas au présent qu'il tourne le dos, c'est à ce qui meurt. Son souhait : que partout – qu'il change de continent, de ville, de métier, d'amours – il puisse trouver son pays *natal*, celui où la vie naît, renaît. Le désir que porte la nostalgie est moins celui d'une éternité immobile que de naissances toujours nouvelles.

Avec le temps qui passe et détruit cherche à prendre la figure idéale d'un lieu qui demeure. Le pays natal est une des métaphores de la vie. »

(J.-B. Pontalis, *Les Fenêtres*)

Ailleurs est toujours un songe. L'enfance n'existe pas. Pas plus que la jeunesse. Non, il ne faut pas croire en cette enfance ou en cette jeunesse ordinaires que l'on prend toujours à témoin pour mettre en défaut ce que l'on est devenu, bon gré mal gré, plus tard, trop tard. On naît déjà mort et tari, mais sans le savoir d'abord, et c'est parce que l'on naît mort et tari que nous ne mourrons jamais de nostalgie.

Bien au contraire : la nostalgie fortifie certaines peaux d'âme, les moins épaisses. La nostalgie est l'appel vers cet Ailleurs auquel personne ne répond. Nous sommes

comme le Voyageur¹ de Walter de la Mare, qui revient sur ses pas, peut-être pour tenir une ancienne promesse, et qui se retrouve face à une horde de fantômes silencieux. Les fantômes du poème sont les nôtres, les peaux mortes de notre passé, laissées sur le chemin comme autant de serments oubliés. Adam Yestreen a beaucoup à voir avec le Voyageur de Walter de la Mare. La nostalgie, contrairement à la tristesse, n'est pas une maladie mortelle ; mais c'est un mal très contagieux, bien qu'il ne s'attaque qu'aux âmes des poètes. Il ne les corrode d'ailleurs que pour leur bien, il faut le dire. Être nostalgique, malade d'une utopie, d'une *uchronie*, c'est le seul état qui vaille pour celui qui se noie dans l'écrit, dans ce Léthé épais où il aimerait se fondre, fragment de temps dans un bain de fusion.

Commençons par la fin, puisqu'il n'est question que de cela : de la fin d'une chanson, de la fin d'un homme et du silence ultime d'un grand écrivain. Précisément, la fin de cette histoire est légèrement différente dans les deux versions que Barrie écrivit de ce conte – car cette Julie Logan qui se présente devant vous, aujourd'hui, est une *Julie rediviva*, ainsi que nous nous en expliquerons plus avant –, celle pour le *Times* et celle du livre enfin traduit ici. La fin écrite pour les lecteurs du *Times* est plus ambiguë, davantage portée vers la raison et la négation du rêve, celle du livre résolument acquise à la cause de l'imagination, au monde secret et clos – mais poreux – de l'intériorité. Le pauvre Adam de la première version

¹ Cf. son merveilleux poème, *The Listeners*.

concluait ainsi : « **Je n'ai pas besoin de me répéter qu'elle n'existait pas, car je le sais parfaitement, mais c'est à lui, à ce pauvre fou, à ce jeune *self*² que je charrie derrière moi, que je dois le dire** », tandis que celui de la seconde version attend la mort afin de rejoindre cet être rêvé, ce simulacre, cet *être atomique* dont il a croisé la trajectoire, à moins que ce ne fût l'inverse. Ces deux versions d'un même texte révèlent assez bien le mode de fonctionnement de la pensée barrienne et la dualité de l'écrivain, tout autant que celle de l'homme. Ce petit roman de Barrie manifeste au plus haut point son art et le trésor que l'écrivain laissa en dépôt à la postérité.

Les écrits les plus simples de Barrie sont les plus complexes. On pourrait presque toujours vérifier cet axiome : plus Barrie s'exprime avec limpidité, plus l'histoire semble suivre une ligne droite (mais il s'agit toujours d'une illusion, car Barrie avance selon « une ligne de sorcière »³), plus le texte dissimule et couve le feu de sa psyché, à savoir ce qu'il se refuse à dire – à moins que le lecteur ne mérite cet aveu, en se dessaisissant un peu de lui-même. Barrie accepte que l'on ouvre toutes les portes de son âme, mais il faut d'abord trouver seul la clef – en soi.

Si le vécu se mesure à l'intensité d'une émotion, nous ne vivons peut-être vraiment que dans le regret et l'inachevé. Sûrement faudrait-il regretter moins ce qui ne

² Sans le savoir, Barrie, très étrangement, anticipe les développements de Winnicott et sa théorie du *self* et du *faux self*. L'idée qu'il existe un être véritable, dont la place a été usurpée par un autre, la notion de double, est répétitive chez Barrie. Il s'est même inventé un autre « Self » auquel il a donné le nom de « M'Connachie »...

³ Si Deleuze nous permet cet emprunt...

fut pas et aimer davantage ce qui est, mais nous ne serions plus alors qu'une âme sans musique, sourde à toute poésie. La « vraie vie » se recroqueville dans nos songes, nuit après nuit, dévorée par nos regards d'ogre, rapetissant tant et si bien qu'à la fin il ne reste plus qu'une poussière, un fragment doré, un conditionnel passé, un « si jamais », dissimulé sous les ruines de nos ambitions et de nos désirs – les vestiges de la jeunesse ardente. Tout le reste n'est rien. La vieillesse n'est qu'un long processus d'aveuglement. Comme le Docteur John qui oblitère sa vision avec ses poings ou le jeune David qui réfléchit fort en serrant ses tempes entre ses mains dans *The Little White Bird*, il faut opacifier notre vision extérieure afin d'entrevoir notre intériorité. Le marchand de sable est passé entre la fin de l'enfance et le début de l'adolescence et nous entrons dans la nuit, peu à peu, lorsque la jeunesse, si brève et décevante, s'enfuit, emportant avec elle toutes les promesses. Nous avançons dans le noir pour entrevoir, encore une fois, à chaque fois, l'éclat du royaume perdu, qui n'a jamais existé ; nous passons notre vie à reprendre une ritournelle trouvée dans le ventre de notre mère, afin de nous endormir tout à fait, afin de vivre vraiment, hors de portée du réel décevant, pour enfin devenir ce chant que nous portons en nous, et n'être plus que le dernier écho d'une chanson à la gloire des héros que nous aurions pu être.

L'hiver est l'avvers de la nuit ; c'est le manteau du printemps endormi ; c'est de notre printemps qu'il s'agit, tombé dans le sommeil de l'éternité ; et, du domaine

d'éternité, nous n'avons que les regrets pour seule preuve de l'existence de cet Ailleurs. Pip, personnage de *Great Expectations*, est l'un des rares héros de la littérature à se voir accordé le privilège de revenir sur ses pas et de réintégrer ce Pays Natal, le domaine d'éternité, l'Ailleurs, qui n'existe pour aucun d'entre nous autrement que sous la forme du songe. Mais Dickens eut tort, là où Barrie eut raison, car Sir James savait bien que personne ne revient d'un voyage au Pays de l'Hiver. Pas même les héros⁴.

Hiver est autant le nom d'une couleur que celui d'une saison, la nostalgie. La nostalgie est cette temporalité que l'on porte en nous, qui s'effrite, s'égrène et voltige dans un rayon de soleil volé aux dieux. Et ce grain rugueux qui, soudain, va irriter la paupière du lecteur est une poussière de jeunesse, tombée d'un pan de ce manteau de printemps. Dès que l'on ouvre le livre, ce grain se loge en nous, sur le rebord de l'œil et la vision devient trouble. On peut maintenant lire le conte. L'eau des paupières tombe sur la page et aquarelle les personnages ; ils se diluent à notre contact : l'œil qui lit et celui qui pleure, côte à côte, faux jumeaux, font vivre cette ancienne ballade. Les couleurs des personnages sont *estompées*, nous dit Barrie. Peut-être parce qu'ils ont longtemps séjournés au fond de la mémoire. La mémoire de Barrie est blanche comme ce glen enclavé, barré, par la neige ; et blanc est notre cœur gelé par l'émotion – brisée dans son déploiement.

⁴ Dickens écrivit deux fins à son roman et la première était loin d'être aussi optimiste que la seconde.

Barrie nous fait pénétrer dans un univers clos, scellé, dans un moment blanc, qui est comme l'année zéro de cette mémoire, qui est celle des écrivains et des rêveurs – si une telle chose pouvait être figurée. Là est le génie de l'écrivain écossais : nous donner à vivre la naissance de la nostalgie, la naissance de nos fantômes, et surtout la naissance de celui qui va usurper notre rôle au sein de notre propre existence : un être monté en graine, enté sur l'oubli de la jeunesse, sur l'oubli des promesses que nous nous étions faites, avant de prendre au sérieux les menaces du réel et ses affirmations qui congédient le rêve et crucifient l'âme des poètes, puis éteignent ce feu qui était en chacun de nous au premier jour. Nous sommes tous des Adam Yestreen, mais Adam, lui, sait qu'il s'est trahi. Il a construit une vie calme et honnête sur un mensonge.

Nous vivons deux vies : une vie prosaïque et une vie secrète, intérieure et inavouable. C'est cette vie presque honteuse – parce que parée tandis que l'autre est toujours désemparée – que le narrateur nous donne à vivre en écrivant ce journal que nous lisons ; et, en le lisant, nous devenons peu à peu voyeurs et non plus simple lecteurs. De même que Barrie double toujours le regard de ses personnages, par le biais d'une longue-vue, d'une vitre, ou de toute autre surface réfléchissante, il nous convie à pénétrer dans les pensées de son héros, lui-même voyeur... Nous sommes donc doublement voyeurs. Barrie – qui avait étudié les philosophes pendant ses années de formation – se montre très platonicien dans la

mise en scène de ce conte d'hiver. L'avant-dernier chapitre, à cet égard, est une merveilleuse rémanence ou réminiscence de l'allégorie de la Caverne développée dans la *République* de Platon, au livre VII⁵. Au clair de lune, Adam observe des reflets dans l'eau, mais eux-mêmes ne sont que les reflets de personnages que les vitres de la fenêtre laissent entrevoir. De même ces reflets ne sont que des reflets de personnages appartenant au passé... Barrie met en scène divers degrés de réalité, qui ne manquent pas de rappeler Platon et ses *eidôla* (des images, des fantômes, des simulacres).

Nous avons déjà remarqué⁶ que Barrie construisait toujours ses histoires au moyen d'un verre au travers duquel il regarde le monde et ses personnages⁷. Ce verre est à la fois dépoli et a valeur de loupe. Il est aussi une sorte de peau protectrice, une cloison poreuse qui sépare le voyeur et le monde extérieur. Imaginons un instant que ce conte se tienne dans une boule à neige et que l'auteur, Barrie, secoue cette boule à neige devant nous, lecteurs. Le conte a la forme de ce globe de verre et, à l'intérieur de ce globe imaginaire, métaphore du conte d'hiver, il y a un glen, à l'intérieur duquel le narrateur est piégé, de même

⁵ « D'abord ce seront les ombres qu'il distinguera le plus facilement, puis les images des hommes et des autres objets qui se reflètent dans les eaux, ensuite les objets eux-mêmes. Après cela, il pourra, affrontant la clarté des astres et de la lune, contempler plus facilement pendant la nuit les corps célestes et le ciel lui-même, que pendant le jour le soleil et sa lumière. » (Platon, *La République*, VII, 515 e, traduction de Robert Baccou, Garnier-Flammarion, Paris, 1992)

⁶ Cf. notre contribution in *Barrie 2010, A Celebration of Imagination*, Souvenir Brochure, Kirriemuir, tirage privé.

⁷ À bien des égards, on pourrait appliquer à Barrie ce que Proust (qui aimait Barrie) écrit dans *Le Temps retrouvé* : « Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails. »

que nous sommes piégés dans une certaine conception du temps que Barrie construit pour nous : un temps à la fois subjectif (un temps subverti par le génie et la malice⁸ de Barrie) et objectif (le temps littéral, celui de l'écrit présenté à un tiers, le lecteur possible, et qui répond à la logique de la langue ; le temps du livre que nous lisons, qui se trouve être, en outre, le Journal du narrateur). À la fin du chapitre X, un étrange télescopage temporel se produit, lorsque le narrateur vieillissant retourne sur les lieux de sa rencontre avec Julie Logan, près du ruisseau. Trois « strates » de temps passés sont mises en perspective. D'abord, un passé récent (« Je ne suis revenu qu'une seule fois sur les lieux de ma première charge, il y a un mois ») ; puis un passé à la saveur du présent – mais un présent éternel –, qui est celui du journal intime que nous lisons et dont Adam donne l'illusion d'avoir écrit, il y a un instant, les dernières pages ; et, enfin, un passé, parfois plus-que-parfait, qui nous ramène (de manière très ambiguë) tout autant au début du Journal qu'à une réalité inscrite dans un passé, désormais inaccessible, même en remontant le cours du livre, en tournant les pages. En effet, le passé du narrateur, relaté dans les chapitres précédents du Journal, est comme aboli par la révélation à laquelle consent Adam au dernier chapitre. Un mensonge, une omission a contaminé le Journal et ce qui y est relaté. Dans ce paragraphe, Barrie ouvre une faille temporelle de manière fort subtile. Le passé s'empare littéralement du présent (qui est déjà un passé au moment où nous le lisons et

⁸ Il fait commencer son Journal en 186..., omettant le dernier chiffre, pour laisser entendre au lecteur, avec humour, qu'il s'agit de sa date de naissance, 1860.

même au moment où le narrateur l'écrit) ; le Jeune Adam – éternellement jeune, vierge de toute altération, puisque simple possible jamais réalisé de l'autre Adam, celui qui vit au premier plan – fait vivre à cet Adam-ci (le narrateur que nous accompagnons en lisant le livre, depuis la première ligne) ce qu'il a vécu, lorsque Julie Logan l'a (ou ne l'a pas ?) mordu. Les deux Adam possibles fusionnent un court moment : « *L'instant d'après il cria, car il avait l'impression que son sang s'écoulait et j'éprouvai moi-même une angoisse affreuse qui ne s'estompa qu'après avoir passé un mouchoir sur mon cou. Quelle que fût la chose qui avait été là, elle était partie, et je m'enfuis bien vite, car j'avais été aussi frappé que s'il s'était agi du Spectre.* » Nous sommes donc en présence de deux narrateurs, de deux versions du même Adam, qui ne s'unissent qu'en cette occasion.

Julie, une succube ? Julie, avatar de Lilith ? Julie, spectre de la nuit ? Première femme avant Ève ? Julie, un vampire ? Quoi qu'il en soit, elle vide littéralement Adam de son self, de sa jeunesse, sinon de son sang, et emporte avec elle le meilleur de lui-même, peut-être... Elle a permis le dédoublement du ministre. Et Adam, l'auteur des dernières pages du Journal, retient prisonnier un fragment du Jeune Adam qui vit encore en lui, par le souvenir de ce qui *aurait pu être*. Ce qui a été ne compte pas autant.

Un autre exemple de ce télescopage temporel, d'une nature différente pourtant, se produit lorsque Julie Logan, en provenance du passé, perd peu à peu, par degrés, son irréalité, pour entrer dans la temporalité du narrateur, le

dernier jour de l'année : Adam la regarde dans l'eau, par la fenêtre reflétée dans l'eau, puis directement à la fenêtre ; et, lorsqu'elle sort de la maison, elle devient réelle, présente dans ce passé que le narrateur nous relate avec un léger décalage, jusqu'à ce qu'elle se fonde de nouveau avec son reflet, au moment même où il la laisse choir dans l'eau. Le temps est anéanti lorsque le glen est barré : demeure une sorte de présent éternel où aucune ligne de démarcation ne peut être tracée. Chaque être et chaque événement sont placés au même niveau, sur une même ligne, sans décrochage possible, ni spatial ni temporel. C'est un fondu au blanc. La mémoire ne peut désormais être que blanche, car aucun souvenir ne peut la noircir, y laisser son empreinte. Il faut qu'Adam quitte le glen pour que sa mémoire (re)naisse au temps véritable. Mais, lorsqu'il revient une dernière fois au glen, il revient au temps immobile, bien que ce temps soit latent (et dans l'attente que le glen soit barré pour produire les mêmes effets sur des êtres à peine différents) : même si ces habitants vieillissent et meurent, rien ne change véritablement et les rôles seront vraisemblablement repris par les descendants des habitants du glen. Le glen, lorsqu'il est barré, est une espèce de *Brigadoon*⁹. Et Adam sait bien qu'il appartient à ce lieu auquel il reviendra après sa mort. Il n'est pas assez courageux pour faire vivre son âme celtique au présent. « *Au sein de cette monotone débauche de neige qui recouvre le monde, le moment le plus maussade point*

⁹ Le film de Vincente Minnelli emprunte certains éléments barriens, communs à *Mary Rose* et à *Farewell Miss Julie Logan*. Alan Jay Lerner a expliqué comment *Brigadoon* est né de son admiration pour Barrie et de son amour pour ses histoires écossaises.

lorsque, machinalement, vous remontez votre montre. Si ce n'était le sabbat, je ne saurais jamais quel jour nous sommes. » Tout est indistinct et il n'est pas anodin que le partenaire de jeu, aux cartes, de la Vieille Dame, soit un marchand *ambulant* de montres. Le temps ne peut être marqué que de manière mécanique, par une machine, artificiellement, car il ne passe pas, n'existe pas réellement. Il est porté et créé par des êtres vivants.

Monochrome, monotone, le glen est un puits de silence, une tombe ; les êtres demeurent enfermés dans le glen autant qu'en eux-mêmes. Le statut de la musique est ambigu dans cette atmosphère. Les vibrations produites par la cornemuse de Posty, puis par le violon d'Adam, semblent réveiller Julie Logan et les autres Étrangers. Julie est décrite comme « *l'écho mourant d'une chanson* » qui traverse les siècles pour prendre dans son halo le pauvre ministre presbytérien. « *Peut-être son écho était-il de retour dans le glen et, par quelque malchance, avez-vous été pris dans cet écho* » déclare le Docteur à Adam. D'un point de vue littéraire, métaphorique, c'est exact : Adam porte en lui l'écho de l'Écosse, de ses ballades, chansons et légendes, mais l'on peut aussi prendre au premier degré cette déclaration et décider que rien ne meurt jamais et que tout renaît, par transmission, si une âme est prête à accueillir ces *revenants*... Les vibrations du violon se propagent dans le silence, comme l'écriture qui court le long de la page, échouant à pouvoir imprimer quoi que ce soit à cette blancheur, de même que la musique se fond dans le silence, comme si, étrangement, le silence l'absorbait et se

nourrissait d'elle. Et le Docteur John de conclure : « *Puisque tout était plus silencieux qu'eux, cela les a réveillés...* » Ce silence du glen est également le silence du lecteur, écrin du Journal d'Adam – il faut donc toujours prendre garde aux *revenants* et ne pas se croire en sûreté dans le rôle de lecteur. Le revenant revient pour nous ! Et Barrie est l'un de ces *revenants*... Ce silence, c'est finalement celui de ce que nous avons nommé « la mémoire blanche », souvenir qui ne laisse pas d'empreinte en elle du Pays Natal, ce *Never Never Never Land* qui n'existe pas concrètement, mais que l'on recherche toute sa vie, et dont l'absence réelle est une présence qui fonde toute entreprise amoureuse, et donc poétique. Personne mieux que J.-B. Pontalis, dans ce petit livre nommé *Fenêtres*, n'a exprimé « *cette mémoire silencieuse (...), cette étoffe dont nous sommes faits. (...)* »¹⁰ et qui renvoie peut-être au « *temps de l'infans ou [au] silence des commencements.* »¹¹ C'est sur cette mémoire non souillée de souvenirs, cire molle où le réel n'a pas apposé son sceau, que l'on construit une conscience de rêveur et un esprit romanesque. C'est sur cette mémoire blanche que Barrie a écrit ses plus beaux textes, une mémoire héritée de l'enfance, de l'oubli que la mère eut de lui, de sa naissance jusqu'à l'âge de six ans¹².

La mémoire s'exprime toujours par la conjugaison et additionne diverses temporalités qu'elle dispose en strates. La mémoire blanche est l'endroit où vivent les *might have been*, les êtres rêvés, ceux qui auraient pu être *si...*, la

¹⁰ Folio, Paris, 2007, p. 106.

¹¹ *Ibidem*, p. 29, souligné par l'auteur.

¹² Cf. *Portrait de Margaret Ogilby par son fils*, Actes Sud, 2010, chapitre I.

fiction, tout ce qui ne laisse aucune trace dans le réel et vit d'une vie intérieure, secrète, intense et qui irrigue clandestinement, par capillarité, l'autre vie, bien réelle, encadrée par le quotidien. La mémoire des *might have been* – créatures des limbes, ni vivantes ni mortes –, mémoire des rêves éveillés, mémoire des regrets, a sa propre vie détachée du réel strict, mais une existence autonome en nous, qui développe ses propres chemins, qui engendre d'autres vies parallèles, superposées, mais invisibles, à celle que l'on vit en se projetant dans le monde extérieur.

Barrie savait que *Never* est bien pire que *Nevermore*¹³, parce que le second nous rétribue en souvenirs, bons ou mauvais, et parce que ces rappels du passé nous comblent ; tandis que le premier, en plus de nous ôter tout espoir de retour en arrière, creuse en nous l'absence, une lacune ; *Never* est un trou noir qui nous aspire. Une tache noir sur fond blanc, à l'image du ruisseau dans le glen. Ce que Barrie ne dit pas, explicitement en tout cas, c'est que le premier est le génie de tout écrivain, lequel n'écrirait rien si *Never* n'existait pas. *Never* est le souffle qui traverse l'écriture, c'est ce qui permet de produire du silence avec les mots et des mots avec du silence. C'est le fondement de toute entreprise d'écriture que cette lacune,

¹³ « Jamais est plus triste que Jamais-Plus, parce que celui-ci renferme les douceurs de la mémoire. Jamais-Plus signifie que, vous avez beau être vieux et chenu, il y eut jadis des moments de bonheur vers lesquels vous pouvez vous retourner avec tendresse. Ils sont passés mais ils furent. Nul réconfort de la sorte ne peut être obtenu du Jamais. Le regard furtif de l'amoureux, la main que l'on presse, tous ces moments pendant lesquels on vit toute une existence, il est triste en effet de penser qu'ils n'advieront plus, mais il est encore plus triste de penser que, jamais, ils n'ont été. Jamais-Plus était une condamnation pour l'avenir ; Jamais une condamnation pour le passé et l'avenir. Le plus triste de tout, c'est que Jamais signifiait que vous étiez conscient d'être passé à côté de tout cela et de devoir continuer à le faire jusqu'à la fin. » *The Greenwood Hat*, London, Peter Davies, 1937, p.128, notre traduction.

ce vide ; et écrire, c'est se frotter à ce silence originel dont il est question dans ce conte : « (...) *cette nuit-là demeurait dans l'attente, comme ce fut probablement le cas à la fin du premier jour de la Création.* »

Never et *Nevermore* sont respectivement la mémoire blanche et la mémoire rassasiée – le virtuel et le réel ; ce qui est advient sans cesse tant que l'imagination se plaît à le faire vivre, sans que rien ne transperce dans le monde extérieur et, tout contre elle, ce qui est inscrit dans la temporalité extérieure, dehors. *Never* et *Nevermore* sont le dedans et le dehors d'une seule et même mémoire, l'avant et l'envers de notre existence. D'une part, mémoire blanche où se distille et s'épanche, sans nulle trace laisser, la goutte de sang du passé qui n'est pas passé, celui des songes éveillés, mis en hibernation, et qui ne vieillissent jamais quand bien même nos pauvres âmes décharnées deviendraient trop étroites pour les contenir, songes que l'on peut convoquer à l'infini et qui demeurent intacts, alors que nous prenons l'eau et que nous nous disloquons.

Le temps n'abîme pas les *might have been*, car ces êtres rêvés sont éternels et immobiles, figés et comme fondus dans cette mémoire vierge. Silhouettes non découpées. On ne peut rencontrer le rêve que lorsque l'on est dans une attente vide. Adam Yestreen, le héros de cette histoire, rencontre un être rêvé, peu importe qu'il s'agisse d'un fantôme, d'un vampire ou d'un personnage né des vapeurs d'un esprit égaré, il s'agit avant tout de l'incarnation de cette mémoire blanche, à la fois berceau et cimetière de tout ce qui fut rêvé et jamais vécu.

Deux vies coexistent, l'une possible, l'autre nécessaire – mais nécessaire simplement parce que réelle ; deux vies côte à côte, l'une invisible, l'autre prosaïque ; l'une nocturne, l'autre diurne ; l'une créée, l'autre vécue ; l'une éternelle, l'autre décédée. La première existence est celle de tout homme et elle sature de couleurs le fond blanc de la seconde, qui est le domaine de l'écrivain. Derrière une apparente simplicité, toute de blanche vêtue, Barrie ne nous dit rien d'autre : l'écrivain oppose la mémoire à l'oubli. Mais la mémoire de l'écrivain est l'oubli de la mémoire des autres, qui est fonctionnelle, reproductrice et non poétique. La mémoire de l'écrivain est une toile blanche, c'est la mémoire des origines qui, jamais ne peut se dire ou se trahir en souvenirs pleins. Elle demeure blanche et vide, mais elle témoigne pourtant. C'est une mémoire muette, qui permet à notre mémoire prosaïque de s'écrire sur son enveloppe, qu'elle tatoue et imbibe de souvenirs réels, mais faux. L'écrivain inverse le réel et le possible. La littérature véritable possède son propre silence. Elle n'existe même que par ce silence. Le silence de la littérature est de neige. De cette immaculée, l'écrivain fait naître ses monstres qui ravagent le temps et dérangent l'éternité – un moment. Le silence de neige, l'espace-temps neutre, inviolable, immobile et vide est la semence de l'écrivain. Comme une araignée au centre de sa toile, il se berce en tissant autour de lui un texte, qui est son linceul blanc. Le Pays Natal, notre foyer véritable loge là-bas, dans le songe blanc.

Barrie célèbre ce rapport au *home* (mot absolument intraduisible en français) dans nombre de ses textes. Ce *home*, c'est le Pays Natal tel que le définit Pontalis, à savoir un non-lieu, un Never Never Never Land, c'est-à-dire un présent éternel, que l'on peut convier à l'envi, pour peu qu'intuitivement on sache quelle eau – létale ou fœtale – coule de cette source intérieure, pour peu que l'on fasse vivre ce feu de joie, tant que coexistent en nous deux éléments primordiaux et contradictoires. La complexité de Barrie n'apparaît qu'à celui qui forme le soupçon de son existence et une part de son génie est cachée dans cette apparente absence de danger pour le lecteur. Barrie est de ceux qui ne peuvent vivre hors du songe et passent leur existence à le recréer. Il est de la race de ces êtres qui, partout, sont précédés par le songe.

Ce qui est très remarquable et troublant dans ce *Conte d'hiver*, ainsi qu'il le nomme en hommage probablement au *Master of Ballantrae* de Stevenson (sous-titré « a Winter¹⁴ Tale ») tout autant qu'à Shakespeare (*A Winter Tale*), c'est le fait qu'il n'existe aucune extériorité véritable au texte : nous entrons, par le livre que nous tenons dans les mains, dans le journal du narrateur, un ministre d'une communauté presbytérienne, sans jamais en sortir. Et, pourtant, au cœur même de ce journal, nous empruntons, à l'instar du narrateur, deux chemins distincts, sans nous rendre compte que nous nous dédoublons presque

¹⁴ À noter, toutefois, que Barrie choisit le mot « wintry » et non pas « winter ». Les deux mots sont synonymes, mais « wintry » a une connotation plus féerique, plus ancienne, puisque sa première occurrence nous renvoie à la *Faerie Queene* de Spenser, que Barrie ne manquait pas de connaître. Le suffixe « y » de « wintry » suggère la saturation du texte et du paysage par la neige, idée parfaitement incarnée par le glen barré (« locked »).

imperceptiblement. Nous sommes écartelés, suivant à la fois le chemin du cœur et celui de la raison. Nous sommes autant pris dans son journal que dans ses pensées, ou plus exactement au cœur d'un rêve virginal.

En formidable coloriste qu'il est, Barrie nous ouvre la voie vers un songe blanc, celui d'un conte mystérieux, où la tragédie n'est que celle, très banale, des êtres qui vivent et renoncent ; puis, par la même occasion, il nous livre, sans en dire davantage, son testament – celui de l'homme et celui de l'artiste. Barrie nous offre le portrait d'un raté – notre portrait, « *car nous sommes tous des ratés, en tout cas les meilleurs d'entre nous* »¹⁵. Aussi ratés que nous soyons, nous ne nous nourrissons, pourtant, que de joie pure, d'une joie qui ne peut jamais être tout à fait réelle – à savoir douée d'un pouvoir véritable sur notre destin – mais qui est provoquée, encore et encore, par le frottement du songe friable sur le réel émeri, pour faire saigner le premier, pour colorer le second. Sortir du songe, nous le faisons tous et pas un jour ne meurt sans que nous en concevions de la nostalgie, un remords argentique. Les hommes meurent de s'éloigner de leur foyer, que celui-ci soit intérieur, spirituel, culturel... Ils ne font même que cela et la plupart écrivent pour se convaincre du contraire, ou pour se demander pardon.

Lire pour la première fois *Farewell Julie Logan*, c'est tout d'abord, se retrouver face à une étrange palette de couleurs où le blanc domine. Le blanc est une couleur neutre et une couleur qui efface toutes les autres, tel le

¹⁵ Barrie in *Courage*, son célèbre discours.

rouge, le sang des martyres jacobites, ce sang qui a souillé la blanche bruyère (porte-bonheur en Écosse et fleur préférée de la légendaire Flora MacDonald). Le blanc évoque la neige, les Stuarts, l'oubli et la mort, tout autant que le blanc de la page blanche. La neige est la condition de l'écriture, qui sera blanche, comme la page. La neige recouvre, dissimule, met en hibernation et enterre. Cette couleur dominante fait dangereusement ressortir toutes les autres, très peu présentes d'ailleurs, mais d'autant plus remarquées, comme le noir, le bleu et, surtout, le rouge, qui symbolise autant le sang versé des Écossais que la couleur de leurs oppresseurs, les Anglais. Et c'est ainsi que le glen absorbe le lecteur aussi sûrement que cette débauche de neige emprisonne et rend immortelle l'âme du jeune ministre scots. Adam Yestreen est marqué du sceau du passé par son patronyme. L'évocation de son jardin et son prénom renvoient malicieusement à la *Genèse* (2:15 – 3:23), où Adam cultive son jardin. Ce dernier est à demi lowlander et à demi highlander, à savoir rationnel et insensible à la superstition et, en cela, il est à l'image des Anglais, mais aussi tout l'inverse... Le ministre de la congrégation presbytérienne est le garant de l'ordre spirituel et son sacerdoce s'oppose à toute forme de sensualité. Il doit donc lutter contre les légendes, les superstitions, et tout ce folklore qui colore la vie des gens simples, des montagnards écossais. Il doit lutter aussi contre ses pulsions. Le narrateur nous est présenté dès la première page comme un homme qui monte la garde et se tient prêt au combat. Il est déchiré entre une Écosse

féminisée, incarnée par Julie Logan, un monde archaïque, mais séduisant, en proie aux superstitions et au catholicisme, et les exigences de sa fonction sacrée. La nature est indisciplinée et sert les motivations des esprits, des fantômes, des puissances surnaturelles, et ce pouvoir sauvage, démonique, incarnée par la pierre de Logan, d'où Julie tire, non sans raisons, son patronyme.

Julie Logan incarne le mythe romantique des jacobites, mais aussi la part réprimée d'Adam : il pourrait laisser exprimer son désir, sa passion, mais il la bride et l'étouffe. Julie, qui personnifie l'Écosse, est elle-même personnifiée par le violon d'Adam. Tout violoniste, même le plus mauvais – celui qui écrit ces lignes par exemple – sait que le son d'un violon « mûrit » et que plus on joue du violon plus on infuse en lui de son âme. Lorsque le pauvre Adam donne son violon à Posty, en lui demandant de prendre garde à ne pas le mouiller (à la différence de Julie qu'il laissera tomber dans le ruisseau), il se dessaisit symboliquement de sa jeunesse, de son songe. Et c'est à ce moment-là que l'Étrangère se fraie un passage. Il est comme un adolescent (il ne se rase pas) qui doit réprimer et contrôler ses sentiments dans les limites de la bienséance. Il a revêtu une carapace culturelle. Il vivra d'autant plus intensément cette passion que son renoncement va, finalement, le cloîtrer définitivement dans le silence, dans la « vraie vie », et ce, pour le reste de son existence.

Le ministre qui pénètre dans le glen écossais laisse s'exprimer la part celtique et émotionnelle de son être, qui

devrait se taire, et son anima junguienne s'incarne dans une héroïne jacobite, catholique. Adam projette son anima, qui est un intermédiaire entre lui et le monde extérieur, en créant Julie Logan. Miss Julie Logan est peut-être un vampire, un démon ou un spectre, qui, à aucun moment, ne se donne à penser explicitement comme tel. Mais le soupçon est là. Et le soupçon est pire que la certitude. Comme souvent avec Barrie, ce texte échappe à toute classification stricte : allégorie de l'histoire de l'Écosse, nouvelle gothique très subtile, conte de fées déroutant, aveu d'un homme presque à bout de souffle... Il est tout cela à la fois et dépasse également tout cela. Que l'on choisisse de classer ce conte dans telle ou telle catégorie, on ne peut nier qu'il est avant tout une formidable exposition de la psyché de Barrie. Mais Barrie n'utilise pas sa fiction pour simplement extérioriser sa propre psyché, car cette histoire incarne la dichotomie entre l'aspect rationnel et l'aspect romantique (ou sentimental) présente dans toutes ses œuvres. Il nous donne une clef pour ouvrir et son âme et son œuvre. Il expose également l'âme tourmentée de son pays.

Le mot « wintry » évoque autant l'hiver que le passé ou la vieillesse. Il évoque surtout la propre vieillesse de Barrie. Le ministre enfermé au sein du glen tient le rôle d'une veilleuse en cette nuit qui est celle de l'Écosse éternelle et révolue. Barrie, quant à lui, éclaire encore certaines existences... *Farewell Miss Julie Logan* est, avant tout, une lettre d'amour écrite à l'Écosse, jusque dans le titre, qui est une référence explicite à cette chanson écrite

par James Hogg, *Farewell Flora MacDonald*. Julie Logan n'est qu'un autre visage de Flora, née du creuset des légendes écossaises. Bien sûr, Barrie n'est pas le seul auteur à avoir personnifié l'Écosse sous la forme d'une femme : Walter Scott fit de même dans *The Highland Widow* (in *Chronicles of the Canongate*). L'imagerie et l'héritage littéraire de l'Écosse, depuis la période romantique, sont issus pour une grande partie des préoccupations politiques, culturelles et religieuses du pays et tout cela **remontera à la surface** sous la forme d'un intérêt appuyé pour le celtisme à travers la poésie d'Ossian (ou de Macpherson...) à la fin de la période jacobite (1760). Si ce conte n'est donc pas sans rappeler certains livres de Walter Scott (*Wandering Willie Tale*), de James Hogg (*Confession of a Justified Sinner, The Jacobite Relics of Scotland*), de John Buchan (*The Witch Wood, The Watcher By the Threshold*) ou de Stevenson (*Thrawn Janet*) il est avant tout un hommage appuyé à Robert Burns (*Tam o' Shanter, Logan Braes*) ; et, s'il s'inspire de la littérature et du folklore écossais, il n'en demeure pas moins que ce court roman (ou longue nouvelle) demeure très personnel et constitue, in fine, le testament de Barrie. Il nous lègue véritablement son cœur, car c'est bien de cela qu'il s'agit lorsque nous employons le mot « testament ».

Ce conte étrange, terriblement lyrique, est d'abord un voyage dans le passé, un retour vers la Source. Barrie reprend en effet presque tous les éléments de cette histoire à d'anciens « sketches » écossais écrits dans sa jeunesse. Barrie n'avait jamais plus évoqué Thrums depuis

le roman *Tommy and Grizel*. Il y revient ici, mais sans nommer le lieu et cet « anonymat » est aisé à comprendre. Barrie n'a plus besoin de nommer ; son univers existe désormais sans lui, détaché de lui, comme une île qui s'éloignerait de plus en plus de sa vue. Le lecteur familier de Barrie reconnaîtra ici certains vestiges d'anciennes histoires écrites par Barrie – d'ailleurs rassemblées dans une édition pirate sous le titre *Life in a Country Manse*, qui recueille des esquisses écrites pour *l'Edinburgh Evening Standard* à partir de janvier 1890, jusqu'au printemps de la même année, sous le titre *A Clachan in Winter*. Si Adam et Julie ont beaucoup à voir avec Gavin Dishart et Babbie, héros de *The Little Minister* – successivement roman et pièce de jeunesse –, Julie est plus solide et, étrangement, plus réelle que la très fantasque Babbie. Adam, l'Écossais, déjà préfiguré par ce ministre pris par les neiges de *The Auld Licht Idylls*, quarante ans plus tôt, et coupé de ses sentiments comme le glen l'est du reste du monde, est moins courageux, peut-être, que Gavin. Le Docteur John, quant à lui, est une réplique du Docteur McQueen des romans qui mettent en scène Tommy Sandys, *Sentimental Tommy* et *Tommy et Grizel* ; et Mima une vague, mais solide, résurgence de Margaret Ogilvy et de Mary A., « l'héroïne au manchon » de *The Little White Bird*. Nous sommes en terrain connu, nous sommes aussi tout au bout du chemin et on le ressent à chaque mot.

La qualité du texte tient à ses nombreux niveaux de lecture, mais surtout à l'atmosphère assez extraordinaire que Barrie a su créer et à la richesse du tissage tout autant

linguistique que purement littéraire. En écrivant une *ghost story* de la meilleure eau, ainsi qu'une histoire d'amour, Barrie se livre à une véritable psychanalyse de son pays, de sa culture, de son histoire et de sa religion. Le mot « strangers » a, par exemple, de nombreux sens dont Barrie joue en maître sans jamais avoir à déployer beaucoup d'effets, en usant d'un simple pouvoir de suggestion dont les effets appartiennent aux lecteurs sagaces. Les Étrangers sont à la fois des reliques du passé et des fantômes, émanation de la culpabilité d'un peuple (Barrie montre des personnages ambigus, honteux de leur faiblesse à l'égard des jacobites et fidèles, en apparence en tout cas, aux Anglais et à leurs lois). Et Adam Yestreen incarne tous ces paradoxes et se présente à nous, en outre, comme le pèlerin de la nostalgie.

Farewell Miss Julie Logan est aussi un beau et triste écho à cette élégie de jeunesse, composée pour plus de la moitié en anglais écossais, écrite à la mémoire de Stevenson, *Scotland's Lament*, où l'Écosse est personnifiée, cette fois, par une mère qui vient de perdre son fils préféré, Stevenson. Barrie n'est parfaitement compréhensible que de ceux que Stevenson nommait les « Scotty Scots » et, encore, ceux qui pouvaient réellement le comprendre sont morts depuis longtemps. Cela ne signifie pas que l'œuvre de Barrie soit appelée à disparaître, car elle est bien trop universelle pour cela, c'est d'ailleurs ce qui la distingue des productions des écrivains régionalistes de son époque.

Les jeux de langage de Barrie, son bilinguisme, font partie de son *idiolecte*. Ils lui permettent de faire parler une partie secrète de lui-même, de manière presque télépathique, mais le lecteur doit déjà ressentir une connivence avec l'auteur avant même de faire l'effort nécessaire pour le comprendre jusqu'au bout. L'histoire, d'abord écrite pour le *Times*, fut révisée, augmentée pour une publication sous forme de livre. Dans cette dernière édition, saupoudrée de gaélique, il introduit un nombre considérable de mots scots qui nous ramènent à ses premiers textes. L'usage du scots participe de la création d'Adam Yestreen, de même la conscience qu'il a de cet usage linguistique face aux Anglais – d'où son regard narquois... Cette conscience est également celle de Barrie – il suffit de lire la version « expurgée » du *Times* pour s'en convaincre. Très remarquablement, l'usage du scots est présenté comme normatif et certainement pas comme déviant par Adam.

Mi-Celte mi-Saxon, dans son écriture, Barrie est un digne frère de Stevenson. Ce dernier écrivait ceci à Barrie : « Je ne sais pas ce qu'il en est en Angleterre, mais, au moins, en Écosse, où le gaélique est parlé à Fife depuis un peu plus d'un siècle et depuis guère plus longtemps à Galloway, je réfute le fait qu'il existe une chose telle qu'un pure Saxon et je pense qu'il est plus que discutabile qu'il existe un pur Celte. Mais qu'avons-nous à faire de tout cela ? Et qu'en ai-je à faire ? Continuons à imprimer nos bouts d'histoires et laissons aux barbares leur fureur ! »¹⁶

¹⁶ Lettre de Vailima, Samoa, février 1892, notre traduction.

Que l'on aime follement Barrie ou qu'on lui reproche son « sentimentalisme », sans conscience d'ailleurs de ce que recouvre ce mot pour lui, personne ne peut lui retirer ce « Quelque chose d'étrange, de mystérieux – une parcelle du génie celte » que lui accorde avec beaucoup d'admiration Thomas Wolfe¹⁷. Stevenson exprime parfaitement toute la distance qui sépare l'Écossais du nord et celui du sud, mais leur commune défiance et distance face à l'Anglais : « Le fait demeure : même s'ils n'ont pas le même sang ni le même langage, le Lowlander se reconnaît, d'un point de vue sentimental, comme le compatriote du Higlander. Lorsqu'ils se rencontrent à l'étranger, ils tombent en esprit dans les bras l'un de l'autre ; jusque dans leur maison, on sent dans leur conservation qu'ils partagent une sorte d'intimité clanique. Mais, de son compatriote du sud, le Lowlander se tient intentionnellement à distance. Il a reçu une éducation différente ; il obéit à des lois différentes ; il rédigera son testament dans d'autres termes ; selon d'autres procédures, il divorcera et se mariera ; il se sent étranger lorsque son regard embrasse un paysage anglais ou lorsqu'il se trouve dans des demeures anglaises ; son oreille n'est pas accoutumée à l'intonation anglaise au point de l'oublier ; et, même si sa langue acquiert l'accent du sud, son esprit conservera toujours un fort accent écossais. »¹⁸ Barrie n'a jamais écrit en un Scots aussi *braid* (dénommé « Broad Scots » par les Anglais) que

¹⁷ In *Of Time and the River: A Legend of Man's Hunger in His Youth*, New York, Scribner, 1999, p. 137.

¹⁸ *The Foreigner at Home* (littéralement « L'étranger dans la maison »), 1882, notre traduction.

Stevenson, en pur dialecte doric – différent de l'écossais (Scottish), à savoir le gaélique, parlé dans les Highlands – mais dans un anglais-écossais (Scottish English), qui est de l'anglais mâtiné de scots. Le génie de Barrie, ainsi que le remarquaient un de ses commentateurs, J. A. Hammerton, et le poète Hugh MacDiarmid est d'être parvenu à tisser le scots et l'anglais, à savoir d'avoir créé un idiolecte parfait : « La subtilité de Barrie est bien connue de tous. (...) Seul un génie absolu pouvait fusionner ensemble le cockney et le doric »¹⁹. Le scots n'est pas un simple dialecte, ce que certains nomment avec mépris « patois », mais une langue peut-être plus pure et plus anglo-saxonne que l'anglais lui-même...

L'Écosse est schizophrénique, sur trois plans distincts : à la fois celte et saxonne, presbytérienne et catholique et déchirée entre deux allégeances contradictoires (aux Stuarts ou aux Hanovres). Les Lowlanders étaient fidèles aux Hanovres et les Highlanders portaient les couleurs du Jeune Prétendant, Bonnie Prince Charlie. Le Firth of Forth est, géographiquement parlant, l'image parfaite de cette coupure qui existe dans l'âme de chaque Écossais²⁰. Bien qu'enfant du prosaïsme des Lowlands, Barrie est un jacobite dans l'âme, non pas par conviction politique ou religieuse, mais pour la beauté des légendes et des ballades qui célèbrent certaines figures mythiques, en somme pour

¹⁹ Hugh MacDiarmid, *Lucky poet*, London, Methuen & Co, 1943, p. 178, notre traduction.

²⁰ Barrie est originaire de Kirriemuir, qui appartient aux Lowlands, mais la petite ville, se situe juste sur la coupure qui sépare Lowlands et Highlands, sur la ligne des Highlands. Il est donc à l'intersection de deux mondes, frères et étrangers l'un à l'autre, en même temps.

l'amour de cette littérature qui crée des héros taillés sur des personnages historiques réels, et pour la beauté d'une cause perdue. La poésie des Highlands – les *laments*, les ballades, les chansons à la gloire des héros déçus – est du plus grand attrait pour une âme et un esprit mélancoliques. Barrie est véritablement, comme sa ville natale, à la frontière de deux mondes, de deux Écosse. Linguistiquement, il existe un rapport de force entre le gaélique des Highlands et le scots des Lowlands, mais également entre ces deux langues et l'anglais ; ces conflits sont plus ou moins explicites dans le conte de Barrie. L'Écosse n'est même pas totalement unie face à l'Angleterre tyrannique. Autant l'affrontement des whigs et des jacobites était parfaitement explicite dans l'œuvre d'un Stevenson, autant le conflit semble intégré dans la conscience des personnages de Barrie, sans que l'on ait besoin de davantage qu'une allusion, ici ou là. L'écossois anglais de Barrie ou de Stevenson est très révélateur de la manière dont ils s'assurent un lectorat anglais et écossais, et de la manière dont ils font passer clandestinement certains sentiments...

Écrire, c'est écrire dans sa langue maternelle comme si celle-ci était une langue étrangère, nous disent tout à la fois Proust et Deleuze ; et Barrie incarne, dans une certaine mesure, parfaitement cette idée. En tout cas, il écrit dans la langue de sa jeunesse, comme si sa jeunesse lui était à tout jamais étrangère, bien que présente...

George Bernard Shaw, qui n'avait nulle complaisance pour Barrie et hésitait, semble-t-il, souvent

entre abandonner son cœur à l'admiration ou à la jalousie, oscillant toujours entre l'éloge et la remarque acide, est celui qui a néanmoins le mieux défini son rival – et ami (à une certaine époque, il l'était) : **« Il me semble qu'il n'y a rien de plus faux que d'imaginer Barrie comme un enfant qui n'aurait jamais grandi. C'était un type charmant, mais il n'y avait rien d'enfantin en lui – comme c'était le cas, par exemple, pour Gilbert Chesterton. En fait, je pense qu'il n'a jamais été un enfant. On a dit, avec quelque raison, qu'à sa naissance il était déjà âgé d'un millier d'années. Pour l'essentiel, Barrie était une espèce de Puck, une créature féerique – il était très fantasque, très enjoué, mais c'était un être ancien et, me semble-t-il, quelqu'un de très triste. »**²¹ Ancien et non pas vieux. Ancien, à savoir comme s'il portait en lui toute la mémoire d'un peuple, d'une culture, comme si les expériences de l'humanité étaient sédimentées en lui, et non pas vieux, à savoir usé et totalement désabusé, au bout du rouleau. En quelques lignes, Shaw a peint un portrait très ressemblant de cet homme aussi talentueux que mystérieux. Insondable, Barrie l'était tout autant que ses textes dont toute la complexité apparaît rarement lors d'une première lecture, et parfois ne se révèle qu'après avoir « usé » le tissu textuel. Le malentendu concernant Barrie et son œuvre n'a pas été tout à fait levé ; à notre époque, il est encore certains commentateurs ou biographes, aussi pressés qu'ignorants de son œuvre et de

²¹ Notice nécrologique publié par Shaw dans le *Sunday Graphic*, le 20 juin 1937, le lendemain de la mort de Sir James.

son existence intérieure, surtout en France, pour l'imaginer sous les traits d'un amuseur d'enfants ou, pire, comme un être immature.

De même qu'il est très difficile de dédoubler Barrie l'auteur et Barrie l'homme (l'intérêt à le faire réside dans l'idée que Barrie s'est littérairement composé un masque qui lui permet de faire oublier l'homme), de même il est très difficile de trouver la pliure dans chacun de ses textes. Mais la pliure existe bel et bien et, lorsque l'on trouve l'endroit exact du pli, on s'aperçoit qu'il y a toujours superposition de doubles. Il faut dédoubler Barrie, mais aussi son écriture. Pour cela, il faut imaginer une feuille de papier calque déposée sur une feuille blanche ; Barrie écrit un texte sur la feuille blanche qui lui sert de support et, par-dessus cette feuille, il dépose la feuille de papier calque, qui laisse apparaître le texte de la feuille blanche, auquel se superpose celui qu'il a écrit sur la feuille de papier calque. Les deux textes existent séparément et agencés ensemble, donnant l'illusion d'une congruence, d'un seul et unique texte, d'un texte qui n'aurait qu'une seule épaisseur. Cette idée d'un texte dédoublé nous est livré par Barrie lui-même, en vérité : en effet, dans ce conte d'hiver, le narrateur écrit son journal sur des feuilles de papier ministre, censées recueillir un autre type de texte, et il nous révèle que ses prédécesseurs ont écrit leur propre journal sur les pages de garde des livres abrités par les bibliothèques du cabinet de travail. Barrie a déjà utilisé cette idée, qui est moins innocente qu'il n'y paraît au premier regard. L'idée du journal comme garant de la

mémoire de son auteur, mais aussi comme témoin de ses défaillances et / ou de sa dualité, a été utilisée notamment dans *Alice-Sit-by-the-Fire* et dans *The Little Minister*. Il suggère donc la superposition de deux espèces de textes, ce qu'il a coutume de faire, lui-même. Barrie procède toujours ainsi : il nous raconte une histoire, il crée une pure fiction qui met en scène des souvenirs personnels, des obsessions, des créations de l'inconscient et c'est ainsi que l'écrivain et l'homme sont l'un pour l'autre ce que la page de garde d'un livre est au papier de soie qui la recouvre ; et c'est ainsi que la langue scots joue avec la langue anglaise dans l'écriture barrienne ; et c'est ainsi que Barrie use de jeux de miroirs incessants.

Il ne faut pas non plus oublier le rapport entre le texte qui nous est donné à lire et son double, paru dans le *Times*. Il y a aussi, comme toujours chez Barrie, ce décalage quasi imperceptible entre ce qui est écrit et ce qu'il faut véritablement comprendre (c'est terriblement flagrant dans le roman *Peter and Wendy*, par exemple) : lorsqu'il est conscient de cela, un léger vertige s'empare soudain du lecteur, qui ne sait s'il faut lire au premier degré ou au second et qui se rend compte, tout à la fin, que le premier degré est, étrangement, le second et que lire littéralement, c'est pénétrer, par un prodige inexplicable, dans un deuxième, un troisième degré, à l'infini.

Leonee Ormond rapporte cette assez triste anecdote dans sa monographie²² dévolue à Barrie : en mars 1927, le

²² J. M. Barrie, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1987, p. 137.

rédacteur du *Times*, Geoffrey Dawson, avait sollicité Barrie afin qu'il écrive un texte consacré à Aldelphi Terrace, où, voisin de G.B. Shaw, le dramaturge scots résidait. Ce dernier, sur le mode du refus, lui avait répondu : **« Je vais me contenter de vous répondre ceci : si une idée intéressante me vient à l'esprit, j'essaierai d'écrire quelque chose sur ce sujet – ou sur un tout autre sujet... Non pas que je sois occupé. Le fait est que j'ai l'impression d'être mort. Il me semble que je ne suis capable que de faire des choses stupides. »** Barrie remonta pourtant la pente, au moins cette fois-ci. Dans les années 1930, il écrivit ses mémoires de jeunesse, *The Greenwood Hat*, d'abord publié sous forme de tirage privé, à l'intention de ses amis, puis officiellement publié juste après sa mort par Peter Davies (l'un des cinq enfants dont il était devenu le père de substitution, après la mort de leurs deux parents). Barrie n'avait pas tout à fait tort en déclarant, dix ans avant sa disparition, qu'il se sentait mort. Il avait tant perdu : George et Michael, ses *fils* préférés et, avec eux, l'enfance insoucieuse, vécue par procuration, et l'envie d'écrire, peut-être. Les mots de Cowley²³ – *What can I do to be forever known, And make the age to come my own?* – n'étaient plus un aiguillon : il avait déjà inscrit son nom dans quelque lieu secret et protégé de l'oubli, et les vents éternels de la renommée le chuchoteraient encore longtemps.

En 1931, six ans avant sa mort, Sir James Matthew avait vécu le meilleur et le pire de l'existence : la gloire et

²³ Cf. *Portrait de Margaret Ogilby par son fils*, op. cit., chapitre III.

la solitude extrême. L'histoire de la publication de ce conte est originale. *Farewell Miss Julie Logan* brisa le silence de Barrie, celui dans lequel il était plongé, surtout depuis la mort de Michael, jeune homme prometteur, mort noyé à l'âge de 21 ans. Il n'écrivait plus qu'occasionnellement (en tout cas, sous les yeux du public, car Barrie était certainement un graphomane) des discours, quelques courts textes, répondant essentiellement à des sollicitations qui l'obligeaient, de son aveu même, à tirer du sommeil l'ermite d'Adelphi, presque déjà fantôme. L'homme de Kirriemuir s'était tu et avec lui sa fantaisie éthérée et son art consommé de la féerie. Pourtant, en décembre de cette fameuse année, Barrie allait revenir pour la dernière fois à la fiction romanesque. Coup de maître ! Il écrira encore une pièce, *The Boy David*, avant de se taire pour l'éternité. Mais, s'il se tut un jour, sa voix est encore audible, aujourd'hui, dans ce très beau texte.

La veille de Noël, le *Times* publia donc un supplément gratuit : un texte inédit de James Matthew Barrie. Un événement ! Le père de Peter Pan avait décidé d'offrir aux lecteurs du célèbre quotidien un conte pour lequel il avait refusé toute rémunération. Le conte fut republié sous forme de journal au prix d'un shilling (suite à de nombreuses demandes), puis sous sa forme définitive, en livre, en 1932. Qui l'eût cru ? Certainement pas Barrie !

James A. Roy²⁴, lui aussi, mentionne une sombre déclaration tenue par Barrie quelques années avant la publication de *Farewell Miss Julie Logan* : « **Je n'ai rien**

²⁴ James Matthew Barrie, *An Appreciation*, London, Jarrolds Publishers, 1937, p. 242.

écrit depuis des années et il est plutôt triste de constater que je suis le seul à le remarquer... »

Pourtant, *Farewell Miss Julie Logan*, par une ironie qui ne dut pas tout à fait déplaire à Barrie, devait connaître un véritable succès et, contre toute attente, se révélerait être une œuvre que la littérature anglaise conserverait dans le trésor de sa mémoire.

Barrie parle de Julie Logan comme des « derniers mots d'une chanson », mais il faut bien comprendre qu'il s'agit aussi du dernier soupir de Barrie, de sa ritournelle. Julie est le *rosebud* wellesien de Barrie. Julie agit et vit enfermée dans une boule à neige que l'on observe de l'extérieur. Elle n'a pas de conscience, mais c'est le lecteur qui lui en donne une, ou le narrateur, ou Barrie. Éternellement.

Comment résister à la magie d'un monde où il suffirait de rêver l'objet désiré pour le faire être ? Ce monde dans lequel nous fait pénétrer Barrie par la voie royale du conte, nous le connaissons pourtant depuis la première heure, c'est notre monde secret, intime, c'est le monde qui se tient dans la flamme dansante de notre imagination créatrice. Mais l'écrivain a ceci de particulier qu'il peut s'unir durablement de volonté et de désir avec cet objet, finalement moins désiré que simplement rêvé, sans dessein de possession.