

Théories sexuelles infantiles et énigme du désir de la mère dans les traductions vers le
français de *Peter and Wendy* de J.M. Barrie

par

Boushra Sara

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès Lettres

Département des littératures de langue française, de
traduction et de création de l'Université McGill, Montréal

Octobre 2021

Résumé

Ce mémoire de maîtrise se consacre à l'étude du roman *Peter and Wendy* de J.M. Barrie et de ses six traductions vers le français parues de 1982 à 2013. Dans un souci de concision et de précision, l'attention sera principalement portée sur l'édition publiée chez Gallimard en 1988 traduite par Henri Robillot, car il s'agit de celle qui s'accorde le mieux avec la visée traductive présentée dans la thèse de doctorat d'Audrey Coussy *Traduction et littérature d'enfance et de jeunesse anglophone (XIX^e-XXI^e) : langage, identité, altérité* sur laquelle nous nous basons dans cette recherche. Notre analyse prend une approche psychanalytique et suggère que le célèbre roman de l'auteur écossais offre une représentation exemplaire de l'infantile tel que mis en place dans les travaux de Freud par l'esquisse de théories sexuelles infantiles et la mise en scène de l'énigme du désir de la mère et de la femme, un infantile qui dépasse la fiction et qui laisse des traces jusque dans la traduction. Notre mémoire se divise en deux chapitres, le premier est dédié aux théories sexuelles, à leurs élaborations dans le texte et à leurs traductions. Nous y constatons que la femme et le féminin sont au centre des ruminations et des recherches quant au sexuel dans le roman. Nous y notons également que la traduction de Robillot est plus à l'écoute que les autres des éléments étranges et ambivalents liés à l'impuissance du père et au sexuel. Dans le second chapitre, il est question de l'énigme du féminin et du désir de la mère, de leurs nombreuses manifestations dans le texte et de leurs traductions. Le féminin apparaît dans l'œuvre de Barrie sous la forme d'objets inatteignables, inaccessibles et souvent hostiles envers ceux et celles qui cherchent à le percer à jour. Le traducteur et la traductrice, et tout spécialement Robillot, n'échappent pas à l'angoisse et à l'incertitude que provoque la présence d'un féminin inattendu dans la pronominalisation du texte d'origine. Les différentes traductions révèlent qu'il est difficile d'inclure en français ce féminin qui ne se trouve pas à sa place dans la langue. Nous concluons cette recherche en affirmant que le reste d'infantile dans la traduction prend justement la forme de cette incapacité à percer à jour, à trouver le signifiant manquant pour inclure dans la langue d'arrivée ces manifestations inattendues du féminin illustrant le désir de la mère et de la femme.

Abstract

This master's thesis is devoted to the study of J.M. Barrie's novel *Peter and Wendy* and its six French translations published from 1982 to 2013. For the sake of brevity and precision, attention will mainly be paid to the one published by Gallimard in 1988 translated by Henri Robillot, being the one that fits best with the translation aim presented in Audrey Coussy's doctoral thesis *Traduction et littérature d'enfance et de jeunesse anglophone (XIX^e-XXI^e) : langage, identité, altérité* on which our research is based. Taking a psychoanalytic approach, our analysis suggests that the famous Scottish author's novel offers an exemplary representation of the infantile as presented in Freud's work by the setting up of infantile sexual theories and the portrayal of the enigma of the mother's and woman's desire, an infantile that surpasses fiction and leaves traces in the translation. Our thesis is divided into two chapters, the first is dedicated to sexual theories, to their development in the text and to their translations. In that chapter, we see that the female and the feminine are at the center of every research regarding the sexual in the novel. We also note that Robillot's translation is more responsive than the others to the weird and ambivalent elements related to fatherly impotence and sexuality. The second chapter discusses the enigma of the feminine and of the mother's desire, their manifestations in the text and their translations. The feminine appears in Barrie's work as unattainable and hostile toward those who try to reach it. The translator, and especially Robillot, does not escape the distress and uncertainty provoked by the presence of an unexpected feminine in the pronominalization of the original text. The different translations reveal that it's difficult to include in French that feminine out of place in the language. We conclude this research by asserting that the infantile remains in the translation take the shape of this inability to see through, to find the missing signifier that can include in the target language those unexpected feminine manifestations exemplifying the mother's and woman's desire.

Remerciements

J'aimerais remercier ma directrice Laurance Ouellet Tremblay, sans laquelle ce mémoire n'aurait jamais vu le jour, pour son soutien inestimable, ses précieux conseils et sa patience sans bornes. Je la remercie de m'avoir prise sous son aile et permis d'accomplir mon véritable et propre désir de recherche et de savoir. Pour cela, je lui serai toujours reconnaissante.

J'aimerais également remercier la professeure Anne Élane Cliche qui m'a introduite à la psychanalyse pour sa disponibilité, ses encouragements et son écoute. Je lui suis redevable d'avoir cru en mon projet dès le départ et de m'avoir poussée à sa réalisation.

Pour finir, je salue mes ami.es et collègues du DLTC, et tout spécialement Marianne, dont la persévérance, l'intelligence et l'humour m'ont inspirée et amenée à enfin terminer ce mémoire. Merci à ma collègue Sharon des bibliothèques du Sud-Ouest qui a célébré avec moi mon dépôt initial. Et un grand merci à mes parents Murhaf et Tagred, mon frère George, ma sœur Jessica et mon meilleur ami Steven d'avoir toujours cru en moi et en ma capacité de venir à terme de ce projet.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Introduction | 1 |
| Chapitre 1. L'enfant, le traducteur et la traductrice ; des chercheurs et chercheuses trompés.es. Le cas de <i>Peter and Wendy</i> | 13 |
| 1.1 Naître dans les choux-fleurs | 23 |
| 1.2 Le calcul, l'argent et M. Darling | 30 |
| 1.3 La couture et l'échange de baisers..... | 47 |
| Chapitre 2. L'énigme du féminin. Ma mère n'est pas seulement ma mère | 61 |
| 2.1 Le baiser ; « Ce baiser que nul ne put cueillir, Peter s'en empara sans peine ¹ . » ... | 65 |
| 2.2 Tinn-Tamm, Lys Tigré et les sirènes | 74 |
| 2.3 L'effacement du féminin dans la traduction; le (la) crocodile, l'école, l'oiseau-mère et le capitaine Crochet | 85 |
| Conclusion | 106 |
| Annexe | 114 |
| Bibliographie | 119 |

¹ *HR*, p. 228.

INTRODUCTION

Peter and Wendy ; œuvre étrange et ambivalente

L'essence de l'humanité en ce qu'elle a de plus profond et d'éternel, que le poète compte bien, en règle générale, éveiller dans l'esprit de ceux [et celles] qui l'écoutent, ce sont ces émotions de la vie psychique enracinées dans un temps de l'enfance qui par la suite est devenu préhistorique².

Dans un recueil de textes d'un cours de psychanalyse paru en 2013, la professeure et psychanalyste Colette Soler se demande pourquoi, dans une séance d'analyse, des questions qui hantent l'enfance surgissent, des interrogations sur le désir du père et de la mère refont surface. Un adulte n'est-il pas supposé avoir dépassé ces états d'âme et ces angoisses d'enfant? L'âge adulte n'est-il pas l'âge idéal où un sujet a atteint la raison et la maturité? N'est-il pas l'âge où le sujet n'est plus guidé par le principe de plaisir, mais par celui de réalité qui « incite tout un chacun à sortir de l'enfance, à renoncer à l'irresponsabilité qui croit-on la caractérise, et à tempérer sa préférence en tout pour le principe de plaisir³ »? La réponse à ces questions est déjà suggérée dans le titre même du cours de Soler intitulé *Ce qui reste de l'enfance*. De l'enfance, en effet, il y a des restes, des restes qui ne disparaissent pas. Les enseignements de Freud et de Lacan sur l'infantile et la sexualité infantile, comme le rappelle Soler dans son ouvrage, montrent bien que le sujet, peu importe son âge, est défini par un rapport de répétition et qu'il est inlassablement à la recherche des premières satisfactions de son enfance qu'il ne retrouvera jamais, mais qu'il ne cessera pas de vouloir revivre. L'infantile est un temps qui ne passe pas⁴, c'est l'enfant qui ne meurt jamais en soi et qui continue d'exiger satisfaction.

² Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (trad. Jean-Pierre Lefebvre), Paris, Seuil, 2010 [1900], p. 287.

³ Colette Soler, *Ce qui reste de l'enfance*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2013, p. 13.

⁴ J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.

Le roman anglais *Peter and Wendy* de J.M. Barrie illustre de manière exemplaire ce reste de l'enfance dont parle Soler. Bien plus que le simple récit d'un garçon qui ne veut pas grandir, ce texte met de l'avant deux constituantes importantes de l'infantile ; la soif de recherche et de savoir sur le sexuel et les angoisses que génère l'énigme du désir de la mère. L'œuvre de l'auteur écossais connaît un succès immédiat⁵ dès sa publication en 1911, mais elle n'est traduite en français qu'une trentaine d'années plus tard, en 1947, dans une version abrégée pour jeunes enfants⁶. Pour une première traduction de la version complète, il a fallu attendre 1982. Depuis, de nouvelles traductions ont vu le jour et ont été publiées dans différentes éditions, certaines du texte complet⁷ et d'autres qui consistent en extraits choisis. Cette tendance à altérer ou à couper le texte à traduire n'est pas rare dans la traduction pour la jeunesse, surtout lorsque l'ouvrage contient des éléments qui peuvent être jugés inappropriés ou trop complexes pour un lectorat enfant⁸. *Peter and Wendy* est l'une de ces œuvres qui se distinguent par leur étrangeté et leur ambivalence. Audrey Coussy, dont la thèse de doctorat porte en partie sur le roman de Barrie et ses traductions, le dit bien : « James Matthew Barrie [...] a su reconnaître les facettes plus controversées de l'enfance à travers Peter Pan⁹. » Dans un ouvrage portant sur le mythe de Peter Pan, Nathalie Prince souligne, elle aussi, l'incongruité du conte : « Il y a du terrible dans Peter

⁵ Il s'agit en fait du passage d'un texte dramatique à un texte narratif et romanesque. *Peter and Wendy* est la réécriture de la pièce à grand succès de J.M. Barrie intitulée *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, jouée pour la première fois en 1904, mais publiée vingt-quatre ans plus tard, en 1928.

⁶ J.M. Barrie et May Byron, *Peter Pan : Peter Pan dans les jardins de Kensington. Peter Pan et Wendy. Raconté aux enfants par May Byron. Version française de Madeleine Chabrier. Illustrations de A. Pécoud* (trad. Madeleine Chabrier et ill. A. Pécoud), Paris, Hachette, 1947.

⁷ Voir dans la bibliographie : Corpus primaire b) Traductions par ordre de parution.

⁸ Voir à ce sujet Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athènes/Londres, The University of Georgia Press, 1986, p. 111-130 et Audrey Coussy, *Traduction et littérature d'enfance et de jeunesse anglophone (XIX^e-XXI^e) : langage, identité, altérité*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2014, p. 181-193.

⁹ Audrey Coussy, *op.cit.*, p. 120.

Pan qui exprime la mort, et non plus l'innocence enfantine, mais l'immoralité et la cruauté de l'enfance¹⁰. »

Problématique et hypothèses

Peter and Wendy a surtout marqué l'imaginaire collectif par la représentation d'un fantasme – et d'un danger – : le refus de devenir adulte. Dans *Peter Pan. Figure mythique*, Isabelle Cani écrit : « [Peter Pan] incarne ce refus avec l'ambivalence qui caractérise toutes les figures mythiques ; l'œuvre dont il est le héros célèbre un fantasme réalisé et met en garde contre un danger mortel¹¹. » Nathalie Prince, dans le même ouvrage, remarque pour sa part que Peter Pan n'incarne pas pour autant l'enfance, car la nature même d'un enfant est de s'instruire, de grandir et de sortir de l'enfance : « Un enfant, ça n'est pas ; ça sera. Ça ne reste pas, ça évolue, ça progresse. Un enfant, c'est l'instable par excellence¹². » (L'auteure souligne) Dans notre travail de recherche, nous viendrons remettre en question cette affirmation et la développer. Notre hypothèse est la suivante : *Peter and Wendy* n'offre pas une représentation de l'enfance, dont nous sortons tous, mais de l'infantile qui refuse de grandir en soi, dont, pour reprendre Soler, un reste, toujours, cherche à se satisfaire. Le roman de Barrie témoigne d'un savoir sur l'infantile qui rejoint les travaux de Freud¹³ à travers l'esquisse de théories sexuelles – comment papa et maman m'ont-ils fabriqué? – et la mise en scène de l'énigme du désir de la mère. Monique Chassagnol, directrice de l'ouvrage *Peter Pan. Figure mythique*, observe que, dans *Peter and Wendy*,

¹⁰ Nathalie Prince, « Peter Pan, un conte à rebours », dans Monique Chassagnol (dir.), *Peter Pan. Figure mythique*, Paris, Autrement, 2010, p. 94.

¹¹ Isabelle Cani, « Le siècle de Peter Pan », dans Monique Chassagnol (dir.), *op.cit.*, p. 113. Voir également à ce sujet Amélie Maxwell, « Le mythe de Peter Pan ou l'angoisse du temps qui passe », *Belphégor*, vol. X, n° 3, 2011, <https://journals.openedition.org/belphégor/389>, page consultée le 9 juin 2021.

¹² Nathalie Prince, « Peter Pan, un conte à rebours », dans Monique Chassagnol (dir.), *op. cit.*, p. 105.

¹³ Notamment Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.* et Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (trad. Philippe Koepfel), Paris, Gallimard Folio, 1987 [1905].

les mères constituent le plus grand des mystères : « Le texte ne dit pas si les mères sont tendres ou dévoreuses, comment elles font les enfants, pourquoi elles les oublient ou les adoptent, s'il convient de les aimer, de les vénérer ou de les haïr¹⁴. » Il s'agit donc là de composantes importantes au texte d'origine qui contiennent leur part d'étrangeté et de violence, étrangeté et violence auxquelles le traducteur et la traductrice se voient confronté.es et avec lesquelles il et elle devront composer. Ainsi, le texte traduit témoigne tout autant de la ténacité de l'infantile, c'est-à-dire, des recherches et des angoisses qui l'accompagnent, car elles demeurent et dépassent la fiction. Elles se manifestent dans la traduction avec les altérations et les embûches qui émergent du transfert d'une langue à une autre et avec l'altérité à laquelle doivent faire face, tout comme l'enfant, les traducteurs et traductrices de littérature d'enfance et de jeunesse.

L'infantile dans la pensée psychanalytique

En psychanalyse, l'infantile est partie essentielle de l'inconscient. Certains et certaines psychanalystes telles qu'Agnès Oppenheimer diraient qu'il s'agit non pas de l'enfance vécue, mais des traces que cette enfance a laissées¹⁵. L'infantile est l'envers de l'enfance historique et subjective. Oppenheimer précise dans son texte, « Enfant, enfance, infantile », que l'enfance renvoie à une période réelle tandis que l'infantile, à un lieu psychique¹⁶: « La psychanalyse aurait comme objet l'inconscient, c'est-à-dire l'infantile et non une représentation de l'enfant ou de l'enfance. C'est un reste caché, résidu de traces lié au vécu interactionnel, qui caractérise l'inconscient¹⁷. » Certes, l'infantile ne se réduit pas à des

¹⁴ Monique Chassagnol, « Désirs d'enfance », *op. cit.*, p. 79.

¹⁵ Agnès Oppenheimer, « Enfant, enfance, infantile », *Revue française de psychanalyse*, dossier : « L'enfant dans l'adulte », vol. LVIII, n° 3, juillet-septembre 1999, p. 711.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

fragments de l'enfance vécue, mais renvoie aux souvenirs refoulés de cette enfance, tels que perçus après-coup. Toutefois, et comme le suggère Michel Gribinski dans sa préface aux *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Sigmund Freud, l'enfant en tant que tel est un élément important pour comprendre le concept de l'infantile et tout ce qu'il implique :

[...] [C]'est bien de l'enfant que parle Freud, et pas seulement de l'infantile. [...] Freud parle de ce que dit l'enfant, [...] de ce qu'il fait, de son comportement; et des rencontres entre ce qu'il dit et ce qu'il fait, [...]. On aurait vraiment mauvaise grâce de soutenir qu'il ne s'intéresse qu'à l'infantile; mais aussi à ne pas voir que son élaboration ne concerne que l'infantile : croire que l'enfant est l'objet de Freud ou celui de la psychanalyse serait un contresens absolu. L'enfant est le mythe théorique de l'infantile¹⁸. (L'auteur souligne)

Par ces quelques mots, Gribinski explique que la psychanalyse n'est pas une science de l'enfance, mais qu'elle va chercher dans l'enfance et chez l'enfant des pistes pour analyser l'architecture de la psyché. L'enfant est un mythe, car nul ne se souvient de son enfance et, pourtant, tout part d'elle. La psychanalyse étudie les répercussions de cette enfance et, tel que l'a fait Freud dans plusieurs de ses textes où il est question d'infantile, c'est en observant l'enfant qu'il est possible d'appréhender les mécanismes psychiques adultes dont, entre autres, celui de la compulsion de répétition.

La répétition fait partie de ce qui reste de l'enfance dans l'adulte. Freud introduit cette notion en 1920 dans son texte *Au-delà du principe de plaisir*¹⁹. Il constate en observant le jeu d'un enfant que celui-ci répète et rejoue un moment qui lui a été douloureux la première fois qu'il l'a vécu, le moment du départ de la mère pendant plusieurs heures. Le jeu consiste à faire disparaître une bobine en la lançant et à la faire réapparaître occasionnellement. Il s'agit ici du *Fort-da* qui veut dire en allemand *parti-voilà*. L'enfant que Freud observe dans

¹⁸ Michel Gribinski, « Préface », dans Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit, p. 16. En italique dans le texte.

¹⁹ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (trad. Jean Laplanche), dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001[1920], p. 48-128.

ce cas-là émet des sons qui selon l'interprétation qu'en donne sa mère signifient *fort* lorsque la bobine s'éloigne et un joyeux *da* lorsqu'elle revient : « [L'enfant] se dédommageait pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il pouvait saisir, le même "disparition-retour"²⁰. » Une situation désagréable répétée par l'enfant dans le jeu comme celle du départ de la mère ou d'une visite chez le médecin qui ne lui a pas été agréable rend l'enfant actif et non passif, à la merci du moment déplaisant. Lorsque la scène est répétée et rejouée, aussi déplaisante soit-elle, elle permet à l'enfant de se dédommager en maîtrisant la situation.

Dans *Ce qui reste de l'enfance*, Soler revient sur l'*Au-delà du principe de plaisir* et la compulsion de répétition de Freud et explique que le trauma d'origine issu de la petite enfance perdure jusqu'à l'âge adulte dans la répétition. Le désir de revivre ces premières fois de l'enfance et peut-être même de les réparer, de s'en guérir, malgré l'impossibilité de la chose, fait en sorte que le sujet répète tout au long de sa vie et qu'il est pris dans cette répétition même s'il ne s'en rend pas compte. Il n'échappe pas aux extases, découvertes, angoisses et détresses expérimentées pour la première fois dans la toute petite enfance. Soler note également qu'en décrivant les expériences traumatiques de l'enfance au début de son texte, Freud montre, sans utiliser le terme Autre auquel se réfère Soler, que la principale cause de trauma réside dans l'inévitable déception qui accompagne le rapport à l'Autre.

[Freud] nous décrit une sorte de trauma du rapport au grand A., dans lequel la déception est comme programmée, quoiqu'il n'emploie pas ce terme d'Autre, un trauma qu'on pourrait qualifier d'œdipien en quelque sorte. [...] Freud décrit un Autre qui ne pourra que décevoir de façon triple, à la fois l'attente de l'amour, l'exigence du savoir sexuel et l'aspiration à la création. Au fond, c'est le sans issue de la demande qui est traumatique²¹.

²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²¹ Colette Soler, *op. cit.*, p. 64.

Cette attente, exigence, aspiration, ce rapport à l'Autre qui ne peut que décevoir sont, en partie, ce qui constitue l'infantile dont l'enfant comme l'écrit Michel Gribinski est le mythe théorique²². Le traducteur et la traductrice d'enfance et de jeunesse ne sont pas, pour leur part, éloigné.es de l'expérience de l'enfant face à l'altérité.

L'altérité dans l'acte traductif est l'un des principaux sujets abordés dans la thèse de doctorat d'Audrey Coussy intitulée *Traduction et littérature d'enfance et de jeunesse anglophone (XIX^e-XXI^e) : langage, identité, altérité*. Coussy crée un parallèle entre le traducteur et la traductrice de littérature de jeunesse et les jeunes lecteurs et lectrices. Le traducteur et la traductrice sont confronté.es comme les enfants lecteurs et lectrices à l'altérité et à la complexité du langage : « Tous deux découvrent et redécouvrent le langage, l'expérimentent, l'explorent, l'appréhendent de façon unique et personnelle²³. » En s'ouvrant à un texte et à un auteur ou une auteure qui introduisent des idées, des expériences et une langue autres, ils et elles s'ouvrent à l'altérité et à un nouveau savoir. Aller vers l'autre, comme le souligne Coussy, demande un certain abandon qui peut parfois se transformer en oubli ou en perte totale de soi. Cette avancée vers l'autre a longtemps été encouragée en traduction pour l'obtention d'un idéal d'objectivité, mais elle est remise en question par des penseurs et penseuses tel.les que Bakhtine²⁴, car le risque de l'effacement du traducteur et de la traductrice en tant que sujet est bien trop grand. Il n'est pas nécessaire de s'inhiber complètement pour comprendre et respecter l'altérité.

²² Michel Gribinski, art. cit., p. 16.

²³ Audrey Coussy, *op.cit.*, p. 174.

²⁴ Mikhail Bakhtine, « Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff », dans Caryl Emerson et Michael Holquist (dir.), *Speech Genres and Other Late Essays* (trad. Vern W. McGee), Austin, University of Texas Press, 1970, p. 7.

L'acte de traduire met d'emblée en présence d'une altérité. Que le traducteur et la traductrice maîtrisent la langue de départ et la langue d'arrivée n'y change rien. Coussy affirme qu'il et elle expérimentent alors ce que Freud appelle l'inquiétante étrangeté²⁵ définie comme la présence de l'étranger dans ce qui nous est de plus familier, éveillant ainsi l'inquiétude, la fascination et l'angoisse.

Le traducteur [et la traductrice ont] beau connaître les deux langues avec lesquelles il [et elle] travaille[nt], l'acte traductif [les] plonge[nt] dans un entre deux qui [les] fait douter à la fois de la langue anglaise et de la langue française. Les frontières se brouillent, les expressions tendent à se mélanger, et le traducteur [et la traductrice sont] sans cesse mis[.es] devant la finitude de [leur] savoir lorsqu'il [et elle] se heurte[nt] à des mots et formules qui [leur] échappent. L'environnement langagier qui nous semblait familier et acquis devient étrange, instable. Le traducteur [et la traductrice] [font] l'expérience alors d'une mise en danger de soi [...]²⁶.

Pour surmonter l'*Unheimlich* (l'inquiétante étrangeté), le traducteur et la traductrice doivent, tel que le formule Coussy, jouer le jeu de la traduction. Cela nécessite qu'il et elle connaissent, comme plusieurs jeunes héros et héroïnes de la littérature d'enfance et de jeunesse, les règles restreintes de l'univers dans lequel il et elle évoluent, c'est-à-dire ici les contraintes de la langue française et de la langue anglaise. Il ne faut toutefois pas qu'il et elle hésitent à prendre certaines libertés lorsque ces règles se montrent trop restrictives et menacent de mettre en danger l'altérité du texte ou encore le traducteur et la traductrice en tant que sujet. Le principal est de ne pas ignorer l'altérité et l'étrangeté de l'œuvre d'origine tout en gardant un œil sur soi. Trouver le juste équilibre entre les deux serait, selon Coussy, l'approche traductive vers laquelle tendre.

Dans *Peter and Wendy*, l'altérité se dessine par les questionnements sur la fabrication du corps et les interrogations sur le désir de la mère. Barrie trace le portrait d'enfants

²⁵ Voir Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1985 [1933], p. 209-263.

²⁶ Audrey Coussy, *op.cit.*, p. 178.

tirillés entre deux pôles. En volant vers « Neverland », ils se séparent de la mère, du grand Autre pour vivre de grandes aventures, séparation nécessaire à la formation du sujet. Mais si, par malheur, la mère perd patience, les délaisse, les oublie ou les remplace, alors sortir de l'enfance devient impossible et comme Peter Pan, l'enfant est condamné à errer à jamais, cherchant une mère de substitution dans toutes les petites filles qui croisent son chemin.

Dans notre mémoire, nous nous demanderons comment la traduction permet de redessiner les angoisses et les recherches de l'enfance et nous montrerons que l'énigme que représente le désir de la mère, ce féminin inaccessible et indéchiffrable en présence dans le texte de Barrie, problématise l'acte même de traduire.

État de la question

On trouve sur le roman de Barrie des interprétations psychanalytiques qui visent un but clinique, comme les articles et ouvrages de Kathleen Kelley-Lainé dont « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique²⁷ », ou encore le texte de Camille Lauer et Mareike Wolf-Fedida, « La figure de Peter Pan ou le refus du corps vécu : de la clinique du vide dans la mélancolie²⁸ ». Il existe également des études psychanalytiques du roman qui assument un but littéraire, comme le travail d'Alain Montandon dans *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*²⁹ ou encore l'article de Michael Egan paru dans la revue *Children's Literature*, « The Neverland of Id : Barrie, Peter Pan, and Freud³⁰ », qui propose une analyse du texte fortement basée sur la théorie freudienne. Roland D.S. Jack,

²⁷ Kathleen Kelley-Lainé, « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique », *Imaginaire et inconscient*, vol. III, n° 7, 2002, 87-96.

²⁸ Camille Lauer et Mareike Wolf-Fedida, « La figure de Peter Pan ou le refus du corps vécu : de la clinique du vide dans la mélancolie », *Champ Psy. L'Esprit du temps*, vol. II, n° 66, 2014, p. 103-120.

²⁹ Alain Montandon, « Peter Pan ou l'enfant qui ne voulait pas grandir », dans *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance : Le Petit Prince, Pinocchio, Le magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001, p. 145-181.

³⁰ Michael Egan, « The Neverland of Id: Barrie, Peter Pan, and Freud », *Children's Literature*, vol. X, n° 1, 1982, p. 37-55.

qui a consacré un ouvrage critique aux premiers travaux de Barrie, accuse ce genre d'études de trop puiser dans la vie personnelle de l'auteur, riche en évènements tragiques, pour expliquer son œuvre.

A neat Freudian myth has for a long time defined and dismissed J.M. Barrie as a writer. Despite recent attempts to challenge it, he is still popularly viewed as a troubled man Oedipal failings, whose only enduring work is, fittingly, the story of another little boy who would not grow up³¹.

Il n'en demeure pas moins que *Peter and Wendy* explore des thèmes – tels que la relation à soi et à l'autre, au sexuel, au maternel – qui appellent une lecture psychanalytique, et ce sans qu'il y ait besoin de faire intervenir la biographie de l'auteur.

Entre 1982 et 2013, six éditions françaises du texte complet sont parues. La première publiée chez Flammarion est traduite par Yvette Métral, la deuxième parue chez Gallimard en 1988 est traduite par Henri Robillot, la troisième publiée chez Librairie Générale Française en 2009 est traduite par Michel Laporte, la quatrième traduite par Sidonie Van Den Dries est parue en 2010 chez Tourbillon et les deux dernières sont publiées en 2013, une chez Payot et Rivages, traduite par Maxime Rovere et l'autre chez L'École des loisirs, traduite par Stéphane Labbe. Il existe très peu de travaux sur la traduction du roman en français. Seules les deux dernières traductions de *Peter and Wendy* parues en 2013 sont accompagnées d'une introduction des traducteurs, permettant une réflexion sur leur travail³². La thèse de doctorat d'Audrey Coussy, *Traduction et littérature d'enfance et de jeunesse anglophone (XIX^e-XXI^e)* est l'une des rares études qui abordent la traduction en français du roman de Barrie.

³¹ Ronald D. S. Jack, *Myths and the Mythmaker: A literary Account of J.M. Barrie's Formative Years*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, p. 13.

³² D'autres éditions peuvent contenir un avant-propos et des notes, mais il s'agit souvent de fiches pédagogiques adressées à un lectorat enfant.

Méthodologie et structure

Dans notre mémoire, nous nous servirons de certains concepts mis en place par la psychanalyse et de l'approche traductive privilégiée par la thèse de doctorat d'Audrey Coussy pour examiner le travail d'Henri Robillot³³ principalement. Il ne sera pas question d'ignorer les autres traductions, mais plutôt de concentrer l'analyse sur celle parue chez Gallimard en 1988 dans un but de concision et de précision.

Il est certainement pertinent de se demander pourquoi choisir la traduction de Robillot et non pas une autre, surtout lorsqu'il en existe une plus ancienne et quatre plus récentes. Le travail de Robillot s'accorde le mieux avec la visée traductive présentée dans la thèse de doctorat d'Audrey Coussy. Ce traducteur, comme nous allons le montrer, est plus attentif que les autres aux échos et aux répétitions dans le texte d'origine de Barrie. Au lieu d'effacer ou d'aplanir les étrangetés du texte, il les met en évidence avec les outils que lui offre la langue d'arrivée. Malgré l'attention portée à ces éléments, sa traduction, comme toutes les autres, bute devant les manifestations inattendues du féminin en présence dans la langue de départ, un féminin qui prend une place extrêmement importante dans le roman et sans lequel le récit perd son essence. En comparant ce texte traduit aux autres traductions et au texte d'origine, nous monterons où et comment la traduction amplifie, affecte et modifie l'étrangeté, l'ambivalence et la violence du texte liées à l'élaboration de théories sexuelles infantiles et aux questionnements de l'enfant sur le désir de la mère.

Le mémoire est divisé en deux chapitres. Le premier se consacrera aux théories sexuelles infantiles, à leurs élaborations dans le texte et à leurs traductions. Dans un premier temps, nous établirons une corrélation entre le rapport au langage et à l'altérité de

³³ Cette traduction est également celle utilisée par Monique Chassagnol, Isabelle Cani et Nathalie Prince dans *Peter Pan. Figure mythique* et l'une des deux analysées par Coussy dans sa thèse de doctorat.

l'enfant et celui du traducteur et de la traductrice de littérature d'enfance et de jeunesse dans le contexte spécifique de leur travail. Ensuite, nous verrons que là où la majorité des traducteurs et traductrices aplanissent les allusions sexuelles dans le roman, Robillot les met de l'avant et les éclaire.

Le second chapitre portera sur l'énigme du féminin et du désir de la mère, sur leur présence dans le texte d'origine et sur leurs traductions. Nous constaterons que lorsque le féminin est bien à sa place dans la langue de départ, représenté par la figure emblématique de Mme Darling, la mère de Wendy, il n'est pas difficile pour Robillot de le traduire et de le mettre en valeur avec la création de chaînes signifiantes propres au texte traduit. Néanmoins, lorsque ce féminin ne se trouve pas à sa place, notamment dans la pronominalisation, il devient bien plus complexe et ardu de l'inclure dans le texte français, et ce pour tous les traducteurs et toutes les traductrices du roman.

Nous concluons en affirmant que cette difficulté à traduire ces manifestations inattendues du féminin constitue l'infantile de l'acte traductif, car elle s'apparente à l'incapacité de l'enfant chercheur à trouver les signifiants pour formuler, pour dire le désir de la mère qui est en fait le désir de la femme.

CHAPITRE 1

L'enfant, le traducteur et la traductrice ; des chercheurs et chercheuses trompés³⁴ Le cas de *Peter and Wendy*

« Nous avons l'enfance tenace, et dans ce qui s'est oublié ou transfiguré, quelque chose insiste que Freud appelait, pour en dire l'inaltérable, l'infantile³⁵ », écrit Anne Éline Cliche dans la préface pour le numéro « L'enfance à l'œuvre » de la revue *Postures*. Un peu plus loin dans cette même préface, Cliche précise que ce qui reste de l'enfance est un « savoir insu » qui pousse le sujet à la réalisation de son désir inconscient, qui le pousse à rechercher quelque chose qu'il connaît déjà, mais qui lui échappe tout à la fois, comme un enfant qui cherche à comprendre l'énigme de sa propre existence :

L'enfant veut savoir, il est taraudé par une énigme qu'il éprouve davantage qu'il ne formule. Cela passe par tous les *Pourquoi ?* qu'il adresse à l'adulte et qui témoignent moins d'une avidité de connaître la raison des choses, qu'ils ne sont une mise à l'épreuve de sa place à lui, l'enfant; un « pourquoi est-ce que tu me dis ça? », un pourquoi sans fond, qui interroge le désir de l'adulte comme cause du monde³⁶. (L'auteure souligne)

L'interrogation du désir de l'adulte soulevée par Cliche montre que l'infantile confronte surtout le sujet à une altérité à laquelle il ne peut échapper. Pour reprendre les mots d'Isabelle Floc'h dans l'article « Pour l'Amour de l'autre qui n'existe pas », l'Autre et « le sans issue de la demande ³⁷ » nous marquent au fer rouge³⁸, et ce, dès l'origine. Soler rappelle, quant à elle, que l'enfant est à la merci de l'Autre qui le reçoit dans le monde : « [...] [P]our situer l'être de l'enfant [...], on questionne ce qu'il est pour l'Autre, pour ces autres, qui parlent chacun un dialecte du discours de leur temps, de leur société³⁹. » Un

³⁴ Michel Gribinski, art. cit., p. 15.

³⁵ Anne Éline Cliche, « Cette enfance que j'ai encore. Que j'aurai toujours », *Postures*, dossier : « L'enfance à l'œuvre », n° 21, 2015, <http://revuepostures.com/fr/articles/cliche-21>, page consultée le 29 juillet 2019.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Colette Soler, *op. cit.*, p. 64.

³⁸ Isabelle Floc'h, « Pour l'amour de l'Autre qui n'existe pas », *La clinique lacanienne*, n° 9, 2005, p. 239.

³⁹ Colette Soler, *op. cit.*, p. 16.

enfant qui ne reçoit aucune parole meurt. Pour qu'un enfant surgisse dans le monde, il faut qu'il soit parlé par l'Autre. Et cet Autre auquel tout sujet est confronté dès la naissance est bien évidemment la mère.

Dans son article, Floc'h souligne que l'altérité, et surtout ce premier rapport à l'Autre maternel, est ce qui nous constitue de l'enfance jusqu'à l'âge adulte :

Issus du champ de l'Autre, tel est notre lot. Du fait que nous nous adressons pour pouvoir vivre, du fait que nous demandons, nous nous constituons à partir du lieu Autre, à condition que de ce lieu quelqu'un veuille bien répondre. [...] C'est dire que pour exister le sujet se constitue à partir d'un Autre répondant d'abord de lui à sa place, et qu'il ne devient sujet qu'à partir de cette première donne de signifiant. Simple rappel qui sert à bien mesurer à quel point nous vivons d'abord de cette aliénation fondamentale, de ce premier temps où la mère s'institue d'elle-même comme celle qui croit savoir le chaud, le froid, la faim, ce qui est bon ou mauvais pour son rejeton [...] ⁴⁰.

Pour survivre, l'enfant est dépendant de l'Autre maternel qui prend soin de lui, le nourrit, lui parle. Et pourtant, la séparation de cet Autre est cruciale et, aussi surprenant que cela puisse paraître, cette séparation doit se faire dans l'enfance pour ne pas mettre le sujet en danger, dans le symbolique du moins. Certes, en ce qui concerne le nourrisson, n'avoir personne pour l'accueillir dans le monde, pour lui parler et répondre à ses besoins puis à ses demandes, équivaut à la mort. Mais, du point de vue symbolique, rester indéfiniment attaché à la figure maternelle et ne pas pouvoir s'en séparer est tout aussi catastrophique et conduit de la même manière à la mort, car, comme l'écrit Floc'h, « quand la séparation ne se construit pas sur le plan symbolique, le sujet opère dans le réel, disparaissant là où l'Autre n'a pas pu donner de mot ⁴¹. »

L'intrusion d'une tierce personne ou d'un tiers objet entre l'enfant et la mère et la séparation qui s'en suit sont tout aussi nécessaires à la survie du sujet. En psychanalyse, ce

⁴⁰ Isabelle Floc'h, art. cit., p. 238.

⁴¹ *Ibid.*, p. 246.

signifiant représentant d'un tiers personnage ou objet est désigné par Lacan comme le Nom-du-père⁴². Perçu comme une menace, comme un danger, qui détourne le regard de la mère de son rejeton, il n'en demeure pas moins celui, celle ou ce qui libère l'enfant du fardeau d'être imaginairement l'objet qui complète la mère. Sans cette manifestation du désir de la mère envers quelque chose d'autre ou quelqu'un d'autre, l'enfant suffoque à l'idée d'être ce qui manque à la mère sans jamais pouvoir être suffisant pour satisfaire à ce manque.

Confrontée [sic] à l'énigme du désir de l'Autre maternel, le sujet, s'il ne trouve pas de points de butée que lui procure l'appui du phallus symbolique, orientant le désir maternel vers un père situé par la mère comme pouvant répondre de son désir, se trouve confronté à l'illimité d'une jouissance sans nom, que rien ne borde ni ne contient, et pour cela fondamentalement menaçante⁴³.

L'enfant doit apprendre à dire « non » et à ne pas constamment répondre à la demande pour ne pas se perdre en tant que sujet. Il doit apprendre, comme l'enfant dans *Au-delà de principe du plaisir* de Freud, à jeter sa bobine loin de lui et à s'entraîner ainsi, par le jeu, à vivre avec l'absence de la mère et l'énigme de son désir. Il est par contre important de se souvenir que l'enfant ramène occasionnellement la bobine à lui, ce qui lui procure une grande joie et montre que même si la séparation est essentielle, elle n'est tout de même pas totale, car si elle est sans retour, elle conduit, comme déjà évoqué plus haut, à la mort. Isabelle Floc'h remarque que la séparation, bien que nécessaire, n'en est pas moins risquée : « Se séparer est [...] vécu par le sujet comme un risque. Car l'instant où le sujet s'affirme, où il décomplete l'Autre, il se décomplete lui-même de l'amour qui faisait garanti imaginaire de son être [...]»⁴⁴. Il est dans ce cas primordial de trouver un équilibre

⁴² Fonction que Lacan conceptualise dans, entre autres, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses, 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981.

⁴³ Isabelle Floc'h, art. cit., p. 245.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

entre soi et l'autre et, pour ce faire, l'enfant cherche à comprendre le monde qui l'entoure en créant ses propres théories et en essayant de percer à jour l'énigme du désir de la mère.

L'infantile consiste donc en une pulsion de savoir, un désir de savoir qui ne sera jamais complètement comblé, car, dans le savoir, il y a trou, il y a toujours quelque chose qui échappe, qui fuit, qui laisse insatisfait. Ce mécontentement n'est pas causé par l'impossibilité de connaître, de comprendre, tout ce qu'il y a à savoir dans le monde, mais par le trou qui existe dans la structure même du langage.

Dans un texte sur le trou et la chose dans l'œuvre de Novarina, Jean-Sébastien Trudel écrit : « Il y a en chacun [et chacune] un trou qui [les] fonde et qui [les] engage sur la voie de la parole. La parole elle-même redéploie ce trou : elle troue le monde pour le changer. Mais le plus marquant demeure que chacun [et chacune] [sont] un trou qui parle⁴⁵ ». En effet, le sujet ne peut pas tout dire et dès qu'il prononce un mot, il voile, car le rapport au réel de l'humain n'est pas direct, mais médiatisé par le langage, par le symbolique. « Les animaux communiquent. Les humains, eux, sont habités par le mystère de la parole. C'est ce qui les distingue des animaux. [...] Alors que la communication désigne, la parole humaine nie, délivre de la matière et engage à sortir de ce qui est⁴⁶. » Ce qui mobilise l'humain, ce qui le sort de l'indifférence dès la naissance, est le langage, la parole, le fait d'être parlé et de parler, de demander et d'être sujet de la demande de l'autre.

Si les humains sont tous différents, ce n'est pas d'abord pour des raisons génétiques, mais bien parce qu'ils ont été sortis de l'indifférence et placés dans le langage bien avant d'entrer dans la matière [...] Chacun [et chacune] passent [leur] vie à se vouloir où il [et elle] ne [seront] jamais : il y a en chaque humain une pulsion qui ne peut être satisfaite et qui le pousse toujours de l'avant. [...] [C]hacun [et chacune] demande[nt] la chose qu'il [et elle savent] avoir perdue, mais qu'il [et elle] n'[ont] jamais eue, et qu'il [et elle] n'[auront] jamais⁴⁷.

⁴⁵ Jean-Sébastien Trudel, « Dieu est la chose. Une écriture théo-tauto-logique », dans *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Nicholas Tremblay (dir.), Montréal, XYZ, 2005, p. 111.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p.108.

Pour la théorie psychanalytique, ce trou qui fait partie du langage et qui pousse à la recherche est lié à « la chose », « *das Ding* ». Cette chose, « absence constitutive de l'humain ⁴⁸ », figure le trou, car elle est manquante, perdue à jamais. Elle est d'abord et avant tout incarnée par la mère qui est « la première figure donnée à la chose ⁴⁹ ». Et, tel que le note Jacques Sédât dans « Le corps dans les théories sexuelles infantiles », tout objet trouvé n'est qu'un substitut du premier objet perdu, l'objet maternel :

Tout objet que nous pensons trouver au présent, chacun selon sa singularité comporte des traits qui nous permettront de retrouver quelque chose de l'objet irrémédiablement perdu. Tout objet est donc substituable à un autre, il représente toujours un ersatz du grand Autre. Ainsi, toute la prédisposition infantile du névrosé exprime cette aspiration vers la représentation de ce qui le père ou la mère a pu représenter pour nous, singulièrement ⁵⁰.

À cet égard, Trudel revient lui aussi sur le texte *Au-delà du principe de plaisir* et rappelle que le jeu de l'enfant observé par Freud est le meilleur exemple de cette recherche de la chose perdue, jamais eue et inatteignable que représente d'abord la mère, et de laquelle émerge la capacité de penser chez l'enfant : « L'enfant joue parce qu'il ne peut retrouver la chose qu'il pense avoir perdue. Il faudrait même dire qu'il pense parce qu'il ne peut avoir cette chose ⁵¹. » Insatisfait d'emblée, l'enfant invente des ruses pour combler le manque, le trou dans le savoir, mais une énigme demeure toujours, insurmontable : « [...] [L]a chose n'est pas. Elle est hors signifié. Il n'y a pas moyen de la désigner, de s'entendre à son sujet. C'est justement pour cela qu'il faut l'extérioriser, lui donner des

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Jacques Sédât, « Le corps dans les théories sexuelles infantiles », *Figures de la psychanalyse*, n° 13, 2006, p. 18.

⁵¹ Jean-Sébastien Trudel, art. cit., p. 109.

signifiants⁵². » De cette insatisfaction naissent le désir de savoir et la pulsion de recherche, désir et pulsion qui sont des restes de l'enfance.

Gribinski soulève lui aussi cet aspect qui caractérise l'enfance, et l'infantile, dans la préface aux *Trois essais sur la théorie sexuelle* lorsqu'il compare l'enfant à un chercheur trompé :

L'enfant n'est pas l'oracle des origines, mais un chercheur trompé, toujours égaré par l'énigme qui lui ôte jusqu'à la direction de sa recherche; la théorie sexuelle, la sienne non moins que celle des Trois essais, fait connaître que la pensée qui explore et va en avant, notre pensée, peut nous tromper pour d'assez bas motifs : elle aussi est sexuelle, et avant d'établir une liaison, elle rencontre, palpe, touche, frôle, effleure, entre [...] en contact. Et alors parfois se fige, ou se détourne⁵³.

Comme l'observe Freud dans les *Trois essais*, l'enfant possède une connaissance étonnante sur la question sexuelle, mais cela n'empêche pas le fait que son raisonnement compte plusieurs erreurs causées, entre autres, par toutes les fables qu'on lui raconte pour le détourner de la véritable réponse à la question « d'où viennent les enfants ? ». Lorsqu'on lui dit, par exemple, qu'une cigogne livre les nourrissons à leurs parents, il reçoit toujours l'histoire avec une grande méfiance et ne manque pas de la remettre en doute silencieusement. Ces récits fictifs sur la fabrication des enfants racontés par les adultes dans sa vie ébranlent sa confiance et le poussent à s'éloigner de plus en plus de son entourage pour poursuivre ses recherches de son côté.

Les recherches sexuelles de ces premières années de l'enfance sont toujours solitaires; elles représentent un premier pas vers l'orientation autonome dans le monde et éloignent considérablement l'enfant des personnes de son entourage, qui jusque-là jouissaient de sa pleine confiance⁵⁴.

⁵² *Idem.*

⁵³ Michel Gribinski, art. cit., p. 15-16. En italique dans le texte.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 127.

L'enfant est souvent témoin de situations qui le poussent à douter des réponses qu'on lui donne et à créer ses propres théories. Il se peut qu'il voit, par exemple, le ventre de sa mère grossir et après un moment un enfant apparaît. Grâce à l'observation du monde qui l'entoure, de ses parents, des adultes et même des animaux, il se rapproche de la réponse à sa question. Or, son savoir demeure toujours troué.

Gribinski, dans *Trois essais*, joint l'activité de traduction de Philippe Koepfel, traducteur de l'édition de 1987 publiée chez Gallimard, à celle de l'enfant chercheur : « *La traduction de Philippe Koepfel [...] se tient très près de l'enfant chercheur, lorsque cherchant la raison d'amour, il est renvoyé à des mots déjà-là – où jamais là –, comme des corps étrangers intimes*⁵⁵. » Tout comme l'enfant qui, en se forgeant ses propres théories, cherche à mettre du signifiant là où il n'y a pour lui qu'énigme et mystère, là où il se sent en décalage avec ce qui lui est pourtant familier, le traducteur et la traductrice s'efforcent également de trouver les mots justes dans une langue qu'il et elle maîtrisent pour traduire une langue autre. Le chemin du traducteur et de la traductrice est lui aussi parsemé de doutes, de remise en question et de ruses pour, en reprenant la formule d'Henri Meschonnic, faire à la langue d'arrivée ce que l'œuvre d'origine fait à la sienne⁵⁶. Le traducteur et la traductrice se rapprochent encore plus de l'enfant chercheur lorsqu'il et elle traduisent des textes pour l'enfance et la jeunesse, car il et elle se retrouvent devant des récits qui mettent en scène les angoisses, découvertes et apprentissages de l'enfance.

Audrey Coussy, dont la thèse de doctorat porte sur la traduction de littérature d'enfance et de jeunesse, affirme que « traduire en littérature d'enfance et de jeunesse nous ramène [...] au statut d'enfant (re)découvrant le langage, la construction de l'individu et la

⁵⁵ Michel Gribinski, art. cit., p. 19. En italique dans le texte.

⁵⁶ Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 30.

relation à soi et à l'autre⁵⁷. » Ce constat renvoie à l'infantile, car dans leur activité, le traducteur et la traductrice de littérature de jeunesse (ré)expérimentent les premiers émerveillements et les premières angoisses de l'enfance par rapport au langage et à l'altérité. George Steiner dans *Après Babel*, souvent cité par Coussy, remarque que : « [s]ur un mode bien spécifique, le traducteur [et la traductrice] “repass[ent]” par tous les stades du langage, il [et elle] re-sent[ent] les rapports ambigus entre langage et monde⁵⁸. » Le traducteur et la traductrice, en effet, refont en quelque sorte la découverte de la barrière entre langage et monde et du manque à dire – sur un niveau encore plus élevé puisqu'il et elle cherchent à faire le transfert d'une langue à une autre et qu'il et elle travaillent avec les ramifications mêmes du langage. Le traducteur et la traductrice, en exerçant leur fonction, doutent comme l'enfant chercheur et, comme l'enfant chercheur, il et elle sont confronté.es aux limites de leur pensée et de leurs connaissances. Coussy le rappelle : « Le doute est [...] le compagnon de route du traducteur [et de la traductrice]⁵⁹ ».

Dans sa thèse de doctorat, Coussy explore, entre autres, le thème de la violence qui se manifeste dans l'acte même de traduire, violence faite au texte, à la langue ou encore au traducteur et à la traductrice en tant que sujet. Il y a effectivement une violence faite au traducteur et à la traductrice lorsqu'il et elle se sentent contraint et contrainte de s'effacer pour laisser place au texte d'origine ou encore lorsqu'il et elle sont enchaîné.es par le désir de satisfaire leur public cible. Par contre et surtout en ce qui concerne la littérature d'enfance et de jeunesse, une violence peut être faite au texte d'origine lorsque le traducteur et la traductrice font fi de sa poétique au nom de la pédagogie ou de leur vision du lecteur

⁵⁷ Audrey Coussy, *op.cit.*, p. 3.

⁵⁸ George Steiner, *Après Babel* (trad. Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat), Paris, Albin Michel, 1998, p. 324.

⁵⁹ Audrey Coussy, *op. cit.*, p. 259.

et de la lectrice cibles, qui sont dans le cas qui nous intéresse, des enfants. Coussy présente deux extrêmes vers lesquels le traducteur et la traductrice d'enfance et de jeunesse peuvent se tourner et se perdre : « Ce serait [...] l'adoption d'une visée traductive portée vers un extrême (l'accueil ou le rejet total de l'étranger, par exemple) qui mettrait en danger le traducteur [et la traductrice] et [leur] langue⁶⁰. »

D'un côté, il y a la soumission au texte d'origine et de l'autre, la nécessaire séparation d'avec ce texte. Traduire pour la jeunesse procure une certaine liberté. Liberté qui n'est pas aussi facilement accessible lorsqu'il est question de la traduction de textes destinés à un lectorat adulte. « Le traducteur [et la traductrice] joui[ssent] en effet dès l'apparition des premières traductions pour la jeunesse d'une liberté de mouvement qui rappelle la période des Belles Infidèles dans l'histoire de la traduction⁶¹. » Puisque le texte traduit s'adresse à des enfants, le traducteur et la traductrice se permettent parfois d'adopter un statut de pédagogues, ce qui les amène à manier le texte, à le couper, à le modifier ou à réprimer son étrangeté et sa violence selon leurs goûts ou selon ce que leur dictent les règles morales de leur société et de leur époque. Il n'est donc pas rare de trouver dans cette catégorie littéraire des traductions françaises qui ne respectent pas nécessairement l'altérité du texte d'origine. Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'y a pas de traducteurs et de traductrices de littérature de jeunesse qui, comme beaucoup d'autres, désirent offrir la traduction la plus fidèle. Comme le rappelle Coussy en mentionnant une remarque de George Steiner sur le caractère fantomatique du traducteur et de la traductrice dans le texte traduit, certains traducteurs et certaines traductrices s'effacent complètement, en quête d'une objectivité impossible à atteindre :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁶¹ *Ibid.*, p. 190.

L'effacement au service total de l'autre (l'œuvre [...] [,] l'auteur [et auteure] d'origine, mais également le public d'arrivée, à qui cette traduction commandée est destinée) [...] semble [à Steiner] aller de pair avec un idéal d'objectivité pure qui garantirait la haute qualité de l'œuvre traduite. Cette position est problématique sur bien des points, puisqu'un effacement total et une objectivité pure ne pourront jamais être atteints et définis de façon claire et satisfaisante⁶².

Le traducteur et la traductrice doivent trouver leur place dans une œuvre, un code et un langage autres pour ne pas disparaître en tant que sujets tout en respectant cette altérité qu'il et elle traduisent : « L'altérité pousse le traducteur [et la traductrice] dans [leur] retranchements, [les] bouscule, [les] interroge⁶³. » Pour traduire un texte et, en ce qui concerne l'enfant, pour survivre, il faut s'ouvrir à l'autre. Que ce soit le texte étranger qu'il faut traduire ou l'énigme du désir du grand Autre maternel qu'il faut confronter, il est question de ne pas se perdre et de toujours garder l'œil sur soi en tant que sujet.

Il s'agit bien de ne pas oublier le propre au profit de l'étranger. Trouver l'équilibre entre les deux, la bonne mesure, n'est pas chose aisée, et il faut bien souvent passer d'abord par des états de fusion (voire confusion) totale avant de retrouver le chemin vers soi et vers la langue d'arrivée⁶⁴.

Trouver un équilibre, un entre-deux entre soi et l'autre, est important pour l'enfant tout comme pour le traducteur et la traductrice dans leur activité et dans leur relation avec la langue autre et la langue d'arrivée. Tenter de créer la traduction parfaite en ne respectant que les conditions et les règles d'une seule instance, l'œuvre d'origine ou le public cible et la langue d'arrivée, n'est pas l'approche traductive idéale : « L'effacement (de soi, de l'autre) ne constituant plus la visée traductive noble et ultime à adopter, ceci appelle le

⁶² *Ibid*, p. 185. Steiner cité par Coussy : « Le traducteur n'a souvent pas plus d'épaisseur qu'un fantôme. C'est tout juste si on le remarque au dos de la page de garde ». George Steiner, *op. cit.*, p. 370.

⁶³ Audrey Coussy, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 175-176.

traducteur [et la traductrice] à s'investir dans le traduire et à élaborer ce positionnement d'entre-deux qui est le [leur]⁶⁵. »

Dans les pages qui suivent, nous examinerons, en comparaison avec le texte d'origine et les cinq autres traductions françaises de *Peter and Wendy*, le travail d'Henri Robillot, pour voir où il se situe et comment il compose avec les représentants des théories sexuelles infantiles présents dans le roman. Tandis que les autres traducteurs et traductrices tentent d'atténuer certaines violences et d'esquiver certaines allusions sexuelles, nous verrons que Robillot vise souvent juste et est capable de créer dans la langue d'arrivée des chaînes de signifiants fidèles à la poétique du texte d'origine sans se perdre en tant que sujet. En revanche et comme nous le constaterons au second chapitre, il semble y avoir dans sa traduction friction et résistance face aux manifestations inattendues du féminin dans la langue de départ. Un féminin qui crée des embûches et qui semble rendre tous les traducteurs et toutes les traductrices du roman, dans le contexte spécifique de leur travail, perplexes, maladroits et maladroites.

1.1 Naître dans les choux-fleurs

Peter and Wendy est une œuvre qui met en scène ce qui tracasse les enfants et éveille en eux l'instinct d'investigation et le désir de savoir. Comme le note Jacques Sédât dans son article « Le corps dans les théories sexuelles infantiles », les spéculations de l'enfant sur la fabrication de son corps et son intérêt marqué pour tout ce qui est sexuel permettent l'éclosion de la pensée et la naissance de la pulsion de recherche⁶⁶. Il s'agit de ce que Freud appelle « théories sexuelles infantiles ». Sédât joint l'infantile et le besoin de savoir à l'énigme que peut représenter la mère et son rôle dans la fabrication, dans la mise au

⁶⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁶⁶ Jacques Sédât, art. cit., p. 18.

monde, d'un enfant : « Toute la recherche de Freud sur l'infantile est concentrée dans deux textes principaux, [...] textes qui mettent en évidence la dimension essentielle de l'infantile, en tant qu'il est l'élaboration fantasmatique de la façon dont le corps a été affecté par la mère⁶⁷. » Ces interrogations de l'enfant sur l'acte sexuel et sur le désir de la mère occupent une partie de la réflexion psychanalytique et interpellent également les enfants. Mais une question en particulier éveille leur instinct d'investigation, question soulevée par Freud dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* :

Ce ne sont pas des intérêts théoriques, mais des intérêts pratiques qui mettent en branle l'activité de recherche de l'enfant. [...] [L]e premier problème qui le préoccupe n'est-il pas la question de la différence des sexes, mais l'énigme : d'où viennent les enfants⁶⁸?

Cette énigme, « d'où viennent les enfants? », est intrinsèquement liée à la construction de l'individu en tant que sujet. « C'est la question la plus vieille et la plus brûlante de la jeune humanité⁶⁹ », dirait encore Freud. Elle équivaut en psychanalyse à un désir de savoir sur le sexuel, désir de savoir sur l'origine de « je ». D'où vient « je »? Comment « je » a-t-il été fabriqué? Pour Freud, l'élaboration des théories sexuelles chez l'enfant, c'est-à-dire les spéculations sur la fabrication de son propre corps, est intriquée à la naissance de la pensée. Elle va de pair avec la pulsion de savoir et la satisfaction engendrée par un accroissement du savoir sur le sexuel. Ces théories que l'enfant élabore dans une tentative de répondre à la question « d'où viennent les enfants? » sont de fausses théories, mais elles ne sont pas éloignées de la réalité et contiennent une part de vérité. Les conclusions qu'il en retire

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17. Les deux textes auxquels fait référence Sédad dans cette citation sont *Théories sexuelles infantiles* (1908) (ou *Trois essais sur la théorie sexuelle* selon l'édition de Gallimard de 1987) et *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910).

⁶⁸ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 123-124.

⁶⁹ Sigmund Freud, « Les explications sexuelles données aux enfants » (trad. Denise Berger), dans *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969 [1907], p. 10.

demeurent toutefois incomplètes et pleines de trous, remarque Sédad, car la question sur la naissance en entraîne une autre à laquelle il est impossible de répondre :

[...] [C]'est une question à laquelle il n'y a pas de réponse, parce qu'elle est informulable et qu'elle exprime la première angoisse métaphysique : si je n'existe pas à un moment, est-ce que je suis ? C'est donc une question qui porte non sur le commencement, mais sur l'être, sur l'identité⁷⁰.

Et pourtant, précise Sédad, nous sommes tous liés à un commencement, à un père et à une mère et non pas un lieu hors du temps dont la recherche se ferait en vain et serait à jamais sans réponse. Mais même sans finalité, il s'agit de réflexions nécessaires associées à la construction de soi en tant qu'individu ; « [...] [F]aute de réponse à cette question, la réflexion infantile va être mobilisée au profit de fantasmes, c'est-à-dire des théories sexuelles infantiles⁷¹. »

Cette recherche et ce désir de savoir caractéristiques de l'infantile se trouvent au cœur du roman de Barrie sous forme de mythes et de spéculations quant à la fabrication des enfants. Dans *Peter and Wendy*, Barrie met en scène des personnages qui construisent toutes sortes d'hypothèses sexuelles pour tenter de répondre à la question d'origine « d'où viens "je" ? », témoignant ainsi des interrogations de l'enfant sur le mystère de la naissance. Ces hypothèses, jouées par les personnages enfants plus précisément, naissent des signifiants représentatifs du sexuel et de l'enfantement qui décrivent le comportement de M. et Mme Darling, les principales figures parentales du roman. On peut voir tout cela se mettre en jeu dans les tout premiers chapitres du texte.

Le roman s'ouvre sur « l'élaboration fantasmatisée de la façon dont le corps a été affecté par la mère⁷² », pour reprendre les termes de Jacques Sédad. D'après le narrateur,

⁷⁰ Jacques Sédad, art. cit., p. 20.

⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

⁷² *Ibid.*, p. 17.

tous les hommes qui étaient petits garçons lorsque Mme Darling était petite fille se sont rendus compte simultanément qu'ils étaient amoureux d'elle et ont accouru chez elle pour lui demander sa main : « [...] [T]he many gentlemen who had been boys when she was a girl discovered simultaneously that they loved her, and they all ran to her house to propose to her [...]»⁷³ » (*JMB*, p. 5). À l'exception de M. Darling, qui, lui, a pris un taxi, est arrivé le premier et a ainsi pu la conquérir. La séduction de la mère par le père et la fabrication des enfants sont posées d'emblée et seront le coup d'envoi de toutes les investigations dans le reste du texte. Dès les premières pages, il est suggéré que Mme Darling a fabriqué ses enfants en tenant les livres de comptes de la maison et en étant une bonne ménagère. Barrie se sert du mythe de la naissance dans les choux, mythe populaire raconté aux petits et petites pour répondre à la question « d'où viennent les enfants? » et met ainsi en place dans le roman le premier signifiant représentatif de la grossesse et de la naissance. Les choux-fleurs de Mme Darling sont mystérieusement remplacés par des photos de bébés sans visage, qu'elle dessine pour modeler, pour fabriquer, ses propres enfants.

Mrs. Darling was married in white, and at first she kept the books perfectly, almost gleefully, as if it were a game, not so much as a Brussels sprout was missing; but by and by whole cauliflowers dropped out, and instead of them there were pictures of babies without faces. She drew them when she should have been totting up. They were Mrs. Darling's guesses.

Wendy came first, then John, then Michael. (*JMB*, p. 6)

Mme Darling s'était mariée en blanc et, tout d'abord, elle tint les livres de comptes à la perfection, avec une certaine joie même, comme s'il s'agissait d'un jeu. Le moindre chou de Bruxelles y figurait ; mais, bientôt, des choux-fleurs entiers furent escamotés et remplacés par des images de bébés sans visage. Au lieu d'additionner, Mme Darling dessinait. Ce qui correspondait à certaines espérances dans son esprit.

Wendy arriva la première, puis John, puis Michael. (*HR*, p. 10)

⁷³ « Tous les messieurs, adolescents du temps qu'elle était jeune fille, s'étaient tous précipités chez elle au pas de course pour demander sa main [...] » (*HR*, p. 9-10)

La phrase qui suit la description de cette étrange activité pratiquée par Mme Darling – « Wendy came first, then John, then Michael. » – montre bien qu’il y a ici spéculations concernant la fabrication des enfants. Mme Darling s’occupe des livres de compte « comme s’il s’agissait d’un jeu » et, comme nous allons le voir, tout ce que Wendy fait à « Neverland » ou, ainsi que le traduit Robillot, au « Pays de Nulle Part » (*HR*, p. 16), est de jouer à être cette parfaite maîtresse de maison, de jouer à fabriquer et à élever des enfants dans une imitation des parents qui vient témoigner d’un désir de savoir jamais rassasié.

Cette première scène figurant l’arrivée au monde des enfants prend une forme linéaire. D’abord, l’allusion à la virginité de la mère lors de son mariage est assez claire : « Mme Darling s’était mariée en blanc » (*HR*, p. 10). Puis, viennent les comptes de la maison et le calcul qui symbolisent l’acte sexuel et constituent un autre signifiant représentatif de la fabrication des enfants puisqu’ils feront retour et lieront Mme Darling à M. Darling (nous y reviendrons). Faire scrupuleusement le compte des choux de Bruxelles, l’une des plus petites variétés de ce légume, et dont l’aspect est celui d’un chou miniature, non encore éclos, peut ici être lu comme l’incarnation du désir d’enfantement de Mme Darling, car les choux-fleurs bien mûrs qui se transforment en image d’enfants sans visage évoquent, quant à eux, l’accouchement. Jocelyne Bonnet, dans son article « Naître dans les choux », signale qu’autrefois en Alsace, les hommes appelaient les femmes qui cueillaient les choux des « matrones » et que leur manière de sortir les choux de la terre ressemblait fortement à l’accouchement : « Le tournoiement imprimé à la pomme de chou placée dans le creux de la main fait référence aux gestes analogues des matrones palpant la tête de

l'enfant au moment de l'accouchement, et le coup de serpe tranchant la tige rappelle la section du cordon ombilical⁷⁴. »

Le « cauliflower » en plus d'être une sorte de chou est aussi une fleur et, en anglais tout comme en français, le terme « fleur », « flower », fait partie du substantif qui désigne ce type de chou. Or, choux cabus⁷⁵ et fleurs, par leur forme, ressemblent à un sexe de femme. D'autre part, le terme du latin classique *caulis*, qui compose la première partie du mot anglais « cauliflower » et dont est étymologiquement issu le terme français « chou », « fait référence à la tige des plantes, au trognon de chou et au pénis⁷⁶ ». Traduire « Brussels sprout » et « cauliflowers » par « choux de Bruxelles » et « choux-fleurs » va de soiⁱ, mais cela n'empêche pas le fait que dans la langue française, le mot « chou » permet la création de représentations associées au maternel et au féminin, surtout lorsqu'il est utilisé dans un contexte où enfants et mythes de la naissance sont en jeu.

Ne dit-on pas d'un enfant qu'il est « un beau bout de chou », ou « mon chou, mon chou-chou, mon trognon », termes de tendresse adressés à des enfants par leur mère. De même qu'il s'agit d'un vocabulaire réservé aux femmes, la culture du chou est une activité qui leur est réservée, c'est en quelque sorte un enfantement végétal féminin. L'expression « chouchouter » : caresser un enfant, et par extension quelqu'un, place ces images dans notre vocabulaire quotidien sans que nous comprenions la chaîne de représentations et des symboles sous-entendus⁷⁷.

⁷⁴ Jocelyne Bonnet, « Naître dans les choux : une approche éthologique de ce mythe culturel », *Civilisations*, vol. XXXVII, n° 2, 1987, p. 111.

⁷⁵ Le mythe de la naissance dans les choux dont parle Bonnet fait référence au chou cabus. Dans le roman de Barrie, bien qu'il ne soit pas question de chou cabus, il n'en demeure pas moins que le chou-fleur est une variété de chou. Il a un aspect très similaire au chou typique entouré de feuillages dont l'apparence lors de la cueillette fait penser à une tête d'enfant qui émerge du sexe d'une femme. La seule différence est qu'à la place de la tête lisse, il y a au centre du chou-fleur une boule blanche appelée méristème qui, si on la laisse évoluer, se transforme en fleurs jaunes et blanches. Au lieu d'utiliser le simple chou cabus, « cabbage » en anglais, Barrie va avoir recours à cette autre variété du même légume qui se nomme « cauliflower » ou « chou-fleur » en français.

⁷⁶ Jocelyne Bonnet, art. cit., p. 108.

⁷⁷ *Ibid.*, 113.

Comme premier signifiant représentatif de l'origine des enfants, Barrie choisit de faire usage du mythe de la naissance dans les choux, plus répandu en Europe de l'Est, en Italie et en France, au lieu de se servir de celui de la cigogne qui est tout aussi connu dans ces régions-là, mais qui correspond encore plus aux origines nord européennes de l'auteur⁷⁸. Le mythe de la cigogne peut symboliser la figure maternelle et l'acte sexuel⁷⁹, mais est tout de même plus éloigné de la réalité que le chou en terre ressemblant à une tête sortant de l'appareil génital féminin. Il ne s'agit donc pas d'un choix aléatoire de la part de l'auteur, car en se servant du mythe de la naissance dans les choux, légumes qui poussent dans les entrailles de la Terre, Barrie met l'accent sur le rôle de la femme dans ce processus. Tel que précisé par Jocelyne Bonnet, ce mythe joint la conception des enfants à la mère et à la femme tout particulièrement. La terre étant considérée, dans bien des mythes, comme la mère suprême, rappelant que tout enfant, sans exception, naît du corps de la mère, du corps de la femme :

Les mythes relatifs à la Terra Mater sont universellement répandus, ils expriment que les humains sont sortis des entrailles de leur mère tellurique. Nés de la terre, de l'arbre, du rocher, du puits, des végétaux, ainsi s'expriment les métaphores qui sont loin d'être des jeux d'image, ou des explications pour enfants.

[...]

La femme enceinte dans ce destin ne fait que parfaire l'œuvre de la terre, mère de toute chose. Le sol natal est, dans cette perspective, le lieu d'où l'on naît des entrailles terrestres, d'où la nécessité de retrouver ce lieu pour mourir et retourner en une descente dans le sein de la grande génitrice⁸⁰.

⁷⁸ « Le mythe culturel des enfants apportés par une cigogne semble relever des traditions balkaniques, germaniques, nord européennes et portugaises. Celui de la naissance dans les choux correspond à l'Europe de l'Est, à l'Italie et à la France. » *Ibid.*, p. 104.

⁷⁹ À ce sujet, voir Marvin Margolis et Philip Parker, « The Stork Fable : Some Psychodynamic Considerations », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, juillet 1972, p. 494-511 ou encore Anton Serdeczny, « Le bec de la cigogne : Déchiffrement de l'héritage d'un mythe », *Études rurales*, n° 188, juillet-décembre 2011, p. 218-222.

⁸⁰ Jocelyne Bonnet, art. cit., p. 104-105.

Mme Darling, avec un crayon et un papier, est celle qui trace le croquis de ses enfants, est celle qui les imagine, qui les devine et qui prend une grande part dans leur création et leur mise au monde. Ainsi Mme Darling amorce la création de ses enfants de manière imaginaire avant même que celle-ci ne soit physique. Grâce à ce premier signifiant représentatif de la mise au monde des enfants, on peut supposer que la mère et le féminin seront au centre des hypothèses sexuelles et des questionnements de ce roman. Il s'agit de signes à ne pas ignorer par le traducteur et la traductrice vers le français, car ils détiennent le cœur et la visée même de cette œuvre. Ce mythe de la naissance présenté au tout début du roman l'indique sous couvert de légumes.

L'engendrement imaginaire des nourrissons dans les choux-fleurs met en place d'autres éléments qui vont également servir de signifiants générateurs d'hypothèses quant à la fabrication des enfants. Dans les pages qui suivent, nous allons examiner, entre autres, les effets et les associations que produisent le calcul, l'argent et les activités ménagères, la couture plus précisément, dans le texte d'origine et dans la traduction. Ces motifs, déjà présents dans cette première figuration de la naissance, vont faire retour dans une tentative de percer à jour le grand secret de l'enfantement. Comprendre le mystère qu'est une mère, celui surtout de sa propre naissance, de sa propre présence dans le monde, est la raison pour laquelle Wendy Darling, en chercheuse acharnée, s'envole vers le Pays de Nulle Part avec Peter Pan.

1.2 Le calcul, l'argent et M. Darling

Ce qui tracasse l'enfant tout particulièrement est le désir de sa mère par rapport à lui. L'idée qu'elle veuille le garder auprès d'elle pour toujours ou celle qu'elle compte l'abandonner l'angoissent et le mobilisent tout autant l'une que l'autre. Devant ce grand

Autre auquel il est confronté dès la naissance et dont il a besoin pour survivre, l'enfant se retrouve taraudé par le doute. Qui suis-je pour cet Autre? Que vaud-je pour cet Autre? Et sans cet Autre, qui suis-je, moi? Suis-je même quelque chose ou quelqu'un? Tout comme la liaison avec la figure maternelle est nécessaire à la survie de l'enfant, s'en séparer est tout aussi primordial. Au désir de la mère, le Nom-du-père doit répondre. En se référant à l'un des séminaires de Lacan, Catherine Joye-Bruno, dans un article sur le Nom-du-père, résume bien cette notion :

Alors que l'enfant est pris par la mère comme « symbole de son manque d'objet », il faut pour sortir de cette prise imaginaire que « l'enfant reçoive symboliquement le phallus dont il a besoin ». Mais ce besoin ne peut naître que si l'enfant a « été préalablement menacé par l'instance castratrice qui est originairement l'instance paternelle⁸¹. »

Sans l'intervention de ce tiers personnage ou de ce tiers objet, l'enfant se retrouve écrasé par ce qui manque à la mère, un manque qu'il ne pourra jamais satisfaire. En dépit de cela, le Nom-du-père, dont M. Darling est le représentant dans *Peter and Wendy*, vient s'incruster entre l'enfant et sa mère et ne surgit pas sans éveiller chez le rejeton un lot d'angoisses et de frustrations.

Dans un article publié en 2020, Jaime Cuenca⁸² note le manque d'intérêt que la critique a accordé au personnage de M. Darling dans l'étude de l'œuvre mettant en scène Peter Pan. Les rares occasions où le père de Wendy, John et Michael a droit à une analyse, il est considéré comme une autre facette du capitaine Crochet, l'ennemi juré du garçon éternel, et ce, sans véritable fondement textuel⁸³ :

⁸¹ Catherine Joye-Bruno, « Père et Nom(s)-du-Père (3^e partie) », *Psychanalyse*, vol II, n° 15, 2009, p. 128- 129 citant Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956-1957*, Paris, Seuil, 1994, leçon du 19 décembre 1956, p. 82.

⁸² Jaime Cuenca, « “Father’s a Cowardly Custard”: Peter Pan Victorian Fatherhood », *Journal of Family History*, 2020, p. 1-12.

⁸³ « [...] [T]he father/pirate equation does not really have a solid textual basis, and it rather goes back to a long-standing theatrical convention by which both parts were played by the same actor. » *Ibid.*, p. 2.

The most serious attempts at exploring the character of Mr. Darling have simply equated him with Captain Hook. A well-established psychoanalytical interpretation has presented Mr. Darling/Hook in the role of an oedipal father figuratively killed by Peter, who plays the son [...] ⁸⁴.

Il n'est pas nécessaire de donner à M. Darling la forme du capitaine Crochet pour voir l'impact de son échec en tant qu'instance paternelle sur le déroulement du récit, et ce, sans pour autant abandonner une approche psychanalytique du texte. Cuenca remarque que le comportement puéril de M. Darling est ce qui pousse les enfants à suivre Peter Pan en laissant leurs parents derrière eux. Dans son désir de montrer son autorité et d'imposer une image du père comme chef de famille, M. Darling ne fait que décevoir ses enfants. Cuenca montre que le roman de Barrie témoigne bien de l'anxiété entourant la paternité à l'époque victorienne. Au cours du XIX^e siècle, l'idée que la femme dominait la sphère privée où se faisait l'éducation morale était fortement répandue au Royaume-Uni et en Europe ⁸⁵, créant ainsi une insécurité chez l'homme par rapport à son rôle au sein de la famille.

This feminization of the domestic sphere increasingly challenged the old concept of the paterfamilias, burdening the role of the father with ambiguity and uncertainty. There were still expectations on them to fulfil the role of patriarch and household head, and at the same time, the home and family life were put under the total control of the woman. ⁸⁶

Cuenca poursuit en expliquant que dans ce genre de dynamique, le mari et le père tente d'imposer son autorité, mais lorsqu'il cherche du support, il se tourne vers sa femme et agit

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Voir à ce sujet, Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990. Dans cet ouvrage, au sixième chapitre plus précisément, en se basant sur divers textes et discours prononcés sur la différence des sexes aux XVIII^e et XIX^e siècles, lors de la révolution intellectuelle, politique et économique en Europe occidentale, Laqueur aborde, entre autres, le peu de place accordée à la femme dans la sphère publique, mais la grande place qu'elle détenait dans la sphère privée et qui lui permettait ainsi d'influer sur la sphère publique. Laqueur nomme cette pensée « the domestic ideology » dont il résume la définition dans l'une de ses notes à la fin de l'ouvrage : « Domestic ideology may be defined as the belief that the domestic sphere is the primary arena for teaching morality and proper conduct, that this sphere is dominated by women, and that women therefore exercise enormous public influence by their efforts in the home. », note 29, p. 293.

⁸⁶ Jaime Cuenca, art. cit., p. 7.

avec elle comme un enfant avec sa mère. Ce comportement entre autorité et puérité du père fait de lui une sorte d'homme-enfant sans véritable impact sur sa famille immédiate. Le pouvoir que la femme possède dans la sphère privée fait naître chez les hommes une peur de la « féminisation » des enfants, une peur qui les poussent à vouloir protéger leurs rejetons, mâles principalement, d'une trop grande influence maternelle et féminine : « It was widely believed that children should be protected from excessive maternal influence that could fatally feminize them⁸⁷. » Cette peur du féminin dominant se reflète en effet dans les agissements du personnage de M. Darling et peut aussi être détectée dans l'un des signifiants représentatifs de l'acte sexuel et de la naissance ; le calcul. Le calcul et l'obsession avec les chiffres et l'argent de M. Darling révèlent la menace qu'incarne le père pour les enfants, mais dénotent encore plus son impuissance face au grand Autre maternel et féminin.

Dans le roman de Barrie, le risque d'abandon est toujours sur le pas de la porte, surtout lorsque la figure paternelle est dans les parages. Au tout début du roman, M. Darling est décrit comme un homme qui s'y connaît en chiffres, en action et en Bourse et qui en retire une grande fierté :

Mr Darling used to boast to Wendy that her mother not only loved him but respected him. He was one of those deep ones who know about stocks and shares. Of course no one really knows, but he quite seemed to know, and he often said stocks were up and shares were down in a way that would have made any woman respect him. (*JMB*, p. 6)

M. Darling soutenait volontiers devant Wendy que sa mère non seulement l'aimait, mais le respectait. C'était un de ces hommes avertis qui n'ignorent rien des fluctuations de la Bourse. Bien entendu, personne ne comprend grand-chose à ces problèmes financiers mais lui paraissait réellement calé en la matière, et sa façon de décréter que telle valeur était en baisse et telle action en hausse inspirait aux femmes un profond respect. (*HR*, p. 10)

⁸⁷ *Ibid*, p. 8.

Dans cet extrait, l'ironie du narrateur ne peut être passée sous silence. En plus de révéler que le père répète à sa petite fille que sa femme le respectait⁸⁸, Barrie met en doute la maîtrise des chiffres de M. Darling en utilisant des expressions exagérées comme : « He was on of those deep ones [...] ». En français, cette ironie du texte d'origine est difficile à détecter, car Robillot utilise un adjectif plus modéré pour décrire M. Darling : « C'était un de ces hommes avertis [...] ». Le traducteur va par contre réussir, avec d'autres moyens, que nous allons détailler un peu plus loin, à montrer tout au long de sa traduction que M. Darling n'est pas réellement « calé en la matière ». Il paraît seulement l'être. La seule personne qui peut être impressionnée par les paroles du père sur la fluctuation et l'inflation de la bourse est une petite fille, Wendy.

Pour elle et pour ses frères, M. Darling a le pouvoir de décider de leur sort et de changer leur destin en un claquement de doigts. Il est en effet l'objet qui détourne le regard de la mère, Mme Darling, et qui essaie de la convaincre de renoncer aux enfants qui sont une charge bien trop lourde à porter.

For a week or two after Wendy came it was doubtful whether they would keep her or not, as she was another mouth to feed. Mr Darling was frightfully proud of her, but he was very honourable, and he sat on the edge of Mrs Darling's bed, holding her hand and calculating expenses, while she looked at him imploringly⁸⁹. (*JMB*, p. 6)

Le calcul des dépenses fait par M. Darling dans l'extrait ci-dessus est aussi un élément qui apparaît dans le mythe de la naissance dans les choux-fleurs au tout début du roman : « Mrs. Darling was married in white, and at first she kept the books perfectly [...]. She drew them

⁸⁸ Certains traducteurs et certaines traductrices comme Yvette Métral (*YM*, p. 6), Michel Laporte (*ML*, p. 8) et Stéphane Labbe (*SL*, p. 14) vont même utiliser les verbes « se vanter » et « se flatter » pour traduire « used to boast » (*JMB*, p. 6).

⁸⁹ « Une semaine ou deux après la venue de Wendy, ses parents se demandèrent s'ils pourraient la garder car elle représentait une bouche de plus à nourrir. M. Darling était très fier de sa fille, mais en homme soucieux d'honorabilité, assis au bord du lit de sa femme, il lui prit la main et entreprit d'évaluer les frais à venir, tandis qu'elle attachait sur lui un regard implorant. » (*HR*, p. 10-11)

when she should have been totting up⁹⁰. » (*JMB*, p. 6) L'accent mis sur les livres de compte, « [Mrs Darling] kept the books perfectly », et le calcul, « totting up » rattache la conception des enfants et l'activité sexuelle à M. Darling. « Totting up » signifie « additionner » et M. Darling, assis sur le lit de sa femme, lui tenant la main tandis qu'elle pose sur lui un regard implorant, ne fait que calculer frénétiquement, se demandant s'il est raisonnable de garder des enfants ou d'en mettre au monde.

Le calcul des dépenses engendrées par la naissance d'un enfant et par la bonne tenue de la maison lie M. Darling et Mme Darling et fait partie, selon la logique du texte, de l'une des pratiques qui permettent de créer la vie. Calculer frénétiquement peut donc être considéré comme l'une des manifestations menant à l'arrivée des enfants. Cette conjoncture qui joint calcul et argent à la naissance n'est pas éloignée de la pensée psychanalytique et entraîne dans son sillage des représentations associées à la peur de l'abandon et du rejet. Dans un article sur la circulation de l'argent dans le couple, Laurent Briquet et Marie-Laure Cantau-Ramenah rappellent que le rapport à l'argent dans la structure familiale est l'un des nombreux constituants de l'infantile qui demeure jusque dans la vie adulte : « La fantasmagorie de l'argent reste fortement corrélée à l'inconscient infantile et aux structures de personnalité, ainsi qu'à l'historicité familiale du rapport à l'argent⁹¹. » Dans l'introduction à son ouvrage *La psychanalyse et l'argent*, Ilana Reiss-Schimmel, de son côté, résume bien comment la question de l'argent, qui tracasse tant M. Darling dans *Peter and Wendy*, modèle le rapport à l'autre et le statut social :

Trivial, d'usage quotidien, instrument neutre de technique économique, l'argent est aussi sans doute la chose la plus prompte à déclencher des avidités aiguës ou des rejets violents, voire les

⁹⁰ « Mme Darling s'était mariée en blanc et, tout d'abord, elle tint les livres de comptes à la perfection [...]. Au lieu d'additionner, Mme Darling dessinait. » (*HR*, p. 10)

⁹¹ Laurent Briquet et Marie-Laure Cantau-Ramenah, « La circulation de l'argent dans le couple : un substitut phallique au service du désir », *Le journal des psychologues*, n° 257, 2008, p. 58.

deux à la fois. Forme prédominante du lien social dans la civilisation moderne – sans argent l’inscription dans nos sociétés d’aujourd’hui est impensable – il occupe une place de choix dans la régulation de nos liens avec autrui et intervient dans l’appréciation que nous avons de notre propre valeur. L’étendue de ses fonctions est attestée a contrario par le fait qu’en période de troubles monétaires, on assiste souvent à la désintégration de l’ordre public, à des pertes de repères et à des ruptures d’équilibre individuel⁹².

Toujours d’après l’ouvrage de Reiss-Schimmel, l’argent est un instrument qui donne à toute marchandise une valeur, mais la quantification de toute chose contribue en même temps à relativiser toute valeur. Dans cette constante relativisation de la valeur, « le sujet se trouve [...] renvoyé à la relativité de sa propre valeur, c’est-à-dire aux blessures narcissiques provoquées par son exclusion de la scène primitive et, plus globalement, à la découverte de sa position d’enfant impuissant face à un couple qui peut se suffire à lui-même⁹³. »

L’estimation, la mesure et le calcul que permet la manipulation de l’argent donnent peut-être une certaine illusion d’absolu, de totalité, de complétude, mais cela ne reste qu’une illusion. L’argent est un objet, comme tout autre objet, qui ne peut satisfaire que partiellement. Il donne l’illusion d’un monde total, car tel que l’écrivent Briquet et Cantau-Ramenah, l’argent peut se compter à l’infini, mais il se heurte irrémédiablement au manque et au perpétuel recommencement : « [L’argent] remplit, il peut faire du plein dans le monde fini, mais il vient alors rebondir sur la possibilité du manque; en cela, il s’accorde au fonctionnement du désir qui redémarre toujours, puisque toujours insatisfait⁹⁴. » En peignant le portrait d’un père si soucieux de ses économies et des comptes de la maison, le roman *Peter and Wendy* offre une image antinomique de la figure paternelle, à la fois menaçante et impuissante.

⁹² Ilana Reiss-Schimmel, *La psychanalyse et l’argent*, Paris, Odile Jacob, 1993, p.9. En italique dans le texte.

⁹³ *Ibid.*, p. 266-267.

⁹⁴ Laurent Briquet et Marie-Laure Cantau-Ramenah, art. cit., p. 59.

Lorsque M. Darling calcule, cela veut dire qu'il se demande s'il ne vaut pas mieux se débarrasser de ses rejetons. Il adopte d'ailleurs un air menaçant qui incite ceux autour de lui à éviter de le déranger. On le voit bien au moment où M. Darling fait ses calculs, décidant ainsi du sort de Wendy. « "Of course we can, George," [Mrs Darling] cried. But she was prejudiced in Wendy's favour, and he was really the grander character of the two. "Remember mumps," he warned her almost threateningly, and off he went again⁹⁵. » (*JMB*, p. 7) Un peu plus loin dans le roman, au deuxième chapitre, Mme Darling voulant montrer à son époux l'ombre de Peter, qui se trouve dans la nursery sans son propriétaire, se retient de le faire en voyant son mari calculer le coût des manteaux d'hiver de ses deux fils : « She thought of showing it to Mr. Darling, but he was totting up winter great-coats for John and Michael, with a wet towel around his head to keep his brain clear, and it seemed a shame to trouble him [...]»⁹⁶. » (*JMB*, p. 16-17)

L'idée du père menaçant est réitérée lorsque, juste avant que leurs parents sortent un vendredi soir, Wendy et son frère John jouent à être M. et Mme Darling le jour de la naissance de leurs enfants. Au moment où le plus jeune, Michael, fait la demande d'être mis au monde lui aussi, John, ayant le rôle du père, refuse disant qu'ils ne veulent plus d'enfants, ce qui a pour effet de faire croire au cadet qu'il n'a aucune valeur : « Michael came from his bath to ask to be born also, but John said brutally that they did not want any more. Michael had nearly cried. "Nobody wants me," he said⁹⁷» (*JMB*, p. 18-19). De plus,

⁹⁵ « – Bien sûr, voyons, George, s'écria [Mme Darling], tout en sachant que la tendresse qu'elle éprouvait pour Wendy ne rendait pas son jugement des plus objectifs.

– Souviens-toi des oreillons, proféra-t-il d'un ton comminatoire. » (*HR*, p. 11)

⁹⁶ « Elle songea à la montrer à M. Darling ; or il était en train d'additionner les prix des manteaux d'hiver pour John et Michael, une serviette humide enroulée autour de la tête pour garder l'esprit clair, et il eût été fâcheux de le déranger dans ses calculs. » (*HR*, p. 23)

⁹⁷ « Michael était sorti de son bain pour demander à naître aussi, mais John avait brutalement déclaré qu'ils ne voulaient plus d'enfants. Michael était au bord des larmes.

– Personne ne veut de moi, dit-il. » (*HR*, p. 26)

avant de sortir le soir, M. Darling, incapable de nouer sa cravate autour de son cou signale à sa femme que si sa cravate n'est pas attachée, il ne pourra pas sortir, aura trop honte pour retourner au bureau et devra abandonner leurs enfants, car il n'aura plus aucun sou en poche. Mme Darling, en parfaite mère et maîtresse de maison, lui propose de la lui attacher elle-même : « [W]ith her nice cool hands she tied his tie for him, while the children stood around to see their fate decided⁹⁸. » (*JMB*, p. 20) La peur d'être abandonné et de ne pas être désiré est donc sans cesse ressassée dans le roman et, en ce qui concerne le père, est souvent associée à l'argent et au risque d'en manquer à cause des enfants qui boivent trop de lait et coûtent bien trop cher à nourrir et à soigner.

Sédat, dans son article « Le corps dans les théories sexuelles infantile », évoque une théorie sexuelle soulevée par Freud et appelée la « conception sadique du coït⁹⁹ ». Elle surgit lorsque l'enfant est témoin du rapport sexuel des parents, entend des cris de jouissance ou découvre des traces de l'activité, taches, sang sur le lit, etc. Elle introduit la pensée que la sexualité équivaut à la violence, à la force de l'un sur l'autre, à un jeu de domination. Dans *Peter and Wendy*, il est possible de rapprocher la théorie de la « conception sadique du coït » de la scène où M. Darling calcule, assis sur le lit de Mme Darling qui, elle, tient Wendy dans ses bras. La petite qui vient de naître est témoin du « calcul » anxieux du père, de son air menaçant et du regard implorant de la mère. Et pourtant, sous cette menace que représente le père se cache une impuissance que la traduction de Robillot met de l'avant. Attentif à la chaîne de signifiants du calcul, des

⁹⁸ « De ses doigts fins et frais, elle lui noua sans effort sa cravate, tandis que les enfants, autour d'elle, regardaient se modeler leur destin. » (*HR*, p. 27)

⁹⁹ Jacques Sédat, art. cit., p. 23.

chiffres et de l'argent, chaîne qui en révèle beaucoup sur la menace, mais aussi, et surtout, sur l'impuissance du père, Robillot va amplifier le côté homme-enfant de M. Darling.

For a week or two after Wendy came it was doubtful whether they would keep her or not, as she was another mouth to feed. Mr Darling was frightfully proud of her, but he was very honourable, and he sat on the edge of Mrs Darling's bed, holding her hand and calculating expenses, while she looked at him imploringly. She wanted to risk it, come what might, but that was not his way; his way was with a pencil and a piece of paper, and if she confused him with suggestions he had to begin at the beginning again.

[...]

“[...] – and the pound you lent to that man who came to the door – quiet, child – dot and carry child – there, you've done it! – did I say nine nine seven? [...]” (*JMB*, p. 6-7)

Une semaine ou deux après la venue de Wendy, ses parents se demandèrent s'ils pourraient la garder car elle représentait une bouche de plus à nourrir. M. Darling était très fier de sa fille, mais en homme soucieux d'honorabilité, assis au bord du lit de sa femme, il lui prit la main et entreprit d'évaluer les frais à venir, tandis qu'elle attachait sur lui un regard implorant. Elle était résolue coûte que coûte à courir le risque mais il n'avait pas la même vision des choses. Papier et crayon en main, il alignait ses calculs, chaque fois qu'elle l'interrompait avec ses suggestions, il devait recommencer de zéro.

[...]

– [...] – plus la livre que tu as prêté à cet homme qui est venu frapper à notre porte – Chut, bébé – virgule et je reporte bébé – Ça y est tu as réussi! – Ai-je dit neuf, neuf sept? [...]. (*HR*, p. 10-11)

À la fin de l'extrait cité, dans sa frénésie et son empressement M. Darling mêle les chiffres et les mots et « child » prend la place de l'argent dans ses calculs : « [...] – dot and carry child – [...] – did I say nine nine seven? [...] ». Ces deux petits fragments de phrases ne font que renforcer l'idée que le calcul est un symbole de l'acte sexuel qui permet de créer la vie ; « carry child » faisant penser à la grossesse et « nine, nine » au nombre de mois qu'il faut pour qu'elle arrive à terme et qu'un enfant voit le jour. En effet, dans ce contexte d'évaluation des finances, la première définition du verbe « carry » qui vient en tête est celle reliée au calcul et aux mathématiques¹⁰⁰, mais « être enceinte », « porter un

¹⁰⁰ Selon le *Cambridge Dictionary*, le verbe « carry » veut dire, entre autres, « to put a number into another column when doing addition. »

Cambridge Dictionary, « carry », <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/carry>, page consultée le 26 décembre 2020.

Selon le dictionnaire *Le Robert & Collins français-anglais, anglais-français*, si le terme « carry » est utilisé dans un contexte mathématique, il peut se traduire en français par « retenir » : « **carry** [...] (Math) retenir - ...and carry three...et je retiens trois. »

enfant » est aussi l'une des nombreuses significations énumérées sous ce verbe dans le *Cambridge Dictionary*, surtout lorsqu'il est suivi du mot « child » :

carry *verb* (be pregnant with)

to be pregnant with a child:

- *It was quite a shock to learn that she was carrying twins*
- *I was enormous when I was carrying Josh*¹⁰¹

Aucune traduction vers le français de *Peter and Wendy* ne conserve cette allusion à la grossesse, mais la langue d'arrivée permet un autre double sens jouant non pas sur les signifiants représentatifs de l'acte sexuel et de la grossesse, mais sur l'angoisse de l'abandon et du rejet. Robillot, comme Métral¹⁰² avant lui, traduit le lapsus de M. Darling par : « [...] – virgule et je reporte bébé – [...] ». Dans toutes les autres traductions, « carry » est traduit par le verbe « retenirⁱⁱ » et non pas par le verbe « reporter ». Certes, ce n'est qu'une légère différence, mais ces deux mots, bien qu'ils aient tous deux un sens mathématique¹⁰³ et qu'ils constituent une traduction juste, n'ont pas la même signification et n'entraînent pas les mêmes interprétations. Si M. Darling retient le bébé, comme l'écrivent Laporte, Van Den Dries, Rovere et Labbe, cela peut sous-entendre que le père veut retenir ses enfants et ne pas les abandonner. Traduire ainsi l'erreur de M. Darling crée une image plutôt rassurante du père qui au fond de lui semble désirer garder ses enfants. Traduire « [...] – dot and carry child – [...] » par « [...] – virgule et je reporte bébé – [...] »

Le Robert & Collins français-anglais, anglais-français, « carry », Paris/Glasgow, Dictionnaire Le Robert - SEJER/HarperCollins Publishers, 2020 [2005], p. 1207-1208.

¹⁰¹ *Cambridge Dictionary*, art. cit.

¹⁰² « [...] – tranquille, bébé – je reporte bébé – [...] » (*YM*, p. 7)

¹⁰³ Dans un contexte mathématique, selon *Le Robert*, « retenir » renvoie à « [...] Faire une retenue (arithmétique). *Je pose 4 et je retiens 3.* »

Le Robert illustré, « retenir », dans Alain Roy (dir.), Paris, Dictionnaire Le Robert-SEJER, 2021 [2009], p. 1676.

Selon *Le Robert* toujours, « reporter » renvoie à « report » nom qui signifie entre autres « Fait de reporter un total en haut d'une colonne. »

Le Robert illustré, « reporter » et « report », *op. cit.*, p. 1667.

suggère le contraire. « Reporter » signifie « [p]orter (une chose) à l'endroit où elle se trouvait.¹⁰⁴ », insinuant qu'après avoir eu l'enfant, le désir du père est de s'en débarrasser, de le rendre où il a été trouvé, de le retourner à son origine, inanimé. Cette définition s'accorde bien avec la représentation du père menaçant forgée dans les deux premiers chapitres du roman. Néanmoins, le père dans *Peter and Wendy*, bien qu'inquiétant, est loin d'être tout puissant et la traduction de Robillot rend justice à cette ambivalence du personnage sans toutefois suivre mot à mot le texte d'origine

Dans cette même scène du calcul sur le lit, vers la fin du premier paragraphe cité, pour signaler que M. Darling recommençait du début dès que sa femme l'embrouillait – « [...] and if she confused him with suggestions he had to begin at the beginning again. » (*JMB*, p. 6) –, Robillot choisit d'écrire que M. Darling recommence de zéro : « [...] chaque fois qu'elle l'interrompait avec ses suggestions, il devait recommencer de zéro. » (*HR*, p. 11) Les autres traducteurs et traductrices vers le français du roman se tiennent plus proches du texte d'origine et ne vont faire ni ajouts ni modifications – à part Van Den Dries qui, comme Robillot, va écrire « recommencer de zéroⁱⁱⁱ ». À première vue, cette légère modification paraît sans importance, mais permet tout de même de dévoiler la plus grande faiblesse de M. Darling. Le « zéro » réapparaît à la fin de la traduction de Robillot montrant que l'obsession de M. Darling avec les chiffres découle du sentiment d'être lui-même un « zéro » et que le calcul n'est qu'une vaine tentative d'accéder à une certaine totalité, à un certain contrôle. Dans les efforts obstinés de M. Darling à vouloir trouver des réponses, Mme Darling, ultime représentante du féminin et du maternel dans le roman, l'interrompt et le ramène toujours à zéro de telle manière qu'il est incapable

¹⁰⁴ *Idem.*

d'accéder à ce qu'il cherche, car ce qu'il cherche est tout simplement inaccessible. Cette recherche de complétude et d'unité à travers le calcul et l'argent évoque « la chose », « *das Ding* », cette chose dont parle Jean-Sébastien Trudel dans son texte sur l'œuvre de Novarina, cette chose, « absence constitutive de l'humain ¹⁰⁵ », jamais eue, perdue à jamais et dont le premier représentant est la mère. M. Darling bien qu'il figure le Nom-du-père n'échappe pas à l'infantile, car il est, lui aussi, un chercheur trompé.

Vers la fin du roman, de retour à la maison, Wendy et ses frères sont accompagnés des garçons perdus qui supplient Mme Darling de les adopter, car leur plus grand désir est d'avoir une mère. Devant leur manque de considération pour lui, M. Darling éclate en sanglots, poussant les garçons perdus à lui assurer qu'ils ne le considèrent pas comme un « zéro ».

Then he burst into tears, and the truth came out. He was as glad to have them as she was, he said, but he thought they should have asked his consent as well as hers, instead of treating him as a **cypher** in his own house.

“I don't think he is a **cypher**,” Tootles cried instantly. “Do you think he is a **cypher**, Curly?”

“No, I don't. Do you think he is a **cypher**, Slightly?”

“Rather not. Twin, what do you think?”

It turned out that not one of them thought him a **cypher**; and he was absurdly gratified, and said he would find space for them all in the drawing-room if they fitted in. (*JMB*, p. 172)

Là-dessus, M. Darling fondit en larmes et la vérité se fit jour. Il était aussi heureux qu'elle d'accueillir les garçons, mais ils auraient bien pu lui demander aussi son consentement, au lieu de le traiter comme un **zéro** dans sa propre maison.

– Je ne crois pas que c'est un **zéro**, cria tout de suite Laflûte.

– Tu crois que c'est un **zéro**, toi, Frison?

– Moi, pas du tout! Et toi, Flocon, tu crois que c'est un **zéro**?

– Sûrement pas. Hé! le Jumeau, qu'est-ce que tu en penses?

Il se confirma qu'aucun d'entre eux ne le considérait comme un **zéro**. M. Darling se sentit alors absurdement réconforté et il leur déclara qu'il leur trouverait de la place à tous dans le salon s'ils pouvaient y tenir. (*HR*, p. 224)

¹⁰⁵ Jean-Sébastien Trudel, art. cit., p. 109.

« Cypher » ou « cipher » est défini dans le *Cambridge Dictionary* par « a person or a group of people without power, but used by others for their own purposes, or someone who is not important ¹⁰⁶ » et il s'agit également en anglais d'un synonyme de « zero ». Ce substantif est traduit par « zéro » dans toutes les traductions vers le français du roman^{iv}, sauf celle de Van Den Dries¹⁰⁷. Comme nous l'avons vu un peu plus haut, les autres traductions restent proches du texte de départ dans la scène du calcul sur le lit¹⁰⁸. Celle de Robillot, pour sa part, avec son « [...] chaque fois qu'elle l'interrompait avec ses suggestions, il devait recommencer de zéro » (*HR*, p. 11) et la traduction de « cypher » par « zéro », permet de rappeler cette obsession des chiffres et de l'argent qui donne l'illusion au père d'être important, tout puissant et total tout en révélant son inadéquation devant le grand Autre maternel. La répétition du mot « zéro » à la fin de la traduction crée ainsi une résonance avec le début du roman et rappelle la véritable impuissance du père mise en lumière par Robillot plus que tout autre traducteur et toute autre traductrice.

Une tendance à enlever à M. Darling des caractéristiques positives peut être observée maintes fois dans la traduction de Robillot. Revenons à la fameuse scène du calcul sur le lit de Mme Darling. Dans la version française, M. Darling n'est pas comme dans le texte d'origine un homme très honorable, « he was very honourable man » (*JMB*, p. 6), mais « un homme soucieux d'honorabilité » (*HR*, p. 11), c'est-à-dire désireux d'être et de paraître

¹⁰⁶ *Cambridge Dictionary*, « cipher », <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/cipher>, page consultée le 26 décembre 2020.

¹⁰⁷ « [...] En réalité, il était heureux d'adopter les garçons ; il était seulement vexé qu'on ne lui ait pas demandé son avis. C'était sous-entendre qu'il **comptait pour du beurre**.

– Je ne pense pas qu'il **compte pour du beurre!** s'écria aussitôt Pipeau. Et toi, Bouclette?

– Pas du tout. Et toi, Léger?

– Non, Et toi, Jumeau? » (*SVD*, p. 210)

¹⁰⁸ Ils restent proches du texte d'origine en traduisant « [...] and if she confused him with suggestions, he had to begin at the beginning again. » (*JMB*, p. 6) par une forme ou une autre de « si elle l'interrompait, il devait recommencer depuis le début. » Pour les traductions exactes, se référer à la note iii en annexe.

honorable¹⁰⁹. Dans le texte anglais, Barrie s'assure de rappeler qu'entre M. et Mme Darling, M. Darling est celui qui possède « the grander character » (*JMB*, p. 7). Métral traduit cela par « c'était lui qui des deux montrait la plus grande force d'âme » (*YM*, p. 7), Laporte par « il était, de loin, le plus influent des deux » (*ML*, p. 10), Van Den Dries par « c'était à lui de se montrer fort » (*SVD*, p. 8). Rovere fait une erreur intéressante et inverse les rôles, donnant à Mme Darling « the grander character » : « des deux parents c'était elle vraiment qui avait le plus de panache. » (*MR*, p. 23) et Labbe écrit : « des deux c'était lui le plus compétant. » (*SL*, p. 15) Robillot, quant à lui, ne donne pas de qualité à M. Darling, mais seulement un ton « comminatoire ».

| | |
|---|---|
| <p>“Of course we can, George,” [Mrs Darling] cried. But she was prejudiced in Wendy’s favour, and he was really the grander character of the two.</p> <p>“Remember mumps,” he warned her almost threateningly, and off he went again. “Mumps one pound, that is what I have put down, but I daresay it will be more like thirty shillings – [...] – and so on it went, and it added up differently each time; but at last Wendy just got through, with mumps reduced to twelve six, and the two kinds of measles treated as one. (<i>JMB</i>, p. 7)</p> | <p>– Bien sûr, voyons, George, s’écria [Mme Darling], tout en sachant que la tendresse qu’elle éprouvait pour Wendy ne rendait pas son jugement des plus objectifs.</p> <p>– Souviens-toi des oreillons, proféra-t-il d’un ton comminatoire. Oreillons : une livre, c’est ce que j’ai noté mais, à mon avis, ça se rapproche plutôt de trente shillings – [...].</p> <p>Ainsi s’allongeait l’énumération avec un total toujours différent ; enfin, Wendy fut acceptée de justesse, avec les oreillons ramenés à douze shillings six et les deux maladies éruptives confondues en une seule. (<i>HR</i>, p. 11)</p> |
|---|---|

L’adjectif « comminatoire » est synonyme de « menaçant », mais il s’agit d’un terme peu utilisé et méconnu. Il correspond à un registre de langue plus soutenu qui peut se révéler difficile à comprendre par le lecteur et la lectrice sans une recherche dans le dictionnaire, ce qui atténue par le fait même l’effet de menace. Dans la traduction de Robillot, M.

¹⁰⁹ Bien qu’aucune traduction vers le français ne décrive M. Darling comme étant un homme honorable, chaque traducteur et traductrice lui attribuent tout de même une qualité qui s’accorde bien avec le calcul minutieux qu’il entreprend : « [...] en homme responsable [...] » (*YM*, p. 6), « [...] il était très rigoureux [...] » (*ML*, p. 9), « Monsieur Darling était subjugué par sa fille, mais il n’en était pas moins prudent. » (*SVD*, p. 7), « [...] il était très précautionneux [...] » (*MR*, p. 22), « [...] en homme à principes [...] » (*SL*, p. 15).

Darling représente peut-être réellement un danger, mais ne possède aucune force d'âme, influence ou compétence. Il s'agit simplement d'un homme-enfant dont le seul désir est d'être respecté et admiré par sa femme et ses enfants.

Un soir, juste avant que Wendy et ses frères s'envolent vers le Pays de Nulle Part avec Peter Pan, Barrie peint un portrait extrêmement enfantin de M. Darling. Incapable de nouer sa cravate, il entre en trombe dans la chambre des enfants, se plaignant de cette maudite cravate qui refuse de lui obéir. Voyant que son épouse est indifférente à son malheur, il insiste sur la gravité de la situation qui, selon lui, peut mener à l'abandon de leurs trois enfants. Et pour apostropher Mme Darling, il s'écrit « mother » :

“I warn you of this, **mother**, that unless this tie is round my neck we don't go out to dinner tonight, and if I don't go out to dinner tonight, I never go to the office again, and if I don't go to the office again, you and I starve, and our children will be flung into the streets.”

Even then Mrs. Darling was placid. “Let me try, **dear**,” she said, and indeed that was what he had come to ask her to do, and with her nice cool hands she tied his tie for him, while the children stood around to see their fate decided. (JMB, p. 20)

– Je te préviens d'une chose, **maman**, dit-il, si cette cravate refuse de se nouer à mon cou, nous ne sortons pas dîner ce soir et, si je ne sors pas dîner ce soir, je ne retournerai jamais au bureau et, si je ne retourne pas au bureau, toi et moi mourrons de faim et nos enfants se retrouveront dans la rue.

Mme Darling avait cependant réussi à garder son calme.

– Écoute, **mon grand**, laisse-moi essayer. Et, pour dire la vérité, il n'en attendait pas moins d'elle. De ses doigts fins et frais, elle lui noua sans effort sa cravate, tandis que les enfants, autour d'elle, regardaient se modeler leur destin. (HR, p. 27)

Appeler sa femme par « mother », ou « maman », devant les enfants, bien qu'étrange, peut être compréhensible étant donné que les enfants connaissent leur mère sous ce nom. Par contre, il existe bel et bien une dynamique mère/fils entre Mme Darling et son époux, ce qui a pour effet d'ôter à M. Darling tout semblant d'autorité et de pouvoir. Vers la fin du roman, en l'absence de Wendy, John et Michael qui se trouvent au Pays de Nulle Part, le père prend en quelque sorte la place de ses enfants. Alors que sa femme et lui sont installés

dans la nursery, il lui demande, tel un enfant le ferait avec sa mère, de lui jouer un morceau au piano pour l'aider à s'endormir : « “Won't you play me to sleep,” he asked, “on the nursery piano¹¹⁰?” » (*JMB*, p. 166)

Cette dynamique mère/fils est amplifiée dans la traduction de Robillot lors de la scène de la cravate désobéissante, mettant ainsi l'accent sur le caractère homme/enfant impuissant du père. Mme Darling, proposant de nouer la cravate elle-même, s'adresse à son époux dans le texte d'origine en utilisant le terme « dear », une marque de tendresse typique dans un couple. Ce mot se traduit bien en français par « chéri » comme le font Laporte, Labbe et Rovere¹¹¹ ou « mon cher » comme le fait Van Den Dries¹¹² – Métral, quant à elle, va retirer ce mot de sa traduction¹¹³. Robillot comme on peut le constater se sert de l'expression « mon grand » pour traduire « dear ». Selon l'édition actuelle du *Dictionnaire de l'Académie française*, « mon grand » ou « ma grande » est un substantif qu'un adulte utiliserait pour s'adresser à un enfant. « Subst. *Mon grand, ma grande*, termes affectueux et exagérés par lesquels on s'adresse à un enfant, à un adolescent[/*une adolescente*] ou à une personne plus jeune¹¹⁴. » Dans la traduction de Robillot, la réponse de Mme Darling – « Écoute, mon grand [...] » – à l'injonction de son mari où il s'adresse à elle en l'appelant « maman » met en évidence le caractère et l'attitude immatures de M. Darling tout en plaçant Mme Darling dans la position de pouvoir en tant que grand Autre maternel capable de nouer la cravate, cet objet phallique représentatif de l'autorité.

¹¹⁰ « Tu ne veux pas me jouer un peu de piano pour m'endormir, la pria-t-il. » (*HR*, p. 217)

¹¹¹ (*ML*, p. 26), (*SL*, p. 29) et (*MR*, p. 33).

¹¹² (*SVD*, p. 24).

¹¹³ « – Laisse-moi essayer, dit-elle. » (*YM*, p. 21)

¹¹⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, « grand, grande », <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1197>, page consultée le 7 mars 2021.

Ainsi, encore une fois, la traduction de Robillot insiste sur l'incompétence et l'impuissance du père qui permettent de laisser toute la place à l'altérité de la mère et à l'appréhension du féminin. Il y a quelque chose dans le défaut du père qui mène au féminin et à sa puissance dont les effets, comme nous le verrons dans le second chapitre, se font ressentir jusque dans la traduction.

1.3 La couture et l'échange de baisers

Dans *Peter Pan. Figure mythique*, Monique Chassagnol soulève l'état d'errance d'un enfant qui se sépare de sa mère bien trop tôt, et la perte d'identité et d'origine qui peuvent s'ensuivre et qui se voient dans le personnage de Peter Pan.

Incertain quant à son âge, Peter l'est aussi quant à son identité, et au fil du récit se définit de diverses manières. Bébé échappé de son berceau, fée parmi les fées, oiseau parmi les oiseaux, à la fois féminin et masculin, immatériel, il demeure un personnage de l'entre-deux¹¹⁵.

Chassagnol évoque ensuite une scène marquante dans le roman, celle du troisième chapitre où Peter, venu récupérer son ombre, rencontre Wendy pour la première fois. La petite fille se présente en donnant son nom complet : « Wendy Moira Angela Darling » (*JMB*, p. 28). Lorsque Peter Pan se présente à elle à son tour, Wendy s'étonne de la brièveté de son nom, ce qui vexé le garçon éternel. Comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessous, l'accent est mis sur la longueur du nom de Wendy lorsqu'il est répété au moment où elle s'excuse de son étonnement :

“What’s your name?” he asked.

“Wendy Moira Angela Darling,” she replied with some satisfaction. “What is your name?”

“Peter Pan.”

She was already sure that he must be Peter, but it did seem a comparatively short name.

“Is that all?”

“Yes,” he said rather sharply. He felt for the first time that it was a shortish name.

“I’m so sorry,” said Wendy Moira Angela¹¹⁶. (*JMB*, p. 28-29)

¹¹⁵ Monique Chassagnol, « Désir d'enfance », *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁶ « – Comment t'appelles-tu? demanda-t-il.

Wendy demande ensuite à Peter d'où il vient, où il habite : « “Second to the right,” said Peter, “and then straight on till morning¹¹⁷.” » (*JMB*, p. 29) Interloquée par cette curieuse réponse, la petite fille lui demande alors comment sa mère reçoit son courrier, ce qui ne fait que contrarier Peter Pan encore plus. Il aurait souhaité qu'elle ne soulève pas la question des mères. Il lui dit qu'il n'a pas de mère et qu'il n'en veut pas. La différence principale entre ces deux personnages est bien visible dans ce chapitre; Wendy sait d'où elle vient et qui sont ses parents comme le montre son nom qui la relie à une lignée familiale. Peter, quant à lui, avec son nom trop bref et son étrange adresse ne sait pas vraiment d'où il vient, ce qu'il est réellement ou comment il a été fabriqué. Cela ne l'intéresse pas, mais en vérité il en a peur. Chassagnol écrit :

Peter, en claironnant qu'il est désincarné et intemporel, exprime en vérité sa crainte et son rejet des lois de la nature : la naissance, la sexualité, la procréation, la mort. Et si la mort lui apparaît comme une extraordinaire aventure, c'est sans doute que la naissance elle-même est pour lui plus extraordinaire encore : impensable, inénarrable, à proprement parler obscène¹¹⁸.

C'est le sexuel qui est obscène pour cet étrange enfant, mais le sexuel est aussi ce qui mène à la vie. L'ignorer serait donc mortel. Le nom Peter Pan désigne pour Chassagnol la nature mi-enfant, mi-divinité du garçon¹¹⁹, mais on peut également y lire, en contraste avec celui de Wendy, la perte de l'origine causée par le refus de la mère et la peur du sexuel qui sont des éléments de réponse aux questions « d'où vient “je” ? » et « d'où viens-tu ? ». Wendy,

– Wendy Moira Angela Darling, répondit-elle d'un ton satisfait. Et toi?

– Peter Pan.

Elle était déjà certaine que c'était Peter mais son nom lui parut plutôt court.

– Et c'est tout?

– Oui, dit-il d'un ton un peu froid.

Pour la première fois, il se rendait compte de la brièveté de son nom.

– Excuse-moi, dit Wendy Moira Angela. » (*HR*, p. 38)

¹¹⁷ « – La deuxième à droite, dit Peter, et ensuite tout droit jusqu'à l'aube. » (*HR*, p. 38)

¹¹⁸ Monique Chassagnol, « Désirs d'enfance », *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 51.

de son côté, ne peut retenir sa pulsion de savoir et d'investigation et veut découvrir le secret de sa propre origine, de sa propre naissance, même si cela implique de laisser derrière elle une mère désolée. Cela se voit bien à travers les questions qu'elle pose et son imitation des parents. Avec son acharnement à coudre qui peut être observé tout au long du roman, Wendy imite plus spécifiquement Mme Darling.

« While boys learned writing and arithmetic, girls sewed¹²⁰ », écrit Christine Bayles Kortsch sur la différence entre l'éducation des garçons et des filles dans son ouvrage portant sur la culture vestimentaire et la couture en Angleterre à l'époque victorienne. Dans *Peter and Wendy*, on peut également remarquer cette dichotomie. M. Darling calcule et Mme Darling, bien qu'elle ne fasse pas exclusivement cela, coud. Comme le calcul, la couture constitue un signifiant représentatif du sexuel puisqu'elle fait retour pour créer une hypothèse sexuelle dans le texte. Richard Rotert note, dans un article portant sur le baiser de Mme Darling, l'importance que prend la couture dans le roman et son association avec le féminin et le maternel :

At the center of each of the many family units is a female who draws it together. Mrs Darling, Wendy, Tinker Bell, and Tiger Lily, the lovely Indian maiden, all exert a centripetal force on their constituent groups; even the pirates have a "feminine" character in Smee. As the adhesive, bonding agent, each is associated with the act of sewing or mending¹²¹.

Effectivement, coudre est un trait qui caractérise Mme Darling et que Wendy ne cesse d'imiter au Pays de Nulle Part. Pour la petite fille, coudre est un élément essentiel à ce qu'est être une mère et une femme, car elle associe cette activité à celle dont le désir et l'être l'intriguent tant, sa propre mère Mme Darling. Il est également pertinent de noter

¹²⁰ Christine Bayles Kortsch, « The Needle Dipped in Blood », dans *Dress Culture in late Victorian Women's Fiction: Literacy, Textiles, and Activism*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 28.

¹²¹ Richard Rotert, « The Kiss in the Box », *Children's Literature*, vol. XVIII, n° 1, 1990, p. 117-118.

qu'à l'époque victorienne, la maîtrise de la couture était considérée comme l'un des attributs qui faisaient d'une jeune femme de la classe moyenne une future épouse séduisante et accomplie. Toutes les filles anglaises de toutes les classes confondues du XVIII^e, XIX^e et début XX^e siècles apprennent à coudre et à ravauder dès leur plus jeune âge, que ce soit à la maison ou à l'école et que cela leur plaise ou non¹²². Dès le premier chapitre du roman, Mme Darling est présentée veillant ses enfants dans la nursery et cousant : « All were looking so safe and cosy that [Mrs Darling] smiled [...] and sat down tranquilly by the fire to sew. It was something for Michael, who on his birthday was getting into shirts¹²³. » (*JMB*, p. 14) Wendy, pour sa part, ne fait que coudre dans la maison souterraine au Pays de Nulle Part. Avec ses fils et son dé à coudre, elle tisse des pensées, des idées à la recherche du secret qui dévoilerait des réponses sur son propre corps et sa propre naissance :

Wendy's favourite time for sewing and darning was after they had all gone to bed¹²⁴. (*JMB*, p. 81)

While [Wendy] sewed they played around her [...] ¹²⁵. (*JMB*, p. 108)

À la toute fin du récit, alors qu'elle est devenue femme mariée et mère d'une petite fille à son tour, Wendy reprise et raccommode toujours : « Wendy was sitting on the floor, very close to the fire, so as to see to darn, for there was no other light in the nursery [...] ¹²⁶. »

¹²² Voir à ce sujet Christine Bayles Kortsch, art. cit., p. 23-53.

¹²³ « Tous semblaient si paisibles et si confiants qu[e Mme Darling] sourit [...]; et elle alla s'asseoir près du feu avec son fil et ses aiguilles. Elle cousait pour Michael qui, à son anniversaire, allait porter sa première chemise. » (*HR*, p. 20)

¹²⁴ « C'était une fois tous les enfants couchés que Wendy préférait coudre et ravauder. » (*HR*, p. 106)

¹²⁵ « [Wendy] se mit à son ravaudage et les enfants reprirent leurs jeux autour d'elle. » (*HR*, p. 141)

¹²⁶ « Wendy était assise par terre, tout près du feu, pour mieux voir son ouvrage car il n'y avait pas d'autre lumière dans la nursery. » (*HR*, p. 235)

(*JMB*, p. 180) Même Smee, le fidèle maître d'équipage de Crochet, dont la serviabilité émeut parfois aux larmes le capitaine, manie la machine à coudre :

There was little sound, and none agreeable save the whir of the ship's sewing machine at which Smee sat, ever industrious and obliging, the essence of the commonplace, pathetic Smee. I know not why he was so infinitely pathetic, unless it were because he was so pathetically unaware of it; but even strong men had to turn hastily from looking at him, and more than once on summer evenings he had touched the fount of Hook's tears and made it flow¹²⁷. (*JMB*, p.139)

Ce retour du motif de la couture n'est pas anodin, car la plus importante hypothèse sexuelle jouée par Peter et Wendy au troisième chapitre du roman va se construire précisément autour de cette activité ménagère et journalière des femmes de l'époque victorienne.

Dans la nursery lors de leur première rencontre, une dynamique similaire à celle entre M. et Mme Darling se met en place entre Peter et Wendy. Telle une mère bienveillante et une épouse modèle, Wendy recoud l'ombre de Peter à son corps. Notons que Peter ignore ce qu'est la couture tandis que Wendy en sait beaucoup sur la question.

“It must be sewn on,” she said, just a little patronizingly.
 “What's sewn?” he asked.
 “You're dreadfully ignorant.”
 “No, I'm not¹²⁸.” (*JMB*, p. 30)

Puis, sous les compliments de Peter, Wendy devient femme – « ‘Wendy,’ he continued in a voice that no woman has ever yet been able to resist, ‘Wendy, one girl is more use than

¹²⁷ « On n'entendait à bord que le cliquetis régulier de la machine à coudre sur laquelle Smee, toujours industriel et serviable, simple marin corvéable à merci, était penché. Pourquoi était-il aussi pathétique? Peut-être parce qu'il était pathétiquement inconscient de l'être : même les hommes les plus endurcis devaient détourner de lui leurs regards et, plus d'une fois par certains soirs d'été, il lui était arrivé d'arracher des larmes à Crochet. » (*HR*, p. 181)

¹²⁸ « – Il faut la recoudre, affirma-t-elle d'un ton légèrement protecteur.

– Recoudre ? Qu'est-ce que c'est que ça ?

– Ce que tu peux être ignorant!

– Moi? pas du tout! » (*HR*, p. 39)

twenty boys,' Now Wendy was every inch a woman¹²⁹. » (*JMB*, p. 31) – et elle veut échanger avec lui un baiser.

Ici, les allusions au couple marié et à l'acte sexuel se multiplient. Comme le garçon qui ne grandit jamais ne sait pas non plus ce qu'est un baiser, Wendy lui pose dans la main son dé à coudre, « thimble », qui, en plus d'être une cavité, un trou, est comme une bague dans laquelle on peut glisser le doigt : « [...] [A]nd not to hurt his feeling she gave him a thimble¹³⁰. » (*JMB*, p. 31) De son côté, Peter donne à Wendy un « acorn button », un « bouton en forme de gland » dans la traduction française de Robillot, qui peut faire référence au sexe masculin :

| | |
|--|---|
| <p>She made herself rather cheap by inclining her face toward him, but he merely dropped an acorn button into her hand [...]. (<i>JMB</i>, p. 31)</p> | <p>Sans vergogne, elle tendit vers lui son visage mais il se contenta de lui déposer un bouton en forme de gland au creux de la main. (<i>HR</i>, p. 42)</p> |
|--|---|

Sans le savoir, les enfants miment avec ces objets, le trou et le gland, substituts de baisers, l'acte qui les a mis au monde et enquêtent sur leur origine. Avec cette imitation des parents menée par Wendy, ils jouent tous deux une hypothèse sexuelle introduite par la couture. Notons qu'en français, l'association entre la noix et l'appareil génital mâle est beaucoup plus manifeste qu'en anglais. En plus de ressembler par sa forme au bout du sexe masculin, le substantif « gland » signifie à la fois « fruit de chêne » et « extrémité de la verge¹³¹ ». Dans un article intitulé « Wendy's Story : analytic perspectives on J.M. Barrie's *Peter and Wendy*¹³² », Adrian Smith se penche également sur cette scène d'échange de baisers, scène

¹²⁹ « – Wendy, continua-t-il d'une voix à laquelle aucune femme n'avait jamais pu résister, Wendy, une fille est plus précieuse que vingt garçons.

Wendy se sentit devenir subitement femme des pieds à la tête. » (*HR*, p. 42)

¹³⁰ « Et, pour ne pas heurter ses sentiments, elle lui offrit un dé à coudre. » (*HR*, p. 42)

¹³¹ *Le Robert illustré*, « gland », *op. cit.*, p. 852.

¹³² Adrian Smith, « Wendy's Story: analytic perspectives on J.M. Barrie's *Peter and Wendy* », *Journal of Analytical Psychology*, n° 57, 2012, p. 517-534.

qui pour lui symbolise tout à fait le contraire de ce que nous avons remarqué. Au lieu de représenter l'acte sexuel, la reproduction et la recherche, Smith observe que le « thimble » et le « acorn button » sont une protection contre la pénétration et la sexualité, puisqu'un dé à coudre protège de l'aiguille et permet d'éviter la coupure et le saignement, tandis que le bouton offert par Peter, porté autour du cou de Wendy en guise de pendentif, est ce qui la sauve de la flèche lancée par un des garçons perdus Tootles, ou Laflûte comme le traduit Robillot, au moment de son arrivée au Pays de Nulle Part.

The word “prick” has been slang for penis since at least the 16th century, and thimbles protect against being pricked by the needle while sewing preventing a drop of blood from falling, which in fairy tales can symbolize menstruation and the attendant possibility of loss of virginity. The Cupid-like arrow shot by the wild, bearskin lost boy is likewise deflected by the acorn button, and thus the acorn button may also be associated with defences against emotional and sexual penetration¹³³.

Cette analyse est convaincante surtout du point de vue du texte d'origine dont la langue est l'anglais. En ce qui concerne la traduction vers le français, les allusions à la pénétration et à l'acte sexuel sont beaucoup plus évidentes. Robillot traduisant « acorn button » par « bouton en forme de gland » conserve ces références exacerbées par la langue française, ce que font d'ailleurs tous les autres traducteurs et toutes les autres traductrices du roman^v, sauf Sidonie Van Den Dries. En retirant l'élément le plus explicite, la traduction de Van Den Dries prouve ainsi les sous-entendus sexuels de ces deux objets que s'échangent les enfants :

She also said she would give him a kiss if he liked, but Peter did not know what she meant, and he held out his hand expectantly.
“Surely you know what a kiss is?” she asked, aghast.

Elle s'assit près de lui, au bord du lit, et lui proposa de lui donner un baiser. Ignorant de quoi il s'agissait, Peter tendit la main et patienta.
– Tu sais au moins ce qu'est un baiser? s'écria-t-elle, consternée.

¹³³ *Ibid.*, p. 527.

“I shall know when you give it to me,” he replied stiffly, and not to hurt his feeling she gave him a thimble. – Je le saurai quand tu m’en auras donné un, répondit-il sèchement.
 “Now,” said he, “shall I give you a kiss?” and she replied with a slight primness, “If you please.” She made herself rather cheap by inclining **her face** toward him, but he merely dropped an **acorn button** into her hand, so she slowly returned her face to where it had been before, and said nicely that she would wear his kiss on the chain around her neck. It was lucky that she did put it on that chain, for it was afterwards to save her life. (*JMB*, p. 31-32) Pour ne pas le vexer davantage, elle lui offrit un dé à coudre.
 – Et moi, est-ce que je dois te donner un baiser?
 – Si tu veux, fit-elle d’un air pincé.
 Pleine d’espoir, elle lui tendit **une joue**, mais il laissa simplement tomber **un bouton** dans sa paume.
 Elle redressa la tête et lui promit de porter ce baiser comme un pendentif autour de son cou. C’était une idée lumineuse, qui allait plus tard lui sauver la vie. (*SVD*, p. 38-39)

Comme il est possible de le constater dans les extraits ci-dessus du texte de Barrie et de la traduction de Van Den Dries, la traductrice a remplacé le « acorn button », le « bouton en forme de gland », par « bouton » tout simplement, terme qui correspond bien aux maintes références à la couture présentes dans ce chapitre, mais qui, seul, enlève beaucoup à l’allusion sexuelle, que celle-ci soit représentative d’une protection et d’un rejet, comme le suggère Smith, ou figurative d’une hypothèse et d’un désir de savoir et d’investigation sur le sexuel, comme nous le soutenons. De plus, au lieu de traduire fidèlement « She made herself rather cheap by inclining her face toward him [...] » comme le fait Robillot¹³⁴ – « Sans vergogne, elle tendit vers lui son visage [...] » (*HR*, p. 42) – Van Den Dries va plutôt remplacer le terme « face », qui signifie « visage », par le substantif « joue »: « Pleine d’espoir, elle lui tendit une joue [...] », ce que font étrangement la plupart des autres traducteurs et traductrices. Préciser que Wendy ne tend pas vers Peter son visage (ce qui pourrait insinuer ses lèvres) pour recevoir un baiser, mais sa joue montre qu’il y a dans la plupart des traductions du roman un certain malaise devant cette exploration, devant

¹³⁴ Rovere fait comme Robillot et traduit « face » par « visage », tandis que Métral, Laporte et Labbe comme Van Den Dries remplacent « face » par « joue ». Pour les traductions exactes, se référer à la note v en annexe.

cet éveil à la sexualité des deux personnages et surtout face à cette avidité qu'a Wendy de connaître le secret d'un élément qui ne peut être dissocié du sexuel; le baiser. Préciser que Wendy rapproche sa joue, et non pas son visage et surtout pas ses lèvres, est une tentative de rendre la scène plus innocente et moins sexuelle.

En effaçant des éléments qui peuvent être considérés trop explicites pour un lectorat enfant, auquel ce récit est après tout destiné, Van Den Dries prend le rôle de pédagogue que, comme le souligne Coussy dans sa thèse de doctorat, certains traducteurs et certaines traductrices de littérature d'enfance et de jeunesse se donnent, considérant la catégorie littéraire qu'ils et elles traduisent et son public cible; l'enfant :

La façon dont la littérature d'enfance et de jeunesse est perçue (catégorie littéraire à part et secondaire) entraîne un déséquilibre dans les rapports déjà délicats que le traducteur [et la traductrice] entretien[nent] avec les divers aspects de l'activité de traduction [...] Face à ce déséquilibre, le traducteur [et la traductrice] risque[nt] alors de se laisser emporter par [leur] subjectivité sans prendre de recul, sans réflexion véritable, et il [et elle] cherche[nt] à l'imposer à tout prix, quitte à altérer dramatiquement le texte d'origine. [...] [Le] traducteur [et la traductrice] pour la jeunesse [ont] dès le départ pour visée le jeune public destinataire. [Leur] rôle de pédagogue est clairement établi et [leur] accorde une liberté sur le texte seulement encadrée et régulée par [leur] vision de l'enfance¹³⁵.

En tentant de protéger le lectorat cible de ces insinuations qui ne siéent pas à son âge, Van Dan Dries retire des aspects importants liés aux hypothèses sexuelles et au désir de savoir sur le sexuel centraux à la poétique du texte d'origine.

Contrairement à Van Den Dries et aux autres traducteurs et traductrices, Robillot met de l'avant cette exploration et cet intérêt pour le sexuel qui semblent animer Wendy et pas seulement en traduisant « acron button » par « bouton en forme de gland », mais en créant dans sa traduction une liaison qui ne se trouve pas dans le roman d'origine, mais qui n'en est pas moins intéressante et cohérente avec la visée du texte. Lors de leur première

¹³⁵ Audrey Coussy, *op. cit.*, 2014, p. 190.

rencontre, au moment où Peter déclare qu'une fille vaut vingt garçons, Wendy devient soudainement femme: « Now Wendy was every inch a woman. » (*JMB*, p. 31) et veut donner à Peter un baiser. Robillot traduit cela par : « Wendy se sentit devenir subitement femme des pieds à la tête. » (*HR*, p. 42), ce qui donne à entendre qu'elle ne l'est pas réellement, mais « se sent » le devenir. Elle ne le sera que lorsqu'elle aura atteint l'âge adulte à la toute fin du récit. Dans toutes les traductions du roman vers le français, le titre du dix-septième et dernier chapitre, « When Wendy grow up », est traduit par une forme ou une autre de « Wendy a grandi¹³⁶ » mettant ainsi de l'avant, comme dans le texte d'origine, le temps qui passe auquel nul ne peut échapper. Robillot, de son côté, choisit de mettre également l'accent sur le sexuel en écrivant : « Et Wendy devint femme ». Il s'agit d'une référence directe à la remarque du troisième chapitre où Wendy partage avec Peter un baiser et connaît ses premiers émois sexuels, les deux phrases étant, dans la traduction, presque identiques. Au dernier chapitre, elle devient réellement femme, non pas seulement parce qu'elle est mariée et mère d'une petite fille, mais parce qu'elle accède à la connaissance et la compréhension du sexuel, connaissance à laquelle Peter Pan ne parviendra jamais lui qui rejette le sexuel et, par le fait même, ne grandit pas, reste à jamais figé dans le temps. Dans ce tout dernier chapitre, le narrateur dit au lecteur et à la lectrice de ne pas trop se désoler pour Wendy, car elle est de celles qui aiment grandir et qu'elle grandit de son propre gré une journée avant toutes les autres filles. Au lieu de se contenter d'écrire comme les autres traducteurs et traductrices que Wendy grandit une journée avant toutes les autres filles^{vi}, Robillot profite de cette remarque pour, encore une fois, rappeler que Wendy accède « à la condition de femme », et donc au sexuel :

¹³⁶ « Bien des années ont passé... » (*YM*), « Quand Wendy fut grande » (*ML*), « Wendy a grandi » (*SVD*), « Quand Wendy eut grandi » (*MR*), « Wendy a grandi... » (*SL*).

Wendy was grown up. You need not be sorry for her. She was one of the kind that likes to grow up. In the end she grew up of her own free will a day quicker than other girls. (*JMB*, p. 177)

Wendy était devenue adulte. Ne la plaignez pas pour autant car elle appartenait à la race de celles qui ne demandent pas mieux que de grandir. Et, vieillissant de son plein gré, elle parvint à la condition de femmes avant les autres filles de son âge. (*JMB*, p. 231)

Cette insistance dans la traduction de Robillot sur le fait que Wendy ne soit pas seulement devenue adulte, mais qu'elle soit surtout devenue femme plus tôt et de sa propre volonté, éclaire la phrase du texte d'origine nous disant que la robe de mariée de Wendy était blanche avec une ceinture rose : « Wendy was married in white with a pink sash¹³⁷. » (*JMB*, p. 178) Cela peut sembler sans importance, mais il faut se rappeler qu'au début du roman, au moment de la mise en place des premiers signifiants représentatifs du sexuel et de l'enfantement (voir 1.1 Naître dans les choux-fleurs), il est précisé que la robe de Mme Darling, lors de son mariage, était blanche, complètement blanche, signalant sa virginité et sa « pureté » : « Mrs. Darling was married in white [...] ¹³⁸ » (*JMB*, p. 6) Wendy, de son côté, porte une robe avec une ceinture rose, ce qui laisse entendre qu'elle s'est mariée alors qu'elle n'était pas complètement ignorante de ce qui est sexuel et est ainsi parvenue à la condition de femme avant les autres filles qui y accèdent, à l'époque, seulement le jour de leur noce.

Dans le texte d'origine, les figurations du sexuel ne s'arrêtent pas là. Wendy suit Peter au Pays de Nulle Part pour terminer l'histoire de Cendrillon, dans laquelle il est question d'un prince et d'une princesse représentants de l'amour d'où viennent les enfants et d'une chaussure, cavité comme le dé, qui cherche un pied qui lui sied¹³⁹.

¹³⁷ « Wendy s'est mariée en robe blanche avec une ceinture rose. » (*HR*, p. 231)

¹³⁸ « Mme Darling s'était mariée en blanc [...] » (*HR*, p. 10)

¹³⁹ À ce sujet voir Bruno Bettelheim, « "Cendrillon" la rivalité fraternelle », dans *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976, p. 354-408.

“Do you know,” Peter asked “why swallows build in the eaves of houses? It is to listen to the stories. O Wendy, your mother was telling you such a lovely story.”

“Which story was it?”

“About the prince who couldn’t find the lady who wore the glass slipper.”

“Peter,” said Wendy excitedly, “that was Cinderella, and he found her, and they lived happily ever after.”

Peter was so glad that he rose from the floor, where they had been sitting, and hurried to the window¹⁴⁰. (*JMB*, p. 36)

Les allusions à Cendrillon comme symbole du sexuel et du maternel ressurgissent au Pays de Nulle Part. En l’absence de Peter, qui ne tolère pas le sujet des mères, les garçons se permettent de se remémorer leurs mères et de les comparer à Cendrillon.

They talked of Cinderella, and Tootles was confident that his mother must have been very like her.

It was only in Peter’s absence that they could speak of mothers, the subject being forbidden by him as silly.

“All I remember about my mother,” Nibs told them, “is that she often said to my father, ‘Oh, how I wish I had a cheque-book of my own!’ I don’t know what a cheque-book is, but I should just love to give my mother one.” (*JMB*, p. 60)

Ils se mirent à parler de Cendrillon et Laflûte assura que sa mère à lui devait beaucoup lui ressembler. Ce n’était qu’en l’absence de Peter qu’ils pouvaient aborder le sujet des mères qu’il ne tolérait pas.

– Le seul souvenir que j’ai de ma mère, leur dit Lebec, c’est qu’elle disait très souvent à mon père : « Oh, comme je voudrais avoir mon propre chéquier. » Je ne sais pas ce que c’est qu’un chéquier, mais qu’est-ce que je serais content que ma mère m’en donne un. (*HR*, p. 78)

Comme on peut le constater, la remarque sur Cendrillon est immédiatement suivie par un autre signifiant évoquant le sexuel dans le roman; l’argent. La réplique de Nibs dans le texte d’origine concernant le chéquier peut donc être lue comme une hypothèse sexuelle. Le chéquier décrit comme cette chose inconnue éclaire une dimension angoissante du rapport à l’Autre maternel; l’énigme du désir de la mère. Vouloir être celui qui offre à la

¹⁴⁰« – Sais-tu, demanda Peter, pourquoi les hirondelles construisent leurs nids sous les gouttières? C’est pour égoutter...non, écouter les histoires. Oh, Wendy, ta maman t’a raconté une histoire si jolie.

– Quelle histoire?

– Celle du prince qui n’arrivait pas à trouver la jeune fille qui portait la pantoufle en vair.

– Peter, dit Wendy avec animation, c’était Cendrillon et il a fini par la trouver et ils ont vécu toujours heureux. Peter était lui aussi si heureux qu’il s’éleva au-dessus du sol où ils étaient maintenant assis et gagna la fenêtre. » (*HR*, p. 48)

mère ce qu'elle réclame du père se noue à l'idée en psychanalyse que l'enfant croit être la chose qui manque à la mère et souhaite être l'objet de son désir alors qu'il ne l'est pas. Floc'h note, dans son article « Pour l'amour de l'Autre qui n'existe pas », que devant l'énigme du désir de la mère, devant ce signifiant manquant, l'enfant se figure être l'objet de ce désir, se crée des fantasmes, se raconte un récit pour combler le vide, mais en ressort toujours insatisfait, car non, il n'est pas la cause de ce désir¹⁴¹. Il est, comme l'écrit Floc'h, l'effet du manque inhérent au symbolique, né d'un manque, d'un trou dans le symbolique¹⁴².

Chez Robillot, il y a un renversement incompréhensible qui ne se trouve dans aucune autre traduction^{vii}. Lebec au lieu de vouloir être la chose qui manque à la mère, aimerait qu'elle lui donne cette chose mystérieuse, le chéquier, qu'elle demande au père : « Je ne sais pas ce que c'est qu'un chéquier, mais qu'est-ce que je serais content que ma mère m'en donne un. » La raison de ce choix traductif a plus ou moins d'importance, car cette phrase transformée dans la traduction n'est pas totalement incohérente. La demande imaginée par Lebec adressée à sa mère, cette espérance de recevoir lui-même l'objet inconnu convoité par la mère, permet de mettre en lumière, comme nous allons le voir au second chapitre, la quête de tous les personnages du roman. Le souhait de connaître, de saisir, de dévoiler, de percer à jour l'énigme de désir de la mère, mais en vain.

Dans la pensée psychanalytique, les spéculations de l'enfant sur la relation du couple parental lui permettent d'élaborer l'image de son corps et de se questionner sur le désir de la mère avec tout ce que cela implique de dangers et de découvertes angoissantes. Pourquoi angoissantes ? Parce que le désir de la mère veut dire que ma mère est autre chose que

¹⁴¹ Isabelle Floc'h, art. cit., p. 243.

¹⁴² *Idem.*

seulement ma mère. Qu'elle est une femme et qu'elle désire également autre chose que moi et nous verrons que cette idée, cette énigme du désir de la mère, bien que libératrice, est très angoissante pour l'enfant.

CHAPITRE 2

Énigme du féminin, ma mère n'est pas seulement ma mère

L'élaboration de théories sexuelles infantiles pour tenter de répondre à la question « d'où viennent les enfants? » mène irrémédiablement à une interrogation sur l'origine et donc sur le rôle de la mère, car elle détient une grande part de la réponse à cette question. Elle est le premier Autre auquel le sujet est confronté à la naissance. Lorsque l'enfant comprend enfin qu'il n'est pas une extension de sa mère, mais qu'il est un être à part entière, le doute s'installe, les questions déferlent, toutes interrogeant le désir de cet Autre maternel. Comme l'écrit Anne Élane Cliche, les « pourquoi » posés par l'enfant sont une mise à l'épreuve de sa place à lui dans le monde¹⁴³. Ils témoignent d'une recherche poussée par le désir de savoir, de connaître ce qu'il vaut pour cette altérité à laquelle il ne peut échapper, mais qu'il ne peut saisir complètement. La demande reste toujours sans issue. Ce sans issue de la demande, ce trou dans le symbolique, marque le sujet dès l'origine jusqu'à l'âge adulte. L'enfant chercheur dont parle Gribinski dans sa préface aux *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Freud¹⁴⁴ s'engage à remédier au manque, au trou dans le savoir, mais en ressort toujours insatisfait, trompé, car l'énigme du désir de la mère demeure insurmontable. *Peter and Wendy* de J.M. Barrie dépeint cette recherche à travers différentes représentations du maternel et du féminin comme objet inatteignable et inaccessible.

Dès la première page du roman, l'esprit et le corps de la mère sont présentés comme mystérieux, comme objets inatteignables qu'on veut pourtant atteindre, mais qu'il est tout

¹⁴³ Anne Élane Cliche, art. cit.

¹⁴⁴ Michel Gribinski, art. cit., p. 15-16.

aussi primordial de quitter, tel que le montre le voyage vers le Pays de Nulle Part. L'âme de Mme Darling, la mère de Wendy, est d'entrée de jeu comparée à une boîte gigogne ou à une poupée russe dont les différentes composantes sont intriquées les unes à l'intérieur des autres. Elles s'ouvrent toujours sur une autre boîte ou une autre poupée, comme le corps d'une femme duquel un enfant peut être extrait : « Her romantic mind was like the tiny boxes, one within the other, that come from the puzzling East, however many you discover there is always one more [...] »¹⁴⁵ » (*JMB*, p. 5). Puis, il est question d'un baiser, inexplicablement logé au creux du coin droit des lèvres de la mère et auquel Wendy ne peut pas avoir accès, pas plus que ses deux frères, John et Michael, ou même son père : « [...] and her sweet mocking mouth had one kiss on it that Wendy could never get, though there it was, perfectly conspicuous in the right-hand corner¹⁴⁶. » (*JMB*, p. 5)

La question du baiser intrigue et est source de spéculation. Il est dit que le père a eu tout de la mère, deux fois plutôt qu'une, « [...] and he got her. He got all of her [...] »¹⁴⁷ » (*JMB*, p. 5-6), sauf la part la plus intime de son être et le baiser caché au creux de ses lèvres : « He never knew about the box, and in time he gave up trying for the kiss¹⁴⁸. » (*JMB*, p. 5) L'instance paternelle se voit même disqualifiée et remplacée, dans les conjonctures de Wendy, par une autre, celle de Napoléon Bonaparte, qui lui non plus, selon le narrateur, ne réussit pas à obtenir le baiser tant désiré, lui qui est pourtant l'un des plus

¹⁴⁵ « Cette âme romanesque ressemblait à ces petites boîtes gigognes qui nous viennent de l'Orient mystérieux – vous avez beau les ouvrir l'une après l'autre, il y en a encore une plus petite à l'intérieur. » (*HR*, p. 9)

¹⁴⁶ « Et sur sa bouche doucement moqueuse flottait un baiser que Wendy ne pouvait jamais cueillir bien qu'il fût là, palpitant à la commissure droite des lèvres. » (*HR*, p. 9)

¹⁴⁷ « Il avait tout obtenu d'elle, tout [...] » (*HR*, p. 10)

¹⁴⁸ « De la boîte, il ne devina d'ailleurs jamais rien ; quant au baiser, avec le temps il finit par y renoncer. » (*HR*, p. 10)

grands conquérants du monde : « Wendy though Napoleon could have got it, but I can picture him trying, and then going off in a passion, slamming the door¹⁴⁹. » (*JMB*, p. 6)

Dépeinte du début jusqu'à la fin du texte comme la mère presque parfaite, réparatrice, comme celle qui n'abandonne pas ses enfants et qui garde la fenêtre grande ouverte en tout temps pour leur retour, Mme Darling, comme le montre le tout début du roman, incarne surtout cette part de la femme qui n'appartient à personne et qui est cause de tant d'interrogations et d'angoisses. Le baiser et la boîte cachée dans les tréfonds de son âme en sont les premiers représentants et renvoient au féminin inaccessible qui apparaît sous maintes formes dans le texte. Il s'agit d'un féminin hors d'atteinte et souvent hostile envers Wendy, chercheuse acharnée dont le seul désir est de comprendre ce qu'est sa mère au-delà d'une mère. Un féminin que Wendy n'arrive à toucher que du bout des doigts, problème que partagent, dans leurs constantes interrogations au sujet de la mère, les autres personnages du roman, Peter, Crochet et les garçons perdus.

Les traducteurs et traductrices du roman vers le français, dans le contexte de leur travail, n'échappent pas non plus à cette impasse. À travers divers motifs et jeux sur le signifiant, les différentes traductions permettent de dévoiler la difficulté de traduire le féminin faisant ainsi écho au désir de la mère qui est tout aussi difficile à dire et à percer pour l'enfant. La traduction de Robillot, tout particulièrement, trébuche devant certaines manifestations du féminin dans le roman d'origine, permettant *ipso facto* de mettre en scène les écueils que la présence du féminin engendre dans le passage de l'anglais au français et les contraintes langagières qui en découlent.

¹⁴⁹ « Wendy pensait que Napoléon l'aurait obtenu à la longue, mais je l'imagine plus, quant à moi, s'obstinant à le conquérir puis, dans un accès de fureur, abandonnant le siège et partant en claquant la porte. » (*HR*, p. 10)

Dans le texte d'origine, ce féminin prend corps d'abord et avant tout dans le personnage de Mme Darling, puis dans les trois principales figures féminines qui habitent le Pays de Nulle Part : la fée Tinger Bell en anglais et Tinn-Tamm en français, tel que le traduit Robillot, la princesse des Peaux-Rouges, Tiger Lily/Lys Tigré, et pour finir les sirènes. Mais le féminin montre aussi, et surtout, le bout de son nez dans la langue de départ là où on ne l'attend pas et là où normalement il ne devrait pas être. Un féminin inattendu avec lequel le traducteur et la traductrice doivent composer. On le retrouve désignant par des pronoms féminins, « she/her », le crocodile qui a dévoré la main du capitaine Crochet¹⁵⁰, l'oiseau qui sauve Peter d'une noyade certaine¹⁵¹ et le bateau pirate dont Jack Crochet – tel est le nom donné à James Hook dans la traduction de Robillot – est le capitaine¹⁵². Cette féminisation des animaux et des objets – qui devraient être désignés en anglais par le pronom neutre « it » – ne s'arrête pas au roman *Peter and Wendy* publié en 1911. Elle est aussi présente dans un discours prononcé ultérieurement par Barrie à l'école Eton, mettant en scène l'un des personnages les plus importants du roman ; le capitaine Crochet. Dans ce discours, intitulé « Captain Hook at Eton¹⁵³ », est racontée la jeunesse de Crochet dans cette grande institution pour laquelle l'auteur choisit des référents féminins « she/her », alors que, comme déjà précisé, le référent aux objets inanimés en anglais comme « school » est normalement neutre. Ce constat est intéressant en ce qui concerne le lien entre féminin

¹⁵⁰ « When they have passed, comes the last figure of all, a gigantic **crocodile**. We shall see for whom **she** is looking presently. » (*JMB*, p. 59)

¹⁵¹ « I rather wonder at the **bird**, for though he had been nice to **her**, he had also sometimes tormented **her**. » (*JMB*, p. 101-102)

¹⁵² « **She** was the cannibal of the seas, and scarce needed that watchful eye, for **she** floated immune in the horror of **her** name. » (*JMB*, p. 139)

¹⁵³ J.M. Barrie, « Captain Hook at Eton », dans *The Complete Works of J.M. Barrie*, [Livre numérique], Oakshot Press, 2016 [7 juillet 1927], p. 4229-4237. Discours traduit en français par Céline-Albin Faivre en 2011. J.M. Barrie, « Les masques de Jacobus Hook Partie I/II : Le Capitane Hook à Eton ou Le Solitaire » (trad. Céline-Albin Faivre), *Belphégor*, vol. X, n° 3, 2011, <http://journals.openedition.org/belphegor/384>, page consultée le 19 novembre 2020.

et énigme du désir de la mère, car les enseignements de cette école, de cette *alma mater*, ont obsédé et tourmenté le capitaine des pirates, et ce jusqu'à son dernier souffle qui survient au cours du quinzième chapitre de *Peter and Wendy*.

2.1 Le baiser ; « Ce baiser que nul ne put cueillir, Peter s'en empara sans peine¹⁵⁴. »

À première vue, l'analyse de l'œuvre d'origine et celle de la traduction permettent d'arriver aux mêmes conclusions et de révéler le même sens, mais il faut savoir que ce ne sont pas les mêmes signifiants qui mènent à cette construction de sens. Dans *Éthique et politique du traduire*, Henri Meschonnic écrit : « [...] [P]lus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire ; plus que le sens, c'est la force, l'affect¹⁵⁵. » La visée traductive présentée dans la thèse de doctorat d'Audrey Coussy est guidée par cette injonction de Meschonnic. Il s'agit d'une visée qui appelle le traducteur et la traductrice à donner vie au texte traduit, non pas en s'effaçant complètement, mais en étant à l'écoute des effets d'altérité présents dans l'œuvre d'origine. Comme le souligne Coussy, qui compare le traducteur et la traductrice au conteur et à la conteuse dont l'entreprise est de transmettre, cette tâche ne s'avère pas toujours aisée surtout lorsque l'altérité dans le texte d'origine est difficile à saisir : « Il arrive [...] que la voix d'origine revête une altérité difficile à appréhender ; l'écoute se fait alors d'autant plus attentive pour que le traducteur-conteur [et la traductrice-conteuse] l'apporte[nt] et la porte[nt] dans l'œuvre traduite¹⁵⁶. » Cette remarque de Coussy concernant l'altérité dans la voix énonciative et les marques d'oralité peut aussi s'appliquer dans le roman de Barrie à l'altérité difficile à appréhender présente dans les manifestations inattendues du féminin. Un féminin auquel il faut être très

¹⁵⁴ *HR*, p. 228.

¹⁵⁵ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁶ Audrey Coussy, *op. cit.*, p. 323.

attentif et qui échappe parfois aux traducteurs et traductrices vers le français alors qu'ils et elles ne savent pas quoi en faire. L'important n'est donc pas de tout traduire à la lettre, mais d'être à l'écoute de la voix, de la présence du féminin dans le texte d'origine.

Le baiser de Mme Darling détient une importance capitale dans le texte et est ce qui la lie à Peter, car il est le seul à pouvoir l'obtenir sans difficulté (*JMB*, p. 228), ce baiser auquel, tel que révélé à la fin du premier chapitre, il ressemble comme deux gouttes d'eau : « If you or I or Wendy had been there we should have seen that [Peter] was very like Mrs. Darling's kiss¹⁵⁷. » (*JMB*, p. 14) Le premier réflexe est de se dire que ce baiser représente la part d'infantile qui reste en Mme Darling puisqu'il ressemble tant à Peter, l'enfant éternel. Les références au côté enfantin de la mère de Wendy ne manquent pas, surtout lorsque le narrateur ajoute, en voyant Mme Darling s'assoupir auprès de ses trois enfants, qu'il aurait dû y avoir une quatrième veilleuse allumée pour la surveiller elle aussi (*JMB*, p. 14), les veilleuses étant dans le roman de Barrie « les yeux qu'une maman laisse derrière elle pour garder ses enfants » (*HR*, p. 34). De plus, dans les moments les plus joyeux de la maisonnée où M. et Mme Darling, leurs enfants, Wendy, John et Michael, et leur seule domestique, Liza, se mettent à danser, celle qui rayonne avec le plus d'ardeur n'est nulle autre que Mme Darling dont le baiser devient alors bien visible et presque saisissable. Robillot met de l'avant l'excitation de Mme Darling en ajoutant le verbe « virevolter » au verbe « pirouetter », déjà présent en anglais dans le texte d'origine, donnant ainsi plus d'ampleur au caractère joyeux de Mme Darling lors de ces quelques pas

¹⁵⁷ « Si vous ou moi ou Wendy nous étions trouvés là, nous aurions tout de suite découvert qu[e Peter] ressemblait beaucoup au baiser de Mme Darling. » (*HR*, p. 21)

de danse, la gaieté faisant partie, comme le souligne la toute dernière phrase du roman¹⁵⁸, de l'une des principales caractéristiques des enfants.

| | |
|---|---|
| <p>And gayest of all was Mrs. Darling, who would pirouette so wildly that all you could see of her was the kiss, and then if you had dashed at her you might have got it. (<i>JMB</i>, p. 9)</p> | <p>Et la plus gaie de tous était Mme Darling qui pirouettait, virevoltait avec tant de vivacité que l'on ne voyait plus d'elle que son baiser et si vous aviez alors bondi sur elle, peut-être auriez-vous pu le saisir au vol. (<i>HR</i>, p. 14)</p> |
|---|---|

Bien que ces quelques lignes puissent être lues comme l'expression d'une pure joie pour les choses les plus simples, incarnant ainsi le reste d'enfance en Mme Darling, on ne peut ignorer la convoitise qu'inspire ce « baiser », seule chose qu'on puisse percevoir de la mère de Wendy tandis qu'elle pirouette et virevolte. En poussant le lecteur et la lectrice vers le baiser – « si vous aviez alors bondi sur elle, peut-être auriez-vous pu le saisir au vol » – le narrateur indique également que le baiser, dans ce texte, est synonyme de désir, le désir de celui qui veut l'attraper, mais aussi le désir de la personne qui le porte.

Lorsque Peter débarque pour la première fois dans la chambre des enfants, Mme Darling sait instantanément de qui il s'agit, car elle l'a déjà vu sur le visage de beaucoup de femmes sans enfants et sur celui de certaines mères également. « He did not alarm her, for she thought she had seen him before in the faces of many women who have no children. Perhaps he is to be found in the faces of some mothers also¹⁵⁹. » (*JMB*, p. 14) Cette précision sur Peter, qui, comme le baiser de Mme Darling, se trouve accroché au visage d'innombrables femmes, réitère l'idée qu'en plus d'évoquer l'infantile chez Mme Darling, Peter et le baiser désignent aussi un désir, et pas seulement celui de la mère de Wendy,

¹⁵⁸ « [...] [A]nd thus it will go on, so long as children are gay and innocent and heartless » (*JMB*, p. 184) / « [...] [E]t ainsi se suivront les générations tant que les enfants resteront gais, innocents et sans cœur. » (*HR*, p. 239)

¹⁵⁹ « Il ne lui inspirait nulle crainte car elle pensait bien l'avoir déjà vu sur le visage d'innombrables femmes sans enfants. Peut-être aussi pouvait-on le reconnaître sur ceux de certaines mères. » (*HR*, p. 20-21)

mais celui de beaucoup de femmes sans enfants et de certaines mères dont Mme Darling fait partie, elle qui a pourtant déjà des enfants. De quel désir peut-il bien s'agir? Est-ce vraiment celui d'avoir des enfants, comme le suggère la mention aux femmes qui n'en ont pas? Ou peut-être ces femmes cherchent-elles à se définir ailleurs que dans le maternel, comme le revendiquent la fée Tinn-Tamm, la princesse Lys Tigré et les sirènes (nous y reviendrons)?

Mme Darling n'est pas qu'une mère, car elle a un baiser. Le baiser est ce qui ne la réduit pas qu'à une mère. Il est le représentant qui rappelle le sujet derrière la mère, quelque chose qui s'échappe de la mère. Le baiser, en effet, est une trace de l'infantile qui fait de Mme Darling non seulement une mère, mais aussi un sujet. Dans un article portant sur la sexualité et le pouvoir du féminin dans le roman de Barrie, M. Joy Morse propose une interprétation de ce baiser et du désir qu'il cache, un désir de liberté loin des responsabilités et du fardeau de la vie adulte d'une femme :

The kiss is [...] inextricably tied to perpetual, childish freedom. [...] Expressive of a desire for freedom from the confines of adult female power and responsibility, like Peter Pan, the kiss represents both "youth" and "joy". [...] Peter immediately reawakens Mrs. Darling's repressed feeling for freedom – feeling that, throughout her youth and adulthood, had been confined to her kiss and innermost box [...]¹⁶⁰.

Peter, qui éveille le désir de liberté refoulé en Mme Darling comme l'écrit Morse, ignore pourtant ce qu'est un baiser alors qu'il est le symbole de la jeunesse, de la liberté et de l'infantile.

[Wendy] also said she would give him a kiss if he liked, but Peter did not know what she meant, and he held out his hand expectantly.
 "Surely you know what a kiss is?" she asked, aghast.

¹⁶⁰ M. Joy Morse, « The Kiss: Female Sexuality and Power in J.M. Barrie's *Peter Pan* », dans Donna R. White et C. Anita Tarr (éd.), *J.M. Barrie's Peter Pan In and Out of Time: a Children's Classic at 100*, [Livre numérique], Lanham, Scarecrow Press, 2006.

“I shall know when you give it to me,” he replied stiffly, and not to hurt his feeling she gave him a thimble¹⁶¹. (*JMB*, p. 31)

N’ayant aucune mémoire et aucun intérêt pour ce qui est sexuel, Peter ignore aussi ce qu’il est lui-même. Contrairement à Wendy, il refuse de savoir, ne cherche pas à savoir. Pour lui, comme en témoigne la scène de l’échange de baisers avec Wendy¹⁶², un baiser est un dé à coudre, une cavité, un trou. Et le baiser de Mme Darling se trouvant sur le coin droit des lèvres incarne justement ce trou. En ce qui concerne la traduction de ce trou/baiser, Robillot va traduire le « on the right-hand corner » de Barrie par « la commissure droite des lèvres ». Ces termes feront retour plus loin dans le texte d’arrivée et permettront de créer une chaîne signifiante propre à l’œuvre traduite.

| | |
|---|---|
| <p>[...][A]nd her sweet mocking mouth had one kiss on it that Wendy could never get, though there it was, perfectly conspicuous in the right-hand corner. (<i>JMB</i>, p. 5)</p> | <p>Et sur sa bouche doucement moqueuse flottait un baiser que Wendy ne pouvait jamais cueillir bien qu’il fût là, palpitant à la commissure droite des lèvres. (<i>HR</i>, p. 9)</p> |
|---|---|

Robillot est le seul parmi les cinq autres traducteurs et traductrices du roman, mis à part Sidonie Van Den Dries¹⁶³, à utiliser ces mots pour traduire « the right-hand corner » au premier chapitre du texte. Une variation d’« au coin droit des lèvres », comme donne à le voir les autres éditions du roman en français, en aurait été une traduction plus littérale :

¹⁶¹ « [Wendy] lui dit aussi qu’elle lui donnerait un baiser s’il en avait envie, mais Peter ne comprenait pas de quoi elle parlait. À tout hasard, il lui tendit la main.

– Tu sais tout de même ce que c’est qu’un baiser? demanda-t-elle, stupéfaite.

– Je le saurai quand tu me le donneras, fit-il d’un ton rogue.

Et, pour ne pas heurter ses sentiments, elle lui offrit un dé à coudre. » (*HR*, p. 42)

¹⁶² Voir dans le Chapitre 1 du présent mémoire : « La couture et l’échange de baisers », p. 47-60.

¹⁶³ Sidonie Van den Dries va traduire « the right-hand corner » (*JMB*, p. 5) de la même manière que Robillot par « commissure droite des lèvres » (*SVD*, p. 6). Elle se sert également de « commissure » pour traduire plus loin dans le texte « the corner of her mouth » (*JMB*, p. 164) : « La commissure de ses lèvres, qui attirait toujours l’œil, était flétrie. » (*SVD*, p. 200) Stéphane Labbe va aussi utiliser ce mot au seizième chapitre : « La commissure des lèvres, la première chose que l’on regarde chez elle, est presque flétrie. » (*SL*, p. 208), mais ces mots ne feront pas retour dans la traduction de Van Den Dries ou de Labbe comme ils le font dans celle de Robillot, qui utilise systématiquement le substantif « commissure » pour traduire toute variante de « the corner of the mouth » dans le roman.

« [...] au coin des lèvres, à droite » (*YM*, p. 5), « [...] au coin droit des lèvres » (*ML*, p. 8), « [...] dans le coin à droite » (*MR*, p. 21) et « [...] au coin droit de ses lèvres » (*SL*, p. 13).

Le choix des termes « commissure des lèvres » est judicieux étant donné le lien entre baiser et trou présent dans le texte d'origine. Le substantif « commissure » évoque mieux « trou » que « coin » en français ou « corner » en anglais, car il s'agit d'un mot français utilisé pour désigner spécifiquement les points de jonction d'une partie du corps, notamment les « lèvres », terme qui détient une grande charge symbolique en ce qui concerne le féminin :

Commissure n. f. (du latin, de *committere* « joindre » [...]) Point de jonction de deux ou plusieurs parties d'un organe. *La commissure des lèvres*¹⁶⁴.

Dans un article sur le sexe féminin, la psychanalyste et féministe Luce Irigaray désigne les lèvres vulvaires de la femme comme ce qui fait d'elle un être multiple et complexe, mystérieux et difficile à saisir dans un monde occidental phallocentrique où l'unité comme celle du pénis érigé est favorisée et où le trou, le trop vaste, le trop multiple du féminin fait peur et est rejeté en arrière-plan :

Le **un** de la forme, de l'individu, du sexe, du nom propre, du sens propre... supplante en écartant et divisant ce toucher d'**au moins deux** (lèvres) qui maintient la femme en contact avec elle-même mais sans discrimination possible de ce qui se touche. D'où ce mystère qu'elle représente dans une culture qui prétend tout énumérer, tout chiffrer par unités, tout inventorier par individualités¹⁶⁵.

Le choix du mot « commissure » qui met l'accent sur la jonction des deux parties des lèvres rejoint ce multiple dont parle Irigaray. D'emblée dans son célèbre texte « Ce sexe qui n'en est pas un », Irigaray critique l'envie du pénis que Freud et la psychanalyse relèguent à la

¹⁶⁴ D'après *Le Robert illustré*, « commissure », *op. cit.*, p. 413.

¹⁶⁵ Luce Irigaray, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF*, dossier : « Les femmes font la fête font la grève », n° 5, 1974, p. 55.

femme, cette idée qu'elle n'ait envie que du pénis, car son sexe à elle est manquant, troué, atrophié. La femme, selon Irigaray, du fait qu'elle ait pour organe sexuel deux lèvres qui se touchent constamment, se différencie de l'économie phallique dominante en tant qu'elle est multiple et non réductible à l'un, mais toujours diverse, complexe. La femme, soumise à une culture qui ne considère, qui ne tient compte que du plaisir sexuel de l'homme, ignore elle-même la nature de son propre désir et sa multiplicité. Le sexe de la femme est multiple, car les sources de son plaisir sexuel sont multiples, mais ignorées par une société qui ne se préoccupe que du plaisir phallique centré sur le même, sur le un, sur le pénis. Ainsi, dans la traduction de Robillot, ce n'est plus seulement le baiser qui lie Mme Darling et Peter, mais aussi, les commissures des lèvres, ces commissures qui disent bien mieux la fente, le trou dans le corps que « coin » ou « corner » et qui suggère l'étendue, l'illimité et l'inconnu du désir de la femme.

Vers la fin du texte, la question du baiser de Mme Darling refait surface. Le narrateur voulant jeter un coup d'œil à la maison des Darling, endeuillée après le départ des enfants au Pays de Nulle Part, observe Mme Darling plongée dans le désespoir. Dans le texte de départ, il précise que le coin de ses lèvres, là où se trouve le baiser qui ressemble tant à Peter, est ce vers quoi le regard est attiré en premier. Ce détail, conservé par tous les autres traducteurs et toutes les autres traductrices de *Peter and Wendy*^{viii}, est supprimé dans la traduction de Robillot, alors qu'il est d'une grande importance, car il rappelle au lecteur et à la lectrice le baiser qui, on le sait maintenant, porte tout le mystère qu'est le désir de la mère :

The corner of her mouth, **where one looks first**, is almost withered up. (*JMB*, p. 164) **Les commissures de ses lèvres** sont flétries. (*HR*, p. 215)

Dans sa traduction, Robillot ne laisse que les commissures des lèvres, fanées comme les pétales d'une fleur morte et enlève ainsi l'accent sur le baiser. Il dirige par conséquent l'attention du lecteur et de la lectrice vers les commissures qui, dans cette traduction, deviennent un élément important liant Mme Darling et Peter Pan. En effet, plus loin encore dans la traduction de Robillot, lorsqu'il est temps pour Peter de laisser Wendy auprès de sa mère alors que sa demande de la ramener avec lui vivre au Pays de Nulle Part est refusée, Mme Darling remarque la moue triste qui s'est dessinée sur la bouche de l'enfant éternel. Dans la traduction de Robillot, ce sont les commissures de ses lèvres qu'elle voit se flétrir, tout comme les siennes un peu plus tôt :

| | |
|---|---|
| <p>[...] Mrs. Darling saw his mouth twitch, and she made this handsome offer: to let Wendy go to him for a week every year to do his spring cleaning. (<i>JMB</i>, p. 175)</p> | <p>Mais Mme Darling vit les commissures de ses lèvres s'affaïsser et elle lui fit une généreuse proposition : laisser Wendy aller passer une semaine chez lui tous les ans pour y faire le nettoyage de printemps. (<i>HR</i>, p. 228)</p> |
|---|---|

Quelques lignes après l'offre de Mme Darling, Peter s'envole vers son île, le baiser tant convoité en poche : « Et il emporta avec lui le baiser de Mme Darling ; ce baiser que nul n'avait pu cueillir, Peter s'en empara sans peine. C'était étrange, mais elle parut satisfaite. » (*HR*, p. 228) Il semble que, dans la traduction de Robillot, la vue de ces commissures s'affaissant, identiques aux siennes, a insufflé l'idée à Mme Darling de donner à Peter le reste d'infantile accroché à la commissure de ses propres lèvres, puisque le garçon qui ne grandit jamais en représente l'essence. Pourtant même Peter, qui réussit à obtenir sans effort le baiser de Mme Darling, est incapable de percer à jour le mystère qu'est le désir de la mère. La mère de Peter, selon l'enfant éternel lui-même, a, comme Mme Darling, des baisers plein la bouche :

“It's Wendy's mother! She is a pretty lady, but not so pretty as my mother. Her mouth is full of thimbles, but not so full as my mother's was.”

Of course he knew nothing whatever about his mother; but he sometimes bragged about her¹⁶⁶. (*JMB*, 167)

L'utilisation et la répétition du terme « commissure » par Robillot pour indiquer l'emplacement du baiser de Mme Darling et pour décrire la moue de Peter rappellent que les baisers, dans *Peter and Wendy*, ne sont en fait que les régions où se réunissent les bords d'une ouverture, d'une cavité ou d'un trou dans le corps. Dans son article intitulé « Qu'est-ce qu'un trou? », Thierry Jean écrit :

[C]e qui vient trouer le corps n'est autre que la subversion introduite par le langage en ce sens que la langue est constituée de signifiants qui ne renvoient à rien d'autre qu'à un autre signifiant : autrement dit, toute demande ne rencontrera qu'un trou puisque plutôt que l'objet, elle rencontrera un signifiant qui viendra cerner cette béance et le simple fait de vouloir saisir un objet confrontera donc au trou creusé par le signifiant¹⁶⁷.

Similairement, le baiser à la commissure droite des lèvres, même conquis, n'offre pas de réponse à l'énigme du désir de la mère. Le signifiant, conceptualisé par Lacan¹⁶⁸, est inspiré de la théorie des signes de Saussure¹⁶⁹. Toutefois, le signifiant en psychanalyse est autonome, indépendant du signifié, ne renvoie pas qu'au signifié. Le signifiant fait sens dans la vie du sujet, ou dans le texte littéraire, lorsqu'il est en relation avec d'autres signifiants. Il apparaît et se répète de différentes manières et prend différentes formes, créant ainsi une chaîne signifiante de laquelle émerge un effet de sens. Dans son texte « Concepts lacaniens », Jean-Pierre Cléro souligne que les objets de désir sont façonnés par les représentations d'une chaîne signifiante qui fait que le sujet tourne constamment

¹⁶⁶ « – C'est la mère de Wendy. C'est une jolie dame, mais pas aussi jolie que ma mère. Sa bouche est remplie de dés, mais pas autant que celle de ma mère. Naturellement, il ne savait rien du tout sur sa mère, mais parfois l'envie le prenait de la monter en épingle. » (*HR*, p. 218)

¹⁶⁷ Thierry Jean, « Qu'est-ce qu'un trou ? », *Journal français de psychiatrie*, vol. II, n° 33, 2009, p. 8.

¹⁶⁸ Information tirée du Jean-Pierre Cléro, « Concepts lacaniens », *Cités*, vol. IV, n° 16, 2003, p. 152-154.

¹⁶⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.

dans des cycles sans s'en apercevoir¹⁷⁰. Mais le signifiant seul ne renvoie à rien si ce n'est pas à un autre signifiant et ainsi de suite. Jacques Lacan affirme que « [t]out signifiant est, comme tel, un signifiant qui ne signifie rien ¹⁷¹ ». Il mène au vide, au trou et c'est pour cette raison qu'au bout du compte, comme le fait remarquer Thierry Jean, le signifiant confronte au trou inhérent au symbolique.

Le baiser, dans le roman de Barrie est un signifiant important, car il se rapporte à l'altérité du maternel et du féminin. Il fait sans cesse retour, mais pas seulement avec le substantif « baiser ». Il renvoie toujours vers d'autres signifiants; le dé à coudre et la commissure des lèvres pour ce qui est de la traduction de Robillot – qui s'est mise à l'écoute de l'altérité du texte d'origine dans ce cas précis – et figure le trou, le vide dans le symbolique et dans la structure même du langage. Il figure le manque à dire, l'impossibilité de formuler le désir de la mère, de la femme, dont l'étendue est si vaste qu'il n'existe pas de signifiant pour le désigner. Peter ne fait donc que ramasser le dé à coudre, le trou, de Mme Darling sans que cela ne lui offre réelle satisfaction, réel réconfort. Même après que Wendy soit devenue adulte et femme mariée, Peter ne cessera de retourner à la nursery des Darling dans un éternel recommencement, cherchant une mère à ramener avec lui au Pays de Nulle Part.

2.2 Tinn-Tamm, Lys Tigré et les sirènes

Le féminin hors du paradigme maternel intrigue Wendy, mais lui est toujours inaccessible et inatteignable, elle qui ne cesse d'imiter les gestes de la mère. Ce féminin séduisant, sensuel et puissant est en partie représenté dans le texte par la fée Tinn-Tamm, la princesse Lys Tigré et les sirènes. Dans son analyse du personnage de Wendy, Adrian

¹⁷⁰ Jean-Pierre Cléro, art. cit., p. 154.

¹⁷¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses, 1955-1956, op. cit.*, p. 210.

Smith remarque que ces créatures féminines sans enfants permettent à Wendy de sortir de l'état d'identification totale à la mère et l'aident à acquérir des caractéristiques qui divergent du féminin exclusivement maternel auquel elle joue tout au long de son séjour au Pays de Nulle Part. Le féminin apparaît alors jaloux et agressif comme la fée Tinn-Tamm¹⁷², hautain et dangereux comme les sirènes¹⁷³, farouchement indépendant et courageux comme la princesse Lys Tigré¹⁷⁴.

The narrative sees [Wendy] pass from being a little girl in a state of identification with her mother to a young woman with more trust in her own integrity, which can accommodate these “other” feminine characteristics which eventually allow her to confront Peter regarding the nature of their relationship. Along with their eroticism, Wendy assimilates Tinker Bell’s jealousy, rudeness and aggression, the mermaid’s hauteur and Tiger Lily’s feisty independence¹⁷⁵.

D'un autre côté, pour Heather E. Shipley, dans son article « Fairies, Mermaids, Mother and Princesses : Sexual Difference and Gender Roles in *Peter Pan* », la fée, les sirènes et la princesse de ce roman, n'étant pas des personnages complexes, peuvent sembler comme de simples archétypes qui n'existent que pour se disputer les faveurs de Peter Pan, le mâle dominant. Selon Shipley toujours, ces personnages féminins du Pays de Nulle Part, incluant Wendy, entrent dans des moules bien définis et extrêmement restrictifs :

In Neverland, females are allowed in the world in socially acceptable roles – roles that do not interfere with the order of men. They are not active or with agency; they do not participate in

¹⁷² « The jealous fairy had now cast off all disguise of friendship, and was darting at her victim [Wendy] from every direction, pinching savagely each time she touched. » (*JMB*, p. 66) / « La fée jalouse avait renoncé à tout simulacre d'amitié et multipliait les piqués sur sa victime [Wendy], la pinçant cruellement à chaque assaut. » (*HR*, p. 86)

¹⁷³ « As they lay side by side a mermaid caught Wendy by the feet, and began pulling her softly into the water. » (*JMB*, p. 98) / « Tandis qu'ils gisaient côte à côte, une sirène saisit Wendy par les pieds et commença à la tirer doucement dans l'eau. » (*HR*, p. 128)

¹⁷⁴ « Bringing up the rear, the place of greatest danger, comes Tiger Lily, proudly erect, a princess in her own right [...] coquettish, cold and amorous by turns; there is not a brave who would not have the wayward thing to wife, but she staves off the altar with a hatchet. » (*JMB*, p. 59) / « Fermant la marche, à la position la plus périlleuse, vient Lys Tigré, fièrement cambrée, authentique princesse [...] tour à tour coquette, distante et amoureuse. Pas un brave qui ne rêverait de l'avoir pour femme, mais elle connaît l'art d'éviter l'autel avec sa hachette. » (*HR*, p. 76-77)

¹⁷⁵ Adrian Smith, art. cit., p. 526.

the adventure of the island and only maintain their status in relation to Peter Pan, as they are also in conflict with each other over their desirous wishes of him. The prescribed roles of the women in Neverland are as follows: (a) Vengeful Mistress (Tinker Bell), (b) Not-Human-At-All (mermaids of Mermaid Lagoon), (c) Mother (Wendy), and (d) Virginal, Untouchable “Other” (Tiger Lily). Fairy, Mermaid, Mother, and Princess¹⁷⁶.

Par contre, il est aussi possible de voir en ces figures féminines mystérieuses et difficiles d’approche du Pays de Nulle Part l’incarnation pour Wendy du baiser inaccessible et inatteignable au coin droit des lèvres de sa mère. Avant d’être en conflit avec elles pour l’attention de Peter, Wendy est fascinée par elles, désire les approcher et apprendre à les connaître. Lorsqu’elle rencontre Peter pour la première fois dans la nursery, elle est plus intéressée par ce qu’il a à dire sur les fées que par ce qu’il raconte sur lui-même : « She gave him a look of the most intense admiration, and he thought it was because he had run away, but it was really because he knew fairies. [...] She poured out questions about them [...]»¹⁷⁷. » (*JMB*, p. 32) Puis, découvrant qu’une fée a accompagné Peter dans la nursery, Wendy ne peut retenir son excitation : « [...] [H]e called Tink by name. Wendy’s heart went flutter with a sudden thrill¹⁷⁸. » (*JMB*, p. 33) À la toute fin du roman, lors de sa dernière visite au Pays de Nulle Part pour le nettoyage de printemps, Wendy espère que Tinn-Tamm sera heureuse de la revoir malgré l’antipathie qui a marqué toutes leurs anciennes interactions : « [...] [S]he expressed a doubtful hope that Tinker Bell would be glad to see her [...]»¹⁷⁹. » (*JMB*, p. 176) Le même désir de contact et de liaison peut être

¹⁷⁶ Heather E. Shipley, « Fairies, Mermaids, Mothers, and Princesses: Sexual Difference and Gender Roles in *Peter Pan* », *Studies in Gender and Sexuality*, vol. XIII, n° 2, 2012, p. 156.

¹⁷⁷ « Elle posa sur lui un regard chargé d’une admiration sans bornes. “C’est sans doute parce que je me suis enfui”, songea-t-il, alors qu’en réalité c’était sa familiarité avec les fées qui émerveillait Wendy. [...] Elle se mit à l’accabler de questions à leur sujet [...]. » (*HR*, p. 43)

¹⁷⁸ « Et il appela Tinn par son nom. Le cœur de Wendy bondit dans sa poitrine. » (*HR*, p. 44)

¹⁷⁹ « [...] [E]lle exprimait l’espoir incertain que Tinn-Tamm serait peut-être heureuse de la voir [...]. » (*HR*, p. 229)

remarqué avec les sirènes. Afin de convaincre la petite fille de l'accompagner au Pays de Nulle Part, Peter lui promet qu'il y aura des sirènes :

“And, Wendy, there are mermaids.”

“Mermaids! With tails?”

“Such long tails.”

“Oh,” cried Wendy, “to see a mermaid¹⁸⁰!” (*JMB*, p. 37)

L'un des plus grands regrets de Wendy est en effet de ne pas avoir reçu un seul mot civil ou amical de la part des sirènes lors de son séjour sur l'île. Elle se retrouve constamment rejetée par elles malgré ses efforts et ses petites ruses pour les approcher.

[I]t was among Wendy's lasting regrets that all the time she was on the island she never had a civil word from one of [the mermaids]. When she stole softly to the edge of the lagoon she might see them by the score, especially on Marooners' Rock, where they loved to bask, combing out their hair in a lazy way that quite irritated her; or she might even swim, on tiptoe as it were, to within a yard of them, but then they saw her and dived, probably splashing her with their tails, not by accident, but intentionally¹⁸¹. (*JMB*, p. 86)

Wendy est dans l'imitation du maternel, mais cette imitation l'exclut de cet autre paradigme qu'incarnent les sirènes. Elles rejettent Wendy, car elles appartiennent à une conception plus complexe de ce qu'est être une femme, une conception qui s'éloigne du maternel. En ce qui concerne Lys Tigré, avant de remarquer le grand intérêt que la princesse porte à Peter, Wendy ne ressent pour elle aucune animosité. Bien au contraire, témoin de son enlèvement par les pirates, Wendy est pleine d'empathie et verse devant le malheur de « sa rivale » des larmes de compassion : « Wendy was crying, for it was the

¹⁸⁰ « – Et puis, Wendy, il y a les sirènes.

– Des sirènes? Avec des queues?

– Des queues longues comme ça.

– Ooh! s'écrit Wendy. Je veux voir une sirène! » (*HR*, p. 50)

¹⁸¹ « C'était l'un des grands regrets de Wendy de penser que depuis qu'elle était arrivée sur l'île, jamais elle n'avait échangé avec les sirènes la moindre parole amicale. Quand elle s'approchait avec précaution du bord du lagon, elle en apercevait des dizaines, surtout sur le récif des Naufrageurs où elles aimaient se prélasser au soleil ou peigner longuement leur chevelure avec une langueur qui l'exaspérait; elle pouvait même s'approcher d'elles en nageant sur la pointe des pieds pourrait-on dire ; mais à peine l'avaient-elles vue que les sirènes plongeaient en l'éclaboussant, volontairement, de leurs queues. » (*HR*, p. 113-114)

first tragedy she had seen. Peter had seen many tragedies, but he had forgotten them all. He was less sorry than Wendy for Tiger Lily [...] ¹⁸². » (*JMB*, p. 90) Si elles traitent Wendy avec hostilité, peut-être est-ce par jalousie de la préférence que lui accorde Peter comme le suggère Shipley ¹⁸³, mais peut-être est-ce aussi par mépris pour les enfants, Wendy n'étant, après tout, qu'une petite fille. Le mépris de Tinn-Tamm et des sirènes pour tous les enfants, et pas seulement pour Wendy, et le manque d'intérêt que Lys Tigré accorde au mariage ne font qu'accentuer le doute et le questionnement quant au véritable désir de l'Autre maternel mis en place dès les premières pages du roman avec le baiser mystérieux.

L'attrait de la vie de Tinn-Tamm, qui n'a pas d'enfants, en contraste avec celle de Wendy, qui choisit de s'occuper des garçons perdus pour faire comme sa mère – pour tenter de percer le mystère qu'est sa mère, en vain –, se voit bien au septième chapitre où la demeure de la fée et celle de Wendy au Pays de Nulle Part sont décrites et juxtaposées. Tinn-Tamm vit dans une niche dans le mur décorée de manière extrêmement féminine et coquette tandis que Wendy doit se contenter de la maison souterraine qui paraît bien morne en comparaison.

But there was one recess in the wall, no larger than a bird-cage, which was the private apartment of Tinker Bell. It could be shut off from the rest of the house by a tiny curtain, which Tink, who was most fastidious, always kept drawn when dressing or undressing. No woman, however large, could have had a more exquisite boudoir and bed-chamber combined. [...]

Tink was very contemptuous of the rest of the house, as indeed was perhaps inevitable, and

Il y avait dans le mur une niche pas plus grande qu'une cage à oiseau, qui était l'appartement privé de Tinn-Tamm. Il pouvait être séparé du reste du logis par un minuscule rideau que Tinn, très pudibonde, gardait toujours tiré quand elle s'habillait ou se déshabillait. Aucune femme, si grande fût-elle, n'aurait pu disposer d'un boudoir-chambre à coucher aussi exquis.

[...]

¹⁸² « Wendy pleurait car c'était la première tragédie de sa vie. Peter, lui, en avait connu beaucoup mais les avait toutes oubliées. Il était moins ému que Wendy par le sort de Lys Tigré [...]. » (*HR*, p. 119)

¹⁸³ Heather E. Shipley, art. cit., p. 156.

her chamber, though beautiful, looked rather conceited, having the appearance of a nose permanently turned up.

I suppose it was all **especially entrancing** to Wendy, because those rampagious boys of hers gave her so much to do. (*JMB*, p. 79-80)

Tinn méprisait hautement tout le reste de la maisonnée, c'était d'ailleurs inévitable ; et son appartement, si beau fût-il, avait quelque chose de compassé et semblait un peu prendre en permanence des mines supérieures.

Sans doute tout cela **séduisait-il particulièrement** Wendy car ces pétulants garçons lui donnaient fort à faire. (*HR*, p. 104)

Il est ici possible de voir la dichotomie entre la maison souterraine, qui ressemble au ventre d'une mère – où Wendy joue à la mère –, et l'appartement privé de Tinn-Tamm dans ce petit trou dans le mur, qui se présente tout en féminité et en sensualité, complètement autre, et auquel l'accès est interdit à Wendy et à tous les autres enfants de la maisonnée. Robillot en traduisant le verbe « entrancing » par « séduire » vise juste : « Sans doute tout cela **séduisait-il particulièrement** Wendy car ces pétulants garçons lui donnaient fort à faire ». Bien que la part du féminin qu'incarne la fée soit inconnue et inaccessible à Wendy, elle l'intrigue et l'attire malgré tout. La description du domaine privé de Tinn-Tamm introduit l'idée que le féminin peut être autre que le maternel, différent de ce qu'on peut attendre de lui. Et cette idée séduit en effet Wendy.

C'est d'ailleurs après la comparaison de ces deux demeures dans le roman que Wendy, affairée à recoudre des chaussettes trouées dans son repaire sous la terre, s'exclame pour la première fois « “Oh dear, I am sure I sometimes think spinsters are to be envied¹⁸⁴!” » (*JMB*, p. 81) Cette phrase peut sembler joyeuse, car il est précisé que Wendy rayonne en la formulant : « Her face beamed when she exclaimed this¹⁸⁵. » (*JMB*, p. 81) Et pourtant, elle est répétée au dixième chapitre d'un ton beaucoup plus sérieux. Exaspérée par les questions farfelues que lui posent ses frères et les garçons perdus, Wendy répète, mot pour

¹⁸⁴ « “Ah, mon Dieu! Je me dis parfois que les vieilles filles ont bien de la chance.” » (*HR*, p. 106)

¹⁸⁵ « Et un chaleureux sourire lui illuminait le visage. » (*HR*, p. 106)

mot : « “Oh dear, oh dear,” cried Wendy, “I’m sure I sometimes think that spinsters are to be envied¹⁸⁶.” » (*JM*, p. 108) Ces deux phrases identiques questionnent le véritable désir de la mère par rapport à sa progéniture et suggèrent l’idée qu’une femme n’est peut-être pas toujours heureuse et comblée d’être mère. L’évocation des vieilles filles (« spinsters ») qui n’ont pas d’enfants rappelle que ces femmes sont souvent plaintes de ne pas être mariées et de ne pouvoir être mère. Mais si être mère et être dévouée à ses enfants n’était pas le désir ultime de la femme? Quel serait donc son désir et qu’advierait-il alors des enfants? La répétition de cette phrase par Wendy accentue le doute constant qui accompagne le rapport à l’Autre et met en lumière les questionnements de la petite fille concernant le désir de sa mère. Des questionnements qui la taraudent depuis sa découverte du baiser caché au coin droit des lèvres de Mme Darling, représentant d’un désir caché, secret et qui lui est complètement inconnu puisqu’il est séparé du maternel.

Ces interrogations de Wendy quant au désir de la mère renvoient au concept lacanien du ravage qui cherche à définir le lien particulier qui unit mère et fille, concept vulgarisé par Francis Katchadourian et Alexandre Lévy dans des articles portant sur le ravissement et le ravage maternels¹⁸⁷. Selon ces théoriciens, le ravissement et le ravage sont les conséquences inévitables qui proviennent du premier lien à l’objet de satisfaction primaire qui est le grand Autre maternel. Peu importe le comportement ou la parole que cette altérité a envers le nourrisson, son influence et son pouvoir sur lui sont immenses :

¹⁸⁶ « – Mon Dieu! mon dieu! s’exclama Wendy, quelquefois je me dis que les enfants ne valent pas toute la peine qu’on se donne pour eux. » (*HR*, p. 141)

¹⁸⁷ Francis Katchadourian, « Ravissement et ravage maternels, une clinique du féminin : d’une réaction anorectique à une position mélancolique », *Cliniques*, vol. II, n° 6, 2013, p. 79-104 et Alexandre Lévy, « “La putain de sa mère” Insulte et ravage dans le lien mère-fille », *Dialogue*, vol. IV, n° 214, 2016, p. 123-134. Toutes les informations concernant le ravage ont été tirées de ces deux articles.

Possessif ou indifférent, excessif ou froid, gavant ou privant, soucieux ou négligent, donnant ou refusant, [le premier Autre] constitue pour l'enfant une énigme possédant un pouvoir démesuré et le lieu d'une sourde menace, il est la source de ses premières angoisses¹⁸⁸.

Lacan remarque pour sa part que le questionnement du sujet féminin est adressé et demeure adressé à la mère et à la mère uniquement.

[L]'élucubration freudienne du complexe d'Œdipe, qui y fait la femme poisson dans l'eau, de ce que la castration soit chez elle de départ (*Freud dixit*), contraste douloureusement avec le fait du ravage qu'est chez la femme, pour la plupart, le rapport à sa mère, d'où elle semble bien attendre comme femme plus de subsistance que de son père [...] ¹⁸⁹. (L'auteur souligne)

Alexandre Lévy, dans son article « “La putain de sa mère” Insulte et ravage dans le lien mère-fille », précise que, pour Lacan, le ravage est associé à une « attente de la petite fille vis-à-vis de sa mère d'une certaine “substance” en tant que femme, [...] d'une certaine essence de la féminité [...] qui ne peut précisément être envisagée¹⁹⁰. »

Le ravage peut se traduire par le fait que la petite fille refuse de se différencier de la mère de peur de perdre la mère et de se perdre elle-même. Il s'installe entre mère et fille lorsque la fille n'arrive pas à se dégager de l'image éblouissante de sa mère. S'il n'y a pas d'espace aménagé par la mère qui permette à sa fille d'émerger en tant que sujet propre, cela crée chez le sujet féminin un évanouissement du désir, un effacement de soi. Il est important pour la petite fille que cette séparation ait lieu, sans pour autant qu'elle soit totale. Toute la recherche de Wendy dans le roman raconte cette attente d'une certaine essence de la féminité et révèle son impossibilité. Wendy cherche à saisir le baiser de sa mère, cherche à s'approcher, à comprendre la fée, la princesse et les sirènes représentantes de cet autre paradigme du féminin éloigné du maternel qui l'amènent à se questionner et à dire, deux

¹⁸⁸ Francis Katchadourian, art. cit., p. 92.

¹⁸⁹ Jacques Lacan, « L'étourdit », *Scilice*, n° 4, 1973, p. 21.

¹⁹⁰ Alexandre Lévy, art. cit., p. 124.

fois plutôt qu'une : « “Oh dear, I am sure I sometimes think spinsters are to be envied¹⁹¹!” »
(*JMB*, p. 81)

Dans la traduction de Robillot, cette répétition n'est pas conservée – elle ne l'est d'ailleurs dans aucune traduction de roman mise à part celles de Laporte et Rovere^{ix} – et l'effet de la remarque qui apparaît deux fois dans le texte d'origine se trouve perdu pour le lectorat français. Robillot inscrit au septième chapitre : « “Ah, mon Dieu! Je me dis parfois que les vieilles filles ont bien de la chance.” » (*HR*, p. 106) Le traducteur ignore en revanche la répétition de la phrase et ne l'écrit pas de manière identique au dixième chapitre, mais la phrase qu'il invente (« – Mon Dieu! mon dieu! s'exclama Wendy, quelquefois je me dis que les enfants ne valent pas toute la peine qu'on se donne pour eux. » (*HR*, p. 141)) conserve tout de même ce doute par rapport à la joie que peuvent provoquer les enfants dans la vie d'une femme.

Revenons au septième chapitre et à la comparaison de la demeure de Tinn-Tamm à celle de Wendy. La traduction de Sidonie Van Den Dries, la seule où l'allusion au charme de cette chambre de femme célibataire sur Wendy est retirée^x, permet d'illustrer l'importance de cet élément et la modification de sens que peut créer son extraction :

Tink was very contemptuous of the rest of the house, as indeed was perhaps inevitable, and her chamber, though beautiful, looked rather conceited, having the appearance of a nose permanently turned up.

I suppose it was all especially entrancing to Wendy, because those rampagious boys of hers gave her so much to do. (*JMB*, p. 80)

Si la fée ne cachait pas son mépris pour l'ameublement sommaire du reste de la demeure, il faut avouer qu'à l'inverse son boudoir manquait de simplicité.

Heureusement que Wendy trouvait sa nouvelle résidence à son goût, car elle n'avait guère l'occasion de la quitter. Ses garçons turbulents lui donnaient tant de travail qu'elle passait parfois des semaines sans sortir. (*SVD*, p. 100)

¹⁹¹ « “Ah, mon Dieu! Je me dis parfois que les vieilles filles ont bien de la chance.” » (*HR*, p. 106)

La beauté et la prétention de l'appartement de la fée en comparaison avec l'humble logis de Wendy subsistent, mais la petite fille n'y trouve plus aucun charme, bien au contraire. Elle trouve plutôt « sa nouvelle demeure à son goût ». L'usage en tout début de phrase de l'adverbe « heureusement », sous-entendant que dans le cas contraire Wendy ne supporterait pas la turbulence des garçons, ne constitue qu'une maigre compensation. Enlever l'attrait qu'a sur Wendy le boudoir de Tinn-Tamm supprime le doute par rapport au désir de la mère et suggère que la seule ambition de la femme, sa seule joie, est d'élever des enfants. Cela s'éloigne, à notre avis, de la visée du texte d'origine qui offre une représentation bien plus complexe du désir féminin.

Dans la traduction de Robillot, la séduction du boudoir-chambre de Tinn-Tamm fait écho à la séduction, un peu plus loin, du spectacle des sirènes jouant dans le lagon où le traducteur fait usage encore une fois du verbe « séduire »:

[Wendy] was often at the lagoon, however, on sunny days after rain, when the mermaids come up in extraordinary numbers to play with their bubbles.

[...]

Sometimes a dozen of these games will be going on in the lagoon at a time, and it is quite a **pretty sight**.

But the moment the children tried to join in they had to play by themselves, for the mermaids immediately disappeared. (JMB, p. 87)

Cependant, [Wendy] allait souvent au lagon quand le soleil brillait après la pluie et que les sirènes se rassemblaient en foule pour jouer avec les bulles multicolores [...].

[...]

Parfois les sirènes jouent par centaines en même temps dans le lagon et c'est le spectacle **le plus séduisant du monde**.

Mais, dès que les enfants essayaient de se joindre à leurs jeux, ils se retrouvaient seuls car les sirènes disparaissaient immédiatement. (HR, p. 114)

Dans cet extrait, au lieu de traduire « Sometimes a dozen of these games will be going on in the lagoon at a time, and it is quite a pretty sight. » de manière littérale, Robillot, s'inspirant peut-être de la traduction de Métral parue avant la sienne^{xi}, va plutôt modifier la phrase et mettre l'accent non pas sur la douzaine de jeux ayant lieu dans le lagon, mais sur le spectacle des sirènes qui jouent par centaines. En attirant l'attention sur les sirènes

et en en amplifiant leur attrait avec un superlatif relatif de supériorité (« le spectacle le plus séduisant au monde ») la traduction de Robillot ne calque pas le texte d'origine, mais ne s'en éloigne pas non plus. En créant cette résonance entre la séduction du boudoir de Tinn-Tamm et la séduction de la vue des sirènes, cette traduction tisse avec la langue d'arrivée ce qui a été ficelé tout au long du roman d'origine. Notons également que les sirènes aussi, de leur côté, observent les enfants en secret, mais ne les approchent pas, trouvant plaisant de les voir se reposer sur le rocher qui se trouve en plein milieu du lagon¹⁹². Cela prouve que ces figures féminines ne sont pas aussi unidimensionnelles que le prétend Heather H. Shipley¹⁹³, car bien qu'elles rejettent le maternel, elles sont tout de même attirées par les enfants. Et c'est ainsi que s'installe le doute par rapport à leur désir. Dans la traduction de Robillot, la fée, les sirènes et la princesse Lys Tigré conservent leur statut de figures féminines à part dont le charme sur les enfants, et surtout sur Wendy, chercheuse acharnée, est grand, mais avec lesquelles l'union est impossible.

Rappelons néanmoins que les substantifs et les pronoms pour désigner ces personnages sont d'emblée féminins dans la langue française « la fée », « la sirène », « la princesse ». La mise en place de leur féminité ne constitue donc pas un défi ou une difficulté pour le traducteur et la traductrice. Par contre, lorsque le féminin apparaît là où il ne devrait pas, comme nous allons le voir dans les prochaines pages avec le crocodile, l'école et l'oiseau-mère, il devient bien plus difficile à appréhender. La résistance à percevoir le féminin au-

¹⁹² « Nevertheless we have proof that [the mermaids] secretly watched the interlopers, and were not above taking an idea from them [...]. [...] It must also have been rather pretty to see the children resting on rock for half an hour after their mid-day meal. » (*JMB*, p.87) / « Nous avons toutefois la preuve qu'elles observaient en secret les intrus et ne dédaignaient pas de leur emprunter des idées [...]. [...] Sans doute était-il également plaisant de voir les enfants en train de se reposer sur un rocher pendant une demi-heure après leur repas de midi. » (*HR*, p. 114-115)

¹⁹³ Heather E. Shipley, art. cit., p. 156.

delà du paradigme du maternel se manifeste donc à travers les figures féminines de la fée, des sirènes et de la princesse mais aussi, dirons-nous, dans l'acte même de traduction.

2.3 L'effacement du féminin dans la traduction; le (la) crocodile, l'école, l'oiseau-mère et le capitaine Crochet

Comme l'enfant chercheur devant le désir de la mère, le traducteur et la traductrice, face à certaines manifestations du féminin présentes dans le texte de Barrie, se trouvent démunis dans la langue d'arrivée, se trouvent confrontés à un dilemme sans issue. En anglais, bien que ce soit considéré comme « hors norme » d'un point de vue grammatical, il est possible de donner un référent féminin, ou masculin, à des noms désignant des « non humains », des animaux ou des objets, qui demandent normalement l'utilisation du pronom neutre « it ». Dans un article sur la traduction française du roman *Moby-Dick; or, The Whale* de Melville, Isabelle Génin note ce phénomène de pronominalisation dans la langue anglaise, phénomène qui soulève des questions sur ce qui se passe dans la réalité du discours et qui appelle à réfléchir sur l'intention du locuteur ou de la locutrice.

Les linguistes se sont intéressé[.e]s à ce type de pronominalisation « hors norme » qui montre que ni le système *he/she* (humain)/*it* (non humain), ni la répartition *he/she* (animé)/*it* (inanimé) ne permet de rendre compte de ce qui se passe dans la réalité de la langue, ou plutôt du discours. [...]

En fait il semble y avoir dans le système pronominal anglais des possibilités offertes au locuteur [et à la locutrice], qu'il [et elle] choisi[sse]nt ou non d'utiliser, [leur] permettant d'exprimer une relation particulière avec l'animé ou l'inanimé désigné, proche en cela de la modalité¹⁹⁴. (L'auteure souligne)

Il est donc important pour le traducteur et la traductrice du texte en français de porter attention à ce genre d'utilisation pronominale « hors norme » pour bien comprendre et bien rendre dans la langue d'arrivée l'intention de l'auteur ou de l'auteure du texte d'origine.

¹⁹⁴ Isabelle Génin, « La Baleine Blanche a mauvais genre », *Palimpsestes*, n° 21, 2008, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/70>, page consultée le 28 avril 2020.

Les règles grammaticales françaises contraignent le traducteur et la traductrice au genre préétabli du nom, les forçant ainsi à jouer avec leur langue pour trouver la meilleure tournure, celle qui permettrait au genre choisi féminin ou masculin de se manifester et de surprendre le lecteur et la lectrice comme il le fait dans le texte d'origine.

La présence du féminin est d'une importance capitale dans le texte de Barrie, car il va main dans la main avec la question du désir de la mère. L'ignorer lorsqu'il apparaît dans la pronominalisation pour désigner des « non humains », comme le font la plupart des traducteurs et traductrices vers le français est une violence envers le texte d'origine, car en l'ignorant, on enlève au roman une part d'altérité. Cette gêne dans la traduction face au féminin se rapproche de la difficulté qu'expérimente l'enfant chercheur confronté au désir de la mère, qui demeure et laisse des traces même dans l'acte traductif. L'une des manifestations de cette gêne peut être décelée dans la traduction des pronoms du (de la) crocodile faisant écho à la gêne – à l'angoisse – du Capitaine Crochet face au féminin.

Le crocodile apparaît pour la première fois dans le texte de Barrie au cinquième chapitre du roman, au moment où tous les groupes habitant le Pays de Nulle Part sont présentés : les garçons perdus, les pirates, les Peaux-Rouges et puis, finalement, les animaux sauvages et menaçants qui peuplent l'île, tous aussi terrifiants les uns que les autres. Fermant le défilé, le crocodile se distingue des bêtes qui le précèdent par sa corpulence. Dans le texte en anglais, il sort aussi, et surtout, du lot par le pronom utilisé pour le désigner, le pronom féminin « she ».

| | |
|---|---|
| <p>The redskins disappear as they have come like shadows, and soon their place is taken by the beasts, a great and motley procession: lions, tigers, bears, and the innumerable smaller savage things that flee from them, for every kind of beast, and, more particularly, all the</p> | <p>Les Peaux-Rouges disparaissent ainsi qu'ils sont venus, comme des ombres et, bientôt, défilent à leur place les bêtes sauvages en procession aussi vaste que disparate : lions, tigres, ours et les innombrables créatures plus petites qui les fuient car ces animaux, et surtout</p> |
|---|---|

man-eaters, live cheek by jowl on the favoured island. Their tongues are hanging out, they are hungry tonight.

When they have passed, comes the last figure of all, a gigantic crocodile. We shall see for whom **she** is looking presently. (*JMB*, p. 59)

les mangeurs d'hommes, vivent côte à côte sur cette île privilégiée. La langue pendante, ils sont affamés ce soir.

Quand ils sont passés apparaît le dernier d'entre eux, un gigantesque crocodile. Nous saurons plus loin qui **il** pourchasse. (*HR*, p. 77)

Cette particularité du texte anglais ne se trouve ni dans la traduction de Robillot ni dans celles des autres traducteurs et traductrices vers le français de *Peter and Wendy*^{xii}. Le choix de conserver des référents masculins pour le crocodile dans la traduction française n'est pas sans fondement. En effet, il s'agit ici de la seule fois dans le texte d'origine où un pronom féminin est utilisé pour renvoyer au terme « crocodile ». Dans ce seul chapitre, trois différents pronoms y font référence ; d'abord « she », féminin, comme vu plus haut, puis, lorsque vient l'envie soudaine à Crochet de raconter l'histoire de sa vie, – et surtout sa peur du crocodile –, le pronom « it », neutre, employé six fois et le pronom « he », masculin, employé une seule fois.

“Peter flung my arm,” he said, wincing, “to a crocodile that happened to be passing by.”

“I have often,” said Smee, “noticed your strange dread of crocodiles.”

“Not of crocodiles,” Hook corrected him, “but of that one crocodile.” He lowered his voice.

“**It** liked my arm so much, Smee, that **it** has followed me ever since, from sea to sea and from land to land, licking **its** lips for the rest of me.”

[...]

“Smee,” he said huskily, “that crocodile would have had me before this, but by a lucky chance **it** swallowed a clock which goes tick tick inside **it**, and so before **it** can reach me I hear the tick and bolt.” He laughed, but in a hollow way.

“Some day,” said Smee, “the clock will run down, and then **he**'ll get you.”

– Peter a jeté ma main à un crocodile qui passait par là, dit-il en grimaçant.

– J'ai souvent remarqué comme vous aviez peur des crocodiles, dit Smee.

– Pas *des* crocodiles, rectifia Crochet, mais d'*un* crocodile.

Il baissa la voix.

– Mon bras lui a tant plu, Smee, que depuis **il** n'a pas arrêté de me suivre, sur terre et sur mer, en se léchant les babines à la pensée de dévorer le reste.

[...]

– Smee, il y a longtemps que ce crocodile m'aurait mangé mais, par chance extraordinaire, **il** a avalé une pendule qui fait tic tac à l'intérieur ; du coup, avant qu'**il** puisse m'atteindre, je l'entends et je décampe.

Il se mit à rire, mais d'un rire qui sonnait creux.

– Un de ces jours, dit Smee, la pendule s'arrêtera et **il** vous aura.

Hook wetted his dry lips. “Ay,” he said, “that’s the fear that haunts me.” (*JMB*, p. 62-63) Crochet humecta ses lèvres sèches.
– Eh oui, reconnut-il, c’est bien ça la peur qui me hante. (*HR*, p. 80-81)

Dans le but d’uniformiser le tout et de conserver une cohérence par rapport aux référents qui renvoient au crocodile dévoreur, Robillot utilise le pronom masculin « il » qui s’accorde en français avec le genre grammatical du nom « crocodile ». En outre, tel que l’explique Génin dans son article « La baleine blanche a mauvais genre », le traducteur et la traductrice ne peuvent sauter d’un référent à l’autre comme l’auteur ou l’auteure le font dans la langue de départ, leur choix de lexique pour traduire tel ou tel substantif du texte étant le seul élément qui puisse influencer le genre des référents qui vont suivre :

Pour le traducteur [et la traductrice] vers le français, il est impossible de maintenir l’alternance pronom non marqué *it*/pronoms marqués *he* ou *she*. [...] [I]l n’est pas ici question de choix car le genre du pronom est totalement conditionné par le genre grammatical du substantif auquel il fait référence. S’il y a latitude, elle est en amont, au niveau du choix lexical de départ [...] ¹⁹⁵. (L’auteure souligne)

Toujours d’après le texte de Génin, l’usage en anglais d’un pronom féminin ou masculin pour désigner un animal est en général indicateur du genre de relation qu’entretiennent les personnages et le narrateur ou la narratrice avec cet animal. Le choix de pronoms marqués « *he/she* » dénote également la perception qu’ils et elles ont de l’animal, prédateur masculin ou proie féminine : « L’utilisation des pronoms *he/she* [...] fonctionne comme un marqueur de la relation qui lie personnages et narrateur/[narratrice] à ces animaux de fiction, quel que soit leur sexe biologique : tantôt simple proie et marchandise (*she*), tantôt objet de désir, d’admiration ou de peur (*he*)¹⁹⁶. » (L’auteure souligne)

¹⁹⁵ Isabelle Génin, art. cit.

¹⁹⁶ *Ibid.*

Il n'est donc certainement pas anodin qu'un pronom féminin soit accolé au crocodile la première fois qu'il apparaît dans le roman. La traduction, dans la mesure du possible, devrait en témoigner, mais elle ne le fait pas. Lorsque le crocodile est introduit pour la première fois, on voit bien que Barrie déroge à la règle générale. En effet, dans le roman, il y a renversement des rôles. L'auteur situe le féminin dans le paradigme du prédateur, ou plutôt, de la prédatrice. Tout au long du texte d'ailleurs, il situe le féminin, et non pas le masculin, dans le paradigme de l'«objet de désir, d'admiration [et] de peur¹⁹⁷ ». Ici, le (la) crocodile est présenté.e comme un (une) prédateur.rice, il (elle) est celui (celle) dont a peur Crochet, et il s'agit d'ailleurs de la seule chose dont il a peur, sans oublier la vue de son propre sang¹⁹⁸, intrinsèquement lié à sa peur du crocodile et du féminin. Dans *La sauvagerie maternelle*, Anne Dufourmantelle associe le sang au féminin : « [...] [L]e sang pour dire la perte, le « pas toute », le féminin. [...] Le sang dit la coupure, la séparation, mais aussi la sexuation du corps féminin et maternel [...]»¹⁹⁹. » La peur du crocodile et du sang ne peut donc être séparée du féminin, comme ne peuvent être séparées du féminin l'amputation de la main droite et sa substitution par un crochet. Ces deux occurrences évoquent la castration et la peur d'être manquant comme la femme qui n'a pas de pénis.

La griffe en acier qui caractérise Crochet est aussi la source de sa souffrance. La main droite du pirate a été jetée à la crocodile et a donné le goût de Crochet à cette animale qui depuis le poursuit pour le dévorer. Céline-Albin Faivre, traducteur du discours « Captain

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ « A man of indomitable courage, it was said that the only thing he shied at was the sight of his own blood, which was thick and of an unusual colour. » (*JMB*, p. 58) / « D'un courage indomptable, il ne craignait que la vue de son propre sang qui était à la fois épais et d'une couleur insolite. » (*HR*, p. 74-76)

¹⁹⁹ Anne Dufourmantelle, *La sauvagerie maternelle*, Paris, Payot et Rivages, 2016 [2001], p. 136.

Hook at Eton », remarque que la main manquante de Crochet évoque le mythe de Persée²⁰⁰. Le héros de la mythologie grecque tue la Gorgone, un monstre femelle, dont le sang qui coule du côté droit guérit et ressuscite tandis que le sang qui coule du côté gauche tue. Malgré sa griffe de fer, en perdant sa main droite, sa bonne main, Crochet a deux mains gauches, deux mains sinistres, associées au mal, au malheur, à la maladresse, au manque de savoir-vivre. En somme, ce crocodile désigné par un pronom féminin empêche le capitaine des pirates d'être complet, d'être un, d'être unifié. Le féminin l'altère, le morcelle et le terrifie. C'est donc bien le féminin qui s'avère menaçant, castrateur, mangeur d'hommes pour Crochet.

Lorsqu'il raconte l'histoire de sa vie à son bosco Smee, le crocodile, d'abord désigné par un référent féminin, devient « non-genré » par l'utilisation du pronom neutre « it » – « **It** liked my arm so much, Smee, that **it** has followed me ever since, from sea to sea and from land to land, licking **its** lips for the rest of me.” » – puis masculin avec le pronom « he » – « “Some day,” said Smee, “the clock will run down, and then **he**'ll get you.” » Dans sa parole, en retirant à l'animal ses pronoms féminins, Crochet se protège et esquivé le danger qu'incarne pour lui ce crocodile en particulier dont le premier pronom est féminin : « We shall see for whom **she** is looking presently ». Pour le moment, il peut l'éviter, mais le temps, « tic tac », va bien finir par le rattraper et il mourra au quinzième chapitre de *Peter and Wendy* dévoré par le (la) crocodile.

Robillot, dans sa traduction, ainsi que tous les autres traducteurs et toutes les autres traductrices vers le français, dans ce cas précis, agit comme Crochet face à ce crocodile.

²⁰⁰ Céline-Albin Faivre, « Les masque de Jacobus Hook Partie II/II La moitié qui écrivait de la main gauche... ou généalogie du vilain nommé Jas. Hook. Postface au discours du capitaine Hook à Eton », *Belphégor*, vol. X, n° 3, 2011 <https://journals.openedition.org/belphegor/386?lang=en>, page consultée le 31 janvier 2021.

Ne sachant pas quoi faire de ce féminin apparu de nulle part dans le texte d'origine, le traducteur et la traductrice choisissent de l'esquiver, de l'ignorer et de le noyer sous des pronoms masculins qui s'accordent avec le genre grammatical du nom « crocodile » en français. Le traducteur et la traductrice sont comme Crochet, car dans leur crainte inconsciente, il et elle efface le féminin. Comme le capitaine des pirates, le traducteur et la traductrice nient la part de féminin au crocodile, car le féminin dans ce roman, à l'image de la bête, justement, est trop imposant. La peur du crocodile et du féminin s'accorde avec le « good form » qui obsède et tiraille le capitaine Crochet, car les derniers mots qu'il prononce avant de mourir avalé par la bête sont associés à cette obsession : « “Bad form,” he cried jeeringly, and went content to the crocodile. Thus perished James Hook²⁰¹. » (*JMB*, p. 159)

Le capitaine Crochet est un personnage hanté par une recherche de « good form » ou de « savoir-vivre » tel que le traduit Robillot.

| | |
|--|---|
| <p>Good form! However much he may have degenerated, he still knew that this is all that really matters. (<i>JMB</i>, p. 141)</p> | <p>Le savoir-vivre, si bas fût-il tombé, il en reconnaissait encore toute l'importance. (<i>HR</i>, p. 184)</p> |
|--|---|

Ce « savoir-vivre », si trouvé, permettrait de satisfaire le capitaine, de le combler. Il lui permettrait de se conformer à certaines normes sociales et, du même coup, répondre à la demande l'autre. La mention de Charles II, roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande au XVII^e siècle, dans la description de Crochet au cinquième chapitre du roman – « In dress he somewhat aped the attire associated with the name of Charles II, having heard it said in some earlier period of his career that he bore a strange resemblance to the ill-fated

²⁰¹ « Quel manque de savoir-vivre! s'écria-t-il allégrement en tombant dans la gueule du crocodile. Ainsi périt le capitaine Crochet. » (*HR*, p. 207)

Stuarts²⁰² » (*JMB*, p. 58) – dirige le lecteur et la lectrice vers le passé de Crochet. Sans dévoiler la véritable identité du personnage, le narrateur révèle vers la fin du roman que Crochet fréquentait dans sa jeunesse l'une des écoles les plus prestigieuses et les plus élitistes du Royaume-Uni, même encore aujourd'hui, le collège Eton. Il divulgue cette information dans le roman sans donner le nom de l'école, mais seulement le nom de l'un de ses « social clubs » les plus sélects, « social club » nommé Pop²⁰³ (*JMB*, p. 142). Robillot mentionne Eton dans sa traduction, mais sans plus, laissant ainsi au lecteur et à la lectrice la liberté de faire leur propre recherche : « Il se souvint qu'il fallait prouver qu'on [...] possédait [du savoir-vivre] à son insu pour avoir une chance d'être admis au club Pop ultrachic d'Eton. » (*HR*, p. 185-186)

Barrie confirme la fréquentation de l'école par Crochet quelques années après la publication du roman, soit le 7 juillet 1927, en allant faire un discours en l'honneur du capitaine au Collège d'Eton, discours intitulé « Captain Hook at Eton²⁰⁴ ». À cette occasion, l'auteur s'amuse à faire semblant que Crochet est une personne réelle et décrit aux étudiants de l'école les manières et les habitudes du capitaine Crochet à Eton. Il était, d'après les dires de Barrie, fervent amateur de musique et de poésie, mais pas très apprécié de ses camarades. Il y avait quelque chose d'étrange dans sa personne, il était à la fois séduisant et répugnant. Lors de sa dernière visite au collège, visite racontée par Barrie dans son discours, le pirate efface toute trace de sa fréquentation de l'école. Il agit ainsi d'une manière qu'il croit convenir au haut standing de la prestigieuse institution où il a passé sa

²⁰² « Il se vêtait volontiers à la façon de Charles II, ayant entendu dire, au cours de sa carrière, qu'il avait un étrange air de famille avec les Stuart au destin tragique [...] » (*HR*, p. 76)

²⁰³ Information tirée de Lester D. Friedman, « Hooked on Pan. Barrie's Immortal Pirate in Fiction and Film », dans *Second Star to the Right: Peter Pan in the Popular Imagination*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, p. 213.

²⁰⁴ J.M. Barrie, « Captain Hook at Eton », art. cit., p. 4229-4237.

jeunesse. Installé sur le mur réservé aux Pops, membres du « social club » le plus élitiste du collège, perdu dans ses souvenirs, le capitaine ne sort de ses pensées que lorsqu'il voit un officier approcher et automatiquement, comme honteux, cache son crochet. Puis lorsque l'officier lui demande s'il est un Etonien, Crochet, avec grande difficulté, répond : « No ²⁰⁵ ». En niant avoir appartenu à l'école – ce qui est impensable, les anciens étudiants d'Eton sont bien trop fiers d'en faire partie et ne le cacheront jamais –, Crochet croit faire la seule chose qui soit à la hauteur de cette institution qu'il porte en si grande estime. Avec sa main droite en acier et sa vie criminelle de pirate, le capitaine Crochet se sent obligé, pour le bien de ce collège qu'il aime tant de s'en dissocier et de disparaître à jamais. Pourtant, Eton et ses règles de savoir-vivre ne le lâchent pas et le poursuivent jusqu'à sa mort. Ces bonnes manières semblent associées à des règles de conduite en société dictées par une certaine classe sociale, mais il ne s'agit pas seulement de cela. Cette école et ce « good form » se glissent dans l'âme du pirate, le tourmentent et ne le laissent jamais en paix, lui posant inlassablement la même question « Have you been good form today²⁰⁶? » (*JMB*, p. 141) Lui-même se demande aussi sans cesse : « [...] [W]as it not bad form to think about good form²⁰⁷? » (*JMB*, p. 141)

Ce « good form » que Crochet cherche désespérément est impossible à décrire. Le pirate ne semble même pas savoir de quoi il est constitué ou comment le détecter. À la fin du roman, après avoir enlevé les garçons perdus, les enfants Darling, Wendy, John et Michael, et les avoir séquestrés sur son bateau, Crochet regarde son maître d'équipage Smee afféré à la machine à coudre et voit comment tous les enfants l'aiment et veulent

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 4253.

²⁰⁶ « “As-tu observé les règles du savoir-vivre?” » (*HR*, p. 184)

²⁰⁷ « Question troublante par-dessus tout ; n'était-ce pas manquer de savoir-vivre que d'y penser? » (*HR*, p. 184)

jouer avec lui malgré le fait qu'il soit lui aussi pirate. Le capitaine se demande alors, plein de jalousie et de rage, pourquoi aiment-ils autant Smee alors qu'il n'y a pas un seul enfant au monde qui l'aime lui :

“No little children love me!”

Strange that he should think of this, which had never troubled him before; perhaps the sewing machine brought it to his mind. [...] A terrible answer suddenly presented itself – “Good form?” Had the bo’sun good form without knowing it, which is the best form of all²⁰⁸? (*JMB*, p. 142)

La même terrible idée lui traverse l’esprit dans son dernier affrontement avec Peter Pan, lorsque celui-ci fait preuve de véritables bonnes manières. Crochet tombe, et au lieu de l’achever, Peter tend au pirate son épée pour qu’ils puissent tous deux terminer le combat. Crochet demande alors à l’enfant éternel :

“Pan, who and what art thou?” he cried huskily.

“I’m youth, I’m joy,” Peter answered at a venture, “I’m a little bird that has broken out of the egg.” This, of course, was nonsense; but it was proof to the unhappy Hook that Peter did not know in the least who or what he was, which is the very pinnacle of good form²⁰⁹. (*JMB*, p. 157)

Peter, vivant sur une île imaginaire et refusant de grandir, se sépare volontairement et complètement du social, tandis que Smee est un pirate, ignorant et pathétique : « I know not why [Smee] was so infinitely pathetic, unless it were because he was so pathetically unaware of it [...]»²¹⁰. » (*JMB*, p. 139) Ces personnages ne peuvent donc pas se conformer aux règles du savoir-vivre telles que dictées par la société. Ce qui tourmente Crochet à leur vue dépasse certainement l’observation des simples bonnes manières. Il est pertinent de

²⁰⁸ « Pas un enfant ne m’aime. Étrange souci de sa part qui, jusque-là, ne l’avait jamais assailli ; peut-être la machine à coudre l’avait-elle engendré. [...] Le bosco avait-il du savoir-vivre sans le savoir, ce qui en représente la forme la plus accomplie? » (*HR*, 185)

²⁰⁹ « – Pan, qui es-tu? cria-t-il d’une voix rauque.

– Je suis la jeunesse, je suis la joie, répondit Peter spontanément. Je suis un oisillon tombé du nid. Ces propos, à coup sûr, n’avaient guère de sens, mais ils prouaient au malheureux Crochet que Peter ignorait tout de lui-même, ce qui peut être considéré comme le comble du savoir-vivre. » (*HR*, p. 206)

²¹⁰ « Pourquoi [Smee] était-il aussi pathétique? Peut-être parce qu’il était pathétiquement inconscient de l’être [...]. » (*HR*, p. 181)

noter que les questionnements de Crochet quant au « good form » de son maître d'équipage sont éveillés par la machine à coudre – « [...] perhaps the sewing machine brought it to his mind²¹¹. » Comme nous l'avons remarqué dans la partie « La couture et l'échange de baisers » du présent mémoire²¹², la couture est un signifiant représentatif du sexuel et de l'enfantement, mais pas seulement. Activité journalière des femmes de l'époque victorienne, la couture ne peut être dissociée du féminin, mettant la femme au centre des spéculations concernant la mise au monde des enfants dans le roman. Richard Rotert dans son article « The Kiss in the Box », constate que la couture, également pratiquée par Mme Darling et Wendy, fait de Smee l'entité féminine sur le bateau pirate²¹³. Crochet, qui n'arrive pas à saisir pour quelle raison son maître d'équipage est si apprécié par les enfants et qui associe cela au « good form » dont il ignore les véritables exigences, se questionne en fait sur cette part du féminin en Smee.

Suivant ce raisonnement, il est possible de déduire que le tourment suscité par le garçon éternel chez le capitaine des pirates est de même nature. Pour Crochet, Peter Pan détient le « good form », car il ignore ce qu'il est et qui il est. Rappelons qu'il est révélé dans les tout premiers chapitres du récit que Peter ressemble au baiser caché à la commissure droite des lèvres de Mme Darling et se trouve accroché au visage d'innombrables femmes sans enfants et de quelques mères également. Dans la partie « Le baiser » du présent mémoire²¹⁴, nous avons établi que le motif du baiser symbolise le désir

²¹¹ « [...] peut-être la machine à coudre l'avait-elle engendré. » (*HR*, p. 185)

²¹² p. 47-60 du présent mémoire.

²¹³ « At the center of each of the many family units is a female who draws it together. Mrs Darling, Wendy, Tinker Bell, and Tiger Lily, the lovely Indian maiden, all exert a centripetal force on their constituent groups; even the pirates have a "feminine" character in Smee. As the adhesive, bonding agent, each is associated with the act of sewing or mending. » Richard Rotert, art. cit., p. 117-118.

²¹⁴ p. 65-74 du présent mémoire.

de la mère et de la femme qui ne peut être envisagé. Faisant partie, dans le texte d'origine et dans la traduction de Robillot, d'une chaîne signifiante qui figure le trou, le manque, la fente, le baiser, comme le « good form », ne peut être saisi ni défini. Rappelons également que Peter est celui qui a coupé la main droite du pirate²¹⁵ et qui l'a lancé au crocodile : « “Peter flung my arm,” he said, wincing, “to a crocodile that happened to be passing by²¹⁶.” » (*JMB*, p. 62) Cette bête désignée par un pronom féminin terrifie Crochet, car elle évoque pour lui la castration et le manque. En observant son bosco et son rival, Crochet voit l'énigme du désir de la mère et de la femme auquel il ne peut trouver de réponse, ce qui le rend fou. Il se situe donc, comme tous les autres personnages du roman, dans le paradigme de l'inatteignable.

La liaison entre « good-form », le maternel et le féminin se vérifie dans le court texte que prononce Barrie à Eton. Pour désigner cette école dans son discours, mère nourricière pour Crochet, Barrie choisit des pronoms féminins « she/her », alors que les pronoms anglais qui renvoient à « school » sont normalement neutres, donnant ainsi à l'école un genre féminin :

As [Hook] stole away had he not earned the right to look back once upon the sleeping school and cry, “Oh that I were the happy dream that creeps the **her** soft heart!” Thus he vanishes from the scene, and all its doors close against him for ever. Surely a more tortured revisit to Eton never disturbed **her** shades than that of the humble pirate²¹⁷.

215

| | |
|--|--|
| “That’s [Hook],” said Peter. | – C’est bien [Crochet], dit Peter. |
| “What is he like? Is he big?” | – À quoi il ressemble? Il est grand? |
| “He is not so big as he was.” | – Pas si grand que dans le temps. |
| “How do you mean?” | – Comment ça? |
| “I cut off a bit of him.” | – Je l’ai un peu raccourci. |
| [...] | [...] |
| “But, I say, what bit?” | – Non mais tu lui as coupé quoi? |
| “His right hand.” (<i>JMB</i> , p. 49-50) | – La main droite. (<i>HR</i> , p. 65) |

²¹⁶ « – Peter a jeté ma main à un crocodile qui passait par là, dit-il en grimaçant. » (*HR*, p. 80)

²¹⁷ J.M. Barrie, « Captain Hook at Eton », art. cit., p. 4254.

La relation de Crochet à cette école se rapproche des relations mère/enfant consumées par une douleur et une terreur sans nom décrites dans l'ouvrage d'Anne Dufourmantelle, *La sauvagerie maternelle*. Une douleur qui vient de l'infantile, de ce moment avant la parole où le rapport à l'Autre, à la mère, à cette femme qui nous a mis au monde, est fusionnel, mais terrifiant tout à la fois. Terreur qui naît du questionnement sur son désir, sur ce que veut cette femme de moi, sur ce que je suis pour elle ou sans elle.

Dufourmantelle écrit :

De mère en fille, de mère en fils, une même promesse. Quelle est-elle? Autour de quelle énigme, de quels serments jamais prononcés, jamais avoués, se trament nos vies – et cette fragile identité qui les soutient? « Je », de mère en fils ou fille, est un masque qui porte les couleurs de l'Autre, sublimé, haï, cherché, toujours perdu, un Autre envers lequel une dette infinie semble nous lier à jamais²¹⁸.

Le pronom féminin du crocodile dans le roman renvoie au pronom féminin accordé à l'école qu'a fréquentée Crochet dans sa jeunesse et aux exigences de laquelle il tente de satisfaire toute sa vie sans jamais y parvenir. Ainsi se manifeste dans l'univers créé par Barrie la dette infinie qui nous lie à jamais au grand Autre maternel dont parle Dufourmantelle. Crochet, malgré sa vie de criminel à mille lieues des enseignements d'Eton, est incapable de se libérer du « good form » qui le poursuit sans relâche, lui rappelant sans cesse le collège qui l'a forgé, son *alma mater*, sa mère nourricière.

Dans la traduction de ce court discours de Barrie par Céline-Albin Faivre, le terme « school » est bien évidemment traduit par le substantif féminin « école » :

Comme [Hook] quittait subrepticement la pièce n'avait-il pas gagné le droit de jeter un dernier regard sur l'école endormie et de s'écrier : "Oh, puissé-je être l'heureux rêve qui se faufile dans son tendre cœur!"? C'est ainsi qu'il disparut de la scène et toutes les portes lui furent alors à jamais fermées. Certainement n'y eut-il jamais retour plus torturé que celui de l'humble pirate pour déranger les ombres d'Eton²¹⁹.

²¹⁸ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁹ Céline-Albin Faivre, « Les masques de Jacobus Hook Partie I/II : Le Capitane Hook à Eton ou Le Solitaire », art. cit.

Il n'en demeure pas moins qu'en français, le choix conscient qu'a pris l'auteur de donner à cette institution des pronoms féminins passe inaperçu et perd de ce fait tout son sens. De plus, dans les nombreuses notes du traducteur et dans la postface qui suit sa traduction²²⁰, Faivre ne fait aucune remarque sur cette utilisation du féminin dans le discours d'origine ni sur les effets qu'il produit. Il est pourtant clair qu'il s'agit d'une pratique récurrente chez Barrie, du moins dans les textes qui font le récit de Peter Pan. La féminisation de certains objets et de certains animaux représentatifs du féminin et du maternel – comme la mère oiseau et le (la) crocodile – est également ignorée par la critique de l'œuvre comme elle est passée sous silence ou seulement partiellement évoquée dans les traductions du roman *Peter and Wendy*, et ce, malgré son importance.

Adrian Smith, dans son texte portant sur le personnage de Wendy et les autres figures féminines au Pays de Nulle Part, est l'un.e des rares critiques qui va remarquer le féminin du crocodile et lui accorder quelques lignes dans son analyse en le comparant à l'oiseau-mère :

Besides Tinker Bell, Tiger Lily and the mermaids, the other female presences in the Neverland are the Never bird and the crocodile. [...] The Never bird seems to be a symbolic representation of the idealized mother [...] Contrasting with the nurturing Never bird, there is the ominous presence of the island's predatory crocodile. She perpetually stalks the forests and lagoons in search of Hook, with the sound of a swallowed ticking clock emanating from her belly, evoking mortality. With implications of castration anxiety, the crocodile terrifies Hook, having developed a taste for his flesh since eating his right hand, the hand severed by Peter and then replaced with the iron claw. As Peter and Hook stand in mutually dependent oppositions to one another, so do the Never bird and crocodile: they seem symbolic, respectively, of the ever-nurturing, all-good mother and the devouring, all-bad mother of unconscious phantasy²²¹.

²²⁰ Céline-Albin Faivre, « Les masques de Jacobus Hook Partie II/II. La moitié qui écrivait de la main gauche... ou généalogie du vilain nommé Jas. Hook. Postface au discours du capitaine Hook à Eton », art. cit.

²²¹ Adrian Smith, art. cit., p. 527-528.

Ici, bien qu'il les reconnaisse, Smith met ces deux instances féminines, tout comme le fait Heather E. Shipley avec Wendy, Tinn-Tamm, Lys Tigré et les sirènes²²², dans des cases restrictives et unidimensionnelles. La crocodile représente selon lui la mauvaise mère, dévoreuse de mains droites tandis que l'oiseau figure la bonne mère, salvatrice et dévouée. Mais il ne s'agit pas de ce qui se trouve réellement dans le texte. La mère oiseau, dans le but de sauver Peter, abandonne ses propres œufs en étant tout à fait consciente du danger auquel ils feront face. Elle n'est donc pas tout à fait la mère idéale. Cette tension entre mère qui sauve et la même mère qui abandonne crée le doute et l'angoisse. Elle mène à l'ambiguïté du désir maternel et à sa sauvagerie telle que dépeinte dans l'ouvrage de Dufourmantelle : « Parce que la sauvagerie, dans sa folie, est maternelle, elle est ce qui dans la mère la rend capable d'infanticide, mais aussi de sacrifier sa vie pour son enfant. Elle est le versant de la plus grande haine et du plus grand amour²²³. »

Le neuvième chapitre du roman, « The Never Bird » ou, comme le traduit en français Robillot, « L'oiseau de Nulle Part », est important en ce qui concerne notre analyse du féminin et du maternel. Il s'agit d'une mère oiseau qui, pour sauver Peter Pan de la mort par noyade, abandonne son nid et ses œufs pour que Peter puisse y monter et dériver vers le bord en toute sécurité. Au chapitre précédent, le huitième chapitre, cet oiseau est désigné comme mère, et donc femme, dans le texte d'origine et dans la traduction de Robillot.

[A]s the pirates looked they saw a strange sight. It was the nest I have told you of, floating on the lagoon, and the Never bird was sitting on it.

“See,” said Hook in answer to Smee’s question, “**that is a mother**. What a lesson! The nest must have fallen into the water, but would the **mother** desert **her** eggs? No.”

Une étrange vision s’offrit alors aux yeux des pirates. C’était le nid dont je vous ai parlé, flottant sur le lagon, avec l’oiseau de Nulle Part perché dessus.

– Regardez! dit Crochet en réponse à Smee, **voilà une mère**. Quelle leçon! Le nid a dû tomber dans l’eau mais la **mère** a-t-elle abandonné ses œufs? Pas du tout.

²²² Heather E. Shipley, art. cit., p. 156.

²²³ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 24.

[...]
Starkey said, “If **she** is a **mother**, perhaps **she** is hanging about here to help Peter.”
(*JMB*, p. 101-102)

[...]
[L]a Teigne, plus méfiant, déclara:
– Si c’est **une mère**, peut-être qu’**elle** traîne dans le coin pour aider Peter?
(*HR*, p. 121- 122)

Comme il est question d’un animal, Barrie aurait pu, encore une fois, choisir le pronom personnel neutre « *it* » pour faire référence à l’oiseau, mais il va plutôt faire usage du pronom « *she* », mettant ainsi l’accent sur le féminin de l’oiseau-mère, et ce dans les huitième et neuvième chapitres où est relaté le sauvetage de Peter. Dans la traduction de ce dernier chapitre, Robillot n’utilise pas une seule fois le pronom féminin « *elle* » pour parler de l’oiseau de Nulle Part même s’il l’a fait au chapitre précédent. Il décide plutôt de se servir du pronom personnel « *il* » pour remplacer le nom masculin « oiseau », ce qui est grammaticalement correct, mais problématique :

I rather wonder at the bird, for though he had been nice to **her**, he had also tormented **her**. I can suppose only that, like Mrs Darling and the rest of them, **she** was melted because he had all his first teeth. (*JMB*, p. 112)

Cet oiseau fait vraiment mon admiration car, si Peter s’était plus d’une fois montré très gentil avec **lui**, il lui était aussi arrivé de **le** tourmenter. Je suppose simplement que, comme Mme Darling et tous les autres, **il** ne pouvait résister à la séduction nacrée de ses dents de lait. (*HR*, p. 132)

En gommant ainsi le féminin, Robillot enlève une part importante au texte d’origine. Les femmes, et surtout les mères, sont bien connues pour être celles qui sauvent Peter, suscitant ainsi la jalousie des pirates. D’ailleurs, après le commentaire de la Teigne cité plus haut, « Si c’est une mère, peut-être qu’elle traîne dans le coin pour aider Peter? » (*HR*, p. 122), Crochet répond :

« “Ay,” [...] “that’s the fear that haunts me.” »
(*JMB*, p. 93)

« Eh oui, [...], c’est cette crainte-là qui me poursuit. » (*HR*, p. 122)

Le capitaine est terrifié à l’idée que la mère oiseau – qu’il admire, car elle ne quitte pas son nid même s’il est tombé à l’eau – vienne pour sauver Peter. Cette réplique nous ramène au

crocodile aux pronoms hermaphrodites, car dans le texte de départ, pour exprimer sa peur du crocodile à son bosco Smee, Crochet va dire exactement la même phrase : « “Ay,” [...] “that’s the fear that haunts me²²⁴.” » (*JMB*, p. 63) Par la répétition de cette phrase, il est possible de conclure que la peur du féminin que représente le crocodile dévoreur de mains provient du même endroit que la terreur provoquée par la vue de l’oiseau-mère allant sauver Peter. Les deux instances questionnent la même chose ; le désir de la mère. Que veut ma mère? Veut-elle me sauver? M’abandonner? Me dévorer?

Dans la majorité des traductions, un malaise est associé au féminin de cet oiseau et aux pronoms utilisés pour y faire référence. Michel Laporte, comme Robillot, n’utilise pas une seule fois le pronom « elle » au neuvième chapitre et donne à l’oiseau les pronoms masculins qui s’accordent avec le genre du nom « oiseau » dans la langue française :

Cela m’étonne de la part de l’oiseau car même si Peter avait été gentil avec **lui**, il **lui** était aussi arrivé de **le** tourmenter. Je peux seulement supposer que comme Mme Darling et tous les autres, **il** était attendri par le fait que le garçon avait encore toutes ses dents de lait. (*ML*, p.140)

Toujours dans ce fameux neuvième chapitre, Yvette Métral et Sidonie Van Den Dries utilisent des pronoms masculins lorsque les règles de la langue l’exigent. Par contre, quand le féminin est absolument nécessaire au sens, comme au moment où le narrateur révèle que l’oiseau-mère, à l’image de Mme Darling et de toutes les autres mères et femmes du roman, ne peut résister aux dents de lait de Peter, ces deux traductrices réussissent à glisser un substantif féminin qui permet de remplacer « oiseau » et à se servir ainsi de référents féminins pour quelques lignes. Mais elles retournent aux pronoms masculins dès que les règles de la grammaire française les rattrapent.

²²⁴ « Eh oui, reconnut-il, c’est bien ça la peur qui me hante. » (*HR*, p. 81)

...Lequel n'était autre que l'Oiseau Imaginaire, assis sur son nid et s'efforçant opiniâtrement de rejoindre Peter. En ramant de l'aile (comme **il** avait appris à le faire depuis que le nid était tombé à l'eau) [...]. En vérité, je trouve **cette mère oiseau** étonnante, car si Peter l'avait naguère traitée généreusement, depuis il ne s'était pas privé de **la** tourmenter. Mais sans doute, comme Mme Darling et **toutes** les autres, **elle** s'attendrissait sur lui à cause de ses premières dents. [...] Néanmoins l'Oiseau était toujours résolu à sauver le garçon et dans un dernier effort, **il** poussa son nid contre le rocher puis s'envola [...]. (*YM*, p. 104-106)

En réalité, ce n'était pas une feuille, mais l'oiseau imaginaire qui s'efforçait tant bien que mal de le rejoindre. En battant vigoureusement des ailes, comme **il** avait appris à le faire depuis que son nid était tombé à l'eau [...]. **Quelle créature** admirable, n'est-ce pas? Car, si Peter s'était parfois montré gentil avec **elle**, il ne s'était pas privé non plus de **la** tourmenter. Je suppose que, comme madame Darling et les autres, **notre maman oiseau** était charmée par ses dents de lait. [...] Malgré leur incompréhension mutuelle, l'oiseau était toujours décidé à sauver Peter. Dans un dernier effort, **il** se propulsa contre l'îlot rocheux, puis s'envola [...]. (*SVD*, p. 126-127)

Malgré l'effort de ces deux traductrices pour donner à l'oiseau-mère les référents qui lui conviennent, leur travail reste incomplet. Comme le rappelle Génin dans son article, il n'est pas possible pour le traducteur et la traductrice vers le français d'alterner entre les pronoms, il et elle doivent par conséquent travailler en amont avec le choix du lexique de départ²²⁵. Choisir de faire usage de substantifs féminins quand on ne peut échapper au sens du texte ne constitue pas une solution suffisante. La mère oiseau devrait être désignée par des référents féminins tout au long de sa présence dans le texte. D'ailleurs, Barrie n'alterne pas entre « she », « he » et « it » comme il le fait avec le (la) crocodile. L'oiseau de Nulle Part est féminin. Le changement entre des pronoms masculins et féminins pour désigner un seul et unique personnage ne fait que rendre la traduction imprécise et maladroite. Cela met en lumière les difficultés et la confusion qu'engendre le féminin dans le roman et dont les effets s'étendent jusque dans la traduction. Ce féminin qui, encore une fois, ne se trouve pas à sa place habituelle.

²²⁵ Isabelle Génin, art. cit.

Les deux plus récentes traductions du roman, celle de Maxime Rovere et celle de Stéphane Labbe, parues toutes deux en 2013, redonnent à l'oiseau de Nulle Part son genre en la désignant dès sa première apparition par un substantif féminin. En effet, Rovere, se tournant vers un groupe d'oiseaux spécifiques dont la dénomination est féminine, baptise la mère oiseau « l'oie du Jamais » : « Ou bien imaginez que nous racontions celle des oiseaux amis de Peter, en particulier celle de l'oie du Jamais [...]. » (*MR*, p. 85) Le traducteur ajoute d'ailleurs une note après cette appellation donnée à l'oiseau-mère qui confirme son intention de désigner l'animal par des pronoms féminins, puisqu'être mère est ce qui la caractérise :

Dans la première version de *Peter Pan*²²⁶, le « Never bird » était un pélican que le garçon chassait de son nid. Il devint finalement un oiseau femelle veillant sur ses œufs, identifié non par son espèce mais par son statut de maman. Nous avons choisi un terme permettant de désigner l'oiseau par le pronom « elle »²²⁷.

Labbe, adoptant la même approche que Rovere, donne comme nom à la mère oiseau « l'Oiselle-hors-du-temps », optant ainsi pour l'équivalent féminin du terme « oiseau » : « Supposez que nous parlions des oiseaux qui étaient les amis de Peter, et particulièrement de l'Oiselle-hors-du-temps qui avait fait son nid dans un arbre surplombant le lagon. » (*SL*, p. 111) Bien qu'il ne s'agisse pas de la solution parfaite, car la traduction française ne met pas de l'avant le féminin comme le fait le texte d'origine en utilisant « she/her » au lieu des pronoms neutres qui correspondent à un animal dans la langue anglaise, cela constitue peut-être la seule solution pour une traduction vers le français. Il n'en demeure pas moins qu'il existe un certain malaise, une certaine angoisse, liés aux manifestations inattendues du féminin dans ce roman, et ce, dans toutes les traductions.

²²⁶ Par « première version de *Peter Pan* », Rovere fait ici référence à la première fois où le personnage de *Peter Pan* paraît sous la plume de J.M. Barrie dans le récit *The Little White Bird* paru en 1902.

²²⁷ Maxime Rovere, « Notes », dans J.M. Barrie, *Peter Pan*, *op. cit.*, note 33, p. 172.

La recherche de tous les personnages, que ce soit M. Darling, Wendy, Peter, les garçons perdus ou le capitaine Crochet, est animée par le même questionnement ; l'énigme du désir de la mère et du féminin qu'ils et elle sont incapables de saisir, d'atteindre ou de comprendre. Le but de leur recherche se révèle notamment par les pronoms féminins utilisés de manière « hors norme » dans le texte d'origine. Lorsque ces pronoms apparaissent pour désigner au féminin le (la) crocodile, l'oiseau-mère et le collègue Eton, ils placent le féminin là où il ne devrait pas être dans la langue et attestent ainsi que le féminin n'est pas contraint de rester à la place qu'on lui a assignée, qu'il peut être autre, qu'il peut être « objet de désir, d'admiration [et] de peur²²⁸ », que cela n'est pas seulement réservé au « he ». Le transfert de l'anglais au français ne permet pas ce jeu sur la pronominalisation, mais la résistance à traduire le féminin indique que l'impossible à dire, à formuler, à saisir le désir féminin dépasse la fiction et s'installe dans la traduction. L'infantile, traces cachées d'une enfance oubliée, est synonyme d'un désir de savoir, désir de connaître sa valeur pour l'Autre, pour cette altérité à laquelle nul ne peut échapper, ni l'enfant, ni le sujet adulte, ni le traducteur ou la traductrice. Cette recherche se trouve à jamais sans réponse, car il n'existe pas de signifiant pour formuler une réponse à l'énigme du désir de l'Autre, du premier Autre ; l'instance maternelle. Dans son article « Ce sexe qui n'en est pas un », Irigaray suggère que s'il y a mystère autour de la figure maternelle et de son désir, c'est bien à cause du fait que même les femmes ne connaissent pas la nature de leur désir, car le phallogentrisme qui domine le monde occidental ne leur donne pas l'occasion de l'explorer, de le comprendre en dehors des confins du maternel :

Le rejet, l'exclusion, d'un imaginaire féminin met certes la femme en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie

²²⁸ Isabelle Génin, art. cit.

dominante. Comme déchets, ou excès, d'un miroir investi par le « sujet » (masculin) pour s'y refléter, s'y redoubler lui-même²²⁹.

Il s'agit bien de ce qui se produit dans les traductions de *Peter and Wendy*. En français, il n'y a pas d'espace aménagé pour un féminin qui ne se trouve pas à sa place dans la langue. Même une traduction comme celle de Robillot, attentive aux répétitions et aux retours dans le texte, qui ne tente pas d'aplanir ou de diluer l'étrangeté de l'œuvre d'origine liée à l'esquisse de théories sexuelles, qui crée des chaînes signifiantes propres au texte traduit, démontre une forte résistance face au féminin dans la pronominalisation et l'ignore complètement même s'il est nécessaire à la cohérence du texte comme nous l'avons vu avec l'oiseau-mère. De surcroît, il est intéressant de constater que Maxime Rovere, qui explique dans une note la raison de son choix de substantif féminin pour désigner l'oiseau-mère, n'ait pas cru nécessaire de justifier son utilisation de pronoms masculins pour référer au crocodile lorsque le texte d'origine y réfère par un pronom féminin. Peut-être que la présence du féminin a besoin d'être justifiée tandis que celle du masculin est acceptée d'emblée, comme la solution par défaut au problème que cause ce féminin justement.

²²⁹ Luce Irigaray, art. cit., p. 57.

Conclusion

La critique s'entend pour dire que le récit imaginé par J.M. Barrie publié en 1911 sous la forme d'un roman intitulé *Peter and Wendy* est un mythe, un mythe qui fait partie de notre inconscient collectif²³⁰ et qui « a inséminé notre imaginaire, romanesque, graphique et cinématographique²³¹ », comme le formule Franck Thibault dans un article célébrant le centenaire de l'œuvre. Les six traductions françaises du roman publiées entre 1982 et 2013 étudiées dans notre mémoire témoignent de ces affirmations. La question de départ qui a déclenché notre réflexion interroge justement le succès de *Peter and Wendy*. Qu'y-a-t-il dans ce roman qui attire tant l'attention, qui appelle à tant de réadaptations, d'interprétations, de réécritures, de traductions, et ce, plus de cent ans après sa parution? Il s'agit certainement de quelque chose qui dépasse la simple histoire du garçon qui ne veut pas grandir. Dans son étude freudienne du roman, Michael Egan écrit:

I shall suggest that a Freudian analysis not only is the key to the fundamental meaning of Barrie's greatest work but is also indispensable in understanding its enormous popular success. Like the classics of the genre, *Peter Pan* successfully works through some of the important psychic tensions struggling for resolution in the child's developing mind, and this is the basis of its captivating charm²³².

Bien que nous ne soyons pas en accord avec tout ce qu'affirme Egan dans cet article où il est principalement question du moi et du surmoi dans le roman, il n'en demeure pas moins qu'en effet *Peter and Wendy* témoigne d'un savoir sur l'infantile tel que mis en place dans les travaux de Freud par l'esquisse de théories sexuelles infantiles et la mise en scène de

²³⁰ « Peter Pan, qui refuse de grandir, vole comme un oiseau, vit sur une île lointaine parmi les fées et les bêtes sauvages, bataille contre les pirates, défend les Peaux-Rouges et revient périodiquement dans le monde réel avant de repartir vers de nouvelles aventures imaginaires, emmenant avec lui d'autres enfants, fait désormais partie de l'inconscient collectif. » Monique Chassagnol, « Prologue », *op. cit.*, p. 7.

²³¹ Franck Thibault, « Présentation : Peter Pan n'aura jamais-jamais cent ans. À propos des mythes et du pot-au-feu, des crocodiles et des fantômes, des fées et des voitures à moteur », *Belphégor*, vol. X, n° 3, 2011, <https://journals.openedition.org/belphegor/380>, page consultée le 3 décembre 2020.

²³² Michael Egan, art. cit., p. 37-38.

l'énigme du désir de la mère. L'infantile, partie intégrante de l'inconscient, est ce reste caché²³³ de l'enfance qui se manifeste tout au long de la vie du sujet notamment dans la répétition. Un reste de l'enfance en ce qui a trait à notre relation avec l'altérité et surtout à cette première altérité qu'est le grand Autre maternel. Dans *Peter and Wendy*, le maternel et le féminin se trouvent toujours au centre des recherches, ruminations et angoisses dont les effets se font sentir jusque dans la traduction.

La traduction d'œuvre de littérature d'enfance et de jeunesse est une expérience qui met le traducteur et la traductrice, sur un mode bien spécifique²³⁴, en face d'une altérité qui peut les confondre et les angoisser. Tout comme les jeunes lecteurs et lectrices, le traducteur et la traductrice de littérature d'enfance et de jeunesse sont confronté.es à l'altérité du langage. En introduisant un univers étranger, écrit dans une langue autre qu'il et elle tentent de traduire, il et elle n'échappent pas au doute et à l'incertitude qui parsèment le chemin de la traduction. En outre, les textes de littérature pour l'enfance et la jeunesse amènent une approche spéciale de la traduction en raison du jeune âge du lectorat cible. Certaines œuvres de cette catégorie littéraire, comme *Peter and Wendy*, contiennent une étrangeté et une ambivalence qui peuvent apparaître complexes pour un lectorat enfant et qui peuvent par conséquent être aplanies, modifiées ou complètement effacées par les traductions. Ce sont ces modifications qui nous ont intéressées. La visée traductive présentée dans la thèse de doctorat d'Audrey Coussy, sur laquelle nous nous sommes basées dans notre analyse, appelle le traducteur et la traductrice à trouver l'équilibre entre soi et l'autre, à célébrer l'altérité et l'étrangeté du texte à traduire tout en gardant un œil

²³³ Agnès Oppenheimer, art. cit., p. 711.

²³⁴ George Steiner, *op.cit.*, p. 324.

sur soi en tant que sujet²³⁵. En nous concentrant sur une seule traduction, celle d'Henri Robillot parue en 1988 chez Gallimard, et en la comparant aux autres et au texte d'origine, nous avons pu relever et analyser comment la traduction altère, amplifie et modifie le sens du texte. Nous avons surtout pu voir comment la traduction compose avec l'étrangeté, l'ambivalence et l'altérité présentes dans l'ébauche de théories sexuelles infantiles et de l'énigme du désir de la mère.

Au premier chapitre de ce mémoire, nous avons constaté que le féminin prenait une place prédominante dans le roman, et ce, dès la mise en place des premiers signifiants représentatifs de la sexualité et de la mise au monde des enfants. La création imaginaire de Wendy, John et Michael dans les choux-fleurs par leur mère tandis qu'elle tient les comptes de la maison annonce les motifs importants qui feront retour dans le texte, le calcul et les activités ménagères, et renvoie à un mythe populaire; la naissance dans les choux. Comme nous l'avons montré à l'aide de l'étude de Jocelyne Bonnet, ce mythe, contrairement à celui de la cigogne par exemple, est fortement relié au féminin. La cueillette de choux, en plus d'être une activité réservée aux femmes à l'époque en Alsace, est analogue, par les mouvements appliqués sur le légume pour l'extraire de la terre, à l'accouchement. Les termes « cauliflower » en anglais et « choux-fleurs » en français figurent quant à eux le sexe féminin puisque l'apparence d'un « chou », substantif étymologiquement issu de « *cauli* » du latin classique, et d'une « fleur », ou encore « flower », se rapproche de celle de l'appareil génital féminin.

À partir de cette naissance imaginée dans les choux-fleurs par Mme Darling tandis qu'elle tient le livre de comptes de la maisonnée, nous avons pu montrer que le calcul et

²³⁵ Audrey Coussy, *op. cit.*, 175-176.

l'argent étaient également des signifiants représentatifs du sexuel et de l'enfantement, car ils font retour dans le texte en joignant Mme Darling à M. Darling. Le calcul et l'argent, qui obsèdent M. Darling, le père de Wendy, John et Michael, sont les marqueurs à la fois de la menace du père pour les enfants et de son impuissance face à l'instance maternelle. L'argent a la capacité de relativiser toute valeur, renvoyant le sujet à la relativité de sa propre valeur et à son insuffisance devant le couple que forment ses parents²³⁶. Et pourtant, dans le roman, M. Darling n'échappe pas non plus à l'insuffisance. Il est constamment interrompu dans ses calculs par sa femme qui le ramène à zéro, l'empêchant de trouver réponse et de combler l'envie d'unité qu'il cherche à atteindre avec l'argent, simple objet, comme l'affirme Laurent Briquet et Marie-Laure Cantau-Ramenah, qui donne l'illusion de totalité, mais qui renvoie irrévocablement à l'éternel recommencement et au manque²³⁷.

En omettant des termes qui peuvent peindre le père sous un beau jour, en utilisant le substantif « zéro » au début et à la fin du texte pour rappeler le sentiment de M. Darling d'être lui-même un zéro, en accentuant la relation mère/fils entre M. et Mme Darling, la traduction de Robillot, bien plus que toute autre, amplifie et met de l'avant l'impuissance du père et laisse ainsi, comme le texte d'origine, toute la place au grand Autre maternel. À l'écoute de la voix dans l'œuvre de Barrie, la traduction de Robillot réussit dans ce cas-là à faire avec la langue d'arrivée ce que l'œuvre d'origine fait à la langue de départ, c'est-à-dire, à créer une figure du père puérile et inapte en contraste avec une mère puissante et en contrôle. Cette tendance dans la traduction de Robillot se poursuit en ce qui concerne le désir de savoir sur le sexuel qui consume le personnage de Wendy.

²³⁶ Ilana Reiss-Schimmel, *op. cit.*, p. 266-267.

²³⁷ Laurent Briquet et Marie-Laure Cantau-Ramenah, *art. cit.*, p. 59

Wendy cherche à savoir ce qu'est sa mère au-delà d'une mère et pour comprendre elle l'imite, créant de cette manière un autre signifiant représentatif du sexuel et de l'enfantement; la couture. Cette activité ménagère des femmes de l'époque victorienne compose la plus importante hypothèse sexuelle dans le roman mettant ainsi encore une fois le féminin au centre des recherches sur le sexuel. Lorsque Wendy rencontre Peter pour la première fois, elle veut échanger avec lui un baiser, mais comme le garçon éternel ne sait pas ce qu'est un baiser, elle lui donne à la place un dé à coudre, « a thimble », et pour lui rendre la faveur, il lui offre à son tour un « acorn button » ou, tel que le traduit Robillot, un « bouton en forme de gland ». Les deux enfants jouent dans cette scène l'acte qui les a mis au monde, un acte que les différentes traductions, chacune d'une manière plus ou moins radicale, tente d'aplanir et de diluer, mais pas celle de Robillot. Au contraire, en générant des échos entre le début et la fin de la traduction, elle rappelle la curiosité sexuelle de Wendy et adhère ainsi à la visée traductive privilégiée dans la thèse de doctorat d'Audrey Coussy; être à l'écoute de l'altérité et de l'étrangeté du texte d'origine, sans toutefois s'effacer complètement.

Dans le second chapitre consacré à l'énigme du désir de la mère et du féminin, nous avons analysé les retours dans le roman du baiser insaisissable et inaccessible caché aux coins droits des lèvres de Mme Darling représentatif du désir de la mère tant convoité. La traduction systématique de Robillot de ce « kiss on the right-hand corner » par le terme « commissure » crée une chaîne signifiante propre à la traduction ; « baiser - dé à coudre - commissure » et nous mène à une réflexion guidée par le texte de Luce Irigaray, féministe et psychanalyste, « Ce sexe qui n'en est pas un ». Dans cet article sur la femme et son désir, Irigaray affirme que la nature « manquante » de la femme et ces deux lèvres qui composent

son sexe, bordure du trou dans son corps, font d'elle un être complexe et multiple en dehors de la logique phallique qui domine nos sociétés et qui ignore et relègue en arrière-plan la femme et son désir. Le désir de la femme est perçu comme mystérieux, car le monde occidental phallogocentrique empêche quiconque, même la femme, de s'y intéresser et de s'y pencher réellement au-delà de sa fonction maternelle²³⁸. La « commissure », disant mieux fente et trou que « corner » en anglais ou « coin » en français, renvoie à cette idée de l'étendue et de l'impérissable du désir de la femme qui peut être autre, qui peut être complètement détaché du maternel, ce qui terrifie l'enfant.

Les principales figures féminines du Pays de Nulle Part, la fée Tinn-Tamm, la princesse Lys Tigré et les sirènes incarnent pour Wendy ce baiser inatteignable au coin droit des lèvres de sa mère. Ces femmes libres et sensuelles ne cachent pas leur hostilité envers les enfants – ou le mariage en ce qui concerne Lys Tigré. Ces créatures éloignées du maternel fascinent Wendy qui tente sans grand succès de les approcher lors de son séjour sur l'île. Son exposition à cet autre paradigme du féminin lui permet néanmoins de se détacher de l'identification totale à la mère proche du ravage tel que conceptualisé par Lacan. Le ravissement et le ravage maternels naissent de cette relation à l'objet de satisfaction primaire de laquelle le sujet, féminin principalement, est incapable de sortir quand aucun espace n'a été aménagé par la mère dans le symbolique pour qu'il puisse émerger en tant que sujet propre. Wendy, en se séparant de sa mère pour s'envoler vers le Pays de Nulle Part, a eu la chance de rencontrer un féminin détaché du maternel, ce qui lui a permis de forger sa propre féminité et de retourner à Londres pour grandir. Contrairement à d'autres traductions, comme celle de Sidonie Van Den Dries, qui effacent l'attrait qu'a sur Wendy

²³⁸ Luce Irigaray, art.cit., p. 54-58.

la vie de femme célibataire sans enfants, celle de Robillot respecte la visée du texte d'origine et met de l'avant la séduction de la fée et des sirènes sur Wendy en utilisant le verbe « séduire » pour décrire leur effet sur elle. Sa traduction fait en revanche défaut lorsque le féminin n'est pas à sa place dans la pronominalisation du texte d'origine.

Notre recherche nous a amenée à remarquer que dans le roman de Barrie, le féminin apparaît de manière inattendue dans la pronominalisation. Des objets ou des animaux représentatifs du maternel – comme le crocodile dévoreur de la main du capitaine Crochet et l'oiseau-mère qui sauve Peter d'une noyade certaine – sont décrits par des pronoms féminins « she/her », alors que les non humains et les inanimés, selon les règles grammaticales de la langue anglaise, doivent être désignés par des pronoms neutres. Ce féminin est souvent effacé et remplacé par un masculin lorsque le texte passe de l'anglais au français, et, s'il est conservé, un malaise évident, associé à ce féminin sorti de nulle part, se reflète dans la maladresse de la traduction. Les traducteurs et traductrices semblent incapables, malgré l'effort de certains et certaines, d'échapper aux règles grammaticales de leur langue, « crocodile » et « oiseau » étant des substantifs masculins en français. Cette féminisation des objets et des animaux est également ignorée par la critique de l'œuvre comme elle est passée sous silence dans toutes les adaptations du récit malgré son importance. Ce phénomène de pronominalisation ne se réduit d'ailleurs pas seulement au roman *Peter and Wendy* dans l'œuvre de Barrie. En effet, dans son discours fait à Eton en l'honneur du capitaine Crochet, il réfère à l'*alma mater* du pirate par des pronoms féminins, « she/her », prouvant ainsi qu'il s'agit d'une pratique récurrente chez l'auteur lorsqu'il fait le récit de Peter Pan et du capitaine Crochet. Dans la traduction de ce discours par Céline-Albin Faivre, même si « school » est traduit pas le substantif féminin « école », cela ne

produit pas le même effet que dans le texte d'origine. De plus, dans les nombreuses notes et la postface qui suivent cette traduction par Faivre, il n'y a aucune mention de ce féminin.

Comme le baiser insaisissable caché au coin droit des lèvres de la mère de Wendy, cet usage « hors norme » du féminin dans la langue même du texte témoigne du mystère et de l'énigme du désir de la mère, composantes essentielles de l'infantile. Il constitue une altérité difficile à appréhender à laquelle le traducteur et la traductrice se doivent d'être attentifs et attentives pour qu'il et elle, comme le formule Coussy, « l'apporte[nt] et la porte[nt] dans l'œuvre traduite²³⁹. » Cette tâche s'avère cependant difficile, car aucun traducteur et aucune traductrice ne réussit à dépasser les règles de la langue française. L'inaptitude à traduire ce féminin sorti de nulle part constitue ce qui reste d'infantile dans l'acte traductif. L'enfant chercheur, mythe théorique de l'infantile, est lui aussi incapable de trouver les mots pour dire le désir de la mère qui dépasse en fait le maternel et qui à tout avoir avec le féminin. Un féminin, comme l'affirme Irigaray, multiple, complexe et non manquant.

²³⁹ Audrey Coussy, *op. cit.*, p. 323.

Annexe

ⁱ Tous les traducteurs et toutes les traductrices vers le français de *Peter and Wendy* se sont servis de « choux de Bruxelles » et de « choux-fleurs » pour traduire « Brussels sprout » et « cauliflower » :

« [...] il n’y manquait pas même une tête de choux de Bruxelles. Puis, peu à peu, des choux-fleurs entiers passèrent au travers, et à leur place, l’on vit des images de bébés sans visage. [...] » (*YM*, p. 6)

« [...] de sorte que pas un chou de Bruxelles n’y manquait. De temps en temps, cependant des choux-fleurs entiers en disparurent, remplacés qu’ils furent par des images de bébés sans visage. [...] » (*ML*, p. 9)

« [...] notant dans le livre jusqu’au plus petit chou de Bruxelles. Avec le temps, cependant, ce furent des choux-fleurs entiers qui se volatilèrent. [...] » (*SVD*, p. 7)

« [...] Pas un seul chou de Bruxelles ne manquait à l’appel ; mais, progressivement, elle oublia des choux-fleurs tout entiers, et l’on trouvait à la place des esquisses de bébés sans visage. [...] » (*MR*, p. 22)

« [...] il n’y manquait pas le moindre chou de Bruxelles. Mais bientôt, ce furent de gros choux-fleurs qui disparurent, remplacés par des images de bébés sans visage. [...] » (*SL*, p. 14)

ⁱⁱ « [...] – je pose la virgule et je retiens bébé – [...] » (*ML*, p. 9).

« [...] – je pose l’homme et je retiens le bébé – [...] » (*SVD*, p. 7).

« [...] – virgule, je retiens le bébé – [...] » (*MR*, p. 22).

« [...] – virgule, et je retiens bébé – [...] » (*SL*, p. 15).

ⁱⁱⁱ « Et si par malheur elle l’embrouillait avec ses suggestions, il devait tout recompter depuis le début. » (*YM*, p. 7)

« [...] et si elle le troublait avec ses suggestions, il lui fallait recommencer depuis le début. » (*ML*, p. 9)

« Chaque fois qu’elle ouvrait la bouche, il confondait les chiffres et devait recommencer de zéro. » (*SVD*, p. 7)

« [...] et si elle lui embrouillait l’esprit avec ses suggestions, il lui faudrait tout recommencer depuis le début. » (*MR*, p. 22)

« [...] lorsqu’elle le perturbait avec ses suggestions, il devait tout reprendre depuis le début. » (*SL*, p. 15)

^{iv} « [...] Il était aussi heureux qu’elle de les garder, dit-il, mais on aurait pu, à son avis, lui demander aussi son consentement, au lieu de le traiter comme un **zéro** sous son propre toit.

– Je ne trouve pas qu’il soit un **zéro** ! s’écria aussitôt La Guigne. Et toi, Le Frisé?

– Moi non plus. Et toi, La Plume?

– Plutôt pas. Les Jumeaux, qu’en pensez-vous?

Il s’avéra qu’aucun d’eux ne le regardait comme une **nullité** [...]. » (*YM*, p. 177)

« [...] Il était aussi heureux de les avoir qu'elle, mais il pensait qu'ils auraient dû lui demander son accord à lui, comme à elle, au lieu de le traiter comme un **zéro** sous son propre toit.

– Je ne pense pas qu'il est un **zéro**, cria aussitôt Tootles. Tu crois qu'il est un **zéro**, Curly?

– Non! Je ne crois pas! Tu penses qu'il est un **zéro**, Slightly ?

– Sûrement pas ! Les Jumeaux, qu'en pensez-vous?

Il s'avéra que pas un seul d'entre eux ne pensait qu'il était un **zéro**. » (*ML*, p. 234- 235)

« [...] Il était tout aussi ravi qu'elle de les garder, dit-il, mais il pensait qu'ils auraient dû lui demander son consentement à lui tout autant qu'à elle, au lieu de le compter pour **zéro** dans sa propre maison.

“ Je ne trouve pas qu'il soit un **zéro**, s'écria immédiatement Mirliton. Tu trouves qu'il est un **zéro**, Frisotton? – Non, pas du tout. Tu trouves qu'il est un **zéro**, Plume?

– Vraiment pas. Jumeau, qu'est-ce que tu en penses?”

Il s'avéra que pas un seul d'entre eux ne le trouvait **zéro** [...]. » (*MR*, p. 159)

« [...] Il était aussi heureux qu'elle de les accueillir, dit-il, mais ils auraient pu lui demander son avis, au lieu de le traiter comme un **zéro** sous son toit.

– Je ne le prends pas pour un **zéro**! cria aussitôt Tootles. Et toi, tu le prends pour un **zéro**, Curly?

– Non! Et toi, Slightly, tu le prends pour un **zéro**?

– Sûrement pas ! Et vous les jumeaux, qu'est-ce que vous en pensez ?

Au bout du compte, aucun d'entre eux ne le prenait pour un **zéro**. [...] » (*SL*, p. 216)

^v « [...] Pour ne pas le froisser davantage, Wendy lui fit présent d'un dé à coudre. [...] Puis, sans plus de manière, elle tendit la joue. Peter lui mit dans la main un gland qui servait de bouton à son habit. » (*YM*, p. 34)

« [...] Pour ne pas le blesser, elle lui mit un dé dans la main. [...] Puis, sans faire de façon, elle lui tendit la joue. Mais comme il se contenta de lui déposer un de ses boutons fait d'un gland dans la main, elle se redressa [...]. » (*ML*, p. 43)

« [...] [E]t pour ne pas le heurter, elle lui donna un dé à coudre. [...] Renonçant à ses airs, elle inclina son visage vers lui, mais il se contenta de laisser tomber dans sa main un gland de boutonnière. [...] » (*MR*, p. 42)

« [...] Alors, pour ne pas le froisser davantage, elle lui donna un dé à coudre. [...] Et, sans plus de manière, elle lui tendit sa joue, mais lui ne fit que déposer dans sa main l'un des glands qui lui servaient de boutons. » (*SL*, p. 44-45)

^{vi} « Wendy était devenue une grande personne. Inutile de gémir sur son sort. Elle était de celles qui aiment grandir, et finit même par devenir adulte de son propre gré, un jour plus tôt que les autres filles. » (*YM*, p. 182)

« Wendy avait grandi. Pas la peine d'être désolés pour elle. Elle faisait partie du genre qui aime grandir. Vers la fin, de sa propre volonté, elle grandit même plus vite que les autres filles. » (*ML*, p. 241)

« Wendy était une adulte, mais ne la plaignez pas : elle était de ceux qui aiment grandir. » (*SVD*, p. 216)

« Wendy avait grandi. Vous n'avez pas à être désolés pour elle. Elle était du genre qui aimait grandir. En fin de compte, elle grandit de son plein gré, avec un jour d'avance sur les autres filles. » (*MR*, p. 163)

« [Wendy] était devenue adulte. Ne vous désolerez pas pour elle. Elle était de ceux qui aiment grandir. À la fin, elle grandit même, de son plein gré, plus vite que les autres filles. » (*SL*, p. 222)

vii « Ils parlèrent de Cendrillon. La Guigne était persuadé que sa mère avait dû beaucoup lui ressembler. Ce n'est qu'en l'absence de Peter qu'ils se risquaient à parler de mères, le capitaine ayant banni de la conversation ce sujet selon lui stupide.

– Tout ce que je me rappelle ma mère, raconta Bon Zigue, c'est qu'elle disait souvent à mon père : "Oh! si je pouvais avoir un carnet de chèques à moi!" Je ne sais pas ce que c'est, mais j'aimerais tant en offrir un à ma mère. » (*YM*, p. 63)

« Ils parlèrent de Cendrillon et Tootles croyait fermement que sa mère avait dû être comme elle.

C'était seulement pendant les absences de Peter qu'ils pouvaient parler des mères ; il interdisait en effet ce sujet de conversation, qu'il jugeait idiot.

– Tout ce que je me rappelle de ma mère, leur raconta Nibs, c'est qu'elle disait souvent à mon père : "Oh! comme j'aimerais avoir un carnet de chèques à moi!" Je ne sais pas ce que c'est, un carnet de chèques, mais j'aimerais rudement en donner un à ma mère. » (*ML*, p. 83)

« Ils se mirent à parler de Cendrillon. Pipeau était convaincu que sa mère lui ressemblait comme deux gouttes d'eau.

Les garçons n'évoquaient leurs mères qu'en l'absence de Peter : leur capitaine leur avait défendu d'aborder ce sujet, qu'il trouvait idiot.

– Je me rappelle seulement une phrase que la mienne répétait sans arrêt, murmura Son Altesse. Elle disait à mon père : "Comme j'aimerais avoir un chéquier à moi..." Je ne sais pas ce qu'est un chéquier, mais j'adorerais en offrir un à ma mère. » (*SDV*, p. 74)

« Ils parlèrent de Cendrillon, et Mirliton était persuadé que sa mère devait être tout à fait comme elle.

Ce n'est qu'en l'absence de Peter qu'ils pouvaient parler des mères, car il avait interdit d'aborder ce sujet, jugé stupide.

"Le seul souvenir que j'aie de ma mère, leur dit Plume, c'est qu'elle disait souvent à mon père : « Oh! Que j'aimerais avoir mon propre chéquier! » Je ne sais pas ce qu'est un chéquier, mais j'adorerais en offrir un à ma mère." » (*MR*, p. 65)

« Ils parlèrent de Cendrillon, Tootles était sûr que sa mère avait dû lui ressembler.

C'était seulement en l'absence de Peter qu'ils s'autorisaient à parler des mères : il leur avait interdit ce sujet, qu'il trouvait stupide.

– Tout ce dont je me souviens, leur raconta Nibs, c'est qu'elle disait souvent à mon père : "Oh! ce que j'aimerais avoir un chéquier à moi!" Je ne sais pas ce que c'est qu'un chéquier, mais j'aimerais tant en offrir un à ma mère. » (*SL*, p. 80)

viii « Le coin de sa bouche, la première chose que l'on regarde, est presque flétri. » (*YM*, p. 170)

« Le coin de ses lèvres, qu'on regarde en premier, est presque flétri. » (*ML*, p. 225)

« La commissure de ses lèvres, qui attirait toujours l'œil, était flétrie. » (*SVD*, p. 200)

« Le coin de sa bouche, qui attire le regard en premier, est presque desséché. » (*MR*, p. 154)

« La commissure des lèvres, la première chose que l'on regarde chez elle, est presque flétrie. » (*SL*, p. 208)

^{ix} « “Mon Dieu! il y a des jours où l’on envierait les vieilles filles!” » (*YM*, p. 84)
 « – Holà! holà! gronda Wendy. Les enfants vous donnent souvent plus de souci qu’ils n’en valent la peine. » (*YM*, p. 112)
 « – Mon Dieu, je suis sûre que, par moment, le sort des vieilles filles est enviable! » (*ML*, p. 111)
 « – Mon Dieu! mon Dieu! s’exclama Wendy. Je suis sûre que, par moment, le sort des vieilles filles est enviable! » (*ML*, p. 149)
 « – Regardez-moi ça! Franchement, il y a des jours où j’envie les vieilles filles. » (*SVD*, p. 101)
 « Allons, allons ! se fâcha Wendy. Je vais finir par croire que les enfants ne valent pas tous les tracassés qu’ils nous causent. » (*SVD*, p. 135)
 « “Mon Dieu, c’est pourtant vrai que parfois, j’ai l’impression que les célibataires ont de la chance.” » (*MR*, p. 82)
 « – Mon Dieu! mon Dieu, s’écria Wendy, c’est pourtant vrai que j’ai l’impression que les célibataires ont de la chance! » (*MR*, p. 105)
 « – Mon Dieu, parfois j’envie le sort des vieilles filles. » (*SL*, p. 107)
 « – Mon Dieu! mon Dieu! s’écria Wendy. Par moments, je me dis que les enfants créent plus de soucis qu’autre chose! » (*SL*, p. 141)

^x « Je suppose que Wendy devait trouver son séjour particulièrement enchanteur, car sa turbulente famille lui donnait fort à faire. » (*YM*, p.83)
 « Tout cela, je l’imagine, paraissait tout à fait agréable à Wendy, parce que ses turbulents garçons lui donnaient fort à faire. » (*ML*, p. 110)
 « Je suppose que tout cela était particulièrement envoûtant pour Wendy, car les garçons tapageurs qui étaient les siens lui donnaient tant de choses à faire. » (*MR*, p. 81)
 « J’imagine que tout cela devait enchanter Wendy, à qui ses turbulents garçons donnaient beaucoup de travail. » (*SL*, p. 106)

^{xi} Métral écrit : « Plus les sirènes sont nombreuses, plus le spectacle est attrayant. » (*YM*, p. 90) La traduction de Labbe, une des plus récentes du roman, emprunte le même chemin en ce qui concerne cette phrase : « Il arrive que des centaines de sirènes jouent en même temps sur le lagon, et c’est un spectacle vraiment ravissant. » (*SL*, p. 114) Les autres traducteurs et traductrices du roman gardent l’attention, comme dans le texte d’origine, sur le jeu et non sur les sirènes :
 « Il arrive qu’une douzaine de parties se déroulent en même temps sur le lagon, ce qui constitue un spectacle tout à fait charmant. » (*ML*, p. 121)
 « La règle consistait à [...] frapper [les bulles] de la queue et à tenter de les maintenir dans l’arc-en-ciel jusqu’à ce qu’elle éclate. Les buts étaient situés aux deux extrémités de l’arc et les gardiennes n’étaient autorisées à utiliser que leurs mains. C’était un spectacle ravissant. » (*SVD*, p. 108-109)
 « Parfois, le lagon accueille simultanément une douzaine de ces parties, et c’est un spectacle assez joli. » (*MR*, p. 88)

^{xii} « Fermant le ban, vient enfin le tout dernier personnage, le crocodile géant. Tout à l’heure nous saurons qui **il** pourchasse. » (*YM*, p. 62)

« Une fois qu'ils sont passés arrive le dernier personnage, un crocodile gigantesque. Nous verrons un peu plus tard aux troussees de qui **il** est lancé. » (*ML*, p. 82)

« À la queue de ce défilé, bon dernier, rampait un crocodile géant. Nous verrons bientôt quelle proie **ce monstre** convoitait. » (*SVD*, p. 75)

« Après leur passage vient le dernier de tous ces curieux individus : un crocodile géant. Nous allons voir quelle est au juste la personne qu'**il** recherche. » (*MR*, p. 64)

« Quand ils sont tous passés, arrive la dernière créature, un gigantesque crocodile. Qui pourchasse-t-**il**? Nous le saurons plus tard. » (*SL*, p. 79)

Bibliographie

Corpus primaire

a) Œuvre d'origine :

BARRIE, J.M. Barrie. « Peter and Wendy », dans *The Complete Peter Pan*, Richmond, Alma Classics Ltd, 2015 [1911], 3-185.

Toutes les références à ce texte sont insérées directement dans le texte avec les initiales de l'auteur *JMB* suivies du numéro de page.

b) Traductions par ordre de parution

BARRIE, J.M. *Peter Pan* (trad. Yvette Métral et ill. Edward Ardizzone), Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque du Chat Perché », 1982.

—. *Peter Pan* (trad. Henri Robillot et ill. Jan Ormerod), Paris, Gallimard Jeunesse, 1997 [1988].

—. *Peter Pan* (trad. Michel Laporte), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche jeunesse », 2009.

—. *Peter Pan* (trad. Sidonie Van Den Dries et ill. Benjamin Carré), Paris, Tourbillon, 2010.

—. *Peter Pan* (trad. Maxime Rovere), [Ficher ePub], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2013.

—. *Peter Pan* (trad. Stéphane Labbe), Paris, L'École des loisirs, coll. « Classiques abrégés », 2013.

Toutes les références à ces textes sont insérées directement dans le texte avec les initiales du traducteur ou de la traductrice, respectivement *YM*, *HR*, *ML*, *SVD*, *MR* et *SL*, suivies du numéro de page.

Corpus secondaire

BARRIE, J.M. et May BYRON. *Peter Pan : Peter Pan dans les jardins de Kensington. Peter Pan et Wendy. Raconté aux enfants par May Byron. Version française de Madeleine Chabrier. Illustrations de A. Pécoud* (trad. Madeleine Chabrier et ill. A. Pécoud), Paris, Hachette, 1947.

BARRIE, J.M. « Captain Hook at Eton », dans *The Complete Works of J.M. Barrie*, [Livre numérique], Oakshot Press, 2016 [7 juillet 1927], p. 4229-4237.

—. « Les masques de Jacobus Hook Partie I/II : Le Capitane Hook à Eton ou Le Solitaire » (trad. Céline-Albin Faivre), *Belphégor*, vol. X, n° 3, 2011, <http://journals.openedition.org/belphegor/384>, page consultée le 19 novembre 2020.

Textes critiques

CHASSAGNOL, Monique, Isabelle CANI et Nathalie PRINCE. *Peter Pan. Figure mythique*, Paris, Autrement, 2010.

CHASSAGNOL, Monique. « Multiples et multiplications dans *Peter Pan* », *Belphégor*, vol. X, n° 3, 2011, <https://journals.openedition.org/belphegor/383>, page consultée le 3 décembre 2020.

—. « Chapitre III. Le dieu et l’oiseau : Peter Pan dans tous ses états », dans Nathalie Prince (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 84-115.

—. « De l’enfant mort à l’éternel enfant. L’histoire sans fin de J.M. Barrie », dans Rosie Findlay et Sébastien Salbayre (dir.), *Stories for Children, Histories of Childhood. Volume II*, Tours, Presses Universitaires François-Rablais, 2007, p. 353-367.

CUENCA, Jaime. « “Father’s a Cowardly Custard”: Peter Pan Victorian Fatherhood », *Journal of Family History*, 2020, p. 1-12.

EGAN, Michael. « The Neverland of Id: Barrie, Peter Pan, and Freud », *Children Literature*, vol. X, n° 1, 1982, p. 37-55.

FAIVRE, Céline-Albin. « Les masques de Jacobus Hook Partie II/II. La moitié qui écrivait de la main gauche... ou généalogie du vilain nommé Jas. Hook. Postface au discours du capitaine Hook à Eton », *Belphégor*, vol. X, n° 3, 2011 <https://journals.openedition.org/belphegor/386?lang=en>, page consultée le 31 janvier 2021.

FRIDEMAN, Lester D. *Second Star to the Right: Peter Pan in the Popular Imagination*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009.

GAAREN, Bonnie. « Flight Behavior : Mr. Darling and Masculine Models in J.M. Barrie’s *Peter and Wendy* », *Children’s Literature*, vol. XLV, 2017, p. 69-91.

JACK, Ronald D.S. *Myths and the Mythmaker: A literary Account of J.M. Barrie’s Formative Years*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010.

KELLEY-LAINÉ, Kathleen. « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique », *Imaginaire et inconscient*, vol. III, n° 7, 2002, 87-96.

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

LAUER, Camille et Mareike WOLF-FEDIDA. « La figure de Peter Pan ou le refus du corps vécu : de la clinique du vide dans la mélancolie », *Champ Psy. L'Esprit du temps*, vol. II, n° 66, 2014, p. 103-120.

LABBE, Stéphane. « Préface », dans J.M. Barrie, *Peter Pan* (trad. Stéphane Labbe), Paris, L'École des loisirs, coll. « Classiques abrégés », 2013, p. 5-12.

MAXWELL, Amélie. « Le mythe de Peter Pan ou l'angoisse du temps qui passe », *Belphegor*, vol. X, n° 3, 2011, <https://journals.openedition.org/belphegor/389>, page consultée le 9 juin 2021.

MONTANDON, Alain. « *Peter Pan* ou l'enfant qui ne voulait pas grandir », dans *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : Le Petit Prince, Pinocchio, Le magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001, p. 145-181.

MORSE, M. Joy. « The Kiss: Female Sexuality and Power in J.M. Barrie's *Peter Pan* », dans Donna R. White et C. Anita Tarr (éd.), *J.M. Barrie's Peter Pan In and Out of Time: a Children's Classic at 100*, [Livre numérique], Lanham, Scarecrow Press, 2006.

ROTERT, Richard. « The Kiss in the Box », *Children's Literature*, vol. XVIII, n° 1, 1990, p. 114-123.

ROVERE, Maxime. « Introduction », dans J. M. Barrie, *Peter Pan* (trad. Maxime Rovere), [Ficher ePub], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2013, p. 5-19.

SHIPLEY, Heather E. « Fairies, Mermaids, Mothers, and Princesses: Sexual Difference and Gender Roles in *Peter Pan* », *Studies in Gender and Sexuality*, vol. XIII, n° 2, 2012, p. 145-159.

SMITH, Adrian. « Wendy's Story: analytic perspectives on J.M. Barrie's *Peter and Wendy* », *Journal of Analytical Psychology*, n° 57, 2012, p. 517-534.

THIBAUT, Frank. « Présentation : Peter Pan n'aura jamais-jamais cent ans. À propos des mythes et du pot-au-feu, des crocodiles et des fantômes, des fées et des voitures à moteur », *Belphegor*, vol. X, n° 3, 2011, <https://journals.openedition.org/belphegor/380>, page consultée le 3 décembre 2020.

TOMPSON, Terry W. « “His Poor Right Hand!”. Peter, Wendy, and Captain Hook in the “The Jolly Corner” », *Southern Humanities Review*, n° 1, p. 78-91.

Textes théoriques

BAKHTINE, Mikhail. « Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff », dans Caryl Emerson et Michael Holquist (dir.), *Speech Genres and Other Late Essays* (trad. Vern W. McGee), Austin, University of Texas Press, 1970, p. 1-9.

BAYLES KORTSCH, Christine. « The Needle Dipped in Blood », dans *Dress Culture in late Victorian Women's Fiction: Literacy, Textiles, and Activism*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 24-53.

BETTLHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976.

BRIQUET, Laurent et Marie-Laure CANTAU-RAMENAH. « La circulation de l'argent dans le couple : un substitut phallique au service du désir », *Le journal des psychologues*, n° 257, 2008, p. 58-61.

BONNET, Jocelyne. « Naître dans les choux : une approche éthologique de ce mythe culturel », *Civilisations*, vol. XXXVII, n° 2, 1987, p. 103-118.

Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org>.

CLÉRO, Jean-Pierre. « Concepts lacaniens », *Cités*, vol. IV, n° 16, 2003, p. 145-158.

CLICHE, Anne Éline. « Cette enfance que j'ai encore. Que j'aurai toujours », *Postures*, dossier : « L'enfance à l'œuvre », n° 21, 2015, <http://revuepostures.com/fr/articles/cliche-21>, page consultée le 29 juillet 2019.

COUSSY, Audrey. *Traduction et littérature d'enfance et de jeunesse anglophone (XIX^e-XXI^e) : langage, identité, altérité*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2014.

Dictionnaire de l'Académie française, <https://www.dictionnaire-academie.fr>.

DUFOURMANTELLE, Anne. *La sauvagerie maternelle*, Paris, Payot & Rivages, 2016 [2001].

FLOC'H, Isabelle. « Pour l'amour de l'Autre qui n'existe pas », *La clinique lacanienne*, n° 9, 2005, p. 237-249.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve* (trad. Jean-Pierre Lefebvre), Paris, Seuil, 2010 [1900].

—. *Trois essais sur la théorie sexuelle* (trad. Philippe Koeppel), Paris, Gallimard Folio, 1987 [1905].

—. « Au-delà du principe de plaisir » (trad. Jean Laplanche), dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001[1920], p. 48-128.

—. « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1985 [1933], p. 209-263.

—. « Les explications sexuelles données aux enfants » (trad. Denise Berger), dans *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969 [1907], p. 7-13.

—. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (trad. Marie Bonaparte), Paris, Gallimard, 1977[1910].

GÉNIN, Isabelle. « La Baleine Blanche a mauvais genre », *Palimpsestes*, n° 21, 2008, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/70>, page consultée le 28 avril 2020.

GRIBINSKI, Michel. « Préface », dans Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (trad. Philippe Koepfel), Paris, Gallimard Folio, 1987 [1905], p. 9-20.

IRIGARAY, Luce. « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF*, dossier : « Les femmes font la fête font la grève », n° 5, 1974, p. 54-58.

JEAN, Thierry. « Qu'est-ce qu'un trou ? », *Journal français de psychiatrie*, vol. II, n° 33, 2009, p. 8-10.

JOYE-BRUNO, Catherine. « Père et Nom(s)-du-Père (3^e partie) », *Psychanalyse*, vol. II, n° 15, 2009, p. 123-134.

KATCHADOURIAN, Francis. « Ravissement et ravage maternels, une clinique du féminin : d'une réaction anorectique à une position mélancolique », *Cliniques*, vol. II, n° 6, 2013, p. 79-104.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956-1957*, Paris, Seuil, 1994.

—. *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses, 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981.

—. « L'étourdit », *Scilice*, n° 4, 1973, p. 5-52.

LAQUEUR, Thomas. *Making Sex. Body and Gender from Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Le Robert & Collins français-anglais, anglais-français, Paris/Glasgow, Dictionnaire Le Robert - SEJER/HarperCollins Publishers, 2020 [2005].

Le Robert illustré, Alain Roy (dir.), Paris, Dictionnaire Le Robert-SEJER, 2021 [2009].

LÉVY, Alexandre. « “La putain de sa mère” Insulte et ravage dans le lien mère-fille », *Dialogue*, vol. IV, n° 214, 2016, p. 123-134.

MARGOLIS, Marvin et Philip PARKER. « The Stork Fable : Some Psychodynamic Considerations », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, juillet 1972, p. 494-511.

MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

OPPENHEIMER, Agnès. « Enfant, enfance, infantile », *Revue française de psychanalyse*, dossier : « L’enfant dans l’adulte », vol. LVIII, n° 3, juillet-septembre 1999, p. 707-717.

PONTALIS, J.-B. *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.

PUCKETT, Kent. *Bad form : social mistakes and the nineteenth-century novel*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

REISS-SCHIMMEL, Ilana. *La psychanalyse et l’argent*, Paris, Odile Jacob, 1993.

SAUSSURE DE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.

SÉDAT, Jacques. « Le corps dans les théories sexuelles infantiles », *Figures de la psychanalyse*, n° 13, 2006, p. 17-29.

SERDECZNY, Anton. « Le bec de la cigogne : Déchiffrement de l’héritage d’un mythe », *Études rurales*, n° 188, juillet-décembre 2011, p. 218-222.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children’s Literature*, Athènes/Londres, The University of Georgia Press, 1986, p. 111-130.

SOLER, Colette. *Ce qui reste de l’enfance*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2013.

STEINER, George. *Après Babel* (trad. Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat), Paris, Albin Michel, 1998.

TRUDEL, Jean-Sébastien. « Dieu est la chose. Une écriture théo-tauto-logique », dans *La bouche théâtrale. Études de l’œuvre de Valère Novarina*, Nicholas Tremblay (dir.), Montréal, XYZ, 2005, p. 101-114.