

MARION SAMSON

Espaces et énigmes d'un monde fictionnel : création et réception du cycle *Harry Potter*



*Sous la direction
de Matthieu
Letourneux*



UNIVERSITÉ
PARIS
NANTERRE
UFR PHILIA

Année 2019-2020

Mémoire soutenu et présenté par SAMSON Marion
Sous la direction de LETOURNEUX Matthieu, professeur des Universités
Dans le cadre d'un master de recherche de littérature française
Année universitaire 2019 – 2020
UFR Philia – Nanterre Université

Espaces et énigmes d'un monde fictionnel :
Création et réception du cycle *Harry Potter*

SOMMAIRE

SOMMAIRE	2
REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	6
<i>L’imaginaire, un monde sans fin</i>	6
<i>Il était une fois un petit sorcier</i>	8
<i>La spatialité imaginaire : une énigme ?</i>	9
<i>Les enjeux d’une étude double</i>	12
PARTIE I – La dialectique de l’espace et de l’énigmatique dans l’univers « fantasy » de Harry Potter	14
<i>Chapitre 1 – Le monde magique : corrélation entre spatialité et énigmaticité</i>	15
A/ L’espace sorcier : un monde imaginaire entre réseau et discontinuité.....	15
1. Un monde fictionnel double : mondes parallèles ?	15
2. L’unité du monde sorcier : un espace en archipel et en réseau	19
3. Un monde énigmatique : la discontinuité spatiale comblée par les lieux	25
B/ La représentation des lieux magiques : énigmes et mystères	27
1. Le lieu central : Poudlard, un château énigmatique	28
2. Les lieux décors : un imaginaire et une stylistique du mystère.....	32
3. L’espace naturel : les topoï énigmatiques	36
C/ Le motif du labyrinthe : l’espace énigmatique par essence.....	38
1. Le labyrinthe : enjeux littéraires et spatiaux	39
2. Le jeu d’emboîtement : le dédale au cœur du labyrinthe	40
3. Les espaces labyrinthiques : le primat de la perte de repère	44
<i>Chapitre 2 – Le genre de la fantasy : une expression spatiale de l’énigmatique</i>	48
A/ Pour une définition : fantastique et fantasy	48
1. Le genre fantasy, le mode fantastique.....	48
2. Modalités de lecture : une double perspective	51
3. Les éléments topiques du fantastique et de la fantasy.....	53
B/ Le motif du passage secret comme seuil et frontière	55
1. Les enjeux de la frontière.....	56
2. Le Chaudron Baveur contre Le Chemin de Traverse.....	58
3. King’s Cross contre le Quai 9 ¾.....	63
C/ La dynamique linguistique de l’espace imaginaire	66
1. L’écart du cadre référentiel	67
2. Le paradigme absent ou la poétique du « novum ».....	69
3. Le mot-fiction et la xéno-encyclopédie.....	71

<i>Chapitre 3 – Enigmes et intrigues : un parcours dans l’espace</i>	75
A/ Le rôle des espaces au sein des intrigues	75
1. Sous la trappe : une mise en espace de l’énigmatique	75
2. La hiérarchisation de l’espace et des énigmes : la question de l’intrigue	80
3. Les enquêtes : un voyage spatial.....	81
B/ Quête et (r)exploration des espaces.....	83
1. Transformation des lieux : redécouverte spatiale.....	84
2. L’inversion en son contraire	87
C/ La carte du Maraudeur : mise en espace d’un lieu énigmatique	91
1. Un fonctionnement énigmatique	92
2. Entre identités énigmatiques et identités révélées.....	93
3. Repousser les frontières et élargir l’espace des possibles	96
PARTIE II – La logique cyclique et architextuelle d’<i>Harry Potter</i> : entre renouvellement spatial et investissement des lecteurs/créateurs.....	99
<i>Chapitre 1 – La dynamique cyclique : un modèle énigmatique</i>	101
A/ Pour une définition du cycle	101
1. Le cycle face à la série : cadrage théorique.....	101
2. Le cycle à l’image du monde fictionnel : entre continuité et discontinuité .	104
3. Le cycle et la spatialité : la récurrence évolutive comme clé.....	105
B/ La dynamique cyclique ou la relance constante des espaces énigmatiques	108
1. Une œuvre cyclique productrice d’espaces : la multiplication des lieux	108
2. Les limites du cycle : la perte de l’énigmatique.....	111
3. Un élargissement des espaces : une relance constante.....	113
C/ La mécanique dilatoire de la résolution de l’énigme	114
1. La structure d’enquête : dilatation de l’espace.....	115
2. La tension narrative : définition et modalités principales au sein du récit ...	117
3. Le dévoilement suspendu de l’intrigue : une mécanique dilatoire.....	120
<i>Chapitre 2 – Le pôle de la réception : entre lecture énigmatique et production fanique</i> 125	
A/ Les lecteurs-enquêteurs : le principe de lecture active.....	125
1. Le monde connu contre le monde à décrypter	126
2. Une réception fondée sur le décryptage	128
3. La mise en jeu de la mémoire et de la relecture.....	131
B/ La dynamique cyclique : les « vides » fictionnels.....	134
1. Les blancs textuels : des espaces vides à investir	134
2. L’attente cyclique : le vide inter-volume	137
3. Un univers non cartographié : la spatialité comme terrain vierge.....	140

C/ Productions des lecteurs : des espaces possibles.....	141
1. Les productions faniques : une réception productive.....	142
2. Les « fansthéories » : un espace créateur d'énigmes	143
3. Les « fanfictions » : un espace explorateur des possibles	145
<i>Chapitre 3 – La constellation Harry Potter : des extensions entre espaces et énigmes..</i>	<i>150</i>
A/ L'avenir du monde magique : et si l'univers dépassait Harry ?.....	150
1. L'impossible clôture : un univers infini	150
2. L'univers : le véritable élément d'attraction	151
3. Les fans : acteurs de ce renouveau fictionnel.....	153
B/ La galaxie transmédiatique : le basculement dans la franchise.....	154
1. Les étoiles d'une constellation : un architexte pluriel.....	155
2. La logique d'expansion des frontières : Les Animaux Fantastiques.....	158
3. Pottermore : un jeu d'enquête et d'immersion.....	165
C/ Quand l'espace fictionnel investit le monde réel	167
1. Les parcs d'attractions : rencontre de la fiction et du réel	168
2. Londres et Edimbourg : un nouvel espace d'attraction ?.....	172
3. Le tourisme fictionnel : l'expression d'une recherche de l'imaginaire.....	175
CONCLUSION	178
ANNEXES	181
<i>Annexe n°1 : Questionnaire de Fanny D.</i>	<i>182</i>
<i>Annexe n°2 : Questionnaire de Caroline. D</i>	<i>184</i>
<i>Annexe n°3 : Questionnaire de Perrine. C</i>	<i>186</i>
<i>Annexe n°4 : Questionnaire de Clémence. D.....</i>	<i>190</i>
<i>Annexe n°5 : Questionnaire de Léa. C.....</i>	<i>192</i>
<i>Annexe n°6 : Questionnaire de Ophélie. F</i>	<i>194</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	196
<i>Corpus primaire.....</i>	<i>196</i>
<i>Corpus critique</i>	<i>197</i>
<i>Corpus sur Harry Potter.....</i>	<i>200</i>

REMERCIEMENTS

Si un mémoire est une recherche individuelle et une étude personnelle, le cheminement qui y mène est en revanche, lui, collectif. Pendant ces deux ans, un grand nombre de personnes m'a apporté son soutien. Je tiens à les remercier et les quelques mots qui vont suivre ne sont qu'une infime partie de ma gratitude envers elles.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à monsieur Letourneux pour ses conseils avisés tout au long de la conception et de la rédaction de ce mémoire. Je lui suis sincèrement reconnaissant de m'avoir permis de travailler sur ce sujet qui me tenait tant à cœur. Son aide et sa disponibilité m'ont été précieuses.

Ma reconnaissance va également à mes amies sans lesquelles mes nombreuses séances de travail n'auraient pas été les mêmes. Je remercie Fanny Diogo pour ses relectures attentives et son aide sans faille tant sur le plan universitaire que personnel. Je remercie Léa Casuc pour nos journées à la bibliothèque, pour avoir su apaiser et écouter mes doutes, pour avoir su canaliser mon énergie et la rendre productive. Je remercie Perrine Caille, Clémence Dethoor et Caroline Dupont dont les encouragements m'ont motivée et dont la présence, bien que virtuelle, m'a tant apportée. Je remercie bien évidemment Ophélie Fernandes pour avoir été là, tous les jours, depuis tant d'années. Nos conversations sur *Harry Potter*, tes idées, ton enthousiasme... Pour tout cela et bien plus encore. Merci à toutes.

J'adresse toute ma gratitude à ma famille. Même si vous n'avez jamais bien compris le sujet de ce mémoire, votre présence à mes côtés pendant sa rédaction – ou pendant ces vingt-trois dernières années – a été une source de réconfort permanent et je ne pourrais jamais vous dire à quel point je vous remercie. Merci à Samuel Samson pour ses encouragements ; merci à Nathalie Kauskot et Nadège Samson pour leur soutien ; merci à Monique Kauskot pour son amour et sa gentillesse. Merci à toute ma famille de manière plus générale, il est impossible de tous vous citer, mais votre aide a été tout aussi précieuse.

Enfin, je remercie chaleureusement mes parents. Merci maman de m'avoir fait découvrir *Harry Potter* alors que j'étais persuadée que la lecture n'était pas pour moi, de m'avoir soutenu dans mes projets, et de m'avoir apportée ta force. Merci papa de t'être toujours intéressé à mon travail, de m'avoir lu des histoires et de m'avoir ouvert au monde de l'imaginaire.

INTRODUCTION

« *Se bâtir des mondes, forme la plus noble du rêve éveillé,
suppose toujours que l'on investisse l'espace* »¹

L'imaginaire, un monde sans fin

Ce n'est pas sans vérité que le poète italien Riccardo Bacchelli écrivait ces vers : « nous autres Européens connaissons trop bien le monde. Colomb / ne se rendait pas compte du mal qu'il faisait »². L'exploration et la conquête progressive de territoires toujours plus lointains sont peut-être à l'origine d'une impression qui n'a fait que se renforcer au cours des siècles : l'espace réel se resserre. Il se réduit à mesure qu'il apparaît sur les cartes, à mesure que les frontières se dessinent sur les planisphères. Moins le monde réel semblait vaste et porteur d'imaginaire de voyages et d'aventures, plus le monde fictionnel, lui, apparaissait comme un espace aux potentialités infinies. Bertrand Westphal s'inscrit dans le sillage de cette pensée en évoquant la saturation de notre réalité. Dépourvue désormais de toute énigmaticité, le globe étant devenu un monde clos et exploré, la littérature se donne pour fonction d'être une échappée hors du réel, de « vider le monde de son trop-plein, de le canaliser en direction du virtuel ». Le caractère énigmatique d'un monde fictionnel se rapporterait dès lors à sa nature lacunaire dont les vides nécessitent d'être remplis, tel « un monde vierge de récit »³. De nos jours, ce désir de découverte et d'évasion semble s'accroître de manière exponentielle au même titre que les œuvres de fiction. Pour citer Pierre Jourde, c'est « une vaste efflorescence d'univers parallèles » qui a vu le jour et qui « [offre] à chacun de nous d'infinies possibilités d'exploration »⁴. En effet, le XXe siècle se présente véritablement comme celui au cours duquel royaumes lointains, monde parallèles, planètes étrangères et contrées mystérieuses vont proliférer dans les fictions.

¹ ANDRUKHOVYCH Yuri, STASIUK Andrzej, *Mon Europe*, Les Éditions Noir sur Blanc, 2004, p. 83.

² WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 131.

³ *Ibid.*

⁴ JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, [Version Kindle], Paris, Éditions José Corti, 1991, emplacement 87.

Dès lors, cet Ailleurs si rêvé prend des formes multiples et la notion de spatialité se retrouve au cœur de ces mondes littéraires. Que les œuvres de fiction aient recours à l'espace, aux lieux ou aux paysages est une évidence qui mérite toutefois d'être énoncée tant elle est parfois prise pour acquis. Le cadre spatial d'un roman en détermine bien souvent l'intrigue et la tonalité. Qu'elle soit inspirée de la réalité ou inventée, la géographie fictionnelle joue comme élément d'attraction à part entière.

« Que les produits de l'imagination humaine dessinent des états de choses possibles si vastes qu'il faille les concevoir comme des mondes : cette promesse de pouvoirs de la création fictionnelle, nous faisant allégrement franchir les limites de notre finitude existentielle, est si littéralement merveilleuse qu'il ne faut sans doute pas s'étonner de la fascination ancienne et durable qu'elle exerce, sous des formes toujours renouvelées »⁵.

L'espace est donc une dimension essentielle du récit littéraire. Il structure l'intrigue en lui offrant un cadre, en permettant des déplacements ou en encore en prenant en charge des valeurs symboliques. Mikhaïl Bakhtine et Youri Lotman ont notamment démontré que les structures spatiales sur lesquelles les mondes fictionnels sont construits produisent du sens. Leurs réflexions, qui alimentent encore aujourd'hui les recherches littéraires, soulignent ainsi que « l'organisation de l'espace fictionnel est spéculaire de la vision du monde qui s'y rattache »⁶. A l'instar d'un jeu, le lecteur et le personnage parcourent l'espace imaginaire, l'appréhendent et se l'approprient. Selon Anne Besson, « ce serait ainsi parce que le jeu est avant tout affaire d'espace, de construction et d'exploration de mondes que la tradition beaucoup plus ancienne des histoires spatialisées revient au premier plan »⁷. Plusieurs œuvres au XXe siècle se sont emparées de cette tradition si prégnante dans les histoires d'autrefois et de cet engouement pour les mondes imaginaires. Celle sur laquelle s'appuie la présente étude est certainement l'un des plus grands succès littéraires de ces dernières décennies : le cycle *Harry Potter* de J.K Rowling.

⁵ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, [Version Kindle en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 29.

⁶ Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, Département d'études françaises de l'Université de Toronto, n°3, 2013.

⁷ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, p. 361.

Il était une fois un petit sorcier

Harry Potter est avant tout un phénomène. Un phénomène littéraire, éditorial, cinématographique, sociétal. Publié en 1997, le premier tome connaît d'abord un succès modeste avant de susciter un véritable engouement. L'heptalogie a été traduite en quatre-vingts langues, dont le grec ancien, et s'est écoulée à 500 millions d'exemplaires à travers le monde, ce qui en fait la série la plus vendue de l'histoire de la littérature.

Le récit porte sur les aventures d'un jeune garçon anglais, Harry Potter, dont la vie bascule le jour de son onzième anniversaire lorsqu'il apprend qu'il est un sorcier. Dès lors, chaque tome correspond à une année scolaire de Harry au collège de sorcellerie Poudlard. L'histoire retrace ainsi la jeunesse de celui qui est désormais appelé « le Survivant » pour avoir réussi à supposément vaincre, à l'âge d'un an, un célèbre mage noir, connu sous le nom de Lord Voldemort, après que celui-ci a tué les parents du jeune homme. Les romans, ancrés dans les années 1990, explorent tout un monde parallèle au nôtre : celui des sorciers. Constitués de plusieurs lieux clés et récurrents, le monde magique apparaît en miroir du nôtre comme un univers complexe et en constante évolution. En effet, si J.K Rowling est la créatrice du personnage Harry Potter, l'auteur britannique n'a toutefois cessé de développer son monde magique au-delà de l'heptalogie originale parue entre 1997 et 2007. Au-delà des sept tomes composant le cycle, le corpus de ce mémoire comprendra ainsi également trois ouvrages compagnons, deux scénarii et les adaptations cinématographiques produites par Warner Bros.

Les trois ouvrages compagnons correspondent à trois petits livres appartenant à la série de la Bibliothèque de Poudlard : *Les Animaux Fantastiques*, *Le Quidditch à travers les âges* et *Les contes de Beedle le Barde*. Présentés comme les livres scolaires de Harry lui-même, ils permettent d'obtenir des renseignements sur le fonctionnement du monde sorcier. Les deux scénarii, quant à eux, correspondent aux textes des films *Les Animaux Fantastiques* et *Les Crimes de Grindelwald*. Cette nouvelle franchise présentée comme le renouveau du « *Wizarding World* » comptera cinq opus, mais seuls les deux premiers volets cités précédemment ont été réalisées lors de la rédaction de la présente étude. Enfin, les adaptations cinématographiques du cycle principal et les films à l'origine des scénarii précédemment mentionnés constituent également

« l'univers *Harry Potter* », voire participent à l'expansion et à la représentation du monde magique de manière singulière. Le corpus sur lequel repose ce mémoire sera considéré, tout au long de l'étude, comme une véritable constellation. Ce terme, emprunté à Anne Besson, retranscrit ce qu'est devenu aujourd'hui le monde de *Harry Potter*, à savoir une œuvre centrale autour de laquelle s'est construite une myriade de satellites complémentaires.

Le choix de ce corpus, vaste et transmédiatique, s'inscrit ainsi dans la démarche suivante : il s'agit de dresser le portrait d'un monde imaginaire dont la trame spatiale apparaît comme porteuse d'énigmaticité et de tension narrative.

La spatialité imaginaire : une énigme ?

Un monde ou un univers fictionnel renverrait, au sens large, à une construction imaginaire rassemblant les traits traditionnellement constitutifs d'une fiction, à savoir des personnages, des intrigues ou des actions, et un cadre spatio-temporel. Une œuvre littéraire – ou un cycle constitué de plusieurs volumes de textes – mettrait ainsi en scène un monde imaginaire commun sur lequel repose son fonctionnement spatial. Pourtant, une problématique demeure : celle établie par le terme « imaginaire ». Qu'est-ce qu'un espace imaginaire ? Comment se définit-il ? Pierre Jourde soulève le paradoxe suivant dans son ouvrage consacré aux géographies de l'imaginaire :

« Qu'est-ce qu'une " géographie imaginaire " ? Cette appellation ne pourrait-elle pas s'appliquer parfaitement à l'espace parcouru par Ulysse bien que nous sachions qu'il s'agit de la méditerranée ? Ou bien au Japon vu par Barthes dans *L'Empire des signes* ? Car enfin, tout lieu, tout espace figurant dans l'œuvre est par définition imaginaire »⁸.

En effet, la littérature est par essence représentation. D'un point de vue formel, un monde imaginaire issu d'un roman de fantasy ne présente pas d'écart avec un monde imaginaire issu d'un roman dit réaliste. Car, tout bien considéré, les deux n'en sont pas moins fictionnels, comme le souligne Richard Saint-Gelais sur la science-fiction :

⁸ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 137.

« Retenons à ce propos que la notion de « monde imaginaire » ne suffit pas à distinguer la science-fiction ; tout texte de fiction met en place – construit – des entités (personnages, événements, lieux...) qu'on chercherait en vain dans le réel. [...] On peut affirmer avec certains théoriciens de la fiction que, même là où les textes de fictions semblent renvoyer à des entités réelles (personnages historiques et lieux géographiques reconnaissables), ils n'en offrent, en fait, que des « fictionnalisations », des versions fictives, appartenant au même plan que les personnages et lieux imaginaires »⁹.

Autrement dit, le fait que le monde imaginaire déployé au sein du récit de fantasy n'ait pas de référent dans le monde réel ne le rend pas davantage fictionnel que les espaces et les lieux qui, eux, en possèdent un. Le Chemin de Traverse ou Poudlard sont ainsi autant fictionnels que le Londres dépeint dans *Harry Potter* ou que la ville de Rouen décrite dans *Madame Bovary*. Aucun de ces espaces n'a de matérialité autre que littéraire. A l'image de la pipe de Magritte qui n'en est pas une, ils sont tous des représentations d'espaces. Cette approche nous place ainsi devant un problème que Richard Saint-Gelais expose lui-même dans son ouvrage. Si tous les récits sont par essence de la fiction et renvoient à des « entités fictives », cela signifie-t-il que la littérature dite réaliste et la littérature dite de l'imaginaire ne présenteraient aucune différence ? Au contraire, si nous prenons le postulat inverse, à savoir que la distinction demeure, et que nous considérons que seuls les récits de l'imaginaire renvoient à des « entités fictionnels », cela revient-il donc à nier la fictionnalité des espaces et des personnages présents dans les romans réalistes ? La réponse à ces approches paradoxales est donnée par Umberto Eco :

« Une solution réside dans le recours à la notion d'encyclopédie proposée par Umberto Eco et qu'on peut définir comme la représentation abstraite [...] d'un savoir collectif – le « système sémantique global » pour reprendre la formule d'Eco – autrement dit, comme l'ensemble des savoirs partagés par une communauté et se rapportant à un monde »¹⁰.

Ainsi, la différence entre les espaces générés par un récit de fantasy et un récit réaliste réside dans la connaissance des lecteurs et le savoir qu'ils possèdent au sujet du monde réel. Si chacun peut reconnaître que Rouen ou Londres existent véritablement quelque part sur Terre, personne ne s'est jamais *réellement* rendu à Poudlard. Si le roman réaliste permet au lecteur de se rattacher à ce système

⁹ SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999, p. 137-138.

¹⁰ *Ibid.*, p. 138.

sémantique, le plus souvent lié aux toponymes présents dans le récit lorsque ce savoir concerne les espaces ; il n'en est rien pour le monde imaginaire. La force créatrice du récit de fantasy se cristallise ainsi en partie – et non entièrement évidemment – dans les toponymes qui traversent la diégèse. En effet, le monde imaginaire suppose une ampleur certaine¹¹ et un réseau toponymique riche qui renforce la densité de l'espace.

De fait, la question du toponyme se révèle essentielle dans la construction du monde imaginaire. Les œuvres ayant recours à des toponymes inventés se situant néanmoins par rapport à des toponymes existants engendrent « une structure spatiale qui reproduit la structure réelle ». Dès lors, Pierre Jourde définit le monde imaginaire en ces termes :

« Nous conviendrons donc d'appeler “monde imaginaire” un ensemble spatial complexe identifié par des toponymes en majorité inventés, à condition que cet ensemble forme une structure autonome nettement détachée de l'espace connu et exploré au moment où écrit l'auteur ».

Il poursuit sa réflexion en ajoutant que « les mondes imaginaires [...] pose[nt] à la littérature deux questions fondamentales : la question de ses limites, puisqu'ils nous emmènent dans les territoires les plus éloignés de la réalité ; la question de l'espace, qui y prend une importance particulière »¹². Cette importance ou cette place si particulière de l'espace est précisément l'enjeu que cette étude souhaite explorer dans le cas du cycle *Harry Potter*. Il s'agit d'interroger la valeur représentative et symboliques des lieux et de se demander comment les espaces participent à l'énigmaticité qui émane aussi bien du fonctionnement structurel du monde sorcier que du système narratif¹³ mis en place par l'auteur.

Le terme d'énigme, quant à lui, doit être entendu et sera exploré dans une vision plurielle. A la fois mystère entourant une situation, un lieu ou un objet, l'énigme englobe tour à tour les représentations spatiales difficiles à appréhender, les fonctionnements de lieux reposant sur un principe de dissimulation, les intrigues à déchiffrer et les symbolismes à décrypter.

¹¹ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 133 : « Plus l'invention porte sur de vastes dimensions, plus l'autonomie de l'œuvre par rapport au réel est grande ».

¹² *Ibid.*, emplacements 156, 160 et 110.

¹³ Par « système narratif », nous entendons aussi bien les intrigues que le jeu d'enquête auquel est invité à participer le lecteur en même temps que les personnages.

Les enjeux d'une étude double

A tous les égards, cette étude se veut comme double : elle entend se pencher sur les espaces et les énigmes, sur la symbolique et les intrigues spatiales, et sur la création et la réception d'un monde fictionnel. L'énigme n'existe par essence que lorsqu'un objet est inconnu, ce qu'est précisément le monde fictionnel au début du cycle. Au cours de la lecture, la découverte progressive des lieux qui le composent s'apparente dès lors à un déchiffrement du texte, à l'analyse d'un cryptique spatialisé et à un travail autour de la question de l'émerveillement engendrée par l'espace. Il s'agira ainsi d'interroger, au travers des exemples divers qu'offrent la constellation *Harry Potter*, les liens qu'entretiennent les notions de spatialité et d'énigmaticité. Leur point de rencontre se révèle en effet être un élément fondamental et constitutif de l'attraction que suscite les romans de J.K Rowling.

De fait, l'objectif de la présente étude est d'interroger les motifs et les thèmes qui traversent le monde des sorciers, de comprendre son ancrage dans le genre de la fantasy, et de mettre en lumière la façon dont les intrigues se nourrissent de ces espaces narrativisés. La question de l'implication des récepteurs aura également un rôle majeur au sein de cette réflexion. En effet, si le pôle de la création littéraire est essentiel, celui de la réception l'est tout autant. L'écriture crée le monde tandis que la lecture l'actualise. La relation à la narration qui se joue engage de la part de l'auteur comme du lecteur une entreprise de reconstruction du monde fictionnel, tel un jeu d'enquête au cours duquel il s'agirait d'élucider les secrets entourant les espaces. Enfin, la forme cyclique sur laquelle se déploie cet imaginaire spatial contribue elle aussi à cette dynamique énigmatique de l'espace.

A ce titre, la première partie de cette étude se concentrera sur les différentes modalités de la dialectique entretenue entre la spatialité et l'énigmaticité. Si la première emprunte ses caractéristiques à la seconde, la réciproque n'en est pas moins vraie : la géographie, la structure spatiale et l'architecture du monde sorcier se nourrissent d'un imaginaire mystérieux, tandis que l'intrigue et la tension qui en découle s'appuient quant à elle sur les espaces pour s'enclencher, exister, et avancer. Profondément inscrit dans cette dynamique de vase communicant, le genre de la fantasy vient également nourrir cette dialectique en lui offrant un cadre où l'imaginaire du cryptique prospère.

La seconde partie s'orientera davantage sur une étude surplombante. Au regard proche du texte vu comme individualité se substituera un regard plus englobant de l'ensemble romanesque. Son fonctionnement est en effet celui d'un cycle où la dépendance des volumes se dispute l'unité du tout. Or, c'est précisément cette ambivalence qui ne cesse de repousser les frontières d'un monde en permanente expansion : les espaces se renouvellent pour permettre à la tension narrative de perdurer. Ce modèle se veut dès lors éminemment transmédiatique et se déploie sur des supports aussi vastes que variés tout en mettant en jeu des acteurs divers, tels que l'auteur et les lecteurs dont le rôle se révèle aussi essentiel que créatif.

Ainsi, ce mémoire explorera des interrogations et des axes à la fois pluriels et complémentaires afin de comprendre les structures, les modalités, les évolutions, et les transformations d'un monde fictionnel dont la progression médiatique semble infinie.

PARTIE I – La dialectique de l'espace et de l'énigmatique dans l'univers « fantasy » de *Harry Potter*

« *Le monde est un livre, le livre est un monde* »¹

Pièces dissimulées, passages secrets, labyrinthes, spatialité mouvante et souterrains tortueux... L'univers du cycle *Harry Potter* regorge d'espaces énigmatiques. Si le monde sorcier repose sur une structure en elle-même composée de vide, créant ainsi un monde fictionnel éclaté à l'image d'un archipel ; les lieux en eux-mêmes mettent en jeu une esthétique mystérieuse en convoquant des topoï littéraires tels que l'obscurité, la profondeur, la perte de repères. La narration même, et notamment les intrigues, prennent également en charge la notion de suspens en déployant des espaces qui engagent une énigmaticité forte de par leur fonctionnement, leur description, et leur appréhension aussi bien par les personnages que par le lecteur. Cependant, la dialectique engagée entre l'espace et l'énigmatique au sein d'*Harry Potter* ne saurait se réduire au fond en excluant la forme. Comme le souligne Richard Saint-Gelais, il existe un préjugé qui voudrait que le récit ait « essentiellement pour fonction de mettre un scène un texte étrange ou fascinant en soi, sans que les spécificités discursives du texte n'aient d'impact sur ce cadre et cette perspective »². Or, la production de l'énigmatité va au-delà des particularités thématiques : elle s'inscrit dans une dynamique linguistique propre à la fantasy. Le genre apparaît dès lors comme une lecture herméneutique en tant que telle.

Cette première partie aura ainsi pour objectif de mettre en lumière le fonctionnement du monde magique, et ce à plusieurs niveaux. Comment le monde fictionnel se génère-t-il ? Quels procédés sont engagés ? Il s'agira dès lors d'articuler plusieurs modalités énigmatiques – thématiques, stylistiques, narratives, linguistiques – afin de comprendre la manière dont J.K Rowling a créé son univers.

¹ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 173.

² SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, op. cit, p. 136.

Chapitre 1 – Le monde magique : corrélation entre spatialité et énigmaticité

A/ L'espace sorcier : un monde imaginaire entre réseau et discontinuité

Contrairement à d'autres espaces imaginaires, le monde imaginé par J.K Rowling n'est pas un monde parallèle existant dans une autre réalité, cachée aux yeux de tous, ni même un monde autonome et indépendant de la réalité. Cette particularité fictionnelle permet à l'auteur de créer une spatialité unique dont la structure oscille entre mise en réseau et discontinuité, c'est-à-dire entre rattachement et éclatement. La question de l'unité du monde sorcier, de l'affranchissement des distances, mais également de sa structure sont ainsi au cœur de sa spatialité qui, de manière corollaire, devient énigmatique dans sa logique même.

1. Un monde fictionnel double : mondes parallèles ?

La plupart des univers fictionnels présents dans la littérature pour la jeunesse, et à plus large échelle la littérature de fantasy, reposent sur deux modèles dominants possibles. Le premier se structure autour d'un monde autonome qui constitue la totalité de la trame spatiale à l'image de La Terre du Milieu de J.R.R Tolkien. L'action du *Seigneur des Anneaux* se déroule en effet hors de toute réalité connue dans un espace purement imaginaire qui n'entretient aucun lien avec notre monde. Le second modèle, quant à lui, articule davantage le monde imaginaire avec le monde réel, mais de manière paradoxale puisque le premier – soit le monde imaginaire – existe en tant qu'ensemble spatial nettement détaché du second – soit le monde réel – dans la plupart des cas. Véritable dualité de l'espace, les deux mondes n'existent tout simplement pas sur le même plan, ce que nous retrouvons par exemple chez C.S Lewis ou dans les romans de l'écrivain français Pierre Bottero. Narnia et Gwendalavir – les mondes imaginaires respectifs des deux auteurs – coexistent ainsi avec le monde réel sans entrer en contact direct avec lui. Autrement dit, si des passages d'un monde à l'autre demeurent possibles, les deux espaces existent sans cependant jamais se rejoindre ni s'entrecroiser et évoluent en parallèle l'un de l'autre.

Or, J.K Rowling ne crée précisément pas un monde entièrement fictif dans la mesure où elle situe l'action de ses romans en Grande-Bretagne, le rattachant donc au réel par des connexions et des espaces doubles qui marquent la frontière entre les deux mondes sans jamais les dissocier sur le plan spatial. Pour reprendre la formule de Pierre Jourde, le monde sorcier n'est ainsi pas spontané, il est composé de « morceaux de réalités »³. A la lumière des distinctions possibles entre les liens qu'entretiennent les mondes imaginaires avec le monde réel, le monde sorcier apparaît dès lors davantage comme *un monde en parallèle* qu'un *monde parallèle* au sens strict du terme. Benoît Montabone souligne ainsi :

« Il s'agit donc d'un monde raccroché. Mais ce monde raccroché n'existe pas dans un ailleurs hypothétique ; il existe dans le même espace. La communauté des sorciers construit son territoire dans l'espace commun, mais le cache pour ne pas interférer avec le territoire « moldu » ».⁴

Le monde sorcier est littéralement concomitant au monde réel : il ne se substitue pas à lui ni n'existe en parallèle *de lui*, mais s'inscrit *en lui*. A cet égard, l'une des particularités du monde magique est qu'il n'est pas cartographié dans son entièreté au contraire encore une fois d'autres mondes fictionnels tels que la Terre du Milieu ou Gwendalavir. En effet, selon Benoît Montabone, la carte ne serait être justifiée que « lorsque se manifeste une volonté systématique, démiurgique de bâtir un monde cohérent qui fasse concurrence au monde réel »⁵. Or, dans le cas présent, le monde magique n'a pas pour vocation de concurrencer le monde réel, mais entend être une extension ou un prolongement de ce dernier.

Cette inscription spatiale est notamment visible dans le premier tome du cycle, *Harry Potter à l'école des sorciers*. Tous les lieux clés du monde sorcier s'imbriquent dans le tissu spatial déjà existant de l'Angleterre. Ainsi, le Ministère de la Magie ou le Chemin de Traverse, lieu politique et commercial respectivement, se trouvent dissimulés en plein cœur de Londres, tout comme l'hôpital sorcier Sainte-Mangouste. Poudlard, quant à lui, se situe dans la campagne écossaise ; tandis que le train qui y

³ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 3253.

⁴ MONTABONE Benoît, « Harry Potter : La magie des lieux dans un monde discontinu », *Géographie et cultures* [En ligne], 68 | 2008, mis en ligne le 30 décembre 2012, consulté le 26 octobre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/gc/862>

⁵ *Ibid.*

emmène les élèves part de la gare londonienne de King's Cross. Londres, voire la Grande-Bretagne toute entière, constitue ainsi aussi bien le cadre de l'espace sorcier que de l'espace moldu ; les deux existant ensemble sans interagir véritablement. L'espace sorcier se constituerait donc de sorte d'enclaves, à la fois lieux ouverts ou lieux fermés, au sein de l'espace moldu.

Cet ancrage dans le monde réel et ces connexions entre lieux sorciers et lieux moldus permettent également au monde imaginaire d'acquérir une crédibilité, ou du moins une vraisemblance à l'échelle intradiégétique. J. K. Rowling aurait en effet réussi à créer un monde « à effet de réel » pour reprendre l'expression de Roland Barthes, ce que souligne encore une fois Benoît Montabone :

« [Rowling] a donc construit le monde et l'espace des sorciers anglais, tout en soulignant les connexions de ce monde avec d'autres pays, connexions qui contribuent à crédibiliser un monde a priori imaginaire. [...] Cette extension planétaire permet ainsi à l'auteur de crédibiliser l'existence du monde des sorciers et de mettre en valeur l'échelle nationale anglaise ».⁶

Cette extension planétaire du monde des sorciers est particulièrement visible durant le quatrième tome du cycle, *Harry Potter et la Coupe de Feu*. En effet, au début du livre, l'Angleterre accueille la Coupe du Monde de Quidditch⁷ qui voit s'affronter plusieurs pays, dont l'Irlande et la Bulgarie par exemple. Le Tournoi des Trois Sorciers, organisé cette année-ci à Poudlard, permet également de découvrir qu'il existe d'autres écoles de sorcellerie dans le monde, comme celles de Beauxbâtons ou de Durmstrang⁸. Cette preuve de l'existence d'une communauté sorcière, et donc par définition d'un espace sorcier, à l'international renforce l'impression de réalité de ce monde qui devient une véritable « planète magique » pour citer Benoît Montabone.

Le monde sorcier entrerait sûrement alors dans la catégorie « *dans le miroir* » que décrit Pierre Jourde, en opposition aux mondes « *de l'autre côté du miroir* »⁹. Si le premier permet de voir les « reflets » et de « mesurer la distance » entre le monde imaginaire et le monde réel ; le second remet au contraire en cause « la notion même

⁶ *Ibid.*

⁷ Sport sorcier se jouant sur des balais, il est l'équivalent du football pour les moldus.

⁸ Beauxbâtons est l'école française de magie et Durmstrang celle d'un pays où il fait vraisemblablement froid, sans plus de précision sur sa localisation géographique qui demeure secrète.

⁹ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 3266.

de réalité ». Dans *Harry Potter*, l'existence du monde magique ne remet cependant jamais en question celle du monde moldu puisque l'espace du premier s'inscrit dans celui du second. Par ailleurs, aucune hiérarchie ne s'établit entre le monde moldu et le monde sorcier : il n'existe pas de monde majeur face à un monde mineur ; ils existent simplement sur le même plan. Evidemment, le monde sorcier endosse le rôle d'espace principal dans les romans, puisqu'il est le « décor » de l'action une majeure partie du temps, mais cela ne fait toutefois pas de lui le monde premier. A ce sujet, un phénomène relevé par Silène Edgar dans son article tiré de *Fantasy & Histoire(s)* permet de comprendre la représentation des deux mondes et leur mode d'appréhension par le lecteur. En effet, elle écrit ceci :

« L'auteur a créé avec le monde des sorciers tout un univers parallèle au monde réel, imbriquant dans l'organisation de la société contemporaine un espace dont les règles et les usages sont différents. Ce qui relève de l'imaginaire dans le monde réel constitue la vérité du monde sorcier : la matière merveilleuse des contes, des mythes, de la fantasy, est utilisée pour constituer un ailleurs très proche. [...] Ce qui est réel, les Moldus, relève en fait du conte et ce qui est magique, le monde des sorciers, représente au contraire la réalité »¹⁰.

Cette inversion des valeurs participe au renforcement de crédibilité du monde magique au même titre que son extension internationale. Le monde sorcier apparaît ainsi souvent plus tangible que le monde réel, souvent caricaturé. Par exemple, l'espace moldu qui entoure la famille adoptive de Harry, les Dursley, est réduite à des éléments descriptifs topiques tels que « petits jardins propres »¹¹ ou des haies verdoyantes et un banc en pierre dans le jardin.

Ainsi, le monde fictionnel est en un sens dédoublé : d'un côté le monde moldu, représentation fictionnelle de notre réalité ; et de l'autre le monde sorcier qui s'insère dans le premier sans le remettre en question et qui se veut en être un prolongement dissimulé.

¹⁰ EDGAR Silène, « L'Histoire dans l'histoire : Chasse aux sorcières, contestation sociale et antifascisme dans *Harry Potter* », In Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s)*, Chambéry, Editions ActusF, 2019.

¹¹ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard coll. « Folio Junior », 1998, p. 23.

2. *L'unité du monde sorcier : un espace en archipel et en réseau*

La conséquence première de cette insertion de l'espace sorcier dans celui moldu se traduit par une spatialité fragmentée qui prend davantage la forme de lieux reliés entre eux qu'un continuum spatial à proprement parler. En effet, tous les lieux qui composent le monde sorcier, bien qu'ayant une unité sur le plan sociétal dans le sens où ils sont tous le symbole d'une même communauté, sont éloignés spatialement. La trame spatiale de ce monde s'organise ainsi en ce que Benoît Montabone nomme un « archipel » :

« [...] tous les lieux magiques n'ont pas le même rôle dans l'intrigue principale. Si certains ont un rôle à part entière, comme Poudlard, d'autres ne sont évoqués qu'une fois et ne servent qu'à « planter le décor ». Mais ils permettent la construction et la compréhension du monde des sorciers par le lecteur. Le monde raccroché de Harry Potter prend ainsi forme dans la mise en relation de lieux entre eux, créant un territoire magique en archipel »¹²

Malgré la distance qui sépare les différents lieux, une unité spatiale semble se former et permet de faire de ce monde un espace en apparence unitaire et uniforme. Ce système en archipel créé par les lieux se joue néanmoins sur différents niveaux : il regroupe en effet à la fois un « lieu central », des « lieux majeurs », des « lieux relais », et des « lieux décors »¹³.

La première catégorie renvoie bien évidemment à Poudlard, véritable cœur du monde magique de par son importance symbolique qui forge l'identité de la communauté sorcière. Être à Poudlard, c'est être sorcier. Cette dimension identitaire se perçoit lorsque Pétunia, la sœur de Lily Evans, envoie une lettre au directeur Albus Dumbledore et demande à être acceptée dans l'école de sorcellerie comme sa sœur, mais que ce souhait lui est refusé car elle est moldue¹⁴ ou plutôt car elle n'est pas sorcière. A cet égard, Poudlard correspond à ce que Bernard Debarbieux définit comme un « haut lieu » ou ce que Joël Bonnemaïson appelle un « géosymbole » :

¹² MONTABONE Benoît, *op. cit.*

¹³ Classification proposée par Benoît Montabone pour distinguer l'importance des différents lieux dans l'intrigue.

¹⁴ ROWLING Joanne, *Harry Potter et les Reliques de la mort*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2007, p. 714-715.

« Lieu qui exprime symboliquement au travers de ses représentations et de ses usages un système de valeurs collectives ou une idéologie ». ¹⁵

« Un lieu, un itinéraire, une étendue qui, pour des raisons religieuses, politiques ou culturelles prend aux yeux de certains peuples et groupes ethniques, une dimension symbolique qui les conforte dans leur identité ». ¹⁶

Poudlard est ainsi le symbole de la communauté sorcière aussi bien à l'échelle intradiégétique pour les sorciers qu'à l'échelle extradiégétique pour les lecteurs. Le fait que le château soit précisément le terrain de la bataille finale et qu'une majorité de la communauté sorcière vienne le défendre face aux attaques de Voldemort et ses mangemorts n'est pas anodin. Ce rassemblement est bien la preuve que Poudlard est un espace « enjeu de civilisation » pour citer encore une fois Benoît Montabone : « toucher au symbole du monde des sorciers, c'est comme toucher au cœur de la Nation : c'est toucher la Nation toute entière, c'est la menacer dans son existence » ¹⁷.

Les lieux majeurs, relais et décors correspondent quant à eux aux autres lieux présents tout au long du cycle et s'appréhendent en rapport à leur importance et à leur récurrence. En ce qui concerne les premiers, nous pouvons citer comme exemples le Ministère de la Magie et Godric's Hollow, déterminants dans la quête de Harry : le Ministère est le lieu qui renferme la prophétie et est le siège aussi bien du pouvoir politique que du pouvoir juridique dans le monde magique, tandis que le village de Godric's Hollow est le lieu où l'histoire a commencé, là où Voldemort a tenté de tuer Harry enfant. Les lieux relais renvoient, eux, aux lieux structurant de la communauté sorcière qui servent de théâtre aux aventures de Harry comme l'hôpital Sainte-Mangouste, la banque de Gringott's où sont par ailleurs cachés la pierre philosophale et un Horcruxe, ou encore le 12 Square Grimmaurd, repère secret de l'Ordre du Phénix. Enfin, les lieux décors « forment le paysage du monde magique dans lequel est mise en scène l'intrigue, et [...] permettent de situer spatialement des actions » à l'image de Pré-au-Lard ou bien le pub des Trois Balais. Benoit Montabone ajoute que « si le déroulement de l'intrigue pourrait très bien se passer de ces lieux, ils contribuent à la construction du monde des sorciers et le rendent crédible en tant que support d'une société » ¹⁸. De nouveau, ce sont ces lieux qui donnent corps au monde imaginaire.

¹⁵ DEBARDIEUX Bernard, « haut lieu », in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, 2013.

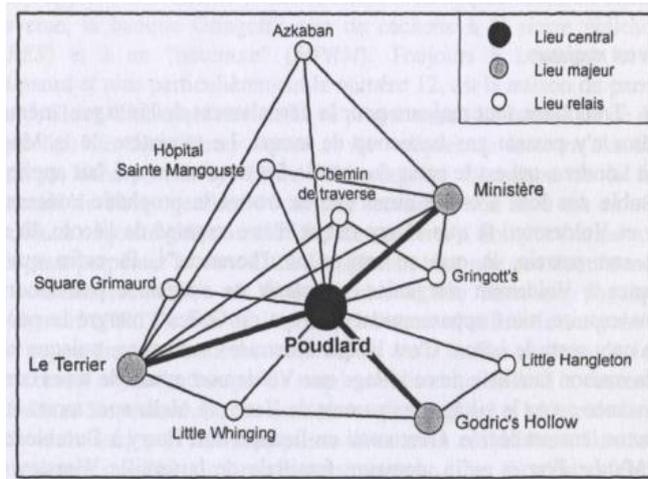
¹⁶ BONNEMAISON Joël, « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique* n° 4, 1981.

¹⁷ MONTABONE Benoît, *op. cit.*

¹⁸ MONTABONE Benoît, *op. cit.*

Figure 1 :

Topologie des principaux lieux des romans de Harry Potter¹⁹



Néanmoins, cette construction de l'espace en archipel ne saurait suffire à créer une unité du monde sorcier dans la mesure où chaque lieu est séparé par une certaine distance, fragmentant ainsi l'espace. La mise en réseau des différentes parties de l'archipel est alors ce qui va lui conférer cette unité : l'espace réticulaire contrebalance l'espace en archipel. Plusieurs moyens de transports permettent ainsi de combler ces distances et d'articuler les lieux entre eux dans le monde des sorciers. Cela entraîne de manière symptomatique l'effet énigmatique suivant : celui de la perte de perception des distances.

« Le monde des sorciers s'organise en réseaux, par lesquels les individus rejoignent les lieux magiques sans vraiment traverser ni prendre conscience de la distance et de l'espace qui séparent ces lieux. Dans ce monde où les lieux sont éloignés spatialement mais très importants socialement, les moyens de transports sont primordiaux. Cette trame spatiale en archipel ne tient que s'il existe des moyens de transport efficaces pour relier les lieux entre eux »²⁰.

Il est ainsi possible de distinguer deux types de déplacements dans le cycle : ceux qui mettent en jeu la distance topographique d'une part et la distance topologique d'autre part²¹. Si la première se veut énigmatique car elle renvoie à la distance entre deux lieux, c'est-à-dire deux toponymes, que la magie permet de relier sans que la distance ne se « voit » ni ne se ressente réellement ; la seconde, quant à elle, est une distance d'espace (« topos ») où la situation éloignée du lieu de départ et du lieu d'arrivée se fait sentir.

¹⁹ Figure réalisée par Benoît Montabone dans son article.

²⁰ MONTABONE Benoît, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

Le transplanage, capacité de téléportation instantanée d'un endroit à un autre, est la manière privilégiée des sorciers pour se déplacer et est le mode de voyage qui met le plus en œuvre la distance topographique. Bien que celui-ci se limite à l'échelle nationale et soit plus difficile à réaliser lorsque la distance à parcourir est grande, le transplanage est « proche ici de l'instantanéité qui renvoie à l'absence de temps écoulé entre l'origine et la destination d'un déplacement »²². Par ailleurs, les autres noms donnés au transplanage sont à la fois Apparition et Disparition, comme si les deux termes pourtant antithétiques se confondaient tant les deux actions sont presque simultanées. Dans les romans, le transplanage est cependant représenté comme désagréable, particulièrement celui d'escorte lorsqu'un sorcier n'a pas encore son permis. Dès lors, seules les sensations ressenties pendant les quelques secondes de déplacement annulent la simultanéité totale de ce mode de transport :

« Harry sentit le bras de Dumbledore s'écarte de lui et il redoubla son étreinte : tout devint alors complètement noir ; une très forte pression s'exerça sur toute la surface de son corps ; il n'arrivait plus à respirer on aurait dit que des cercles d'acier lui enserraient la poitrine ; ses yeux s'enfonçaient dans leurs orbites et ses tympan semblaient s'étirer de plus en plus profondément à l'intérieur de son crâne. Puis, soudain... Il respira à pleins poumons de longues bouffées d'air frais et ouvrit ses yeux ruisselants. C'était comme si on l'avait passé de force dans un tuyau de caoutchouc très étroit. Il lui fallut quelques instants pour s'apercevoir que Privet Drive avait disparu. Dumbledore et lui se trouvaient à présent sur la place déserte d'un village, avec en son centre un monument aux morts et quelques bancs publics. Sa faculté de compréhension reprenant le dessus, Harry se rendit compte qu'il venait de transplaner pour la première fois de sa vie »²³.

Le transplanage permet ainsi une couverture de l'espace presque totale, à quelques exceptions près. Il est par exemple impossible de transplaner dans l'enceinte de Poudlard ou sur un autre continent au-delà d'un océan ou d'une vaste étendue d'eau maritime ; et certaines maisons de sorciers sont entourées de sortilèges repoussant le transplanage pour éviter aux autres de rentrer chez eux. Benoît Montabone écrit ainsi que « le monde des sorciers n'est donc pas un monde dominé par l'ubiquité ni par l'instantanéité, même s'il s'en rapproche. C'est un monde qui fonctionne surtout en réseaux »²⁴. D'autres mises en réseau des lieux dans l'espace sorcier supposent par

²² *Ibid.*

²³ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2005, p. 69.

²⁴ MONTABONE Benoît, *op. cit.*

ailleurs cette annulation énigmatique de la distance, comme le voyage par poudre de cheminette et par portoloins. Ils permettent tous les deux de connecter deux points spatiaux différents et de traverser la distance encore une fois presque de façon instantanée.

Le réseau de cheminée fonctionne assez simplement, puisqu'il suffit d'entrer dans l'âtre, de jeter la poudre de cheminette et de déclarer distinctement le lieu où l'on souhaite se rendre. Bien que des erreurs de destinations peuvent se produire, comme cela arrive à Harry lors du deuxième tome, ce cas reste rare.

« [...] Harry prit une pincée de poudre de cheminette et s'approcha du feu. Il inspira profondément, jeta la poudre dans l'âtre et fit un pas en avant. Les flammes n'étaient pas plus chaudes qu'une brise tiède. Il ouvrit la bouche pour donner l'adresse et avala aussitôt un nuage de cendres.

-Che...che...min de...Tra. verse, balbutia-t-il en toussant.

Il eut alors l'impression d'être aspiré dans un tourbillon géant. [...] Il entrouvrit les yeux derrière ses lunettes et vit défiler un flot indistinct de cheminées qui laissaient apercevoir en un éclair des maisons inconnues. [...] Il referma les yeux, espérant de toutes ses forces que tout s'arrête enfin... et tomba la tête la première sur un sol en pierre froide [...]. »²⁵

Ce genre d'erreur engendre un dysfonctionnement dans la mise en réseau : l'expérience de l'espace devient potentiellement aléatoire, imprévisible, et engendre un suspens qui pose la question de là où se trouve désormais le personnage. La cheminée comme mode de déplacement s'ancre de surcroît profondément dans l'espace sorcier de par sa spécificité magique bien entendu, mais également par son aspect qui s'oppose aux cheminées moldus décrites dans le cycle. Un paradigme se dessine ainsi entre les deux mondes au travers de la représentation des cheminées : si celle des Weasley est une cheminée traditionnelle et ouvre une multitude de possibilité de lieux dans lesquels se rendre, celle des Dursley, condamnée, est désormais une cheminée factice électrique sans feu ni cendres²⁶. La symbolique qui entoure les deux modes de transport revient à voir le monde sorcier comme un monde en réseau car il met en communication ses différentes parties et permet une dynamique spatiale, là où le monde moldu est refermé sur lui-même.

²⁵ ROWLING Joanne, *Harry Potter et la Chambre des secrets*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1998, p. 55.

²⁶ ROWLING, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, *op. cit.*, p. 50.

Le portoloin, quant à lui, est un objet ensorcelé – souvent d'apparence banale pour éviter d'attirer l'attention des moldus – afin de transporter une ou plusieurs personnes à une heure précise, à l'instar d'un train. Là encore le déplacement ne dure qu'une seconde et annule la perception de l'espace, transformant de fait l'expérience spatiale en un mystère, un vide indéterminé :

« Ce fut immédiat : Harry eut l'impression qu'un crochet l'avait attrapé par le nombril en le tirant irrésistiblement en avant. Ses pieds avaient quitté le sol et il sentait la présence de Ron et Hermione à ses côtés, leurs épaules se cognant contre les siennes. Ils filaient droit devant, dans un tourbillon de couleurs et un sifflement semblable à celui du vent. Son index était collé à la botte qui semblait l'attirer comme un aimant. Et soudain... Ses pieds retombèrent brutalement sur le sol ».²⁷

Ainsi, ces deux modes de déplacement, comme le transplanage, assurent une mise en réseau de l'espace tout en abolissant les distances. Néanmoins, l'espace couvert n'est pas illimité puisqu'il dépend des infrastructures – une cheminée est nécessaire pour le voyage en poudre de cheminette par exemple – et également des autorisations du Ministère délivré par le département des transports magiques.

« Ces infrastructures assurent l'inscription du réseau dans l'espace et garantissent les possibilités relationnelles, mais le nombre de destinations s'en trouve extrêmement réduit : le lieu d'arrivée doit avoir une cheminée connectée au réseau. [...] Ce mode de déplacement renforce la réticularité du monde des sorciers »²⁸.

A contrario, d'autres modes de transport sorcier mettent en jeu la distance topologique au sein de l'espace magique. Le plus important d'entre eux est certainement le Poudlard Express qui relie la gare de King's Cross à Londres au village de Pré-au-Lard, près de Poudlard. En ce qui concerne ce type de déplacement, la notion de temps s'ajoute à celle d'espace. L'instantanéité est remplacée, selon Benoît Montabone, par « un aspect initiatique » car il s'agit d'un « voyage de transition entre le monde des moldus et le monde des sorciers, entre les vacances et l'année scolaire. [Le voyage en train] permet de s'affranchir de l'espace topographique et de privilégier la distance topologique entre deux points »²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 79 et 83.

²⁸ MONTABONE Benoît, *Op. cit.*

²⁹ *Ibid.*

La distance entre les deux lieux est ainsi un marqueur symbolique qui renforce l'importance de Poudlard en tant que lieu central. En effet, aucune indication n'est donnée sur le chemin ou la direction qu'emprunte le Poudlard Express mise à part des éléments de paysages topiques : « après avoir traversé des paysages de campagne aux champs bien dessinés [...] des forêts, des collines, des rivières qui serpentaient parmi les arbres »³⁰. Caroline de Launey souligne que :

« Ces paysages deviennent significatifs dans la mesure où ils sont reliés par le parcours du train [et] composent ensemble ce que l'on pourrait appeler la perception étendue de Poudlard. En effet, l'école de magie ne se situe pas à un endroit particulier sur une carte, mais simplement au bout du trajet du train à partir du quai 9 ¾ . [...]. Autrement dit, c'est le voyage qui crée l'espace »³¹.

La distance topologique, perçue également lors des déplacements en balais volants, permet ainsi de représenter davantage l'espace sorcier malgré son système en archipel car elle retranscrit la séparation géographique entre les lieux tout en leur donnant une signification. Le parcours dans l'espace ne se résume donc pas à une simple traversée spatiale, mais s'apparente plutôt à une traversée initiatique voire symbolique. Les allers-retours en train, au début et à la fin de chaque tome du cycle, sont l'inscription spatiale à la fois de l'évolution de Harry, de la séparation des deux mondes, et du passage de la société moldue à la société sorcière.

3. *Un monde énigmatique : la discontinuité spatiale comblée par les lieux*

Néanmoins, bien que les transports permettent la mise en réseau des différentes parties de ce monde archipel, ils ne peuvent assurer à eux seuls la continuité de l'espace sorcier qui se relève en vérité profondément discontinue :

« L'approche par les réseaux conduit à considérer le territoire non plus comme continu, mais comme discontinu, organisé autour de pôles d'importance variable, reliés entre eux par divers systèmes de transport. Le monde des sorciers est fondamentalement discontinu dans la mesure où il a une très faible emprise spatiale, et que les lieux qui marquent le territoire de la communauté ne sont connectés entre eux que par des moyens de transport qui s'affranchissent de l'espace ». ³²

³⁰ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *op. cit.*, p. 107.

³¹ DE LAUNEY Caroline, « La dialectique de l'espace dans Harry Potter : le motif du passage secret », *Jeunesse : Young People, Texts, Cultures*, vol.2, University of Winnipeg, 2010.

³² MONTABONE Benoît, *op. cit.*

Cette discontinuité se traduit par plusieurs phénomènes : le monde sorcier est impossible à représenter concrètement puisqu'il n'a pas de contours précis et n'est pas délimitable pour la simple raison qu'il est une enclave au sein du monde moldu et en épouse donc la forme. La nécessité de rester caché pousse les sorciers à se rassembler dans des lieux qui endossent dès lors le rôle « d'espace sorcier » alors même que les deux termes – lieu et espace – se définissent certes en complémentarité, mais surtout en opposition l'un de l'autre. La distinction entre lieu et espace est ainsi fondamentale pour comprendre le monde des sorciers. Si ce dernier est composé de lieux divers et précis, son espace est quant à lui en revanche indéterminé, flou, et présente parfois des creux ou des vides. L'espace serait ainsi davantage une aire géographique et une étendue spatiale où la mobilité peut s'exprimer ; tandis que le lieu serait un espace précis, aux frontières établies, clos et humanisé. Pierre Jourde définit d'ailleurs l'espace imaginaire selon cette tension :

« L'espace imaginaire peut ainsi se définir dans son rapport à la totalité et à la clôture, comme une tension entre la forme et l'informe. Quel que soit le degré de détermination de l'espace, il nous semble que la structure y est généralement plus importante que les éléments du paysage, puisque c'est elle essentiellement qui est de l'ordre de l'imaginaire. Ce que fait donc apparaître le monde imaginaire, c'est, plus qu'une rêverie de la matière, une rêverie de la forme ».³³

La discontinuité de l'espace sorcier participe à son caractère énigmatique au-delà de ses caractéristiques concrètes comme les passages secrets ou les entrées dissimulées. Il est impossible pour le lecteur de visualiser mentalement l'espace que les personnages parcourent. Par exemple, la quête que mènent Harry, Ron et Hermione tout au long du dernier tome du cycle est révélatrice de cet espace discontinu. Ils passent de lieu en lieu, le plus souvent en transplanant, tout simplement car l'espace dans lequel ils doivent évoluer ne forme pas un continuum mais se compose de points fixes. Ils partent ainsi du Terrier pour arriver au 12 Square Grimmaurd, puis ils se rendent ensuite successivement au Ministère, à Godric's Hollow, chez les Lovegood, au Manoir Malefoy, à la Chaumière au Coquillage, chez Gringotts et enfin ils retournent à Poudlard. La trame spatiale des *Reliques de la Mort* est ainsi construite en archipel : chaque lieu pourrait s'apparenter à une île où se déroule une action précise avec des personnages précis. Isolé du reste du monde sorcier, chacun de ces lieux

³³ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 1276.

constitue un enjeu particulier dans la quête de Harry et est déterminant dans la structure spatiale du roman. Chaque lieu possède une identité forte qui parvient à s'étendre pour former l'espace sorcier alors même que ce qui se trouve entre eux n'est jamais décrit. Bernard Debardieux explique cette force créatrice du lieu en ces mots :

« Le lieu est donc une condition de réalisation du territoire car il lui confère une image et des points d'ancrage de son enracinement mémoriel ; il l'est aussi parce qu'il permet au groupe qui territorialise d'avoir une existence collective et des sites de mise en scène. Mais plus encore, le lieu symbolique participe de la structuration du territoire. Il fait le lien entre un espace géographique structuré par les principes de contiguïté et de connexité et un monde symbolique construit à l'aide de synecdoques et de métaphores »³⁴.

L'identité forte des lieux, à commencer par Poudlard, est suffisante pour ancrer la communauté sorcière dans un espace. En vérité, l'identité des lieux, et leurs symbolismes, est telle que « dans les intervalles intermédiaires [entre deux lieux] l'espace semble donc s'interrompre »³⁵ selon Lotman. Les hauts lieux ne définissent alors plus un espace géographique, mais plutôt un espace mythique, c'est-à-dire un espace qui n'est pas « un continuum de marques [mais] un ensemble d'objets distincts dotés de noms propres ». Bernard Debardieux ajoute même au sujet de cet espace « déchiqueté » qu'il est la condition d'efficacité du récit. Le ressort énigmatique découle ainsi de cette organisation spatiale discontinue, impossible mentalement à se représenter dans sa totalité puisque le monde de *Harry Potter* « privilégie [...] le point à la surface »³⁶.

B/ La représentation des lieux magiques : énigmes et mystères

Parmi la multitude de lieux, ou de points, qui constituent l'espace du monde sorcier, certains présentent et font émerger une forme d'énigmaticité certaine. Encore une fois, la classification de Benoît Montabone permet de hiérarchiser ces lieux et d'identifier leurs spécificités en matière de production énigmatique.

³⁴ DEBARDIEUX Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », In *Espace géographique*, tome 24, n°2, 1995, p. 97-112.

³⁵ LOTMAN Youri, *Travaux sur les systèmes de signes*, Presses universitaires de France, 1976, p. 24.

³⁶ GAY Jean-Claude, *Les discontinuité spatiales*, Paris, Editions Economica, 2^e édition, coll. « Géographie-Poche », 2004.

1. Le lieu central : Poudlard, un château énigmatique

Si la littérature anglaise s'est emparée d'un lieu, c'est bien celui du château, véritable espace énigmatique par essence. Que cela soit dû à son architecture insaisissable ou aux événements mystérieux qui s'y déroulent, le motif du château en tant qu'espace porteur d'énigmaticité hante les romans depuis des siècles. Dans *Harry Potter*, inscrit dans l'héritage littéraire anglais, Poudlard est peut-être le lieu le plus énigmatique du cycle, et cela pour une triple raison : sa localisation inconnue, son apparence gothique, et son intérieur labyrinthique.

Poudlard, où es-tu ? Cette première question traduit le premier caractère énigmatique de la célèbre école des sorciers. Si chacun connaît l'existence de Poudlard, personne ne sait *précisément* le situer. Ainsi, le château présente une ambiguïté dans son appellation même de « lieu central »³⁷. Véritable cœur névralgique du cycle tant par son importance symbolique que présente³⁸, sa centralité est cependant paradoxale dans la mesure où elle n'est pas identifiable concrètement et géographiquement. La discontinuité et les frontières indéterminées du monde sorcier rendent impossible d'en déterminer un centre, voire une donnée spatiale précise. La seule indication donnée au lecteur est que le château se loge dans les collines d'Écosse³⁹. A cet égard, Poudlard correspond une fois encore à la définition de « haut lieu » énoncée par Bernard Debardieux. Le château étant bel et bien un symbole de la communauté sorcière et de son identité, il se détache dès lors de son contexte spatial puisqu'il peut exister sans lui. La complexité de Poudlard tient ainsi de son double statut : lieu et symbole.

« C'est ce double statut qui rend le haut lieu fondamentalement différent du lieu. Le lieu ne peut être extrait de son contexte spatial. Il ne peut être évoqué sans suggérer l'espace auquel il participe : pour la moyenne des Français, Nancy est une ville de l'Est de la France, c'est-à-dire un objet — ici, une ville — associé à un emplacement dans un espace, une localisation. En tant que symbole, le haut lieu peut servir à désigner ou suggérer ces valeurs indépendamment de tout contexte

³⁷ Toujours selon la classification de Benoît Montabone.

³⁸ Poudlard est le seul lieu, avec la maison des Dursley, qui revient dans les 7 tomes du cycle.

³⁹ Dans *Les Animaux fantastiques*, une rumeur selon laquelle une colonie d'Acromentules se serait établie en Écosse est évoquée. Cette rumeur est confirmée par Ron et Harry lors de leur escapade dans la Forêt interdite en 1993. Nous pouvons donc en conclure que la Forêt interdite se trouve en Écosse et par extension Poudlard également.

spatial ou territorial, indépendamment de toute localisation. [...] La nature symbolique du haut lieu lui permet d'être dissocié de son ancrage spatial, décontextualisé. Peu de gens savent où se trouve Woodstock ; personne ne sait vraiment où se trouve Alésia. Mais cela importe peu. Deux événements y ont eu lieu ; ces lieux existent donc bien (à la différence des lieux imaginaires) et c'est une condition essentielle de leur fonctionnement symbolique ; mais peu importe leur localisation »⁴⁰.

Si nous transposons les propos de Bernard Debardieux – qui n'évoque que les lieux réels dans son propos – à une spatialité imaginaire, alors Poudlard en tant que haut lieu possède un fonctionnement symbolique : celui d'être le lieu d'éducation de toute une société, voire le lieu représentatif de cette société. Peu importe où se trouve Poudlard, ce n'est pas tant son emplacement qui importe que ce qu'il incarne. La localisation secrète participe ainsi en partie à l'énigmaticité qui l'entoure, mais elle ne saurait en constituer la totalité. Comme évoqué précédemment, l'apparence de Poudlard est également déterminante.

Dans la préface de son livre *Le roman gothique anglais 1764-1824*, Maurice Levy évoque le roman gothique en ces termes : « le gothique, c'est l'héroïne et le labyrinthe, Emilie déambulant nuitamment dans les opaques entrailles du château à la lueur incertaine d'une chandelle, tressaillant au moindre bruit suspect »⁴¹. Dans *Harry Potter*, l'héroïne devient le héros, le labyrinthe est pluriel et la lueur de la chandelle se transforme en une étincelle, générée par un sortilège de l'extrémité d'une baguette magique. Néanmoins, l'influence de l'esthétique gothique anglaise demeure perceptible, notamment dans l'apparence de Poudlard qui inscrit ses codes architecturaux et littéraires dans le sillage du Château d'Otrante ou des demeures noires d'Anne Radcliffe.

« Le rêve « gothique » est en effet tout hérissé d'architectures démentes, creusé de gouffres et de labyrinthes, qui lui donnent une hauteur et une profondeur sans commune mesure avec les espaces diurnes du roman réaliste »⁴².

⁴⁰ DEBARDIEUX Bernard, « Du haut lieu en général et du mont Blanc en particulier », In *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993.

⁴¹ LEVY Maurice, *Le Roman gothique anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995, p. VI.

⁴² *Ibid.*, p. 7.

Poudlard revêt un aspect de château gothique médiéval, inquiétant et mystérieux en apparence, puisqu'il est décrit comme un « immense château hérissé de tours pointues [perché au sommet d'une falaise] »⁴³ et est entouré par une « forêt noire et silencieuse »⁴⁴ où se trouvent « des tas de bestioles »⁴⁵. Erigé au Moyen-Age par les quatre fondateurs, sa construction durant cette période historique « pleine de mystère et de superstitions [...] flatte l'imagination par la pénombre qui l'enveloppe ».⁴⁶ Au-delà de son apparence extérieure, son agencement intérieur s'apparente également à une spatialité énigmatique du fait de ses caractéristiques architecturales. Le château draine en effet dans son sillage un imaginaire ancré dans les consciences collectives. Entrer dans un château équivaut à entrer dans un espace porteur d'énigmaticité, comme le souligne à nouveau Maurice Levy en évoquant les romans d'Anne Radcliffe :

« [...] on n'oublie pas ces vastes salles aux échos troublants, ces longs corridors obscurs, ces fenêtres en ogive par où filtre, au travers des vitraux, juste assez de clarté pour rendre les ténèbres alarmantes. Au seuil de chaque récit, et comme pour délimiter l'espace fantastique qui servira de champ aux aventures des personnages, se dresse un édifice médiéval [...] L'architecture étonne aussi par sa complexité. Un château est essentiellement un lieu où on se perd : il est sillonné de couloirs et de passages souterrains qui divergent ou se croisent, descendent, et s'étirent sans fin dans les profondeurs des sous-sols. Aux couloirs succèdent des portes, qui donnent sur des escaliers, menant à d'autres couloirs »⁴⁷.

La spatialité énigmatique prend ainsi diverses formes. Dans *Harry Potter*, elle se traduit essentiellement par sa démesure et son renouvellement presque incessant car les éléments structurant l'espace ne sont jamais complètement immobiles. Il est ainsi difficile d'appréhender et de maîtriser un espace en mouvement constant, particulièrement lorsque celui-ci semble avoir une volonté propre :

« Harry, pendant ce temps, essayait de trouver son chemin dans le labyrinthe du château. Il y avait cent quarante-deux escaliers, à Poudlard, des larges, des étroits, des courbes, des carrés, des délabrés, certains avec une ou deux marches escamotables qu'il fallait se souvenir d'enjamber pour ne pas tomber. Il y avait aussi des portes qui refusaient de s'ouvrir si on ne leur demandait pas poliment ou si on ne les chatouillait pas au bon endroit et d'autres qui n'étaient que des pans

⁴³ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁶ LEVY Maurice, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 266 et 271.

de murs déguisés en portes. Il était aussi très difficile de se souvenir où les choses se trouvaient car tout bougeait sans cesse. Les gens représentés dans les tableaux accrochés aux murs passaient leur temps à se rendre visite les uns aux autres et [...] les armures se promenaient parfois dans les couloirs ».⁴⁸

Cette description, qui sera la plus longue et la plus complète de l'espace de Poudlard, comprend plusieurs éléments fondamentaux. Premièrement, cette spatialité est mouvante et donc difficile à maîtriser. La multitude d'escaliers participe également à cet aspect labyrinthique, tandis que le motif des illusions, avec les pans de murs déguisés en portes, s'inscrit dans une esthétique en trompe l'œil. De fait, l'espace qu'est le château devient presque un personnage à part entière du récit et influe sur le cours des événements qui se déroule en son sein. Pour reprendre l'expression de Maurice Levy, ce sont des « obstacles de pierre » qui composent et déterminent l'action. Dans le premier film, cet obstacle architectural est représenté à la fois concrètement et visuellement⁴⁹. En effet, ce sont les escaliers mouvants qui permettent à Harry, Ron et Hermione de découvrir l'existence de la trappe gardée par un chien à trois-têtes. Le deuxième étage, qui était pourtant interdit aux élèves, devient dès lors, par son accessibilité soudaine, le théâtre de l'action grâce à cette spatialité mouvante et imprévisible. De même, dans le chapitre 25 de la *Coupe de Feu*, Harry reste coincé dans les escaliers à cause de la marche escamotable, ce qui permet à Maugrey de le surprendre errant dans les couloirs après le couvre-feu.⁵⁰

Néanmoins, même l'énigmaticité d'un château présente des limites. Bien que son apparence emprunte à l'imaginaire gothique, le château reste avant tout une école. Ce statut d'établissement scolaire contrebalance dès lors le caractère énigmatique que peut avoir son architecture et les événements romanesques qui s'y déroulent. Par exemple, à la suite de la description du château mentionnée plus haut, plusieurs paragraphes s'attachent à décrire les nouveaux cours de Harry. Malgré les sujets liés à la magie, ces cours se déroulent dans des conditions normales : les élèves doivent suivre un emploi du temps (« chaque mercredi soir [...]. Trois fois par semaines, ils étudiaient les plantes [...] ») ; ils s'ennuient parfois en classe (« les cours les plus ennuyeux

⁴⁸ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 133.

⁴⁹ *Harry Potter à l'école des sorciers*, Chris Columbus, prod. Warner Bros, 2001.

⁵⁰ En réalité, il s'agit de Barty Croupton Jr. qui a usurpé l'identité de Maugrey grâce au polynectar sous les ordres de Voldemort.

étaient ceux d'histoire de la magie ») ; les professeurs font l'appel...⁵¹ Cette banalité quotidienne met en exergue le détournement qu'opère Rowling sur l'espace traditionnel du château. Ce dernier n'est plus un lieu « soustrait à la causalité quotidienne » pour reprendre les mots de Jean Roudaut, mais un lieu régi par des codes, une temporalité et une mise en espace classique au regard des pensionnats anglais. Roland Ernould souligne ainsi :

« Une fois la convention qu'il s'agit d'une école de magie, et nonobstant les nombreux détails pratiques et pittoresques qui peuvent caractériser son usage quotidien dans une école, l'enseignement lui-même est donné sans aucun mystère. [...] Les horaires, l'emploi du temps, des matières facultatives, des salles de classe pittoresques, parfois singulières, ne présentent rien de vraiment différent et on y travaille comme partout ailleurs »⁵².

Poudlard se révèle ainsi être moins un *lieu énigmatique* qu'un espace destiné à *contenir des intrigues énigmatiques*, comme nous le verrons par la suite, même si son architecture y joue toujours un rôle primordial. Véritable microcosme au sein du macrocosme qu'est le monde sorcier ; l'espace de Poudlard se veut donc à la fois insaisissable d'une part, et familier et connu d'autre part.

2. *Les lieux décors : un imaginaire et une stylistique du mystère*

Poudlard n'est cependant pas le seul lieu chargé d'énigmaticité au sein du monde sorcier. Les autres lieux qui composent sa trame spatiale sont eux aussi énigmatiques dans leurs caractéristiques et leur fonctionnement. De nombreux éléments topiques, courants dans la littérature pour la jeunesse ou la littérature de fantasy, peuvent ainsi être observés tout au long du cycle. De tous les topos, celui de l'entrée secrète est sans doute le plus récurrent. Il est à distinguer du passage secret qui relie un lieu à un autre et dont le motif sera développé ultérieurement. En effet, l'entrée secrète est la première indication de la nature énigmatique d'un lieu car la dissimulation est sa fonction première. De fait, elle projette cette aura mystérieuse sur l'ensemble de l'espace dont elle marque l'entrée.

⁵¹ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 135.

⁵² ERNOULD Roland, *Quatre approches de la magie : du Rond des Sorciers à Harry Potter*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2003.

Dans *Harry Potter*, plusieurs lieux répondent à cette logique, comme le 12 Square Grimmaurd, le Ministère de la Magie ou encore la Chambre des secrets. Le premier abrite le quartier général de l'Ordre du Phénix, société secrète dont l'objectif est de lutter contre Voldemort et ses mangemorts. Située à Londres, cette ancienne demeure autrefois illustre était la maison familiale des Black et appartient désormais au parrain de Harry, Sirius Black. Le 12 Square Grimmaurd est l'une des adresses les plus précises du cycle, avec celle de Privet Drive, ce qui peut paraître paradoxal pour un lieu censé être secret. En réalité, l'énigme de ce lieu réside principalement dans sa localisation invisible. En effet, Square Grimmaurd ne se rend visible que lorsque son emplacement et son adresse sont expressément révélés :

« - Pense à ce que tu viens de lire, dit Lupin à voix basse.

Harry obéit et, à peine s'était-il répété les mots « 12 Square Grimmaurd » qu'une vieille porte délabrée surgit de nulle part entre les numéros 11 et 13. Des murs décrépits aux fenêtres crasseuses apparurent à leur tour. C'était comme si une nouvelle maison avait soudain écarté les deux autres pour se glisser entre elles. Harry la contempla, bouche-bée. [...] Apparemment, les moldus qui habitaient-là ne s'étaient aperçus de rien »⁵³.

La description extérieure qui succède l'apparition soudaine de la maison désigne ensuite Square Grimmaurd comme lieu secret puisqu'il est précisé que la porte « n'avait ni trou de serrure, ni boîte aux lettres »⁵⁴. L'entrée se présente ainsi par une série de négations qui met en exergue l'aspect inhabituel du lieu. La première information illustre le fait que l'entrée, et par conséquent la sortie, sont déterminées comme seuil d'un espace secret. La porte ne s'ouvre en effet pas classiquement – une clé dans une serrure – mais nécessite un moyen magique afin de contourner sa dissimulation. De même, l'absence de boîte aux lettres rend le lieu anonyme et commun.

Si Square Grimmaurd est un lieu privé, le Ministère de la Magie, quant à lui, répond à une logique quelque peu différente en raison de son statut d'établissement public et surtout étatique. Il incarne un espace de pouvoir pour la communauté sorcière et se doit de demeurer caché à la vue des moldus. Deux moyens d'entrer dans le Ministère existent : le premier met en jeu la distance topographique puisqu'il s'agit du

⁵³ ROWLING Joanne, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2003, p. 78.

⁵⁴ *Ibid.*

voyage par poudre de cheminette qui permet aux employés du Ministère d'arriver sur leur lieu de travail depuis chez eux ; le second repose sur une entrée secrète qu'emprunte les visiteurs de passage. Cette dernière prend la forme d'un élément ordinaire du paysage urbain londonien, à savoir une cabine de téléphone rouge.

Les alentours du Ministère s'inscrivent en vérité dans une logique topique de l'entrée secrète qui se doit de se fondre dans son environnement et de ne pas attirer les regards :

« Plus ils avançaient, moins les immeubles paraissaient imposants. Enfin, ils atteignirent une rue où s'alignaient des bureaux d'aspect plutôt miteux, un pub et une benne à ordures qui débordaient de toutes parts. Harry avait pensé que le ministère serait installé dans un quartier plus prestigieux. [...]

- Nous y sommes, dit Mr Weasley d'une voix claironnante.

Il montra une vieille cabine téléphonique rouge aux vitres cassées, plantée devant un mur surchargé de graffiti. [...] Harry entra à l'intérieur en se demandant ce que tout cela signifiait. Mr Weasley se faufila derrière lui et referma la porte. Il n'y avait plus beaucoup d'espace. Harry se retrouva coincé contre l'appareil téléphonique qui pendait de travers, comme si un vandale avait essayé de l'arracher. [...] Le plancher de la cabine téléphonique se mit alors à vibrer et Harry s'aperçut qu'ils étaient en train de descendre lentement dans le sol. Il regarda avec appréhension le trottoir passer devant les vitres de la cabine jusqu'à ce que l'obscurité se referme au-dessus de leur tête. Il ne pouvait plus rien voir, à présent. Il entendait seulement un grondement sourd pendant que la cabine s'enfonçait dans les profondeurs de la terre »⁵⁵.

De nouveau, nous constatons que l'espace moldu et l'espace sorcier sont bien mis sur le même plan, et leur mitoyenneté est mise en évidence par le fonctionnement de cette cabine téléphonique qui s'enfonce dans le sol. Le monde moldu appartient ainsi à l'ordre du connu, de la surface, de ce qui est observable et visible au grand jour ; tandis que le monde sorcier est, au contraire, dissimulé dans les profondeurs de la ville et est de l'ordre de l'invisible pour le commun des mortels. Le motif de l'obscurité et des souterrains est par ailleurs un topos récurrent dans le cycle qui participe à l'atmosphère mystérieuse de la spatialité sorcière dans son ensemble.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 145 à 147.

De même, la Chambre des secrets s'inscrit dans ce modèle de lieu secret. Cependant, sa spécificité réside dans son statut : ni privée, ni publique, la Chambre des secrets est un lieu au sein d'un autre lieu ; une pièce cachée dont l'entrée demeure secrète depuis des siècles. Véritable objet d'une quête spatiale durant le deuxième tome du cycle, son entrée est dissimulée dans les toilettes des filles, derrière un lavabo. L'apparence prosaïque de la pièce permet encore une fois d'affermir davantage sa nature de lieu secret.

« Le lavabo n'avait rien d'extraordinaire. Ils l'examinèrent centimètre par centimètre, y compris les tuyaux qui se trouvaient au-dessus. Harry vit alors le dessin d'un minuscule serpent gravé sur l'un des robinets d'arrivée d'eau »⁵⁶.

De fait, tous ces lieux se caractérisent par leur difficulté d'y pénétrer et trouver l'emplacement de l'entrée de la Chambre ne saurait suffire à y accéder. Pour y parvenir, Harry doit ainsi percer une dernière énigme qui se trouve être un détail descriptif : le serpent gravé sur l'un des lavabos marque l'entrée précise de la Chambre. Dans l'univers magique, le serpent renvoie à un symbolisme qu'il faut déchiffrer. Il incarne en effet aussi bien le Basilic qui se cache dans la Chambre que l'emblème de Salazar Serpentard, créateur du lieu, et de Voldemort.

De surcroît, la découverte de la Chambre se fait en deux temps ou plutôt en un espace dual : le tunnel qui y mène et la pièce en elle-même. Les deux lieux empruntent leurs codes descriptifs à l'imaginaire des pièces secrètes des châteaux médiévaux. En effet, il est indiqué que l'espace est « un tunnel aux parois de pierre, juste assez haut pour s'y tenir debout », « au sol humide », et « à des kilomètres en dessous du château [...] sous le lac ». L'énigmatisme découle dans le cas présent du fait que l'espace se situe dans les entrailles du château, sous la surface connue. L'obscurité joue également un rôle prépondérant dans la mise en scène énigmatique de l'espace :

« Le tunnel était si noir qu'ils ne pouvaient pas voir très loin [...], l'ombre de leurs silhouettes paraissaient monstrueuses. [...] [II] paraissait aussi calme qu'un tombeau. Le sol [...] était jonché d'os de petits animaux. [...] Le tunnel ne cessait de tourner »⁵⁷.

⁵⁶ ROWLING Joanne, *Harry Potter et la Chambre des secrets*, op. cit, p. 315.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 317 à 320.

L'isotopie de l'obscurité et de la mort n'est ainsi pas sans rappeler les catacombes, un réseau spatial de tunnels mortels et labyrinthiques. L'adverbe d'intensité « si » renforce l'idée de noirceur qui entrave la vision, rendant impossible l'anticipation et la projection dans l'espace. Cette obscurité semble elle-même influencer sur les personnages dont les « silhouettes » deviennent « monstrueuses », à l'image du monstre réel qui se cache au cœur de la Chambre.

« Une longue salle faiblement éclairée. D'immenses piliers de pierre, autour desquels s'enroulaient des serpents sculptés, soutenaient un plafond noyé dans l'obscurité et projetaient leurs ombres noires dans une atmosphère étrange et verdâtre »⁵⁸.

Ce passage met quant à lui en scène la profondeur et la hauteur de la pièce à la fois « longue » et soutenue par « d'immenses piliers ». Le verbe « noyé », sous sa forme de participe passé à valeur adjectivale, renvoie l'image d'un espace littéralement submergé par l'obscurité ; comme si « l'atmosphère étrange et verdâtre » envahissait la Chambre dans son entièreté. Le caractère énigmatique du lieu s'exprime ainsi dès son entrée et se prolonge dans son intériorité même. La mise en espace de la notion de secret, voire de dissimulation, au travers d'éléments topiques tels que l'obscurité ou la profondeur s'inscrit dans une logique référentielle, une stylistique du mystère.

3. *L'espace naturel : les topoï énigmatiques*

Si les trois exemples développés ci-dessus s'ancraient dans une spatialité qui devait son caractère mystérieux à l'intervention de l'homme, *Harry Potter* présente également des espaces naturels qui répondent aux mêmes codes et caractéristiques. Le récit endosse dans le cas présent un rôle représentatif : il ne s'agit pas de structurer un monde imaginaire par des espaces ou des lieux sorciers, mais simplement de retranscrire un espace existant et naturel. Dans le sixième tome du cycle, intitulé *Le Prince de Sang-Mêlé*, Harry et Dumbledore se rendent ainsi sur les traces de Voldemort et se retrouvent au pied d'une falaise qui abrite une caverne dans laquelle il s'était rendu enfant.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 321.

« [Harry] se tenait sur de hauts rochers sombres en saillie, au-dessus d'une haute bouillonnante d'écume. Il jeta un coup d'œil derrière lui et vit une imposante falaise à la paroi verticale, noire lisse. [...] C'était une vision austère, désolée. Aucun arbre, aucune étendue d'herbe ou de sable ne venaient adoucir ce paysage de mer et de roc. [...] de petites cavités aux contours pointus permettaient de poser le pied pour descendre sur des rocs à la surface arrondie, à moitié enfoncés dans l'eau et plus proches de la falaise »⁵⁹.

Le récit se structure ici en étapes. Le style convoque une dynamique de découverte, reposant sur la succession des verbes et des propositions, ce qui construit en creux un dévoilement du paysage. Le trajet du personnage dessiné par son regard s'étend du haut de la falaise jusqu'à son pied où la mer rencontre la roche. Cette découverte progressive, induite par le regard de la focalisation interne, fonctionne dès lors comme une occultation, voire un retardement, et ainsi un effet de suspens.

De plus, la dimension réaliste de la description se double d'une dimension mystérieuse et se rattache à l'imaginaire collectif du lieu isolé. Si d'un côté l'énoncé descriptif assure un effet de réel en insérant des éléments naturels dans le récit, tels que les « rochers », « l'écume », « l'eau » ou « l'herbe » ; de l'autre, l'intrusion de l'énigmatisme portée par certains topoï littéraires ancre l'espace dans le monde magique. En effet, le paysage apparaît obscur – paroi noire, rochers sombres – et dentelé, voire déchiqueté – contours pointus, cavités, saillie. Cette description n'est pas sans rappeler celle de Poudlard, ce château hérissé de tours en haut d'une falaise. Comme en miroir, les lieux naturels et architecturaux semblent se répondre. Dès lors, ce lieu qui semble en apparence exclu de l'espace sorcier tend à s'y raccrocher grâce à sa dimension énigmatique désormais familière pour le lecteur. Le réel et l'imaginaire se superposent. Les propositions négatives, quant à elles, renforcent le vide de l'endroit, son caractère simultanément brut, étrange et naturel. La verticalité prime également, signe qu'une plongée dans les profondeurs du lieu est à suivre. En effet, l'intérieur de la caverne se devine depuis l'extérieur et apparaît profond dans son horizontalité, ce qui crée un double espace, à la fois contradictoire et démesuré aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur :

« Harry distingua dans la falaise une anfractuosité à l'intérieur de laquelle une eau sombre tourbillonnait. [...] il s'efforça de suivre la lueur brillante qui diminuait en s'enfonçant plus profondément à l'intérieur de la falaise. [...] La crevasse s'ouvrit bientôt sur un tunnel

⁵⁹ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé*, op. cit, p. 610-611.

obscur que l'eau devait remplir à marée haute, songea Harry. Les parois visqueuses, qui laissaient entre elles un espace d'à peine un mètre luisaient comme du goudron humide [...] Harry découvrit les marches qui menaient dans une vaste caverne »⁶⁰.

De nouveau, l'espace évolue à mesure que le regard du personnage le parcourt. Chaque nouvel élément amené par la plongée de Harry au cœur de la « crevasse » participe à la découverte progressive de la caverne et à la stylistique énigmatique dont le dévoilement est la clé. Cependant, l'entrée de la caverne n'est, selon Dumbledore, que « l'antichambre, le hall d'entrée », et ils doivent encore « pénétrer au cœur des lieux ». Le prix pour entrer dans la caverne se révèle alors être celui du sang.

« Dumbledore s'approcha et caressa la surface du bout de ses doigts noircis, murmurant des mots dans une langue étrange que Harry ne comprenait pas. A deux reprises, il fit le tour de la caverne, tâtant la roche brute partout où il pouvait, s'arrêtant parfois [...] jusqu'à ce qu'il s'immobilise enfin, la main plaquée contre la pierre.

- Ici, dit-il. C'est par là qu'il faut passer. L'entrée est cachée. [...]

La paroi de pierre fut éclaboussée de gouttelettes sombres et brillantes. [...]. A nouveau, le contour étincelant d'une arcade était apparu sur la paroi, et cette fois, il ne s'effaça pas : la surface rocheuse constellée de sang qu'il délimitait se volatilisa, ménageant une ouverture qui donnait sur une obscurité totale »⁶¹.

A l'instar de la Chambre des secrets, l'entrée de la caverne n'est ainsi que le début d'un espace triple qui se caractérise par l'extérieur vertical, le long tunnel débouchant sur l'entrée secrète, et la caverne en elle-même. Si les thèmes de l'obscurité, de la descente dans les profondeurs et de l'entrée secrète ont donc une incidence aussi bien sur la description que sur le style, le récit déploie également des motifs mettant littéralement en jeu la dialectique entretenue entre l'énigmaticité et l'espace à l'image du labyrinthe.

C/ Le motif du labyrinthe : l'espace énigmatique par essence

Le labyrinthe hante l'imaginaire littéraire, comme en témoigne les nombreuses réécritures du mythe au fil des siècles, et son espace cristallise en lui une symbolique

⁶⁰ *Ibid.*, p. 612-613.

⁶¹ *Ibid.*, p. 613 à 615.

plurielle : l'égaré aussi bien physique que psychologique, la quête de soi et une traversée vers un ailleurs à découvrir. Il incarne la lutte entre l'espace et l'individu.

1. *Le labyrinthe : enjeux littéraires et spatiaux*

Le labyrinthe, lieu de toutes les pertes, est par essence un espace énigmatique à double titre : être dans un labyrinthe, c'est évidemment être perdu dans l'espace, chercher désespérément la sortie en errant entre ses murs ; mais c'est aussi être dans un espace dans lequel se cachent des monstres et des épreuves inconnues. Il devient l'épreuve, voire l'adversaire, et cristallise en lui diverses symboliques et enjeux. Véritable *parcours* dans l'espace, mais également *changement* d'espace, le dédale marque un seuil spatial, un basculement dans un espace qui n'est plus maîtrisé.

« [La figure du labyrinthe] synthétise deux façons « d'être dans l'espace » a priori antinomiques, la présence dans un lieu et le passage d'un lieu à un autre, le lieu et l'itinéraire. Être dans le labyrinthe, c'est à la fois être quelque part et chercher à arriver quelque part. Cette union de la plénitude de la présence et du manque de la quête se retrouve dans la construction de la figure : elle évoque une extrême densité, l'espace semble s'y replier, s'y condenser, il est enserré dans un entrecroisement de murs, de cloisons, d'obstacles, mais en même temps ce système est vide, il n'est fait que de couloirs et d'écrans »⁶².

L'individu au sein d'un espace labyrinthe présente ainsi une double position : celle d'être dans un endroit, c'est-à-dire une « position fixe », mais aussi celle qui consiste à se rendre ailleurs et tendre vers un autre espace, c'est-à-dire « une position en attente de réalisation ». Si cette double tendance s'expérimente dans la vie quotidienne – un individu cherche constamment à se rendre quelque part dès lors qu'il part de chez lui par exemple – le labyrinthe la renforce, voire la problématise. En effet, la spatialité d'un labyrinthe s'organise en dédale, ce qui provoque une perte de repères. Lieu de toutes les démesures, les éléments qui composent cet espace sont par ailleurs tous identiques. Les murs, les carrefours et le sol : « l'unité [se] perd dans la pluralité du même »⁶³. L'espace n'est plus cohérent ni linéaire.

⁶² JOURDE Pierre, *op. cit*, emplacement 1841.

⁶³ *Ibid.*

Le labyrinthe mérite ainsi une place particulière dans notre étude précisément à cause de son caractère énigmatique si prégnant. Ce motif semble d'ailleurs littéralement parcourir les différents tomes d'*Harry Potter* puisque, de manière récurrente, les lieux qui relèvent de l'énigmatique présentent une dimension labyrinthique. Il serait ainsi possible d'évoquer une poétique du labyrinthe qui traverse le cycle.

2. *Le jeu d'emboîtement : le dédale au cœur du labyrinthe*

Le labyrinthe – en tant qu'objet et non au sens plus large d'espace labyrinthique – se retrouve dans le quatrième tome du cycle, *Harry Potter et la Coupe de Feu*. Dernière tâche du Tournoi des Trois Sorciers, une compétition dangereuse organisée entre différentes écoles de magie européennes où trois représentants⁶⁴ de chaque école s'affrontent, le labyrinthe représente l'épreuve ultime. Si les deux premières épreuves étaient liées entre elles par une énigme à résoudre, le labyrinthe est une tâche dont le déroulement et la réalisation ne dépendent que de lui-même. Cependant, malgré cette singularité apparente, le labyrinthe du tournoi en cache un autre. Au cœur de celui-ci se trouve en effet un portoloïn qui conduit Harry dans un autre espace : un cimetière. Ce dernier devient ainsi un pendant du premier labyrinthe dans un jeu d'emboîtement vertigineux où les personnages ne parviennent pas à trouver la sortie, mais ne cesse au contraire d'errer et de s'enfoncer dans l'espace labyrinthique. Or, un labyrinthe ne saurait exister sans minotaure, ou du moins un minotaure ne saurait exister sans labyrinthe. Dès lors, le motif du labyrinthe et la figure du minotaure semblent s'entremêler et former une énigme aussi bien spatiale qu'identitaire.

Le fonctionnement et surtout la dynamique spatiale qu'il véhicule font tout d'abord du labyrinthe végétal une véritable épreuve, voire une énigme.

« Ils pénétrèrent bientôt sur le terrain de Quidditch qui était à présent méconnaissable. Une haie de six mètres de hauteur l'entourait entièrement avec, face à eux, une unique ouverture qui donnait accès au vaste labyrinthe. Le chemin qui s'y enfonçait paraissait sombre et effrayant. [...] Les haies qui les entouraient plongeaient le chemin dans l'obscurité. Était-ce dû à la hauteur et à leur épaisseur ou bien avaient-

⁶⁴ Cette année-là, quatre champions s'affrontent dans le Tournoi puisque Harry participe contre son gré en tant que champion de Poudlard aux côtés de Cédric Diggory. En effet, son nom avait été placé pour lui dans la Coupe de Feu qui tirait au sort le nom des champions.

elles été enchantées ? En tout cas, dès qu'ils eurent pénétré dans le labyrinthe, ils n'entendirent plus le bruit de la foule. Harry eut presque l'impression d'avoir replongé sous l'eau »⁶⁵.

Cette première plongée dans le labyrinthe réactualise des motifs désormais récurrents, à savoir l'obscurité, la démesure et la profondeur, comme le soulignent les termes suivants : « six mètres », « vaste », « enfonçait », « sombre », « effrayant », « obscurité », « hauteur », « épaisseur », et « replongé ». L'énigmaticité se cristallise ici dans le caractère inconnu de l'espace tant au niveau intradiégétique qu'extradiégétique. En effet, si Harry ressent ce sentiment de peur, c'est parce que le mystère réside dans la chose qu'il est impossible de voir. De même, le lecteur fait face à cette sensation précisément car le lieu lui est pour l'instant inconnu. Ainsi, la relation à l'espace fait énigme car elle est semblable à la relation à la narration : les deux sont un acte de déchiffrement et de tentative d'appréhension.

Or, un espace inconnu est par définition un espace non maîtrisé qui entraîne inexorablement une perte de repères, comme le prouve les nombreuses références à des « bifurcations » et aux points cardinaux, mais aussi aux « culs-de-sac » et aux « mauvaises directions »⁶⁶. Plus Harry s'enfonce au cœur du labyrinthe, plus l'obscurité s'intensifie, ce qui permet par extension d'intensifier le mystère qui entoure à la fois l'espace et l'action qui s'y déroule : « l'obscurité grandissante lui donnait la certitude qu'il approchait du cœur du labyrinthe »⁶⁷. De fait, l'épreuve se dédouble : l'espace n'est plus le seul élément à déjouer, les créatures qui le peuplent sont aussi à vaincre, comme lors de la rencontre entre Harry et le sphinx. Ce dernier, tout comme le labyrinthe, est la créature de l'énigme par essence. Sa présence au sein du labyrinthe renforce ce lien.

« - Tu es tout près de ton but, dit alors la créature d'un voix grave et rauque. Le moyen le plus rapide d'y arriver, c'est de passer devant moi.

- Dans ce cas ... vous voulez bien me laisser passer, s'il vous plaît ? demanda Harry en sachant très bien ce que serait sa réponse.

⁶⁵ ROWLING Joanne, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, op. cit, p. 649 et 651.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 652 et 655.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 658.

- Non, répondit la créature en continuant de faire les cent pas. A moins que tu saches résoudre mon énigme. Si tu donnes la bonne réponse, je te laisserai passer »⁶⁸.

Le sphinx et la réponse à son énigme sont ainsi la condition d'avancement dans l'espace, la condition qui permet d'accéder enfin au cœur du labyrinthe : la résolution d'une énigme langagière permet la résolution de l'énigme spatiale. Le langage devient performatif.

De plus, d'après Chloé Boffy, un labyrinthe « n'est pas quelque chose de fixe, il est toujours en mouvement. Une personne perdue dans un labyrinthe est un voyageur et doit se déplacer sans arrêt si elle veut survivre »⁶⁹, ce qui est le cas pour Harry qui ne cesse d'avancer dans le labyrinthe : « allait-il bouger les pieds ? Il n'avait que deux possibilités, essayer de bouger ou se faire disqualifier »⁷⁰. De fait, symboliquement, la mort représente la fin du mouvement, ce qui fait qu'il est impossible de rester immobile dans le labyrinthe, comme cela se confirme au moment de basculer en son cœur : le cimetière. Parvenus au centre du labyrinthe et croyant mettre enfin un terme à la troisième épreuve du Tournoi, Harry et Cédric se saisissent du trophée. Cependant, ce dernier est en réalité un portoloïn qui les conduit dans un cimetière. L'expérience de l'espace labyrinthe se dédouble au même titre que l'épreuve. Sortir d'un labyrinthe ne signifie pas le quitter ; mais au contraire basculer dans un espace autre, un Ailleurs fondamental, comme le décrit métaphoriquement Pierre Jourde :

Le labyrinthe peut être un simple passage, à valeur initiatique [...] : le lieu à atteindre est alors de l'autre côté du labyrinthe. Cependant, il est fréquent que les voies du labyrinthe ne mènent pas *ailleurs* mais *ici*, au cœur même, au centre du dispositif. [...] Ainsi, pénétrer dans le labyrinthe, c'est en fait changer d'espace, ce qui nous attend de l'autre côté, ou au cœur du système, c'est une expérience bouleversante au sens littéral, c'est-à-dire une expérience du renversement : le labyrinthe nous mène dans un lieu qui est la figure renversée de tout lieu, comme les enfers sont *l'autre face* de la terre, décrypter ce signe enchevêtré c'est, à travers l'inflation du *sens* (multiplicité des directions et multiplicité du savoir, qui se conjuguent dans la Bibliothèque de Babel) déboucher sur le *non-sens*, l'inverse, le sens reflété dans un miroir obscur. Ainsi, le labyrinthe est un élément paradoxal de structuration de l'espace : il attire ce dernier dans un piège, comme l'araignée dans sa toile. Il l'enferme dans une trame serrée, dans une forme. Il met le lieu en mouvement, il le canalise, il le transforme en parcours, mais c'est pour

⁶⁸ *Ibid.*, p. 659.

⁶⁹ BOFFY Chloé, *Lever le voile sur Harry Potter*, Editions Lulu.com, 2008.

⁷⁰ ROWLING Joanne, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, *op. cit.*, p. 654.

mieux l'égarer et le perdre, ou bien le métamorphoser : au cœur du labyrinthe se tient l'Ailleurs absolu, l'Ailleurs comme présence. [...] l'Ailleurs est au centre, l'Ailleurs est le sens caché de l'ici »⁷¹.

A cet égard, le cimetière peut apparaître comme le lieu de renversement qu'évoque Pierre Jourde : véritable espace mortifère, il s'oppose et est paradoxalement le pendant du labyrinthe végétal qui semblait, lui, être investi de vie (créatures, humains, plantes, mouvement constant). A la fois piège et épreuve, le cimetière cristallise dans sa spatialité la notion d'Ailleurs en tant « qu'autre face ».

Le « non-sens » induit par la perte spatiale et le lien entre le labyrinthe végétal et le cimetière se traduisent par une ultime énigme : où est le Minotaure ? Cette interrogation, posée sur le mode de l'absence apparente, est d'autant plus surprenante que J.K Rowling n'hésite ordinairement pas à se réapproprier la mythologie grecque et latine afin d'enrichir son univers. En effet, les deux premiers labyrinthes du cycle – Poudlard et le dédale végétal du Tournoi – sont peuplés de monstres et d'épreuves ; mais pas réellement par un minotaure. La relation à l'espace se superpose alors à la relation avec la narration, puisque dès lors le lecteur s'engage dans une mission de décryptage et de déchiffrement afin de dépasser ce fait surprenant.

« L'itinéraire devient alors quête de ce centre et de ce qui l'habite, que l'on ignore : autrement dit, recherche du sens de cette figure complexe mais apparemment vide, de ce qui la justifie. Or, c'est toujours la mort qui se tient au cœur du labyrinthe, sur le modèle du dédale crétois que hante le Minotaure »⁷².

Poudlard – et par extension le labyrinthe végétal qui se trouve en son sein – incarnent en définitive un espace maîtrisé en tant que lieu de savoir et lieu de « jeu »⁷³ respectivement ; et c'est sans doute cela qui explique l'absence de minotaure dans ces deux dédales. Au contraire, le cimetière se situe hors des limites connues du monde sorcier, il n'est ni maîtrisé ni porteur de valeur symbolique, et Voldemort, qui présente de nombreux parallèles avec le minotaure antique, devient donc celui qui le hante. L'espace devient « tributaire d'une convention poétique »⁷⁴ et d'un imaginaire collectif.

⁷¹ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacements 1841, 1851 et 1865.

⁷² *Ibid.*, emplacement 1851.

⁷³ Le Tournoi des Trois Sorciers est avant tout un jeu, une compétition entre écoles.

⁷⁴ WESTPHAL Bertrand, *op. cit.*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 135.

3. *Les espaces labyrinthiques : le primat de la perte de repère*

La figure du labyrinthe ne saurait dès lors se réduire à la simple représentation du labyrinthe en lui-même. Le motif labyrinthique se déploie en effet au travers d'autres espaces qui mettent scène un enjeu fondamental : la perdition et la perte de repère. Le récit ne réécrit en vérité pas à proprement parler le mythe du labyrinthe et du minotaure puisque ce motif est davantage une réactualisation de son image qu'une reprise fidèle. Cette réactualisation correspond en réalité à la volonté auctoriale de réinjecter de l'énigmatique : plus le lieu paraît inconnu et difficile à appréhender aussi bien pour les personnages que pour le lecteur, plus l'espace fait littéralement énigme. Si le château incarnait le premier cercle labyrinthique au sein de Poudlard, la Forêt Interdite qui borde le parc apparaît comme son prolongement, comme un second cercle où le mode de la perte de repère s'exprime. A l'instar du labyrinthe, son cœur coïncide avec le renforcement de l'obscurité. Pierre Jourde évoque cet espace en mettant de fait en relief cet aspect fondamental :

« La forêt ne constitue pas une forme du relief ; il faut plutôt à son propos parler de milieu. [...] D'abord, la forêt présente l'image de la surabondance, de la prolifération. Elle suscite chez le voyageur le vertige du multiple. Au fond du bois, tout se multiplie comme dans des miroirs : c'est un dédale de reflets. L'unité s'y perd dans la pluralité du même. C'est là le premier danger : la dispersion, la fin de la cohésion. On s'y égare à cause même de cette ressemblance entre les éléments qui la constituent. La forêt ne connaît en général pas de centre : lieu paradoxal, elle est à la fois passage et séjour. L'angoisse qu'elle suscite est liée à cette image d'une structure en quelque sorte sauvage : une profondeur sans ordre perceptible »⁷⁵.

Cependant, le Département des Mystères est certainement l'espace qui conjugue le plus singulièrement la spatialité et l'énigmativité. Situé dans les sous-sols du Ministère de la Magie, ce département présente une entrée secrète, une spatialité fuyante constituée de diverses pièces, et des activités cachées. Les employés qui y travaillent, nommés littéralement des Langues-de-Plomb, sont soumis à un sortilège et ne peuvent rien révéler au sujet du département. Le secret passe ainsi ici par la parole ou plutôt par son empêchement.

⁷⁵ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 615.

Le Département des Mystères apparaît pour la première fois dans le cinquième tome du cycle. Harry, entraîné dans un piège après avoir rêvé de ce lieu pendant des mois, se rend avec ses amis au Ministère. Presque immédiatement, cet espace labyrinthique devient un obstacle architectural. La première salle du Département, celle qui se situe derrière la porte du rêve, est décrite ainsi :

« Ils se trouvaient à présent dans une grande salle circulaire. Tout, ici, était noir, y compris le sol et le plafond. Identiques, sans aucune marque, dépourvues de poignées, des portes noires s’alignaient à intervalles réguliers le long des murs également noirs. Des chandeliers fixés entre les portes éclairaient la pièce de flammes bleues dont la lueur froide, vacillante, se reflétait dans le marbre brillant du sol en lui donnant l’aspect d’une eau sombre.

- Fermez la porte, murmura Harry.

Il regretta d’avoir donné cet ordre au moment où Neville l’exécuta. Privée de la lumière provenant des torches du couloir, la pièce circulaire devint si obscure que, pendant un moment, seules les flammes qui tremblotaient sur les murs et leurs reflets fantomatiques dans le marbre du sol restèrent visibles. [...] il voyait à présent une douzaine d’autres portes devant lui. Tandis qu’ils les observaient pour essayer de déterminer laquelle il devait franchir, un grondement sonore retentit et les chandeliers se déplacèrent latéralement. Le mur circulaire était en train de tourner sur lui-même. [...] Puis, aussi soudainement qu’il avait commencé, le grondement s’interrompit et la pièce retrouva sa stabilité. [...]

- A quoi ça rime ? murmura Ron, effrayé.

- Je crois que c’est pour qu’on ne sache plus par quelle porte on est entrés, dit Ginny d’une voix étouffée.

Harry réalisa aussitôt qu’elle avait raison. A présent, il aurait été tout aussi incapable de reconnaître la porte d’entrée que de repérer une fourmi sur le sol de marbre noir, et la porte qu’ils devaient franchir pour continuer leur chemin pouvait être n’importe laquelle, parmi celles qui les entouraient ».

Le topos de l’obscurité revient ainsi une fois encore, accentué de surcroît par la couleur noire du marbre et la froideur des lueurs des torches. L’aspect brillant du sol qui rappelle l’eau à Harry n’est pas non plus sans évoquer l’eau de la Chambre des Secrets. Un véritable système signifiant se met ainsi en place tout au long du cycle à mesure que les espaces apparaissent : la récurrence des éléments descriptifs permet aux lecteurs d’identifier la conquête progressive de l’espace énigmatique. De surcroît, la perte de repères est véritablement cristallisée dans cet espace. La circularité de la pièce, rappelée en plusieurs occurrences, y participe puisque, par définition, le cercle représente un espace clos dont les « côtés » – ou plus précisément l’absence dans le

cas présent – ne sont pas perceptibles. Tout est identique et aucun élément n'est identifiable. Nous retrouvons également les portes sans poignée, symbole de l'incapacité à entrer ou à sortir. Harry lui-même ne parvient plus à distinguer celle par laquelle il est arrivé. Les portes marquent également un passage, un passage obligatoire que les personnages doivent franchir. Leur nombre important renforce le mystère de la pièce et l'espace devient ainsi littéralement énigme à percer. Comme souvent, c'est d'ailleurs Hermione qui va permettre sa résolution ou plutôt sa conjuration :

« - Attends, dit brusquement Hermione alors que Luna s'apprêtait à refermer derrière eux la porte de la salle aux Cerveaux. *Flambios* !

Avec sa baguette magique, elle dessina une croix dans les airs et un X enflammé apparut aussitôt sur la porte. A peine le panneau s'était-il refermé que le grondement sonore se déclencha à nouveau. Une fois de plus, le mur se mit à tourner rapidement sur lui-même mais à présent une lueur rouge s'était glissée parmi les traînées bleues, et lorsque tout redevint immobile, la croix flamboyante brûlait toujours, indiquant la porte qu'ils avaient déjà ouverte ».

Cette représentation de l'espace correspond à la définition des labyrinthes donnée par Maurice Levy lorsqu'il évoque les romans gothiques d'Anne Radcliffe : « Aux couloirs succèdent des portes, qui donnent sur des escaliers, menant à d'autres couloirs »⁷⁶. En effet, la spatialité est véritablement primordiale dans ce chapitre, tant par le rôle déterminant qu'elle y joue que par la place qu'elle occupe littéralement. De fait, les personnages parcourent plusieurs pièces, toutes décrites comme vastes et se caractérisant par leur étendue : « cette longue pièce », « - Ici aussi il y a des portes, dit Ron en montrant les murs. Harry sentit son cœur se serrer. Cet endroit était donc si vaste ? », « cette pièce-là, rectangulaire et faiblement éclairée, était plus vaste que la précédente », « Enfin, ils y étaient, ils avaient trouvé l'endroit : aussi vaste qu'une église et rempli d'immenses étagères »⁷⁷. Cette insistance sur l'immensité de l'espace, et surtout de les possibles à explorer au-delà des portes, est un élément énigmatique car le lecteur se demande sans cesse ce qui se trouve derrière celles que les personnages n'ont pas ouvertes. L'espace imaginaire laissé en suspens, voire l'espace mental du lecteur, prolonge ainsi l'espace narratif.

⁷⁶ LEVY Maurice, *op. cit.*, p. 271.

⁷⁷ ROWLING Joanne, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *op. cit.*, p. 865 à 872.

*

Ainsi, les différents tomes qui composent le cycle *Harry Potter* mettent en jeu une corrélation forte entre les notions de spatialité et d'énigmaticité. Si la première engendre bien souvent la seconde, il n'en reste pas moins que le caractère énigmatique de l'espace en tant que monde – mais aussi en tant que lieux individuels – est déterminant dans sa construction. La condition de secret sur laquelle s'est construite le monde sorcier détermine l'ensemble de sa structure vis-à-vis du monde moldu, mais également son fonctionnement interne. Les transports magiques assurent ainsi la mise en réseau des différents « îlots » spatiaux qui composent ce monde et mettent en exergue sa dimension si discontinue, voire insaisissable et irréprésentable. Ce caractère évanescent se retrouve dès lors à l'échelle des lieux mêmes, puisque ces derniers sont littéralement saturés par les modalités énigmatiques que sont l'obscurité, l'aspect labyrinthique, ou encore la stylistique du dévoilement progressif. L'ensemble du monde s'inscrit ainsi, au-delà de l'œuvre elle-même, dans un héritage qui le façonne. En effet, les thématiques et la stylistique abordées dans ce premier chapitre découlent, voire s'ancrent, dans les genres du fantastique et de la fantasy, tous deux producteurs d'énigmaticité.

Chapitre 2 – Le genre de la fantasy : une expression spatiale de l'énigmatique

Le monde imaginaire déployé dans *Harry Potter*, ainsi que la structure et l'esthétique stylistiques sur lesquelles il repose, ne sont pas « spontanés »⁷⁸ pour reprendre l'expression de Pierre Jourde. Ils se génèrent en s'inscrivant dans une tradition, un héritage littéraire aux codes et thématiques prédéfinis : celui de la littérature de fantasy. Proche des autres genres de l'imaginaire comme le fantastique, le merveilleux ou la science-fiction, les frontières se brouillent parfois entre eux. La fantasy demeure cependant le genre privilégié des spatialités énigmatiques car elle tend à postuler l'existence d'un monde imaginaire bien souvent caractérisé par des motifs récurrents, tels que l'obscurité, l'espace labyrinthique, ou encore le château mouvant... Elle est ainsi le terreau dans lequel le monde imaginaire trouve ses racines et se développe aussi bien thématiquement et structurellement que linguistiquement.

A/ Pour une définition : fantastique et fantasy

Définir ces deux notions, qui touchent un vaste lectorat et qui recouvrent une réalité littéraire large, n'est pas aussi simple que leur popularité pourrait le laisser entendre. Si le fantastique connaît diverses variations dans ses définitions, la fantasy recouvre quant à elle une multitude d'œuvres littéraires qui présentent souvent autant de ressemblances que d'écarts entre elles. Les définir nécessite donc de convoquer plusieurs théoriciens, à commencer certainement par Tzvetan Todorov, afin de clarifier et d'appréhender ces deux genres si caractéristiques des récits de l'imaginaire.

1. *Le genre fantasy, le mode fantastique*

De tous les genres littéraires, le fantastique est sans doute celui qui se rattache le plus à l'imaginaire. Cela peut paraître paradoxale lorsqu'on sait que la littérature est par essence représentation et ne peut donc être autre chose qu'imaginaire. Pourtant, au-delà du genre, le fantastique peut se comprendre davantage comme un mode.

⁷⁸ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 3253.

Autrement dit, là où le genre se rapporte à des éléments dans le récit qui s'écartent de la réalité – temporalité ou spatialité autres, personnages ou animaux issus du merveilleux ou de l'imaginaire – le mode influe sur l'écriture, sur la narration et sur la stylistique même. Etymologiquement, fantastique et fantasy sont cependant des termes liés, comme le rappelle Joël Malrieu :

« L'étymologie nous apprend qu'il est issu du latin *fantasticus*, attesté au sens d'irréel, imaginaire principalement en latin tardif chez les Pères de l'Eglise. Au Moyen-Age, le mot est largement concurrencé par d'autres sens voisins (fantasial, fantasieus, fantasique) et voit son sens réduit à celui « d'insensé, possédé ». Au XVIIe siècle, sans concurrent important, cette fois, il se dilue encore sémantiquement, et peut indifféremment revêtir des connotations péjoratives ou non. Sans nuance négative, Furetière le définit ainsi : “imaginaire, qui n'a pas d'apparence” ; tandis qu'avec une nuance défavorable, il a le sens de “invraisemblable, bizarre, extravagant, qui est en dehors de la réalité” »⁷⁹.

Ainsi, le fantastique et la fantasy cristallisent dès leur sens étymologique un détachement, voire une mise à distance, du monde réel ; ce qui explique qu'ils soient les genres – et les modes – privilégiés de la littérature de l'imaginaire⁸⁰. Cependant, le fantastique s'ancre dans le domaine réaliste par le biais d'une notion critique fondamentale dans son évolution : l'hésitation fantastique. En effet, si un théoricien s'est attaché à définir le fantastique, il s'agit bien de Tzvetan Todorov. Au centre de sa réflexion, il place une caractéristique fondamentale de la structure narrative, à savoir l'hésitation. Ce critère ne serait toutefois être le seul et le critique littéraire définit le fantastique en ces termes :

« [Il] exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation “poétique”. Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième

⁷⁹ MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, Paris, Editions Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 15.

⁸⁰ Dans son sens oppositionnel avec la littérature réaliste.

constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions »⁸¹.

Le fantastique ne peut donc se réduire au seul principe de l'hésitation, tant au niveau intradiégétique pour le personnage qu'au niveau extradiégétique pour le lecteur. L'interprétation « poétique » qu'évoque Todorov renvoie en effet à la possibilité d'identifier les événements surnaturels ou inexplicables dans un récit à un procédé métaphorique d'ordre poétique. Or, le fantastique ne doit et ne peut pas basculer vers cette interprétation ; les faits se doivent d'être compris comme tels et non comme « une combinaison d'unités linguistiques »⁸². Néanmoins, la définition todorovienne n'est qu'une acceptation du fantastique. Lovecraft, par exemple, écrit ceci :

« L'atmosphère est la chose la plus importante car le critère définitif d'authenticité [du fantastique] n'est pas la structure de l'intrigue mais la création d'une impression spécifique. [...] C'est pourquoi nous devons juger le conte fantastique non pas tant sur les intentions de l'auteur et les mécanismes de l'intrigue, mais en fonction de l'intensité émotionnelle qu'il provoque. [...] Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites »⁸³.

Le fantastique est ainsi davantage un mode d'appréhension du texte qu'un genre en tant que tel selon les deux définitions présentées. Le déplacement de l'hésitation à la peur ne fait que traduire un sentiment ressenti et provoqué par le texte. L'hésitation, ou la peur, doit sans cesse perdurer sans jamais être résolue : « le fantastique occupe le temps de cette incertitude, dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux »⁸⁴. A cet égard, la fantasy en tant que genre pourrait davantage se rapprocher de ses « genres » voisins et notamment du merveilleux, bien que les deux notions soient évidemment distinctes. La fantasy désigne étymologiquement la création et l'imaginaire. Jacques Baudou évoque son ambiguïté et la difficulté à saisir ce terme polysémique selon les époques et surtout les pays :

⁸¹ TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 37.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

« [...] le mot fantasy désigne à l'origine l'imagination créatrice, ce qui est également l'un des sens du mot français fantaisie : faculté de créer librement sans contrainte. [...]. Appliqué plus spécifiquement à la littérature, le terme fantasy s'avère plurivoque. Pour les Anglo-Saxons, il recouvre à la fois le territoire du merveilleux et celui du fantastique. [...]. Il n'est pas étonnant dès lors que dans leur *Fantasy : The 100 Best Books*, James Cawthorn et Michael Moorcock fassent figurer *Le moine* (1795) de M.G Lewis, *Le Portrait de Dorian Grey* d'Oscar Wilde [...] ou *le Procès* de Franz Kafka. Pour aussi vague que soit cette définition, elle permet une première approche : la « fantasy », comme la science-fiction, appartient au domaine des littératures de l'imaginaire, par opposition aux littératures du réel ou réalistes »⁸⁵.

Les œuvres évoquées dans cette citation peuvent paraître, de prime abord, paradoxales. En effet, Todorov lui-même les citait déjà, mais pour illustrer quant à lui le *fantastique* ! La question se pose donc : fantastique ou fantasy ? En vérité, les deux termes ne fonctionnent pas suivant une logique d'alternative puisque, comme nous l'avons énoncé précédemment, le fantastique est davantage un mode et la fantasy un genre. En ce sens, certains passages d'un récit de fantasy peuvent donc être fantastiques et c'est là que réside toute la subtilité des écrits de l'imaginaire.

2. Modalités de lecture : une double perspective

La question de savoir si le cycle *Harry Potter* appartient à l'un ou l'autre de ces deux genres n'est ainsi sans doute pas celle qui nous intéresse dans l'optique de cette étude. Il s'agit davantage d'adopter une double perspective et de définir les modalités de lecture possibles. Concernant le fantastique, l'hésitation n'est que peu présente, voire inexistante dans *L'école des sorciers*. En effet, tous les personnages acceptent relativement rapidement l'intrusion du surnaturel au sein de leur vie « réelle »⁸⁶. La dimension fantastique d'*Harry Potter* ne dure ainsi qu'un temps limité pour le lecteur puisque l'hésitation est présente dans le texte uniquement dans les premiers chapitres et s'exprime au sein de passages qui mettent le plus souvent en scène les Dursley, c'est-à-dire le regard des moldus.

⁸⁵ BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 3.

⁸⁶ La réalité est ici à entendre dans le sens de représentation littéraire du réel et donc de la normalité, en opposition aux événements extraordinaires qu'amènent le monde sorcier.

« Ce fut au coin de la rue qu'il remarqua pour la première fois un détail insolite : un chat qui lisait une carte routière. Pendant un instant, Mr Dursley ne comprit pas très bien ce qu'il venait de voir. Il tourna alors la tête pour regarder une deuxième fois. Il y avait bien un chat tigré, assis au coin de Privet Drive, mais pas la moindre trace de carte routière. Qu'est-ce qui avait bien pu lui passer par la tête ? Il avait dû se laisser abuser par un reflet du soleil sur le trottoir. Mrs Dursley cligna des yeux et regarda fixement le chat. Celui-ci soutint son regard tandis qu'il tournait le coin de la rue et s'engageait sur la route, Mrs Dursley continua d'observer le chat dans son rétroviseur. L'animal était en train de lire la plaque qui indiquait "Privet Drive" - mais non voyons, il ne lisait pas, il *regardait* la plaque. Les chats sont incapables de lire des cartes ou des écriteaux... »⁸⁷.

Cet extrait introduit au sein même de la diégèse cette thématization du fantastique : le personnage hésite entre une explication rationnelle et la réalité invraisemblable qui se déroule devant ses yeux. Par extension, le lecteur est dans une situation similaire et son jugement demeure en suspens. Cette hésitation fantastique, bien que peu présente, contribue dès le début de l'œuvre à la placer sous le signe de l'énigmatique.

Dans la perspective de la fantasy, *Harry Potter* s'inscrit dans le pacte de lecture qu'induit ce genre, à savoir l'entrée dans un monde autre. A ce titre, l'heptalogie correspond à la définition exposée par Terri Windling :

« La fantasy couvre un large champ de la littérature classique et contemporaine, celle qui contient des éléments magiques, fabuleux ou surréalistes, depuis les romans situés dans les mondes imaginaires, avec leurs racines dans les contes populaires et la mythologie, jusqu'aux histoires contemporaines du réalisme magique où les éléments de fantasy sont utilisés comme des moyens métaphoriques afin d'éclairer le monde que nous connaissons »⁸⁸.

La modalité énigmatique est ainsi autre. A la différence du fantastique, elle se traduit ici par l'absence de référence d'un objet purement imaginaire, ce qui permet de faire le parallèle entre fantasy et merveilleux. Par exemple, la cape d'invisibilité est merveilleuse dans la mesure où Harry se déplace dans l'espace de Poudlard grâce à celle-ci, sans que cela n'apparaisse en contradiction avec le monde magique énoncé comme normalité, et la logique n'est dès lors plus celle d'une conflictualité entre le réalisme et le merveilleux.

⁸⁷ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 7.

⁸⁸ BAUDOU Jacques, op. cit, p. 5.

3. Les éléments topiques du fantastique et de la fantasy

De fait, la fantasy est génératrice d'énigmaticité grâce aux codes et topos qu'elle convoque. Si aucun thème ni aucun motif ne sont évidemment une condition *sine qua non*, la récurrence de certains éléments permet de générer un monde qui s'inscrit dans un ensemble significatif. Delphine Gachet, dans la thèse qu'elle consacre aux *[Espaces] dans les nouvelles fantastiques françaises et italiennes du XXe siècle*, souligne par exemple la caractéristique suivante qui fait écho aux éléments topiques évoqués précédemment :

« Dans [les récits fantastiques], l'immobilisation totale du paysage précède immédiatement l'intrusion du surnaturel [...]. L'obscurité, le silence et l'immobilité complète de l'eau et de l'air figent le paysage »⁸⁹

L'obscurité et l'eau, deux motifs présents dans plusieurs lieux énigmatiques du cycle, sont ainsi des produits de l'univers en fantasy. Todorov lui-même rapporte la méthode d'autres critiques qui tentent d'établir les thèmes propres à la littérature fantastique. Leur approche est bien souvent unanime puisqu'ils dressent des listes de motifs récurrents dans ce genre, ce que Todorov considère comme des « étiquettes, des apparences, et non de véritables éléments thématiques »⁹⁰. Néanmoins, ces listes sont intéressantes dans leur contenu et permettent d'établir une vision d'ensemble de ces motifs.

« Dorothy Scarborough, dans un de ses premiers livres consacrés à cette question, *The Supernatural in Modern English Fiction*, propose la classification suivante : les fantômes modernes ; le diable et ses alliés ; la vie surnaturelle. Chez Penzolt, on trouve une division plus détaillée [...] : le fantôme ; le revenant ; le vampire ; le loup-garou ; sorcière et sorcellerie ; l'être invisible ; le spectre animal. [...]. Caillois donne une classification encore plus détaillée. Ses classes thématiques sont les suivantes : « le pacte avec le démon (ex : *Faust*) ; l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie ; le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle (ex : *Melmoth*) ; la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants (ex : *Le Spectre de la Mort rouge* d'Edgar Poe) ; [...] les vampires, c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants ; la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et

⁸⁹ BAHUET-GACHET Delphine, *L'espace dans les nouvelles fantastiques françaises et italiennes du XXe siècle : 1940-1960*, Volume I, Thèse de Littérature Française et Comparée, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 1996, p. 160.

⁹⁰ TODOROV Tzvetan, *op. cit.*, p. 106.

acquière une redoutable indépendance (ex : *la Vénus d'Ille*) [...] ; l'intervention des domaines du rêve et de la réalité ; la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace ; l'arrêt ou la représentation du temps »⁹¹.

Si tous les éléments-personnages liés au fantastique et à la fantasy sont plus ou moins présents dans *Harry Potter* – les fantômes des maisons dont la Dame Grise qui ne trouve pas le repos, les vampires, Remus Lupin le loup-garou, les sorciers et sorcières évidemment, les armures et statues mouvantes – les dernières mentions sur la spatialité sont les plus intéressantes. Bien que normaux, voire banals, ces lieux « effacés de l'espace » sont partiellement représentés : ce sont les lieux cachés aux yeux des moldus, les entrées secrètes, ou les pièces mouvantes et insaisissables. Le Département des Mystères contient même une salle où le « temps » est littéralement représenté sous la forme cyclique d'un œuf qui se transforme en colibri à l'infini sous une cloche de verre. Le temps et l'espace sont donc à la fois thématiques et diégétiques dans le récit.

Le roman gothique, qui trouve parfois ses racines et ses inspirations dans le genre fantastique, est également une source génératrice d'éléments spatiaux topiques, comme le rappelle Joël Malrieu dans son ouvrage intitulé *Le Fantastique* :

« Le roman gothique [...] repose sur un certain nombre de procédés à effets : châteaux hantés, cimetières, moines inquiétants, apparitions surnaturelles et démoniaques de toutes sortes. [...] Le roman gothique était fondé sur l'utilisation d'un petit nombre d'éléments fixes, dont on a pu faire ironiquement la liste dès la fin du XVIII^e siècle [comme le cite M. Schneider dans *Histoire de la littérature fantastique en France*] :

- Un vieux château dont la moitié est en ruine ;

- Un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées ;

[...]

- Une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés, et d'horribles fracas »⁹².

⁹¹ *Ibid.*, p. 107.

⁹² MALRIEU Joël, *Op. cit.*, p.s 8 et 18.

Poudlard, loin d'être en ruine, n'en reste pas moins issu de l'imaginaire de ces châteaux hantés et moyenâgeux. Le long corridor bordé de portes se retrouve quant à lui aussi bien au 12 Square Grimmaurd qu'au Département des Mystères dont Harry ne cesse de rêver : « il faisait des rêves inquiétants où se succédaient de longs couloirs sombres qui se terminaient tous par des culs-de-sac ou des portes fermées à clé »⁹³. Le rêve, autre élément fondateur du fantastique, provoque cette étrange étrangeté qui pose la question de la réalité de l'espace et de ce qu'il se cache derrière ces portes fermées.

Cependant, *Harry Potter* ne se veut pas comme récit fantastique ou appartenant au genre de la fantasy dans son ensemble. Rowling elle-même a déclaré au *Time Magazine* en 2005 :

« The most popular living fantasy writer in the world doesn't even especially like fantasy novels. It wasn't until after *Sorcerer's Stone* was published that it even occurred to her that she had written one. "That's the honest truth," she says. "You know, the unicorns were in there. There was the castle, God knows. But I really had not thought that that's what I was doing. And I think maybe the reason that it didn't occur to me is that I'm not a huge fan of fantasy." »⁹⁴

Les codes référentiels du fantastique et de la fantasy ont donc leurs limites. L'important n'est en réalité pas tant le genre ou le mode auquel appartient le cycle, mais bien la question du monde et de son fonctionnement.

B/ Le motif du passage secret comme seuil et frontière

La principale différence de fonctionnement avec d'autres mondes fictionnels comme Narnia ou Gwendalavir, évoqués précédemment, réside dans le fait qu'un véritable déplacement, voire un arrachement au monde réel, est requis pour y accéder. Bien souvent, les personnages se rendent dans ces mondes parallèles par accident, sans en avoir l'intention, comme c'est le cas pour les enfants Pevensie qui traversent

⁹³ ROWLING Joanne, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *Op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ Traduction personnelle : La romancière la plus populaire du monde n'aime même pas spécialement les romans de fantasy. Cela ne lui est pas venu à l'esprit avant la publication de *L'École des Sorciers* qu'elle en avait pourtant écrit un. « Vous savez, les licornes étaient là. Mon dieu, il y avait même un château. Mais je ne savais vraiment pas que c'était ce que je faisais. Et je pense que la raison qui explique cela est le fait que je ne suis pas une grande fan de fantasy ».

l'armoire magique⁹⁵ ou Ewilan qui effectue la première fois un « Pas sur le Côté »⁹⁶ sans le vouloir. Dans *Harry Potter*, il n'est jamais question de quitter le monde réel pour accéder au monde des sorciers. Par conséquent, la dynamique spatiale ne repose pas sur un basculement ou un arrachement, mais bien sur un franchissement, et ce dernier est cette fois intentionnel. La séparation des deux mondes suppose en effet un élément fondamental de tout espace de fantasy, celui de la frontière. Or, cette dernière prend le plus souvent la forme du passage secret. Cette forme, à la différence de l'entrée secrète, met en jeu une dimension frontalière entre deux mondes : le passage secret conditionne l'accès à un espace autre, là où l'entrée secrète ne conditionnait l'accès qu'à un lieu.

1. Les enjeux de la frontière

Ces passages secrets, qui endossent le rôle de frontière entre les deux mondes, sont ainsi davantage des vecteurs d'évitement entre deux sociétés que des lieux de rencontre. Ces frontières sont même une condition essentielle de l'existence du monde sorcier, comme le souligne Benoît Montabone :

« [...] tout monde imaginaire a besoin de frontières parfaitement étanches qui le mettent à l'abri d'une éventuelle contamination extérieure, tout en conservant la possibilité de les traverser pour aller de l'autre côté du miroir. Dans le cas du monde des sorciers, il ne s'agit pas de frontière terrestre marquée par une ligne, mais plus d'une frontière fluctuante qui s'adapte aux besoins de protection des sorciers. Mais dans les deux cas, le résultat est la séparation nette de deux territoires, condition première de la création d'un territoire spécifique. Le territoire des sorciers n'existe que parce qu'il est clairement séparé du monde des « moldus », et parce que les limites en sont pratiquement infranchissables, dans un sens en tout cas »⁹⁷.

Les deux lieux principaux correspondant à cet espace frontalier si particulier apparaissent dès le premier tome du cycle : le Chemin de Traverse et le quai 9 ³/₄. Ces deux espaces sont fondamentaux dans la construction et la représentation du monde

⁹⁵ LEWIS C.S, *Les Chroniques de Narnia : L'Armoire magique*, Chapitre 1, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2001.

⁹⁶ Faculté magique rare qui consiste à se « téléporter » d'un monde à l'autre.

⁹⁷ MONTABONE Benoît, *op. cit.*

sorcier en tant qu'entité géographique et culturelle à part. Pierre Jourde, qui y consacre notamment une large réflexion dans *Géographies Imaginaires*, écrit ceci :

« La notion fondamentale pour une organisation de l'espace est celle de frontière, ou plus généralement de limite. C'est la frontière qui donne sa configuration générale à un état, qui témoigne de ses avatars historiques, qui concentre la tension avec les états voisins. C'est elle qui marque le passage à une autre entité géopolitique [...]. Les frontières changent de sens ; elles ne se contentent plus de couper la progression du héros, elles définissent des états [...] ». ⁹⁸

L'état serait, dans le cas présent, celui d'un espace Autre, un espace différent placé sous le signe à la fois de la fantasy, du merveilleux, et du fantastique ; de l'imaginaire en somme. En franchissant les frontières qui séparent le monde moldu du monde sorcier, la narration ne se contente pas de progresser grâce au parcours du héros. Ce dernier change littéralement de statut : d'orphelin maltraité et personnage topique des contes de fées, Harry devient le héros et l'Élu du monde sorcier. Au-delà de la diégèse, il devient même le symbole et l'entité incarnant le reste de l'univers : le titre éponyme du cycle renvoie aujourd'hui autant au personnage qu'au monde magique duquel il est issu. La frontière matérialise ainsi un passage, si ce n'est une traversée, vers un espace aux codes et à la structure spécifiques. Elle s'ancre intrinsèquement dans le genre de la fantasy, comme l'écrit Delphine Gachet, car elle joue sur les différents niveaux de l'espace et ouvre sur un ailleurs fondamental :

« Ces seuils, ces limites, ces frontières... sont autant de moyens d'exprimer qu'il y a un passage dans un espace différent [...]. L'espace différent, zone circonscrite, mais située au cœur de l'espace de tous les jours, se confond avec lui et il faut en franchir le seuil pour en découvrir la spécificité »⁹⁹.

Caroline de Launay, dans son article intitulé « La dialectique de l'espace dans Harry Potter : le motif du passage secret », ajoute de surcroît au sujet des deux exemples précédemment cités que :

« Les passages secrets servent de moyen terme à cette dialectique ; ils ont pour rôle de l'inscrire concrètement dans l'espace. [...]. Cette constance, bien sûr, va de pair avec la répétition. Le motif du passage secret est un élément connu des textes de fantasy. [...]. [Le quai 9 ¾ et

⁹⁸ JOURDE Pierre, *op. cit*, emplacement 1313.

⁹⁹ BAHUET-GACHET Delphine, *op. cit*, p. 162.

la gare de King's Cross] se trouvent tous deux à Londres, situés dans ou à proximité des lieux publics Moldus. À ce titre, ils démontrent la mitoyenneté des deux mondes. De plus, ils signalent le début effectif de plusieurs aventures. Leur récurrence leur confère le statut de repère cartographique. Enfin et surtout, ils fonctionnent ensemble : le passage par le Chaudron baveur, donc par le Chemin de traverse où les élèves de Poudlard font leurs achats de la rentrée, précède en général le départ pour l'école, donc le passage par le quai 9%. Cette proximité narrative n'est pas sans évoquer une contiguïté spatiale : il se crée un lien entre des lieux distants, contribuant à former l'univers de l'œuvre et à stabiliser l'agencement en système »¹⁰⁰.

2. *Le Chaudron Baveur contre Le Chemin de Traverse*

La première frontière matérialisée dans le cycle apparaît dans le chapitre cinq de *L'école des sorciers* lorsque Hagrid emmène Harry acheter ses fournitures scolaires au Chemin de Traverse, rue et enclave sorcières au cœur de Londres. Lieu emblématique du monde magique, il est distinct du monde moldu par un lieu frontalier, le bar du Chaudron Baveur, afin de demeurer caché. L'espace se divise et se structure ainsi en trois sections : l'espace sorcier, l'espace frontalier et l'espace moldu.

A l'instar des alentours du Ministère de la Magie, les environs du Chaudron Baveur n'attirent ni le regard ni l'attention. Toujours dans cette dynamique de dissimulation, ce lieu-frontière se doit de passer inaperçu et se réserve aux initiés :

« C'était un pub minuscule et miteux, coincé entre une grande librairie et une boutique de disques. Si Hagrid ne lui avait pas montré, Harry ne l'aurait jamais remarqué. D'ailleurs, personne n'y faisait attention, c'était comme si Hagrid et Harry avaient été les seuls à le voir »¹⁰¹.

L'accès au Chemin de Traverse est ensuite permis grâce à un mur magique qui endosse véritablement le rôle de frontière. Cela fait du Chemin de Traverse un lieu énigmatique au même titre que les autres endroits dissimulés par des entrées secrètes. En effet, pour que le mur s'ouvre, il est nécessaire d'effectuer une série de gestes, sans laquelle l'énigme ne peut se résoudre :

¹⁰⁰ DE LAUNAY Caroline, « La dialectique de l'espace dans Harry Potter : le motif du passage secret », *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, Vol.2, University of Winnipeg, 2010.

¹⁰¹ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 72.

« Hagrid compta les briques sur le mur, au-dessus des poubelles, puis il tapota trois fois à un endroit précis avec la pointe de son parapluie. La brique se mit alors à trembloter et un petit trou apparut en son milieu. Le trou s'élargit de plus en plus et se transforma bientôt en une arcade suffisamment grande pour permettre à Hagrid de passer. Au-delà une rue pavée serpentait devant eux à perte de vue »¹⁰².

Symboliquement, cette rue qui s'étend sans fin ni limite visible est une incarnation du monde imaginaire dans son ensemble. Ouverture vers un ailleurs foncièrement différent et inconnu, la frontière s'apparente à la couverture d'un livre qu'il faut ouvrir pour plonger dans l'imaginaire sans savoir ce qui s'y cache, ni jusqu'où il s'étend. Le Chemin de Traverse est également l'espace au sein duquel se met en place l'une des intrigues du tome, à savoir le mystère de la pierre philosophale, élément magique lui-même énigmatique :

« - Qu'est-ce que c'est le Vous-Savez-Quoi dans le coffre numéro 713 ? demanda Harry.

- Ça, je ne peux pas te le dire, répondit Hagrid d'un air mystérieux. Très secret. Une affaire qui concerne Poudlard. Dumbledore m'a confié une mission mais je n'ai pas le droit d'en parler »¹⁰³.

Dès lors, l'intrigue se désigne elle-même textuellement en tant qu'énigme à découvrir, et cela ne pourra se faire qu'au moyen de divers procédés au sein de l'espace narratif (exploration du château, enquête, franchissement d'obstacles sous forme d'énigmes) comme nous le verrons ultérieurement. Si lors de cette première visite, Harry ne s'attarde donc pas dans le Chaudron Baveur et ne fait que le traverser pour rejoindre le Chemin de Traverse ; son séjour au début du troisième tome permet d'appréhender davantage la dialectique mise en œuvre entre les différentes sections spatiales. En effet, le lieu se dévoile et Harry découvre un « élégant escalier » qui le mène à une chambre « confortable », aux « meubles de chêne soigneusement cirés ». De fait, le Chaudron Baveur n'est plus uniquement un lieu qu'il faut traverser en *profondeur*, mais un lieu qui se déploie en *hauteur* : « verticalité et horizontalité deviennent alors des dimensions du passage secret tant ils affectent la conception de l'environnement du héros »¹⁰⁴ selon Caroline de Launay.

¹⁰² *Ibid.*, p. 75.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁰⁴ DE LAUNEY Caroline, *op. cit.*

En effet, la mitoyenneté des deux mondes est réactualisée par les perceptions de Harry, notamment auditives, puisque l'environnement perçu se dédouble. Au centre du système, à savoir le Chaudron Baveur, Harry perçoit ainsi à la fois le côté sorcier et le côté moldu. Les bruits mêlés suggèrent en creux du récit des espaces eux aussi entremêlés et séparés par une frontière mince, presque artificielle, mais néanmoins présente :

« Les fenêtres étaient ouvertes et le soleil inondait la pièce. Derrière lui, Harry entendait le bruit des autobus qui roulaient dans le monde invisible des Modus, mêlé à la rumeur de la foule tout aussi invisible qui se pressait sur le Chemin de traverse ». ¹⁰⁵

Caroline de Launay effectue, au sujet de ce passage, l'analyse suivante :

« Ainsi, l'espace en-dessous n'est pas le rez-de-chaussée du Chaudron baveur, comme le texte le laissait supposer au départ, avec la mention de l'escalier et la porte de la chambre. C'est l'espace au dehors qui joue ce rôle. [...] Les fenêtres deviennent l'origine du champ perceptif à partir duquel l'axe architectural de la verticalité est dévié de l'espace intérieur de l'auberge vers l'espace extérieur ». ¹⁰⁶

Les deux espaces de part et d'autre du Chaudron Baveur sont ainsi autant « invisibles » l'un que l'autre et deviennent dès lors la représentation du monde auquel ils appartiennent. En effet, le Chemin de Traverse devient représentatif du monde sorcier tandis que la rue londonienne devient représentative du monde moldu. Individuellement représentant d'un monde, ils forment ensemble une structure spatiale énigmatique dans la mesure où l'entièreté du système est fondée sur la dissimulation, sur « l'invisible ».

« En donnant cette dimension verticale au passage secret, le texte de Rowling en change la nature. Il n'est plus question d'un seuil dont la valeur dépend des espaces qu'il sépare. Le passage secret intègre les valeurs respectives des systèmes [aka la magie surnaturelle et la rationalité naturelle], comme si ses dimensions étaient celles du monde imaginaire tout entier, Moldu et sorcier inclus. Cela vient essentiellement du fait que la Hauteur peut ignorer les limites spatiales qu'elle permet de surplomber ». ¹⁰⁷

¹⁰⁵ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1999, p. 65.

¹⁰⁶ DE LAUNAY Caroline, *op. cit.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

La frontière verticale modifie donc la dynamique spatiale, ou du moins sa perception, car elle réunit paradoxalement les deux mondes en ignorant les cloisons qui les séparent. Toutefois, si l'un des rôles de la frontière peut être celui de rapprochement, elle se doit dans le même temps de jouer son rôle de séparation afin d'être efficiente. La dimension horizontale du Chaudron Baveur, présente notamment au niveau de son entrée, est ainsi essentielle au sein de la dynamique spatiale :

« Cela soulève, par contre, un problème de taille : le passage secret a, dans ce processus, disparu en tant que repère. L'expérience étant de type auditif, il n'y a plus de place pour l'appréhension visuelle. Or, rien ne permet d'identifier auditivement le passage secret. Si le passage secret n'existe plus, dans quelle mesure peut-on dire que les mondes Moldu et sorcier, en tant que systèmes à part entière, existent encore ? Indubitablement, le passage secret doit être présent matériellement dans l'expérience. C'est là que l'horizontalité de l'espace entre en jeu, en réintégrant la dimension visuelle »¹⁰⁸.

Le passage secret, véritable symbole de la spatialité énigmatique, ne saurait ainsi faire défaut à ce lieu frontalier si déterminant qu'est le Chaudron Baveur. Là encore, l'espace dans son ensemble se doit d'être perçu selon le triptyque espace sorcier, espace frontalier, espace moldu – soit le Chemin de Traverse, le Chaudron Baveur et la rue londonienne – mais il faut ajouter à ces trois éléments la charnière qui les articule, à savoir la porte du bar et le mur magique qui marquent véritablement l'entrée et le passage d'un espace à l'autre. Ces deux éléments mettent toutefois en jeu deux rattachements spatiaux différents : si le mur magique fait partie intégrante du monde sorcier puisqu'il « fonctionne à l'intérieur d'un même système topologique »¹⁰⁹ – le Chemin de Traverse et le Chaudron Baveur appartiennent tous deux au monde sorcier – l'entrée du bar-auberge se rattache quant à elle à une expérience inhérente au monde moldu par la rue londonienne. Entrer dans le Chaudron Baveur revient ainsi à entrer dans l'espace sorcier, comme l'explique encore une fois Caroline de Launay :

« Le Chaudron Baveur se confond toutefois avec le Chemin de Traverse dont il marque l'entrée. En effet, lorsqu'Harry se demande où il pourra acheter ses fournitures scolaires, Hagrid assure à Harry qu'il suffit de savoir où aller à Londres. Il ne mentionne pas le Chemin de traverse, mais amène le héros jusqu'à un endroit précis : « C'est là ... le Chaudron baveur ». [...] Ainsi, l'auberge, aussi désignée comme pub, est la réponse à la question d'Harry. Le récit laisse entendre que le Chemin de

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

traverse et le Chaudron baveur sont confondus en termes d'agencement architectural : se rendre à l'un c'est se rendre à l'autre. La seconde expérience du Héros le confirme. Lors du trajet en Magicobus, le contrôleur lui demande où il désire être conduit, ce à quoi Harry répond : « Sur le Chemin de traverse ». Le véhicule le laissera devant le Chaudron baveur. Dans ces deux scènes, le Chemin de traverse est considéré comme faisant partie du bâtiment de l'auberge. Ainsi, la perspective de la profondeur est annulée et concentrée en un seul repère. Cela signifie que tout ce qui se trouve au-delà du seuil du Chaudron baveur est considéré comme espace sorcier. L'entrée du pub fonctionne donc comme un point d'ancrage de cet espace »¹¹⁰.

Un paradoxe se dessine néanmoins au sein de cette configuration spatiale. Si la porte du Chaudron Baveur et le mur magique permettent l'accès au Chemin de Traverse, ils ne sont cependant jamais mis en scène en tant que sorties. Harry et les autres personnages *arrivent* en effet toujours au Chemin de Traverse, mais ne semblent jamais en *ressortir*, ou du moins cela n'est jamais raconté explicitement. Seuls les parents d'Hermione, moldus, regagnent la rue londonienne.

« Il semblerait alors que, par l'expérience physique, la perspective horizontale de l'espace sorcier se double d'une direction. En reflétant ce mouvement, l'espace devient unidimensionnel. Nous voyons se dessiner une signification de l'expérience pour le héros : quitter le monde des Moldus pour celui des sorciers »¹¹¹.

Le passage secret, et donc la frontière, s'apparenteraient à une sorte de « rite de passage » si nous entendons ce terme à la manière dont le décrit Victor Turner. L'anthropologue britannique, connu pour ses travaux sur l'étude des symboles et des rituels, établit que trois étapes sont nécessaires au rite de passage : « séparation », « transition » and « incorporation »¹¹². Caroline de Launay reprend ces trois phases et les applique à son étude :

« Nous faisons ici un parallèle, à savoir que notre triptyque pourrait représenter cette tripartition : l'entrée du Chaudron baveur marquerait la *séparation* d'avec le monde Moldu, l'intérieur de l'auberge offrirait un espace *transitoire* tandis que le passage vers le Chemin de traverse présiderait à *l'incorporation*. Le triptyque prendrait alors une valeur de microcosme »¹¹³.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² TURNER Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990.

¹¹³ DE LAUNAY Caroline, *op. cit.*

Ainsi, une fois encore, un espace sorcier composé de différents lieux¹¹⁴ s'apparente à un microcosme au sein du macrocosme qu'est l'univers fictionnel.

3. *King's Cross contre le Quai 9 ¾*

Le second passage secret essentiel dans l'univers sorcier est celui qui permet aux élèves de se rendre à Poudlard. Le quai 9 ¾ peut ainsi être mis en parallèle avec le Chaudron Baveur en tant que lieu frontalier, tandis que le train qui mène à Poudlard se rattacherait quant à lui davantage à ce qu'était le Chemin de Traverse – un espace sorcier – et la gare de King's Cross correspondrait à la rue londonienne, c'est-à-dire un espace moldu. Une fois encore, ce triptyque se doit cependant d'être articulé par une charnière qui prend ici la forme de la barrière entre les quais 9 et 10. Cette barrière est « un repère d'ordre architectural » puisqu'elle « localise l'espace sorcier par rapport à l'espace Moldu »¹¹⁵.

Tout d'abord, l'emplacement même du quai relève d'une spatialisation énigmatique. Pour cause, le quai n'est pas visible et Harry ne sait pas où il se trouve puisque son expérience de l'espace est encore attachée au point de vue des moldus, comme le prouvent ces passages tirés du premier tome : « ne dis pas de bêtises, dit l'oncle Vernon, la voie 9 ¾ n'existe pas »¹¹⁶, « la grosse horloge, au-dessus du tableau des arrivées, lui indiqua qu'il lui restait dix minutes avant le départ du train mais il ne savait absolument pas comment faire pour y monter »¹¹⁷. Avant même de pouvoir arriver à Poudlard, Harry doit donc percer cette première énigme portant sur l'emplacement du quai. L'indice lui permettant de la résoudre apparaît quelques lignes plus loin grâce à l'arrivée des Weasley dans le récit. Leurs premiers dialogues n'ont

¹¹⁴ Poudlard peut ainsi soit être un lieu en lui-même ou un espace composé de différents lieux/endroits (terrain de Quidditch, cabane d'Hagrid, Forêt Interdite...). La frontière entre le lieu et l'espace n'est jamais définie et peut évoluer selon le contexte d'analyse. Plusieurs niveaux se dévoilent alors : le monde sorcier est un microcosme au sein du monde réel ; certains espaces sorciers qui fonctionnent en autonomie comme Poudlard, le Chemin de Traverse ou encore le Ministère sont des microcosmes au sein du monde magique ; et enfin certains endroits, comme le Département des Mystères dans le Ministère ou le Labyrinthe dans Poudlard, peuvent s'apparenter à des microcosmes au sein d'autres espaces/lieux.

¹¹⁵ DE LAUNAY Caroline, *op. cit.*

¹¹⁶ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers, op. cit.*, p. 93.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

d'ailleurs pour seule utilité que de donner des indices aussi bien à Harry qu'au lecteur, en dépit même de la cohérence :

« - La gare est pleine de moldus, il fallait s'y attendre, dit une voix ». [...]

- C'est quoi le numéro de la voie ? demanda la mère.

- 9 ¾, dit une fillette rousse qui tenait la main de la petite femme replète »¹¹⁸.

L'incohérence découle ici du fait que la mère des enfants, Mrs Weasley, demande le numéro de la voie alors même qu'elle est supposée la connaître puisqu'elle l'a elle-même empruntée dans sa jeunesse et y a conduit ses fils les années précédentes. Le dialogue tend, de fait, à devenir uniquement un indice textuel au sein du récit afin de faire avancer l'intrigue et le personnage. La clé de l'énigme spatiale sera ainsi donnée par Mrs Weasley à Harry :

« -Ne t'inquiète pas, dit la femme. Il suffit de marcher droit vers la barrière qui est devant toi, entre les deux tourniquets. Ne t'arrête pas et n'aie pas peur de te cogner, c'est très important. Si tu as le trac, il vaut mieux marcher très vite. Vas-y, passe devant Ron »¹¹⁹.

L'énigme, mais aussi sa résolution, sont donc simples et apparaissent de façon resserrée au sein de l'espace narratif. Cela présage dès lors une complexification à mesure de l'avancée dans le cycle, la première étant relativement simple à résoudre. Néanmoins, la barrière du quai 9 ¾ présente elle aussi un double paradoxe d'ordre spatial. Le premier se retrouve dans de nombreux espaces frontaliers du cycle et réside dans le fait que le monde sorcier et le monde moldu devraient être séparés de façon marquée. En effet, les deux espaces, régis par des normes contradictoires – la magie surnaturelle d'un côté contre la rationalité naturelle de l'autre –, sont inconciliables et le monde sorcier doit rester caché aux yeux des moldus pour sa sécurité. Or, la barrière qui les sépare est à la vue de tous dans un lieu public fréquenté. Même si le passage secret est ordinaire et se fond dans le décor, le risque demeure :

« Soulignons que la description même de la barrière confère au passage secret une nature paradoxale. Selon la logique du récit, il devrait y avoir une frontière radicale entre ces systèmes inconciliables que sont les espaces Moldu et sorcier, puisqu'il est considéré dangereux que

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 96.

l'existence de véritables sorciers soit connue de la population Moldu. Cependant, la frontière semble fragile : une simple barrière de métal visible de tous. Cette idée crée un premier vide logique, non comblé par le récit. En effet, rien n'indique que de ne pas connaître la véritable nature de la barrière suffit à empêcher de la franchir. Si bien que, selon toute probabilité, n'importe quel Moldu pourrait s'appuyer par inadvertance sur la barrière et se retrouver de l'autre côté, comme le font les sorciers. Le principe même du passage secret consiste à passer inaperçu, à se fondre dans le décor ; rien d'étonnant, alors, qu'il s'agisse d'un élément banal. Toutefois, il existe toujours une possibilité que l'existence du monde magique soit découverte ; c'est d'ailleurs un des thèmes de l'œuvre. Pour cette raison, les sorciers doivent recourir à des stratagèmes et éviter que les Moldus ne les voient disparaître entre les tourniquets des quais 9 et 10 ».¹²⁰

Le second paradoxe est un peu plus complexe. Le passage secret du quai présente en effet une *double apparence* selon que la personne se trouve du côté sorcier ou du côté moldu. Si le passage prend la forme d'une *arche* côté quai, il a l'apparence d'une *barrière* côté gare. Le cinquième tome indique alors que cette arche marque « l'entrée du quai 9 ¾ »¹²¹, soit *l'entrée du monde sorcier*. Or, en vérité, l'arche devrait au contraire marquer la *sortie du monde sorcier* puisqu'elle conduit vers le côté moldu de la gare de King Cross depuis le quai et l'espace sorcier. Caroline de Launay note ainsi qu'il « semble que les fonctions architecturales soient bouleversées »¹²². Elle poursuit sa mise en évidence du paradoxe en soulignant que cette arche sur le quai 9 ¾, côté sorcier perdait son caractère de passage secret dans la mesure où elle ne sert que de repère architectural pour les sorciers. En effet, l'arche est davantage un moyen visuel, présent dans l'optique d'indiquer où se trouve le côté moldu, qu'un *passage secret* à proprement parler puisqu'elle n'a pas besoin d'être dissimulée dans l'espace sorcier, contrairement à la barrière côté moldu.

« En résumé, nous avons affaire ici à une seule démarcation architecturale, puisque la barrière et l'arche sont positionnées exactement au même endroit, mais à deux valeurs topologiques différentes dans la mesure où elles n'ont pas la même fonction dans leurs systèmes respectifs »¹²³.

¹²⁰ DE LAUNAY Caroline, *op. cit.*

¹²¹ ROWLING Joanne, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *op. cit.*, p. 208.

¹²² DE LAUNAY Caroline, *op. cit.*

¹²³ *Ibid.*

Ainsi, un espace vide existe au moment de la traversée entre l'arche et la barrière car, en traversant l'arche, le sorcier fait déjà l'expérience de l'espace moldu avant même de s'y trouver et d'y apparaître physiquement. Cela engendre un espace vide, un espace d'incertitude. Cependant, Caroline de Launay affirme que si ce paradoxe existe au niveau narratif, il se résout au niveau structurel :

« Le paradoxe qui se révèle au plan narratif se résout au plan structurel, c'est-à-dire dans la façon dont le monde imaginaire est construit. [...] Cela signifie que la topologie s'affranchit de l'architecture puisque les limites spatiales ne sont plus radicales. L'espace sorcier ne peut plus être défini ou positionné qu'en fonction de l'espace Moldu. Le passage secret change de rôle : il ouvre l'espace sorcier sur lui-même et en élargit les dimensions »¹²⁴.

De fait, la frontière et le passage secret matérialisent la dualité du monde imaginaire sur laquelle est construite l'univers *Harry Potter*. La spatialité mise en œuvre est énigmatique par essence et son fonctionnement même, parfois paradoxal, permet de dépasser la simple question spatiale « pour une autre expérience plus intime d'un environnement auquel le héros apprend à s'identifier [...] »¹²⁵. En effet, selon Caroline de Launay, « comment ne pas voir la personnalité d'Harry, son identité de Moldu et de sorcier, projetée dans cette dialectique de l'espace ? ».

Toute cette dynamique participe aussi bien à la création du monde sorcier qu'à celle de sa dimension énigmatique. Véritable articulation complexe des espaces, cette structure se doit d'être dissimulée et en même temps explicitée aux lecteurs dans une double perspective oscillant, à l'image du monde sorcier, entre révélation et dissimulation.

C/ La dynamique linguistique de l'espace imaginaire

Si l'étude de la spécificité et l'influence qu'exerce la fantasy sur le texte s'effectue le plus souvent par le prisme des idées et des thématiques, il n'en reste pas moins qu'une grande part du caractère créateur de la fantasy découle de son fonctionnement verbal, textuel, et linguistique. La dynamique langagière mise en place grâce au récit

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

de fantasy est en effet essentielle dans la création et la naissance du monde imaginaire car elle convoque, pour citer Irène Langlet, un « tissu de mots, [un] réseau de signes, [et une] arborescence imaginaire »¹²⁶.

1. *L'écart du cadre référentiel*

Le récit de fantasy, à l'instar de celui fantastique ou de science-fiction, est un récit qui met en scène un monde imaginaire à construire. Le lecteur se doit d'appréhender ce monde sans référent à partir d'un tissu linguistique, de mots et de phrases. Selon Richard Saint-Gelais dont l'objet d'étude porte sur la science-fiction – autre genre de l'imaginaire – aborder un récit de fantasy revient avant tout à « parcourir un texte, un tissu de signes, sans disposer au préalable du cadre de référence permettant de rendre ces signes et ce texte intelligibles »¹²⁷. A l'origine, tous les termes ne sont ainsi que des mots. Pour le lecteur, l'entrée dans le monde imaginaire de fantasy suppose que chaque nouveau mot ou chaque nouvel espace fait énigme. Si J.K Rowling évoquait quelque chose de connu, ou un lieu connu, le référent serait ainsi moins énigmatique puisque le lecteur saurait à quelle entité réelle il renvoie. Ce sentiment d'étrangeté éprouvé face à la construction linguistique du monde imaginaire est analysé par Irène Langlet :

« L'étymologie du mot « étrange » : *extraneus*, « de l'extérieur », est pleinement à l'œuvre dans cette méthode d'écriture : il s'agit bien de faire sortir le lecteur de son système actuel de références, pour l'amener (c'est-à-dire amener son imagination) dans l'autre système de références d'où semble provenir l'étrangeté – et où elle a toute vraisemblance »¹²⁸.

La question de la fantasy comme espace textuel énigmatique doit donc se comprendre dans l'herméneutique de la lecture. Le pacte de lecture de la fantasy, mais également à plus large échelle de la science-fiction et des autres genres de l'imaginaire, se caractérise par le fait que le lecteur entre de plain-pied dans un monde dont il sait que les codes et le système référentiel diffèrent du sien, bien qu'ils soient présentés

¹²⁶ LANGLET Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. série Lettres », 2006, p. 12.

¹²⁷ SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo*, p. 213.

¹²⁸ LANGLET Irène, *op. cit.*, p. 24.

comme normaux. En fantasy, plusieurs termes n'existent ainsi pas de prime abord au-delà du mot. Dans *Harry Potter*, cette dynamique est fortement motivée dans le texte : l'énigmatisme thématique au travers des éléments topiques relevés précédemment est en réalité une thématique de la fantasy en elle-même. Nous pourrions même postuler que le modèle initiatique de la fantasy – Harry s'éblouit en permanence du monde qu'il découvre et est perplexe devant la nouveauté qu'il représente – correspond à la position du lecteur qui découvre un monde autre. La conséquence de cette absence de cadre référentiel est mise en exergue par Richard Saint-Gelais :

« L'indétermination initiale du cadre de références implique aussi que – en faisant abstraction des indications parfois fournies par le paratexte – l'appréhension des premières lignes voire des premières pages représente un moment critique au cours duquel les capacités cognitives du lecteur seront fortement, et diversement, sollicitées. Pendant cette phase intense, volatile, le lecteur avance au jugé, non pas en utilisant des connaissances encyclopédiques préalables, mais bien en évaluant coup par coup celles que le texte reconduit et celles qu'il modifie. L'encyclopédie n'est pas, dès lors, un simple instrument de lecture, invisible au point de sembler une part intrinsèque du texte ; elle tend à devenir [...] un objet de la lecture, au même titre que le texte [...]. »¹²⁹

L'encyclopédie évoquée par Saint-Gelais renvoie à la notion de « système sémantique global » d'Umberto Eco, c'est-à-dire l'ensemble de connaissances partagées par une communauté. Dans le cas d'un récit de fantasy, l'encyclopédie n'est plus un *moyen* de lecture, mais fait l'objet d'une *quête* au sein de la lecture : elle devient *énigme*. Dès les années 1970, Darko Suvin est l'un des premiers théoriciens à établir cet écart référentiel inhérent aux récits fantaisistes dans son ouvrage intitulé *Pour une poétique de la science-fiction*, comme l'évoque Irène Langlet :

« Il y décrit la science-fiction comme, globalement, une « fiction distanciée » – c'est-à-dire une fiction nécessitant, pour être comprise et « tenue pour vraie » le temps de la lecture, un écart par rapport aux référents du monde réel –, et plus précisément, en tant que fiction littéraire, une « littérature de la distanciation cognitive ». Cela signifie que la distanciation, l'écart, s'appuie sur une activité de connaissance et non sur une simple pétition de principe (« Il était une fois... »). »¹³⁰

¹²⁹ SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo*, p. 224.

¹³⁰ LANGLET Irène, *op. cit.*, p. 24.

Ainsi, l'écart entre les connaissances encyclopédiques du lecteur et le cadre référentiel du récit est une des caractéristiques premières de la fantasy. Avant de se plonger dans l'univers du monde sorcier et d'en découvrir le fonctionnement par une lecture attentive, le monde de *Harry Potter* ne peut être appréhendé *ex nihilo*. Par exemple, au début du récit, ni Harry ni le lecteur ne comprend la signification du mot « moldu » : « Mr Dursley resta cloué sur place. Quelqu'un qu'il n'avait jamais vu venait de le prendre dans ses bras. Et l'avait appelé « Moldu », ce qui n'avait aucun sens »¹³¹. Le terme apparaît dans le chapitre premier de manière brusque, sans référent ni explicitation. Pour le personnage, il n'a aucun sens, mais il en va de même pour le lecteur qui découvre le texte.

2. *Le paradigme absent ou la poétique du « novum »*

De fait, ce sentiment d'étrangeté engendré par l'écart du référent s'explique par ce que Darko Suvin nomme le « novum », soit une absence même de référent au-delà du cadre référentiel. Avant d'être décrit et défini en tant que lieu, voire espace, « Poudlard » ne renvoyait ainsi à rien. Cela produit une énigme qui elle-même engendre la construction d'un monde. En effet, si l'énigmaticité spatiale dans la diégèse se rapporte au fait que les personnages identifient comme des énigmes des problèmes à résoudre (comment se rendre à Poudlard, comment sortir du labyrinthe, comment trouver la chambre des secrets), la nature de l'énigme pour les lecteurs change et est liée au genre : toutes les énigmes dans la diégèse qui renvoient à des choses concrètes sont des énigmes d'une nature linguistique et communicationnelle pour le lecteur. Cet angle de la communication littéraire est notamment abordé par Richard Saint-Gelais, toujours dans son ouvrage intitulé *L'Empire du pseudo* :

« On voit que le champ de la détection, en science-fiction, s'étend au-delà des histoires policières. Si l'énigme à résoudre dans certains récits est d'ordre criminel, d'autres récits, plus nombreux sans doute, entraînent le lecteur dans ce qu'il faut bien appeler une quête encyclopédique : un lent travail de reconstitution du monde – quand ce n'est pas des mondes – présupposé par le texte »¹³².

¹³¹ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *op. cit.*, p. 9.

¹³² SAINT-GELAIS Richard, *op. cit.*, p. 123.

La lecture d'un récit de fantasy suppose donc toujours une temporalité décalée entre le moment de lecture du mot, ou du « *novum* », et sa compréhension par le lecteur. Fantasy et énigmatique sont liés dans la mesure où le « texte tout entier, avec ses entrelacs et ses replis secrets, [devient] le terrain de l'enquête »¹³³. Métaphoriquement, le texte lui-même devient un espace et une énigme à décrypter.

« Le tissu de signes sur lequel le lecteur doit se pencher n'est plus constitué uniquement d'éléments diégétiques, mais aussi de la trame du discours : celui-ci n'est plus une fenêtre transparente donnant sur une énigme qui se situerait ailleurs qu'en son lieu, mais devient plutôt, au même titre que la scène du crime, un labyrinthe d'indices et de pièges »¹³⁴.

Pour reprendre l'exemple du mot « moldu », nous constatons que celui-ci connaît une évolution certaine dans son appréhension et donc dans son décryptage. Si lors de sa première mention, il ne renvoie à aucun référent ; sa deuxième apparition vient ajouter un nouvel indice, celui de son inscription dans un ensemble sémantique, à savoir la phrase : « Lily et James qui meurent et ce pauvre petit Harry qui va aller vivre avec les moldus... »¹³⁵. Immédiatement, le lecteur comprend que ce nom renvoie à une entité humaine, possiblement les Dursley que le texte a préalablement introduit. Le sens se dessine ainsi progressivement jusqu'à être expliqué dans la diégèse même. En effet, Hagrid définit le mot à Harry qui ne le connaît pas encore :

« – J'aimerais bien voir qu'un Moldu dans votre genre s'avise de l'en empêcher, dit-il.

– Un quoi ? demanda Harry, intéressé.

– Un Moldu, dit Hagrid, c'est comme ça que nous appelons les gens qui n'ont pas de pouvoirs magiques ».¹³⁶

Dès lors, le mot sans référent devient commun. Son usage répété par les personnages conduit à sa banalisation, il devient partie intégrante du vocabulaire du cycle et les personnages, tout comme les lecteurs, n'ont plus de mal à l'appréhender.

Bien souvent, le « *novum* » découle également des noms de lieux inventés afin de donner corps au monde imaginaire. En effet, de la même façon qu'un mot sans référent

¹³³ *Ibid*, p. 128.

¹³⁴ *Ibid*, p. 129.

¹³⁵ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁶ *Ibid*, p. 57.

sera compris *a posteriori* par le lecteur ; les toponymes forment l'espace avant même que celui-ci apparaisse puisque le toponyme entraîne dans l'espace mental du lecteur la représentation du lieu qu'il désigne. Pierre Jourde le souligne en écrivant :

« Inventer un monde, c'est d'abord le nommer ; c'est inventer des noms. [...] D'emblée ils disent l'ailleurs et le dépaysement. Le toponyme inventé est appel à la découverte. Il ouvre par l'absence de son référent une béance que le livre va dans une certaine mesure entreprendre de combler. Parfois l'invention se limite à un nom [...]. L'imagination spatiale semble fréquemment générée par le toponyme, ainsi que le montre Proust dans *Noms de pays : le Nom*. [...] D'emblée, le lieu, et plus particulièrement le lieu nommé, individualisé, est donc désigné comme le cœur du roman. [...] ».

Ainsi, le toponyme – ou le « *novum* » – génère l'espace. L'exemple le plus frappant du cycle *Harry Potter* est sans doute Poudlard. Le toponyme apparaît encore une fois dès le début du premier tome comme un lieu individualisé et important : « Je savais que tu ne recevais pas les lettres mais j'ignorais que tu n'avais même pas entendu parler de Poudlard ! »¹³⁷. Quelques pages plus loin, Harry apprend que Poudlard est un collège de sorcellerie. Le lieu, qui deviendra le cœur du roman, se dessine ainsi avant même son apparition. Il fait aussi écho au titre du livre, *L'école des sorcières*, ce qui inscrit le toponyme dans un réseau de signes et permet « d'inventer un monde » en le nommant. L'imagination spatiale se déploie ensuite à partir de cette idée première : un autre monde, différent de celui que nous connaissons, existe.

3. *Le mot-fiction et la xéno-encyclopédie*

Le sentiment d'énigmaticité est ainsi à la fois provoqué par l'absence du référent rattaché au « *novum* », ce dernier se matérialisant sous la forme de ce que les théoriciens du genre ont nommé des « mots-fictions ». Saint-Gelais les définit ainsi :

« Les mots-fictions qui parsèment bon nombre de textes de science-fiction et qui doivent soigneusement être distingués des néologismes, car il s'agit de termes nouveaux en attente d'acceptabilité linguistique, d'inscription dans les dictionnaires, mais bien des termes censés appartenir déjà à un lexique – celui-ci étant aussi imaginaire que le monde de la fiction »¹³⁸.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁸ SAINT-GELAIS Richard, *op. cit.*, p. 206.

Là encore le niveau diégétique et le niveau de l'herméneutique de la lecture sont donc à distinguer. Si les mots-fictions n'ont par essence pas de référent pour le lecteur, et s'apparentent à du « *novum* », leur sens préexiste au sein du monde fictionnel. Ainsi, seul Harry, qui a grandi hors du monde sorcier et ne s'est pas encore constitué une « encyclopédie » personnelle, s'interroge sur ce que signifie « fourchelang » dans *La Chambre des secrets* ; alors même que Ron, qui possède déjà les références lexicales, comprend le terme :

« - Tu es un Fourchelang, dit-il. Tu ne nous l'avais jamais dit.
- Je suis un quoi ? s'étonna Harry.
- Un Fourchelang ! répéta Ron. Tu parles le langage des serpents ! »¹³⁹.

Les inventions lexicales ou les connexions syntaxiques – comme « voyager par cheminée » – peuvent aussi déstabiliser la lecture. La narration prend alors le plus souvent en charge la mission de guider le lecteur ou de lui apporter la réponse à l'énigme linguistique à laquelle il est confronté. Le support grâce auquel un mot-fiction se propose à la compréhension du lecteur est appelé par Richard Saint Gelais des « segments didactiques » :

« Ces segments peuvent aller de la simple incise au paragraphe, voire à la page développant longuement les récits ou concepts nécessaires à la conjecture. Ils peuvent aussi céder la place à des modes plus souples de livraison de l'information : mode narratif, quand tel événement vient suggérer l'explication d'un autre ; mode lexical, quand tel mot vient préciser un précédent... »¹⁴⁰.

Poudlard, en tant que toponyme seul, s'apparente ainsi à du « *novum* ». Cependant, la narration vient préciser son sens en lui opposant un mode lexical connu du lecteur, à savoir « école ». Ce dernier parvient alors à la déduction du sens. La dynamique linguistique de la fantasy engage de fait une double opération selon Irène Langlet : « une opération de linguistique structurale, destinée à donner un référent (imaginaire) à des mots comme « bernital » ou « vovax », et une opération socio-linguistique, destinée à extrapoler l'état de société où ce mot et son référent prennent place ». Le mot-fiction s'insère en effet au sein d'un système entier qui, la plupart du temps, permet au lecteur d'en comprendre la signification, comme si la phrase donnait son sens au mot.

¹³⁹ ROWLING Joanne, *Harry Potter et la Chambre des secrets*, *Op. cit.*, p. 209.

¹⁴⁰ LANGLET Irène, *op. cit.*, p. 27.

« C'est pourquoi Angenot peut parler de paradigmes absents, « à la fois offerts et refusés » : le monde fictif n'est jamais vraiment décrit, mais offert à la description imaginaire, mentale, possible, du lecteur, grâce à des effets de sens apportés par les syntagmes : la mise en relation des paradigmes présents et absents, les phrases, le récit. La formule d'Angenot est belle et évocatrice : « L'irradiation syntagmatique produit le mirage du paradigme absent ». »¹⁴¹.

Pour parer à cet écart existant entre le cadre de référence du lecteur et la présence de « *novum* » dans la diégèse, Richard Saint-Gelais dépasse alors le concept d'encyclopédie d'Eco et évoque la « xéno-encyclopédie ». Irène Langlet définit cette dernière comme « l'ensemble des opérations cognitives » que le lecteur met en place afin d'établir « une encyclopédie possiblement complète, [...] nécessaire à la compréhension et à l'acceptation comme vraisemblables des étrangetés du récit ». Richard Saint-Gelais et Irène Langlet écrivent ainsi :

« Lire de la science-fiction, ce n'est pas seulement s'exposer à des mots absents de tout dictionnaire, à des énoncés qui défient les règles sémantiques et syntaxiques [...]. C'est aussi progresser à travers un texte qui postule une encyclopédie différant plus ou moins considérablement de celle du lecteur, une xénoencyclopédie »¹⁴².

« Cette « xéno-encyclopédie » se règle sur l'encyclopédie de départ du lecteur selon un principe d'écart minimal : on ne commence à élaborer tout cela que lorsqu'on ne peut plus faire autrement et que l'encyclopédie dont on dispose s'avère insuffisante. Le lien entre le système de références ordinaire du lecteur et le système de références qu'il doit imaginer est ainsi étroitement articulé »¹⁴³.

Poudlard, le Chemin de Traverse ou Pré-au-Lard n'étaient ainsi que des termes qui n'évoquaient aucune image mentale au lecteur lors de leur première mention dans le texte. Leur mise en réseau et leur résonance avec les connaissances personnelles et celles déjà acquises du lecteur ont donc été nécessaires pour déployer une spatialité concevable pour ce dernier.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴² SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo*, p. 121.

¹⁴³ LANGLET Irène, *op. cit.*, p. 26.

*

En définitive, le genre dans lequel s'inscrit l'œuvre littéraire – en l'occurrence la fantasy – est déterminant dans la production d'une spatialité énigmatique. La fantasy alimente à la fois les thématiques et la dynamique linguistique permettant de construire le monde imaginaire, à savoir l'espace sorcier, à partir du vide. Sa (re)construction en tant qu'espace énigmatique repose autant sur les éléments d'écriture, soit le pôle la création littéraire, que sur le travail d'appréhension du lecteur, soit le pôle de la réception. Néanmoins, bien que la fantasy constitue la base sur laquelle se déploie le monde imaginaire, ou du moins son fonctionnement¹⁴⁴ ; le roman doit se construire également par un procédé essentiel à sa progression, à savoir l'intrigue. Si la fantasy est le genre dans lequel s'inscrit le monde imaginaire, l'intrigue est ce qui permet de l'explorer, de passer d'espace en espace, voire de le générer. Dans cette perspective, l'énigmatique découle alors de la mise en tension et des enjeux mis en place par l'intrigue.

¹⁴⁴ Fonctionnement structurel, soit la façon dont le monde imaginaire s'agence par rapport au monde réel ; et fonctionnement linguistique, soit la façon dont le monde imaginaire prend corps textuellement.

Chapitre 3 – Enigmes et intrigues : un parcours dans l'espace

A/ Le rôle des espaces au sein des intrigues

Au-delà du labyrinthe, de Poudlard, ou des autres lieux évoqués précédemment dans cette étude, le cycle *Harry Potter* déploie de nombreux autres espaces mineurs, vecteur d'énigmaticité. En effet, d'un point de vue narratologique, la mise en fiction – voire la mise en espace – de lieux dans l'imaginaire commun est déterminante dans la dialectique entretenue entre les deux notions. Le *topos* en tant que *lieu-espace* et le *topos* en tant que *lieu commun* se rencontrent ainsi afin d'alimenter la mécanique du récit. Les lieux ne sont plus uniquement des décors, mais déterminent l'action, voire l'enclenchent. L'élément spatial devient à la fois, dans une dynamique complémentaire, un décor topique et un décor réinventé ; tandis que l'intrigue se transforme en véritable parcours spatial.

1. *Sous la trappe : une mise en espace de l'énigmatique*

Cet espace souterrain et dissimulé que représente le lieu « sous la trappe » - expression qui donne littéralement son nom au seizième chapitre de *L'école des sorciers* – s'inscrit dans l'imaginaire et l'esprit des lecteurs comme le lieu de toutes les énigmes. Par essence, la trappe cache un secret, un espace inconnu dans les entrailles du château¹⁴⁵. Située au troisième étage¹⁴⁶, elle garde en réalité l'entrée de plusieurs salles qui se succèdent en enfilade et qui mènent à une ultime pièce dans laquelle se trouve la Pierre Philosophale, élément mystérieux entouré d'une mythologie propre, afin de la protéger des voleurs. En descendant sous cette trappe gardée par le chien à trois têtes, Harry, Ron et Hermione doivent ainsi passer une série d'obstacles et d'épreuves avant de parvenir jusqu'à Voldemort. Chacun des obstacles

¹⁴⁵ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 270 : « On doit être des kilomètres sous le château ».

¹⁴⁶ Dans la traduction, Jean-François Ménard écrit le « deuxième étage » alors même que le texte original évoque le « third-floor corridor ». Cela ne paraît pas être une erreur de traduction car dans les pays anglo-saxons, le rez-de-chaussée est appelé « premier étage ». Il paraît donc logique de traduire « troisième étage » par « deuxième étage » afin de rééquilibrer les choses.

correspond à une nouvelle salle et prend la forme d'une énigme à résoudre en mettant en jeu la notion de spatialisation.

Après avoir résolu les énigmes du Filet du Diable et des clés volantes, les personnages s'engagent dans « un passage qui [s'ouvre] devant eux et [s'enfonce] sous terre »¹⁴⁷ et parviennent dans la Salle de l'échiquier géant dans laquelle ils devront jouer une partie d'échec version sorcier¹⁴⁸.

« La deuxième salle était plongée dans une telle obscurité qu'ils ne voyaient plus rien. Mais lorsqu'ils eurent franchi le seuil de la porte, une lumière éclatante jaillit soudain en leur révélant un spectacle étonnant. Ils se trouvaient au bord d'un échiquier géant, derrière des pièces noires qui étaient plus grandes qu'eux et semblaient avoir été sculptées dans la pierre. En face d'eux, de l'autre côté de la salle, se tenaient les pièces blanches. Harry et les deux autres furent parcourut d'un frisson. Les pièces blanches n'avaient pas de visage ». ¹⁴⁹

L'obscurité, toujours présente, marque la transition – le « seuil » littéralement – et l'entrée dans un nouvel espace. Ce dernier est révélé par la lumière, comme s'il était jusqu'à présent en sommeil et n'attendait que les personnages pour que le « spectacle » commence. Le lieu enclenche et détermine donc l'action. Par ailleurs, l'échiquier en tant qu'espace littéraire est un espace autre, un espace qui joue le rôle d'un monde en soi. Les modalités d'évolution et de déplacement dans l'espace sont dépendantes des règles du jeu : le parcours est donc également déterminé au même titre que l'action par cet espace si particulier, comme l'exprime Ron :

- « - Qu'est-ce qu'on fait, maintenant ? murmura Harry.
 - C'est évident, non ? Dit Ron. Il va falloir jouer une partie d'échecs pour arriver de l'autre côté.
- Derrière les pièces blanches, ils apercevaient une autre porte.
- Comment on va s'y prendre ? demanda Hermione, inquiète.
 - Nous serons sans doute obligés de nous transformer nous-mêmes en pièces d'échecs, dit Ron »¹⁵⁰.

¹⁴⁷ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 272.

¹⁴⁸ La version sorcière des échecs est semblable à celle des moldus, à l'exception du fait que les pièces sont vivantes et possèdent jusqu'à une certaine mesure une volonté propre. Si une pièce « perd », elle est frappée par une autre violemment et sort de l'échiquier.

¹⁴⁹ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 274.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 275.

32 cases noires, 32 cases blanches : voici l'épreuve spatiale à affronter. Harry, Ron et Hermione se doivent de résoudre l'énigme du jeu afin de remporter la partie et de poursuivre leur parcours. Si sur le plan théorique, cette partie d'échec apparaît comme ordinaire – la victoire dépendant de la capacité des personnages à établir une stratégie pour surmonter la traversée de l'échiquier – le plan métaphorique de l'espace semble quant à lui intéressant. De fait, bien souvent, l'échiquier fonctionne comme un microcosme, un reflet du monde réel. Vera Terekhov écrit à ce propos que « le monde des échecs glisse hors de l'espace du jeu pour se confondre avec le réel »¹⁵¹. En effet, ce qui se joue dans l'espace de l'échiquier semble avoir de troublantes résonances avec les actions futures qui se dérouleront dans le cycle ; tandis qu'un jeu de correspondance entre les pièces et les personnages semble être mis en scène.

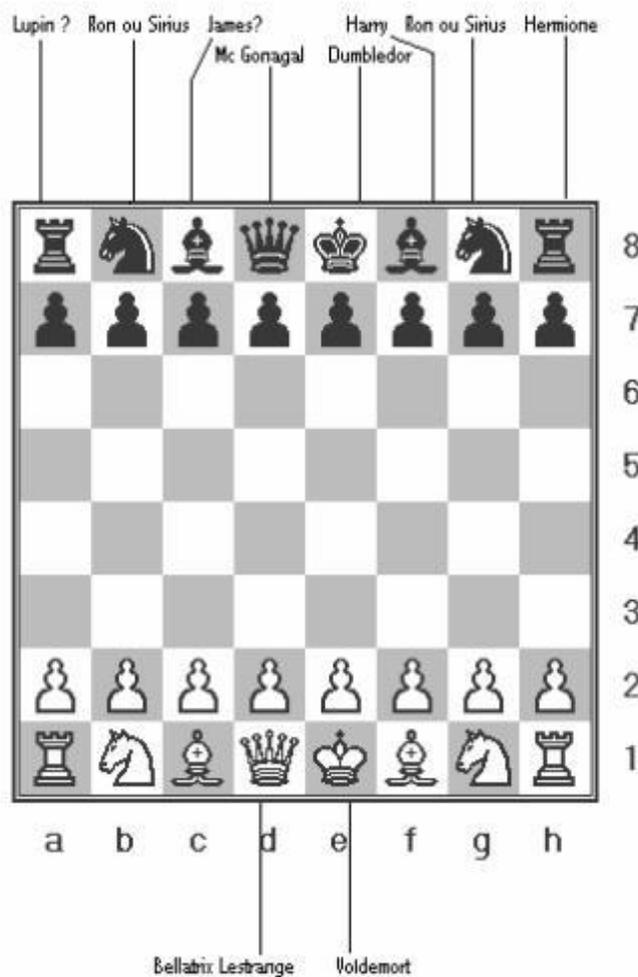


Figure 2 :
Correspondance
supposée entre les
pièces d'échec et les
personnages des
romans¹⁵²

¹⁵¹ VION-DURY Juliette et WESTPHAL Bernard, *Littérature & Espaces : Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, coll. « Espaces humains », 2003, p. 189.

¹⁵² Figure réalisée par un fan sur internet. Auteur anonyme.

Cette théorie, bien que non-officielle, a été émise par de nombreux lecteurs et s'est propagée parmi la communauté de fans sur internet¹⁵³. Elle voudrait que Harry, Ron et Hermione soient le reflet des pièces qu'ils incarnent : Harry est le fou qui agit sans réfléchir ; Hermione est la tour stable, posée et sage ; et Ron est le cavalier fier et téméraire. En acceptant ces correspondances, les analogies avec d'autres personnages peuvent aller plus loin. Si les trois héros jouent avec les pièces noires, leurs adversaires – c'est-à-dire les pièces blanches – n'ont pas de visage à l'image des Mangemorts – véritables antagonistes dans le cycle – qui dissimulent leur identité sous une cagoule. Voldemort et Dumbledore seraient ainsi représentés par les deux rois. Or, aux échecs, un roi ne peut en tuer un autre : Dumbledore répète à de nombreuses reprises qu'il ne peut être celui qui vaincra Voldemort. Ce dernier cache par ailleurs lui aussi sa véritable identité, son nom étant littéralement sujet à une énigme. Là encore, cela s'inscrit dans la correspondance avec les pièces noires dépourvues de visage. De surcroît, Dumbledore en tant que roi noir se trouve en E8. Harry, étant un fou, se retrouve donc en F8 au début de la partie, ce qui fait qu'il est la personne la plus proche de Dumbledore / du roi noir. Les reines noires et blanches, quant à elles, représenteraient respectivement Bellatrix et McGonagall. Cette idée est corroborée par le fait que la première pièce à être prise au cours de la partie est le second cavalier noir, qui pourrait incarner Sirius, fier et téméraire comme Ron, par la reine blanche, à savoir donc Bellatrix. Dans le cinquième tome, Sirius est justement bien tué par sa cousine mangemort.

Le déplacement de Harry sur les cases semblent également correspondre à son combat contre Voldemort. En effet, Harry se déplace à deux reprises : la première fois de quatre cases sans que rien ne se passe et la deuxième fois de trois cases où il parvient à faire échec et mat. Autrement dit, il se passe quatre ans – soit quatre tomes – sans que Voldemort n'apparaisse véritablement. Puis, il revient à la fin de la *Coupe de Feu*. Trois ans, ou trois tomes, s'écoulent ensuite avant que Harry n'affronte et ne tue finalement Voldemort. La progression spatiale des personnages ainsi que leur rôle sur l'échiquier paraissent dès lors être un reflet de l'univers diégétique.

¹⁵³ Il est désormais impossible de retrouver la personne ayant imaginé en premier cette théorie tant elle a été reprise sur internet. Cependant, elle n'est donc pas le fruit d'une réflexion originale dans cette étude, mais demeure intéressante dans le cadre de la question de la spatialité dans le cycle.

De la même façon, un problème logique à résoudre conditionne l'avancée dans l'espace. Harry et Hermione, après avoir quitté la pièce de l'échiquier géant, se retrouvent devant une multitude de potions et doivent comprendre une devinette laissée par le professeur Rogue afin de continuer à avancer ou de revenir en arrière :

*« Devant est le danger, le salut est derrière.
Deux sauront parmi nous conduire à la lumière,
L'une d'entre les sept en avant te protège,
Et une autre en arrière abolira le piège,
Deux ne pourront t'offrir que simple vin d'ortie,
Trois sont mortels poisons, promesse d'agonie,
Choisis, si tu veux fuir un éternel supplice,
Pour t'aider dans ce choix, tu auras quatre indices.
Le premier : si rusée que soit leur perfidie,
Les poisons sont à gauche des deux vins d'ortie,
Le second : différente à chaque extrémité,
Si tu vas de l'avant, nulle n'est ton alliée.
Le troisième : elles sont de tailles inégales,
Ni naine ni géante en son sein n'est fatale.
Quatre enfin : les deuxièmes, à gauche comme à droite,
Sont jumelles de goût, mais d'aspect disparates.*

Hermione poussa un profond soupir et Harry fut stupéfait de voir qu'elle souriait.

- Remarquable, dit-elle. Ce n'est pas de la magie, c'est de la logique. Une énigme. Il y a beaucoup de grands sorciers qui n'ont pas la moindre logique, ils n'arriveraient jamais à trouver la solution. [...]
- Comment savoir laquelle boire ?
- Laisse-moi réfléchir.

Hermione relut le papier plusieurs fois. Puis elle examina attentivement les bouteilles en marmonnant pour elle-même. Enfin, elle poussa un cri de victoire. »¹⁵⁴

Le parcours dans l'espace n'est ainsi pas linéaire. Si l'une des fioles permet de traverser les flammes noires qui barrent la route vers la prochaine pièce, une autre permet au contraire de traverser les flammes violettes donnant accès à la pièce de l'échiquier que les personnages viennent de quitter.

Ainsi, la dynamique spatiale et la dynamique énigmatique sous-tendues par les intrigues s'entremêlent.

¹⁵⁴ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 278.

2. La hiérarchisation de l'espace et des énigmes : la question de l'intrigue

Durant le quatrième tome, les trois épreuves du Tournoi mettent en scène la dialectique entretenue entre la spatialité et l'énigmaticité. Si le labyrinthe était un exemple fondamental de par son essence même, l'arène dans laquelle se déroule la première épreuve permet d'enclencher l'action, mais aussi une double énigme : celle de l'œuf d'or. En effet, l'objectif de cette première tâche est de réussir à s'emparer d'un œuf en or placé au milieu d'un nid gardé par une dragonne. Les candidats du Tournoi doivent affronter l'animal au sein d'une arène, espace clos dans lequel se joue traditionnellement un combat ou un spectacle, si ce n'est les deux à la fois. L'arène évoque ainsi dans l'imaginaire collectif un espace d'épreuve. Étrangement, l'arène ne fait l'objet d'aucune description dans le livre et ne sert donc que de réceptacle à l'intrigue à venir : s'emparer de l'œuf d'or, parvenir à l'ouvrir, et interpréter l'énigme qu'il contient.

« Si vous regardez bien les œufs d'or qui sont en votre possession, vous constaterez qu'on peut les ouvrir... Vous voyez les charnières, là ? Alors écoutez bien : ces œufs contiennent des énigmes que vous devrez élucider pour savoir en quoi consistera la deuxième tâche et comment vous y préparer ! »¹⁵⁵

A l'instar des pièces qui se succédaient sous la trappe, les champions passent d'un espace à l'autre à condition de résoudre les énigmes qui se rattachent aux lieux des épreuves. En l'occurrence, l'énigme de l'œuf conditionne véritablement l'intrigue de ce quatrième tome dans la mesure où elle articule la première et la deuxième épreuve. Objet convoité dans la première, il devient un mystère à résoudre pour préparer la deuxième. En effet, en ouvrant l'œuf sous l'eau, Harry entend ce chant, censé être un indice :

« Descends nous visiter et entends nos paroles
Nous devons pour chanter être au-dessous du sol.
À présent, réfléchis, exerce ton esprit,
Ce qui t'est le plus cher, nous te l'avons ravi,
Pendant une heure entière il te faudra chercher
Si tu veux trouver ce qu'on t'a arraché.
Après l'heure écoulée, renonce à tout espoir
Tes efforts seront vains car il sera trop tard ».¹⁵⁶

¹⁵⁵ ROWLING, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, op. cit, p. 383.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 489.

Les énigmes et les lieux s'enchaînent ainsi, ou plutôt s'enchaînent et s'entremêlent par alternance. Chaque étape permet à l'intrigue globale d'avancer, de se déplacer, voire de s'enclencher. Dans ce cas de figure, les lieux engagent davantage la question d'intrigue que celle de spatialité. En effet, il ne faut pas confondre ce qui est de l'ordre de la spatialité et ce qui est de l'ordre de l'intrigue. Les analyses d'un récit, développées dans les théories de l'univers de fiction à partir de sa diégèse et du monde qu'il met en scène, s'écartent le plus souvent de la question d'intrigue : penser un récit par la spatialité revient à le penser de manière déhiérarchisée puisque cela renvoie à dire qu'il existe un monde indépendant de toute intrigue. L'intrigue, au contraire, comprend une notion de hiérarchisation car elle pose, de fait, des événements qui organisent la trame narrative et qui donc structurent le récit. Si un récit est ainsi une intrigue, l'espace est une façon d'échapper au récit pour basculer du côté de la diégèse et du monde tel qu'il est figuré indépendamment du récit. Il faut donc articuler l'énigme dans sa relation au monde : l'énigme, par rapport au monde, est le moteur de la mise en intrigue et de la mise en suspens. Elle représente une dynamique de la séduction narrative. L'énigme du chant des sirènes dans l'œuf, à l'instar des énigmes sous la trappe, fait ainsi basculer l'espace du côté de l'intrigue. Si auparavant il était question du monde imaginaire et de sa construction, il s'agit davantage ici d'enclencher et de faire avancer le récit en articulant l'espace de l'arène – simple réceptacle de l'intrigue – avec l'œuf qui lui-même permet au récit d'arriver à l'espace du lac où se dénoue l'intrigue. Une hiérarchisation apparaît de fait dans la mesure où l'arène ne saurait exister en tant qu'espace indépendant. Elle ne crée pas le monde, mais structure les événements de l'intrigue.

3. Les enquêtes : un voyage spatial

L'articulation de l'intrigue, de l'espace et des énigmes cristallise un aspect fondamental du cycle : celui des enquêtes. Toutes les enquêtes permettent un parcours, voire un voyage spatial qui ouvre sur de nouveaux espaces. La résolution progressive de l'intrigue prend en effet souvent la forme d'une enquête policière. A cet égard, Anne Besson souligne que « la démarche de collecte d'indices demeure centrale » dans les romans :

« En outre, les intrigues relèvent en bonne partie du genre policier, de l'enquête, de manière très nette dans les trois premiers volumes qui reprennent les codes du *whodunnit* (avec notamment la fausse piste de Rogue que tout accuse), mais encore dans les tomes suivants où il va s'agir de retrouver et rassembler des objets magiques et la connaissance d'un passé caché pour affronter enfin l'ennemi – la démarche de collecte d'indices demeure centrale »¹⁵⁷.

Or, cette recherche d'indices conduit constamment les personnages à découvrir de nouveaux lieux afin de mener à bien leur enquête. Dans *La Chambre des secrets*, les personnages explorent ainsi Poudlard – lieu que les lecteurs pensaient désormais connu – et découvre plusieurs nouvelles pièces, ce qui permet de relancer la dynamique textuelle au niveau de l'intrigue.

Le premier lieu découvert se révélera d'une importance primordiale, puisqu'il s'agit des toilettes des filles où est dissimulée l'entrée secrète de la Chambre. Les personnages y fabriquent du polynectar, une potion permettant de changer d'apparence, afin d'interroger d'autres élèves et de récolter des indices sans se faire repérer. Cet interrogatoire mène Harry, Ron et Hermione dans un lieu jusqu'à alors inconnu : la salle commune de Serpentard. Cette dernière s'inscrit en miroir de celle de Gryffondor, autant dans sa localisation (sous terre contre une tour en hauteur) que dans sa description (vert contre rouge, froideur contre chaleur). Son accès même devient une partie de l'enquête et de l'énigme puisque Ron et Harry ne savent pas où elle se trouve, ni comment y entrer, et s'enfoncent dans les entrailles du château :

« Harry et Ron descendirent précipitamment l'escalier plongé dans l'obscurité. [...] Le labyrinthe des sous-sols était désert. Ils s'enfoncèrent de plus en plus loin dans les entrailles du château. [...]

Malefoy s'arrêta devant un mur nu et humide.

- Qu'est-ce que c'est déjà, le nouveau mot de passe ? Demanda-t-il à Harry.

- Heu...

- Ah, ça y est, je me souviens, dit Malefoy. Sang-Pur !

Une porte de pierre dissimulée dans le mur s'ouvrit aussitôt et Malefoy la franchit »¹⁵⁸.

¹⁵⁷ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard*, Fabula / Les colloques, 2017.

¹⁵⁸ ROWLING Joanne, *Harry Potter et la Chambre des secrets*, op. cit, p. 234 à 236.

Ce court passage condense à lui seul toutes les caractéristiques précédemment recensées : labyrinthe, profondeur, obscurité et entrée dissimulée. La descente dans les profondeurs du château est même par quatre fois énoncée avec les verbes « descendirent » et « s'enfoncèrent », et les substantifs « sous-sols » et « entrailles ». L'esthétique en trompe-l'œil de l'architecture du château est également mise en avant par « la porte dissimulée dans le mur » : présente et absente à la fois, elle participe au caractère insaisissable de l'espace, au même titre que le « labyrinthe » et « l'obscurité » qui entrave la vue et donc la perception. De fait, l'enquête visant à découvrir des informations sur la Chambre des secrets met profondément en jeu la notion de spatialité. Le parcours nécessaire à la résolution de l'énigme qu'elle constitue semble en réalité créer l'espace qui se déploie en fonction de l'intrigue.

B/ Quête et (r)exploration des espaces

De surcroît, l'enquête – voire la quête – ne mène pas uniquement à une découverte de nouveaux espaces, elle en permet également une redécouverte. La spatialité est une manière de penser le récit de façon dynamique : un espace ou un lieu ne saurait se résumer à son apparition singulière. Son retour et sa redécouverte au sein de la narration en font un élément générateur de son action. A ce titre, la notion de « chronotope », du théoricien Mikhail Bakhtine, met en exergue le lien existant entre les lieux en tant qu'entité close et les espaces en tant qu'aire géographique et symbolique. En effet, les lieux qui constituent le monde sorcier se trouvent être la matrice de l'univers où les événements se déroulent, où la tension narrative s'exprime, et où les idées de l'œuvre se révèlent. Bakhtine définit lui-même le « chronotope », en insistant sur sa « signification figurative », dans les termes suivants :

« De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations philosophiques et sociales, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite gravitent autour du chronotope, et par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. [...]. Telle est la signification figurative du chronotope »¹⁵⁹.

¹⁵⁹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 391.

Le chronotope conjugue ainsi le rapport au temps et à l'espace. Ces deux notions se confondent dans la dynamique de ré-exploration qui suppose de manière inhérente une redécouverte spatiale à deux bornes temporelles différentes.

1. Transformation des lieux : redécouverte spatiale

La Salle sur Demande est, à cet égard, un exemple significatif. Pièce mouvante dont l'entrée est dissimulée, elle se cache au sein du château depuis des siècles et porte en elle l'inscription du temps et des générations d'élèves qui s'y sont succédées. A son échelle, la Salle sur Demande pourrait être un écho du monde sorcier : insaisissable, énigmatique, dissimulé, et en mouvement constant.

« - Dobby connaît le lieu idéal ! dit-il sur un ton allègre. [...]. On l'appelle la Pièce Va-et-Vient ou encore la Salle sur Demande.

- Et pourquoi ? s'étonna Harry.

- Parce que c'est une pièce où ne peut pas entrer, dit Dobby d'un ton très sérieux, que si on en a vraiment besoin. Parfois, elle est là, parfois elle n'y est pas, mais quand elle apparaît, elle contient toujours ce qu'on cherche. [...]

- Combien de gens la connaissent ? demanda Harry qui s'était redressé dans son fauteuil.

- Très peu monsieur. La plupart du temps, ils tombent dessus quand ils en ont vraiment besoin mais, souvent, ils ne la retrouvent plus jamais parce qu'ils ne savent pas qu'elle est toujours là à attendre qu'on l'appelle, monsieur »¹⁶⁰.

La Salle sur Demande, aussi nommée la Salle-Va-et-Vient, relève donc d'une spatialité déterminée par son entrée dissimulée. Sa particularité réside cependant dans le fait qu'elle ne se révèle pas à tous, son accessibilité dépendant d'un besoin. Elle est donc changeante :

« - Dobby l'a déjà utilisée, monsieur, ajouta l'elfe en baissant la voix d'un air coupable, quand Winky avait beaucoup bu. Il l'a cachée dans la Salle sur Demande et il y a trouvé des antidotes à la Bièrreaubeurre avec un joli petit lit à la taille d'un elfe pour qu'elle puisse remettre, monsieur... Et Dobby sait aussi que Mr Rusard y a trouvé du matériel de nettoyage un jour où il en manquait, monsieur, et...

- Et si on a vraiment besoin d'aller aux toilettes, dit Harry après s'être soudain rappelé quelque chose que Dumbledore lui avait dit

¹⁶⁰ ROWLING Joanne, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, op. cit, p. 437.

l'année précédente, au bal de Noël, est-ce qu'elle se remplirait de pots de chambre ?

- Dobby le pense, monsieur, répondit l'elfe en hochant gravement la tête. C'est une pièce étonnante, monsieur »¹⁶¹.

L'intérieur de la pièce est donc mobile et mouvant. À quoi ressemble la Salle quand personne n'est à l'intérieur ? Par ailleurs, existe-elle- réellement ? Cette existence « hors espace » engendre le mystère qui l'entoure en plus de son accessibilité. Si les autres lieux aux entrées secrètes sont des énigmes vouées à être résolues, le mystère de la Salle sur Demande, lui, demeure en suspens puisque le lecteur comme les personnages ne sauront jamais ce qu'elle contient « à vide ». L'énigmaticité de la pièce réside ainsi plus dans son essence même que dans son entrée secrète car le procédé pour la faire apparaître, une fois connu, est assez simple :

« - Dobby m'a dit de passer trois fois devant ce morceau de mur en pensant très fort à ce que nous voulons.

Ils suivirent ces instructions, faisant demi-tour devant la fenêtre située à l'une des extrémités du mur, puis devant le vase de la taille d'un homme qui se trouvait à l'autre bout. [...].

- Harry ! dit soudain Hermione alors qu'ils faisaient à nouveau demi-tour après leur troisième passage.

Une porte en bois verni était apparue dans le mur. [...]. Harry tendit la main, saisit la poignée de cuivre, ouvrit la porte et pénétra le premier dans une pièce spacieuse, illuminée par des torches semblables à celles qui éclairaient les cachots, huit étages plus bas »¹⁶².

En tant que chronotope, la Salle sur Demande matérialise la notion littéraire du monde imaginaire dans l'œuvre. L'espace qu'elle contient n'existe en effet qu'au moment où il est présent physiquement en tant que décor ; tandis que le reste du temps il est « en attente » d'actualisation par l'intrigue et l'arrivée des personnages. Tel un décor de théâtre attendant d'être utilisé derrière la scène, l'intérieur de la pièce n'a d'existence que dans sa potentialité, tout comme les différentes parties du monde imaginaire.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 438.

¹⁶² *Ibid.*, p. 441.

La seconde apparition de la Salle sur Demande se déroule dans le sixième tome, *Le Prince de sang-mêlé*. Tout d'abord, elle brille par son absence et donne son nom au chapitre 21 « La salle introuvable ». Cet adjectif épithète met en exergue son caractère spatial énigmatique dans la mesure où, faute de pouvoir y entrer, un lieu se doit pour le moins d'être trouvable. Or, précisément, dans ce chapitre Harry ne parvient pas à pénétrer à l'intérieur de la salle car il ne peut formuler correctement son souhait avec précision. La Salle-sur-Demande apparaît néanmoins finalement à la fin du tome, mais sous une forme encore jamais observée auparavant, alors que Harry a besoin désespérément de cacher un livre.

« Il passa trois fois devant le mur et lorsqu'il rouvrit les yeux, il la vit enfin : la porte de la Salle sur Demande. Harry la poussa d'un geste brusque, se rua à l'intérieur et la claqua derrière lui. Il eut alors une exclamation de surprise. [...].

Il se trouvait dans une salle aussi vaste qu'une cathédrale. Filtrant à travers de hautes fenêtres, des rayons de lumière illuminaient ce qui ressemblait à une ville aux immenses murailles constituées, Harry le savait, d'objets cachés par des générations d'occupants de Poudlard. Il y avait des allées, des rues même, bordées de meubles cassés ou endommagés, entassés en piles vacillantes, relégués là pour dissimuler peut-être les effets de mauvaises manipulations magiques ou entreposés par des elfes de maison fiers de leur château. On voyait aussi des livres par milliers, sans aucun doute interdits, couverts de graffiti ou volés ; des catapultes ailées et des Frisbee à dents de serpent, certains encore dotés d'assez de vie pour voltiger sans conviction au-dessus de montagnes d'autres objets prohibés ; des flacons ébréchés de potions coagulées par le temps, des chapeaux, des bijoux, des capes ; il y avait également des coquilles d'œufs de dragon, des bouteilles bouchées dont le contenu brillait encore de leurs maléfiqes, plusieurs épées rouillées et une lourde hache maculée de sang.

Harry s'enfonça dans l'une des nombreuses allées qui sillonnaient ces amas de trésors cachés. Il tourna à droite, passa devant un énorme troll empaillé, courut un peu plus loin, tourna à gauche, devant l'Armoire à Disparaître cassée dans laquelle Montague s'était perdu l'année précédente, et s'arrêta enfin à côté d'un grand placard couvert de cloques comme s'il avait reçu des giclées d'acide. [...] Puis il courut à toutes jambes le long des allées bordées de vieilleries, retrouva la porte et sortit dans le couloir en la refermant derrière lui. Le mur retrouva aussitôt sa surface de pierre nue »¹⁶³.

¹⁶³ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, op. cit, p. 578.

La Salle-sur-Demande est ici présentée sous sa forme de Salle-des-Objets-Cachés¹⁶⁴ et réactualise des topoï déjà observés, à savoir ceux du labyrinthe et de l'immensité. D'une pièce à échelle humaine, la salle est soudain devenue aussi grande qu'une cathédrale dotée de fenêtres. L'impossibilité à englober l'espace d'un seul regard participe au fait qu'il échappe à l'appréhension générale. La multitude d'objets, qui rendent l'espace illisible, va également dans ce sens. Le film, particulièrement, mettra l'accent sur cet aspect labyrinthique. Une poétique de la profusion hyperbolique se dégage du texte. Les nombreuses énumérations d'objets divers – « des chapeaux, des bijoux, des capes » – couplées aux multiples pluriels – « coquilles d'œufs de dragon », « des bouteilles bouchées », « épées rouillées » – et aux quantités vertigineuses – « des livres par milliers », « montagnes d'autres objets », « amas de trésors cachés » – engendrent une esthétique du foisonnement et de la perte de repères. L'assimilation des rangées d'objets à des « rues » transforme aussi la salle en « ville » immense et étrange où l'espace devient labyrinthe. Chaque objet entassé depuis des siècles, souvent brisé ou vacillant en pile, renvoie également au mystère de son propriétaire : pourquoi cet objet s'est-il retrouvé caché dans cet espace ? A qui appartenait-il ?

Comme l'écrit Bakhtine, le chronotope est « là où se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures »¹⁶⁵. La Salle sur Demande est en effet le théâtre d'une des résolutions de l'intrigue, à savoir la destruction d'un Horcruce. La ré-exploration de cet espace permet ainsi des redécouvertes à de multiples reprises.

2. *L'inversion en son contraire*

La ré-exploration des lieux, au fur à mesure des tomes, permet de surcroît de découvrir des lieux insolites, des lieux non pas constitués de pierres et de matériaux tangibles, mais bien de matières naturelles telle que l'eau. L'énigmaticité change ainsi littéralement de forme et donne à voir des symboliques diverses.

Le Lac Noir de Poudlard incarnerait dès lors un monde inversé ou renversé. Le monde des créatures aquatiques, présenté lors de la deuxième tâche du Tournoi des

¹⁶⁴ « Room of Hidden Things » dans la version originale.

¹⁶⁵ BAKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 387.

Trois Sorciers, ne se révèle pas à la vue de prime abord. Sa découverte présuppose une plongée dans l'inconnu, dans les eaux sombres qui sont décrites en ces termes : « Sa vaste étendue grise et froide, aux profondeurs sombres et glacées, lui semblait désormais aussi inaccessible que la lune »¹⁶⁶. Une fois encore, nous retrouvons le topos du lieu souterrain et sombre, bien que dans le cas présent ce dernier prenne la forme d'un espace aquatique. En cela, le Lac Noir se rapproche de la Chambre des secrets ou de la salle commune des Serpentard qui se situaient également dans les profondeurs du château. La particularité du Lac Noir réside cependant dans le fait qu'il était un lieu connu des personnages, un lieu qui jusque-là « avait toujours été un simple élément du paysage »¹⁶⁷. Ce changement de statut, ce passage de simple étendue d'eau dans le parc à un lieu énigmatique et dangereux, est rendu possible par la perspective de devoir y plonger. Le lac est pour cela bien comparable avec la « lune », elle aussi visible et familière mais lointaine et inconnue.

De surcroît, cet espace aquatique frappe par sa ressemblance avec le monde en surface, comme si Harry plongeait au cœur d'un véritable monde inversé :

« Le silence devenait de plus en plus épais tandis qu'il découvrait un étrange et sombre paysage nimbé de brume. A présent, sa visibilité était réduite et à mesure qu'il avançait, de nouveaux contours se dessinaient dans les ténèbres : de véritables forêts de plantes aquatiques ondulaient lentement, de larges étendues de boue étaient jonchées de pierres qui miroitaient faiblement dans la pénombre. Il descendait de plus en plus loin vers le cœur du lac, scrutant ses profondeurs grises et inquiétantes, essayant de percer le mystère des ombres, là où l'eau devenait opaque.

[...] Des bâtisses rudimentaires de pierre brute, aux murs parsemés d'algues, apparurent soudain de tous les côtés dans la pénombre. [...] Certains étaient entourés de jardins de plantes aquatiques et il vit même un Strangulot apprivoisé, attaché à un piquet devant une porte. [...] Une véritable foule était rassemblée devant les bâtisses qui délimitaient une sorte de place de village aquatique. »¹⁶⁸

Cette description est intéressante pour deux points : les nombreuses occurrences renvoyant à l'obscurité et la symétrie de ce monde aquatique avec celui de la surface. En effet, le motif de la pénombre parcourt le texte avec les adjectifs « sombre » et « opaque » et les noms communs « brume », « ténèbres », « pénombre » et « ombres ».

¹⁶⁶ ROWLING, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, op. cit, p. 510.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 522-525.

Cette isotopie du monde obscur est doublée de celle de l'énigme, comme si tout lieu ou objet opaque se devait d'être résolu, comme le soulignent les verbes « découvrait », « scrutant » ainsi que les expressions « percer le mystère » et « nouveaux contours ». La narration traverse véritablement ici l'espace dans une optique de découverte, voire de révélation. Le lieu devient le mystère à percer avant d'arriver à l'épreuve.

Néanmoins, une fois cette découverte effectuée, ce monde aquatique entouré de mystère apparaît surtout comme un monde inversé, un microcosme au sein du macrocosme du monde sorcier. Les bâtisses aux jardins de « plantes aquatiques » avec un « strangulot apprivoisé et attaché à un piquet devant une porte » n'est pas sans rappeler Privet Drive et ses maisons aux jardins verdoyants. Le monde aquatique semble être le pendant du monde d'en-haut, une sorte de reflet ou de miroir déformé : si la surface de l'eau reflète les alentours, la profondeur du lac reflète le monde. Cet espace mettrait presque en jeu une esthétique qui n'est pas sans évoquer celle de l'Atlantis ou d'une cité engloutie sous les eaux tant ce village paraît normal et anormal à la fois. A ce sujet, Pierre Jourde souligne par ailleurs que :

« De façon générale, l'eau stagnante semble impliquer nécessairement une présence, souvent monstrueuse ou maléfique. [...] Cette obscurité fondamentale, première, c'est bien entendu la mort, mais considérée, encore une fois, comme liée à l'origine ("older"), comme un retour à ce qui était avant, dans une annulation cyclique de la temporalité »¹⁶⁹.

L'espace aquatique pourrait ainsi être une image d'un temps ancien, une origine profonde du monde proche de la nature et de la magie, valeur historiquement liée à la littérature de fantasy.

Dans le *Prince de sang-mêlé*, le lac de la caverne est quant à lui également une représentation de l'eau comme monde autre. Cependant, si le Lac Noir de Poudlard était lui-même un monde renversé, un monde vivant donc, celui-ci est davantage lié à la mort. Pierre Jourde écrit ceci à ce sujet :

« Les eaux stagnantes, nous avons déjà eu l'occasion de le dire, avec tout ce qu'elles évoquent de pourrissement, d'immobilité, donnent une image très forte, très concrète de la mort. Ce n'est donc pas la mort comme transgression, libération, départ, mais bien au contraire la mort physique, l'enfermement de la matière en elle-même, l'impossibilité pour l'être de s'arracher à son propre poids matériel. C'est que le marais

¹⁶⁹ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 450.

est l'eau engluée dans la terre ; de plus au lieu d'être une étendue aquatique circonscrivant les terres, il est circonscrit par elles »¹⁷⁰.

L'eau stagnante incarne ainsi l'absence de mouvement, une immobilité morbide exprimée dans un espace replié sur lui-même. Par ailleurs, l'intérieur de la caverne apparaît comme un prolongement spatial de son entrée puisqu'elle met en jeu les mêmes caractéristiques : obscurité, roche et eau.

« Ils eurent alors sous les yeux une vision étrange, effrayante : ils se trouvaient au bord d'un grand lac noir, si étendu qu'Harry ne parvenait pas à en distinguer la rive opposée dans une caverne si haute que le plafond restait également hors de vue. Une lueur verdâtre, nébuleuse, brillait au loin, là où semblait se situer le centre du lac, et se reflétait dans une eau parfaitement immobile. Cette lueur et la clarté projetée par les deux baguettes étaient les seules sources lumineuses qui perçaient l'obscurité d'un noir satiné, mais leurs rayons ne parvenaient pas à pénétrer aussi loin que Harry l'aurait pensé. D'une certaine manière, l'obscurité était ici plus épaisse que la normale »¹⁷¹.

L'espace ne saurait être ici plus énigmatique : enveloppé d'une noirceur « étrange et effrayante », il est également insaisissable pour le regard tant le lac est étendu et la caverne profonde. L'eau stagnante, et plus encore son centre, devient alors le symbole de la mort notamment à cause des deux éléments qu'elle contient : des Inferis et un Horcruxe. Les premiers sont des créatures, des cadavres ensorcelés et cachés dans les profondeurs du lac pour empêcher les visiteurs de s'emparer de l'Horcruxe. Ce dernier, dans le monde sorcier, est un objet relevant de la magie noire dans lequel Voldemort dissimule une partie de son âme afin de se soustraire à la mort. Le centre joue ici un rôle fondamental à double titre : il incarne la mort, aussi bien par la présence des Inferis en son sein, que par la présence de l'Horcruxe au milieu du lac¹⁷². Ces symboles mortifères transforment l'espace en un chronotope qui matérialise l'idée d'un ailleurs, comme une représentation concrète de la mort, concept d'ordinaire abstrait par essence. De nouveau, Pierre Jourde évoque cette idée dans son ouvrage sur la géographie des mondes imaginaires :

¹⁷⁰ *Ibid.*, emplacement 371.

¹⁷¹ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, op. cit, p. 616.

¹⁷² ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, op. cit, p. 617 : « Vous ne croyez pas que l'Horcruxe pourrait se trouver au fond ? » / « Oh, non.... Je crois qu'il se trouve au milieu »).

« Contrairement à la mer, espace périphérique, limite ou transition, le lac, la lagune ou le marécage ont ceci de commun qu'ils sont avant tout considérés comme intériorités.

Dans le tissu continu de l'espace, ils forment un trou, une déchirure, par où l'Ailleurs peut surgir ou à travers quoi il peut nous saisir et nous attirer, et cet ailleurs est d'autant plus inquiétant qu'il ne surgit pas d'un lointain mesurable mais qu'il est là, présent, proche, qu'il ne vient pas du même plan de réalité mais qu'il suggère un autre plan, inimaginable : le lac instaure, dans l'horizontalité du monde, la hantise de la profondeur »¹⁷³.

L'espace prend ainsi en charge l'image de la mort, impossible à concrétiser autrement que par des éléments tangibles et visibles tels que l'obscurité surnaturelle, les créatures ou les objets magiques qui suggèrent l'existence d'une réalité autre.

C/ La carte du Maraudeur : mise en espace d'un lieu énigmatique

Si des objets peuvent être porteurs d'un symbolisme certain dans l'espace, d'autres objets peuvent quant à eux le redéfinir. Le parcours dans l'espace suivi par les personnages est ainsi orienté et redéfini par un objet central dans le cycle : la carte du Maraudeur. Cette dernière représente l'école de sorcellerie Poudlard et son parc environnant. Elle accompagne d'une légende chaque point incarnant une personne se déplaçant au sein du château. Signée par des pseudonymes mystérieux, elle met en jeu une paternité problématique et élabore une typographie de lieux interdits et de divers passages secrets au cœur du château et de ses environs, enseignant par la même occasion aux lecteurs et aux personnages comment se repérer dans l'espace.

¹⁷³ JOURDE Pierre, *op. cit.*, emplacement 475.

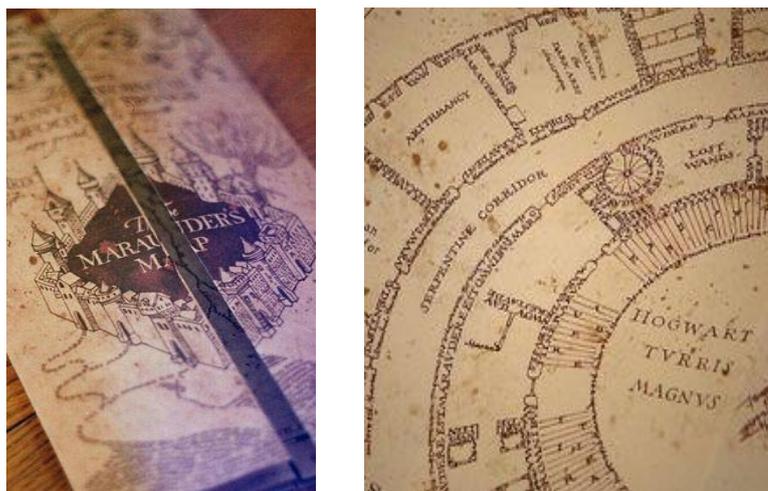


Figure 3 : Représentation de la carte du Maraudeur

1. Un fonctionnement énigmatique

A l'instar des lieux dont l'entrée est secrète, l'accès à la carte du Maraudeur est difficile dans la mesure où elle ne se révèle qu'aux initiés. En apparence, elle ne semble en effet qu'être un simple parchemin vierge, « un grand morceau de parchemin carré, très abîmé, qui ne portait aucune inscription »¹⁷⁴. En effet, la carte ne s'active qu'à la prononciation d'une formule précise et ne se referme que par le même moyen :

« - Je jure solennellement que mes intentions sont mauvaises.

Aussitôt, de petits traits d'encre se répandirent sur le parchemin en dessinant comme une toile d'araignée. Les traits se joignirent, se croisèrent, s'étendirent aux quatre coins du parchemin. Puis des mots tracés d'une grande écriture ronde à l'encre verte apparurent en haut du document :

Messieurs Lunard, Queudver, Patmol et Cornedrue, spécialistes en assistance aux manigances de mauvais coups, sont fiers de vous présenter la carte des Maraudeurs.

Le parchemin représentait à présent un plan détaillé du château et du parc environnant. Mais le plus remarquable, c'étaient les points minuscules qu'on voyait bouger ici ou là, chacun accompagné d'un nom écrit en lettres minuscules [...] Harry remarqua alors autre chose. Cette carte montrait plusieurs passages secrets qu'il ne connaissait pas »¹⁷⁵.

¹⁷⁴ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, op. cit, p. 208.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 209.

La connaissance de la formule « je jure solennellement que mes intentions sont mauvaises » est donc nécessaire pour activer la carte dont la lecture dépend. Selon Camille Adnot, qui a consacré un article aux rapports entretenus entre la carte du Maraudeur et *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* de William Blake, « il y a ainsi plusieurs niveaux de visions, selon que l'encre est révélatrice ou non révélatrice »¹⁷⁶.

Néanmoins, il existe un autre niveau, intermédiaire cette fois-ci, où la carte s'adresse à son lecteur sans pour autant se révéler complètement. Elle conserve ainsi en partie sa dimension énigmatique, tout en laissant entrevoir ses pouvoirs. Par exemple, lorsque Severus Rogue tente de la lire en la forçant à s'activer à deux reprises sans connaître la formule, la carte se couvre de mot : « Comme si une main invisible écrivait sur le parchemin, des morts apparurent alors à sa surface »¹⁷⁷. Au lieu de se transformer en carte du château, le parchemin retranscrit des insultes et des messages moqueurs à l'encontre de Rogue, écrits par les pseudonymes des Maraudeurs ; à savoir Lunard, Queudver, Patmol et Cornedrue, surnoms respectifs de Remus Lupin, Peter Pettigrew, Sirius Black et James Potter. La carte se refuse donc à Rogue. Par contraste, lorsqu'elle est activée correctement, celle-ci déploie au contraire « l'infini qui s'y tenait caché » pour reprendre la formule de William Blake. Autrement dit, « la formule suffit à elle seule à établir un contrat avec les Maraudeurs et à changer les rapports spatiaux »¹⁷⁸, ou plutôt à redéfinir l'appréhension que les personnages ont de l'espace.

2. *Entre identités énigmatiques et identités révélées*

Mais qui sont véritablement les Maraudeurs, les inventeurs de cette carte si particulière ? Pourquoi la carte est-elle signée par les noms étranges que sont Lunard, Queudver, Patmol et Cornedrue ? Ce « pseudonymat » est-il justement une absence de signature ou une signature équivoque ? « L'auteur qui encre la page doit-il renoncer à sa propre identité afin de connaître celle des autres ? [...] Les auteurs se trouvent en tout cas obligés d'abandonner la transparence »¹⁷⁹, selon Camille Adnot. En effet, si

¹⁷⁶ ADNOT Camille, « La mariage du ciel et de l'Enfer : Carte du Maraudeurs blakienne ? Entre anonymat et pseudonymat », in *La Pardailan – Revue de littératures populaires et cultures médiatiques*, n°4- Signatures, Paris, Editions La Taupe Médite et Centre International Michel Zévaco, 2018.

¹⁷⁷ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, *op. cit.*, p. 307.

¹⁷⁸ ADNOT Camille, *op. cit.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

l'auteur, ou plutôt les auteurs en l'occurrence, se revendiquent créateurs, ils n'en rejettent cependant pas moins « le principe d'autorité ». Toutefois, les auteurs laissent en vérité une trace de leur passage et de leur identité car cette dernière « est mouvante et affaire de trajet ». Grâce au sortilège d'*Homonculus* qui anime la carte et permet de localiser la position des personnes au sein de Poudlard, l'identité véritable ne peut en réalité être cachée à la carte. Le nom de Peter Pettigrew, traître et ancien ami de Remus, Sirius et James, apparaît et est révélé par la carte alors même qu'il avait contribué à sa création. Par conséquent, elle « n'épargne pas ses auteurs quand il s'agit de mettre leur identité à nu ». Elle ne peut être trompée ni par la métamorphose humaine ou animale ni par aucun enchantement. Dans le quatrième tome, la carte révèle également l'identité de Barty Croupton Jr qui se cache sous l'apparence d'Alastor Maugrey grâce au polynectar. Cependant, Harry ne comprend pas la légende indiquée et ne le démasque pas aussitôt. Il s'agit dans ce cas précis « d'une identification ambiguë qui indique un angle mort de la carte du Maraudeur »¹⁸⁰ dans la mesure où deux personnes portent ici le même prénom, à savoir le père et le fils. La carte ne parvient pas à les différencier et les identités se confondent. Cela montre « les limites de la signature car même un nom authentique peut s'avérer trompeur »¹⁸¹. De surcroît, l'anonymat de la carte peut s'expliquer par une volonté stratégique de ses auteurs, à savoir les Maraudeurs, de « donner plus de liberté au lecteur et d'établir, paradoxalement, un lien plus authentique avec lui ». Ce lien complice ne peut cependant pas reposer sur une transparence identitaire où auteur et lecteur se connaîtraient et se reconnaîtraient mutuellement. Au contraire, le pacte se caractérise par l'anonymat, l'énigme et le secret. Ce désir de complicité est d'ailleurs explicite dans la formule permettant l'ouverture de la carte puisque les Maraudeurs se décrivent comme des « spécialistes en assistance aux Manigances de Mauvais Coups », c'est-à-dire comme des sortes de « partenaires de crimes [offrant] leur savoir interdit à [ceux faisant] preuve du même esprit »¹⁸² de transgression et d'exploration qu'eux, à l'image de Fred et George Weasley. En effet, la carte a donné aux jumeaux fauteurs de trouble des indices pour qu'ils parviennent à l'activer, malgré le fait qu'ils ne connaissaient pas la formule, car elle a reconnu en eux des « adeptes du méfait et s'est [ainsi] laissée lire ».

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

Cependant, la carte se livre pour « mieux cacher les noms de ses auteurs, et si elle emmène son possesseur à travers de multiples passages souterrains, tunnels et cryptes, ses auteurs n'en restent pas moins cryptiques »¹⁸³. De fait, les surnoms des Maraudeurs leur permettent de masquer et de dissimuler leur véritable identité derrière ces pseudonymes dont l'interprétation n'est pas évidente. Harry n'apprend ainsi la signification de ces surnoms qu'à la fin du troisième tome : ils font en effet références à la forme des *animagi*¹⁸⁴ des trois garçons et à la lycanthropie du quatrième. Le symbolisme de ces formes animales se traduit de la façon suivante : James est Cornedrue, le cerf protecteur et charismatique ; Sirius est Patmol, le chien fidèle et brave ; Remus est Lunard, le loup-garou qui perd le contrôle ; et Peter est Queudver, le rat au caractère furtif et peureux. Ces quatre animaux, et par extension les quatre surnoms, fonctionnent comme des masques, créant ainsi des énigmes à déchiffrer au sein de l'espace qu'est la carte mais aussi au sein du récit.

Une question demeure néanmoins : comment concilier la volonté d'établir une relation de complicité avec le lecteur et le désir de garder son identité auctoriale cachée ? Camille Adnot dénoue ce paradoxe en soulignant qu'en réalité « l'auteur est d'autant plus fiable qu'il ne se montre pas ». Roland Barthes, dans *Critique et vérité*, écrit ainsi que « ce que nous croyons aimer dans la littérature [...] est souvent l'auteur. [...]. En effaçant la signature de l'écrivain, la mort fonde la vérité de l'œuvre, qui est énigme »¹⁸⁵. Ainsi, le mystère de l'œuvre, c'est-à-dire celui de la carte, passe par l'absence de signature car cela lui permet de se séparer d'un « référent limitatif et de transformer la lecture en grande énigme »¹⁸⁶. Selon ce principe, Remus ne révèle la vérité sur son statut d'auteur que tardivement, alors qu'il y est obligé : « Bien sûr que je sais m'en servir, dit Lupin avec un geste d'impatience. J'en suis un des auteurs »¹⁸⁷. Malgré cet aveu, il ne la conserve pas et ne la revendique pas en tant que propriété personnelle, mais la rend à Harry, la passant ainsi à une nouvelle génération qui pourra, elle aussi, explorer l'espace du château et repousser les limites de la spatialité.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Un *animagus*, ou des *animagi* au pluriel, est un sorcier ayant la capacité de se métamorphoser à volonté en l'animal. La forme de son *animagus* reflète le plus souvent sa personnalité.

¹⁸⁵ BARTHES Roland, *Critique et Vérités*, Paris, Seuil, 1966, p. 59-60.

¹⁸⁶ ADNOT Camille, *op. cit.*

¹⁸⁷ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, *op. cit.*, p. 369.

« L'auteur meurt symboliquement à ce moment-là. Ironiquement, la mort de l'auteur n'est pas seulement symbolique puisqu'à l'introduction de la carte, un des quatre Maraudeurs est déjà mort. Les trois Maraudeurs restants, Sirius Black, Peter Pettigrew, et Remus Lupin, connaissent le même sort dans les tomes suivants – curieusement, ils meurent dans l'ordre inverse de celui dans lequel leurs noms apparaissent sur la carte »¹⁸⁸.

Dès lors, la carte n'a plus d'auteurs et passe de mains en mains, de générations en générations, devenant ainsi un objet révélateur d'un certain rapport à l'espace.

« De ce fait, au moment où l'espace diégétique des *Harry Potter* arrive à son terme, la carte est devenue un objet affranchi de tout auteur. Les pseudonymes des Maraudeurs équivalent alors à l'anonymat, car leurs référents en dehors de l'œuvre n'existent plus, ce qui était peut-être leur objectif depuis le départ. Enfin, il est intéressant de noter qu'en dépit du fait que ses auteurs soient désignés comme les Maraudeurs, la carte ne se nomme pas la carte des Maraudeurs, mais la carte du Maraudeur. Ce nom de Maraudeur devient alors comme une sorte de peau dans laquelle n'importe qui peut se glisser, une attitude qui relève de l'ordre du type, de la persona, plutôt que de l'identité. »¹⁸⁹

Ainsi, Camille Adnot ajoute que

« Le créateur autant que le possesseur [de la carte] a intérêt à se cacher, mais il se crée entre les deux une affinité qui se passe de signature : de voyou à voyou, nul besoin de s'appeler par son vrai nom. Dans ces éloges du méfait, le vrai nom ne pourrait être que mensonge. Le cacher, le travestir, c'est être honnête et proposer un pacte au lecteur : accéder à l'identité des autres, tout en cachant la sienne »¹⁹⁰.

La question de l'identité est ainsi laissée en suspens, dissimulée derrière le véritable enjeu de la carte, à savoir l'appréhension et la maîtrise de l'espace.

3. Repousser les frontières et élargir l'espace des possibles

En effet, au-delà de l'énigme identitaire qu'elle présente, la propriété principale de la carte reste sa capacité à montrer les déplacements des personnes, tandis que la topographie des lieux souterrains et cachés qu'elle établit est destinée à « élargir l'espace en repoussant les frontières du possible ». L'origine même de la carte est de

¹⁸⁸ ADNOT Camille, *op. cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

lutter contre les limites dans la mesure où « elle permet de non seulement circuler librement dans l'enceinte de Poudlard, mais aussi de sortir des espaces balisés et de pénétrer des lieux interdits »¹⁹¹.

Le lecteur de la carte dispose ainsi d'une liberté totale pour avancer et parcourir le château à sa guise tout en s'assurant de ne pas être découvert puisqu'il peut voir les autres personnes arriver : « Maître de l'espace, il se transforme en pionner qui marche là où personne n'est allé avant lui, ou tout au plus les anciens propriétaires de la carte, dont le nombre est restreint » selon Camille Adnot. De fait, l'optique de la carte est « d'amplifier sa propre liberté [...] et sa clandestinité impose de faire l'expérience de la démesure ». La volonté des Maraudeurs est justement de franchir les lignes de l'interdit en s'aventurant hors des chemins connus. Camille Adnot souligne que cela est la marque du sage : « le dissident choisira ainsi d'emprunter des routes extravagantes au sens étymologique du terme, c'est-à-dire d'errer au-delà de l'espace normé, dans des zones où le concept d'identité perd en valeur et en stabilité »¹⁹². Cette idée est à rapprocher de l'écriture en tant que divertissement, comme le disait Socrate. Il faut entendre divertissement au sens étymologique de « *diverto* », soit détourner, puisque l'écriture s'apparente à « un détour et un cheminement hors des sentiers battus »¹⁹³ ; or, c'est précisément là où la carte du Maraudeur propose d'emmener ses lecteurs. Harry peut ainsi explorer le château la nuit ou la réserve de la Bibliothèque, interdite aux élèves, grâce à l'aide de la carte qui lui permet d'éviter les professeurs, les préfets, ou le concierge – soit tous les représentants de l'autorité.

Camille Adnot conclut ainsi « qu'en tant qu'artefact qui contient l'effigie instable du château, la Carte du Maraudeur reflète ce potentiel créatif. Son utilisateur peut choisir de s'aventurer là où il veut et il peut réorganiser ses repères spatiaux à chaque expédition »¹⁹⁴.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

*

L'intrigue, mais aussi les objets qui y sont mobilisés, permettent ainsi de dessiner un véritable parcours spatial au cours duquel la dimension énigmatique est fondamentale afin de maintenir la tension narrative et l'intérêt du lecteur. L'écriture créatrice et la stylistique du mystère font surgir l'espace, le convoque et le transforme au fur et à mesure de l'avancée dans le cycle. Pour citer Caroline de Launay, le monde imaginaire de J. K. Rowling « se révèle comme autant de pièces d'un puzzle que le parcours de son héros relie les unes aux autres pour en donner une image complexe. En d'autres termes, la quête d'Harry Potter génère l'espace dans lequel elle se matérialise et s'accomplit »¹⁹⁵. Or, la nature cyclique de *Harry Potter* est déterminante à cet égard, puisque le renouvellement des tomes permet cette régénération de l'espace, mais également son expansion au-delà des frontières fictionnelles, comme tentera de le démontrer la seconde partie de cette étude.

¹⁹⁵ DE LAUNAY Caroline, *op. cit.*

PARTIE II – La logique cyclique et architextuelle d'*Harry Potter* : entre renouvellement spatial et investissement des lecteurs/créateurs

La question du cycle et des enjeux qui traversent sa construction est fondamentale dans le rapport qu'entretient l'espace avec l'énigmaticité narrative. La logique cyclique entraîne en effet un renouvellement spatial au fur et à mesure des tomes et réinjecte de l'énigmatisme afin d'enrichir le monde fictionnel. Une fois encore, la fantasy est le genre privilégié de cette dynamique puisqu'elle s'est précisément donnée comme spécificité la construction d'univers. Or, cette capacité à construire des mondes que possède la fantasy correspond aux attentes contemporaines, aussi bien celles des récepteurs que des producteurs. Tout d'abord, ces derniers suivent une logique commerciale en s'appuyant sur le succès de la fantasy et réalisent des économies d'échelle en développant autant de scénarii qu'ils le souhaitent dans le même univers et cela en déplaçant uniquement les coordonnées spatio-temporelles de l'histoire. Au-delà même de la motivation commerciale, la volonté de prolonger le monde fictionnel est évidemment aussi à l'origine de nombreuses constellations médiatiques. L'univers est si vaste, aussi bien spatialement que chronologiquement, que cela est en effet rendu possible. Le développement de nombreux *prequels* est ainsi intéressant dans le cadre de l'expansion des mondes multi-médiatiques de fantasy. Cette tendance à remonter en amont, comme *Les Animaux Fantastiques* qui se situent avant *Harry Potter*, est primordiale pour le genre.

Du côté des publics, le récepteur joue quant à lui un double rôle : celui de décrypteur et celui de créateur. Le lecteur s'empare en effet du récit, l'actualise en le déchiffrant à mesure qu'il avance dans l'espace fictionnel. Comme le souligne Valérie Doussaud, « au jeu de l'enquête se superpose celui du texte : euphémismes, devinettes, énigmes, anagrammes, piste ludique de l'intertextualité [...], c'est toute une narration à secret(s) qui s'offre à nous »¹. De surcroît, le récepteur semble également éprouver l'envie de pouvoir retrouver un monde ou des personnages auxquels il s'est attaché, voire de « jouer avec » afin de combler une attente, un espace ou un vide fictionnel. Il peut ainsi devenir créateur à son tour en s'emparant d'une énigme ou d'une possibilité

¹ DOUSSAUD Valérie, *Harry Potter : une écriture à secret(s). Analyse textuelle du Tome Un au Tome Cinq*, Thèse universitaire en Lettres, Langues et Spectacles à Paris X-Nanterre, Monique Chassagnol (dir.), 2008.

laissée en suspens dans le récit. Tout un monde est alors à sa disposition afin de raconter des histoires, ce qui permet d'explorer ce dernier toujours plus profondément et d'étendre la spatialité au-delà des frontières narratives, voire fictionnelles.

Il s'agira ainsi d'étudier dans cette partie comment la logique cyclique entraîne un renouvellement et un élargissement de l'espace et des lieux afin de pallier la perte du caractère énigmatique du monde fictif. Cette perspective permettra également de se pencher sur l'espace extradiégétique, à savoir la question des lecteurs, de leurs perceptions et de leurs approches vis-à-vis des espaces et des énigmes qui constituent le texte. Enfin, cet engouement fanique permettra de dépasser le cadre fictionnel pour voir comment *Harry Potter* a basculé dans la franchise – relançant de fait encore une fois la spatialité – et a investi l'espace du réel.

Ainsi, la notion d'espace sera ici à entendre différemment. Elle ne saurait désormais se réduire à la simple représentation spatiale – bien que cette dernière soit toujours essentielle – mais s'étendra également à ce que nous pourrions nommer « l'espace fictionnel ». Autrement dit, l'univers de fiction ne renverra plus uniquement à l'œuvre littéraire principale, mais à ses extensions transfictionnelles et transmédiatiques qui s'inscrivent dans une dynamique de circulation et de reproduction.

Chapitre 1 – La dynamique cyclique : un modèle énigmatique

Depuis plusieurs années désormais, le modèle cyclique s'est imposé comme forme privilégiée des genres de l'imaginaire et à plus forte raison de la fantasy. L'étalement des histoires et des univers fictionnels à l'échelle de plusieurs tomes permettent de déployer des mondes et des espaces toujours plus vastes. L'horizon infini qui s'ouvre alors est rendu possible par la logique que cristallise le cycle, à savoir celle d'une relance constante des espaces mais également l'étirement et la dilatation des intrigues et énigmes qui structurent le récit.

Cependant, cette étendue spatiale et ce renouvellement constant, qui paraissent pourtant être au cœur du mécanisme cyclique, présentent un paradoxe : celui de maintenir l'intérêt pour le monde et le caractère énigmatique de ce dernier alors même qu'il se dévoile toujours davantage à mesure que le monde s'étend au fil des tomes. Or, si le cycle engendre ce paradoxe, il est pourtant à l'origine même de sa résolution, comme nous allons le voir. De nouveau, les questions de spatialité et d'intrigues s'entremêlent pour mieux questionner la construction du monde fictionnel.

A/ Pour une définition du cycle

Paradoxalement, et alors même que les cycles d'œuvres de fantasy et de science-fiction s'étalent dans les rayons de nos librairies depuis plusieurs années, une certaine confusion demeure quant à la terminologie employée. Entre les « cycles », les « séries », les « sagas » – souvent interchangeable ou employés à la manière de synonymes – une indétermination s'est installée afin de désigner les ensembles romanesques qui composent en grande partie le corpus de la littérature dite d'imaginaire.

1. Le cycle face à la série : cadrage théorique

La première distinction essentielle à établir est celle existante entre le cycle et la série. Souvent confondues, les deux termes désignent néanmoins deux réalités littéraires différentes.

Selon Anne Besson, la « série au sens étroit se définit comme l'ensemble dont la succession épisodique procède par répétition, satisfaisant un plaisir spécifique de la redondance : « une nouvelle aventure de », « une nouvelle enquête de », celles-ci pouvant se multiplier à l'envi »². La série repose ainsi sur le retour de son héros qui relie les différents épisodes entre eux. L'arc narratif peut dès lors certes assurer une certaine continuité entre ces derniers, mais également en « enjamber » d'autres : « s'équilibrent ainsi intrigues limitées à un épisode, satisfaisantes par leur clôture autonome, et sur-intrigue assurant leur continuité minimale en récompensant la fidélité de suivi »³. La série se caractérise donc par une double dynamique, à savoir l'autonomie des différents épisodes et la liaison maintenue entre eux grâce au principe de répétition et de récurrence.

Le cycle, quant à lui, pourrait être le pendant inverse de la série. Composé également de différents épisodes, leur continuité prime sur l'individualité de chacun des volumes. Ce renversement hiérarchique où l'unité d'ensemble, soit le tout, se veut plus importante que l'indépendance des parties est la caractéristique première du cycle. Anne Besson le définit en ces termes : « le cycle peut se définir comme l'ensemble romanesque qui cherche à atteindre l'équilibre le plus efficace entre une indépendance relative des volumes et une totalisation par transcendance de l'ensemble, comme une structure ouverte dont les épisodes dessinent une intrigue globale plus ou moins cohésive »⁴. Si la récurrence y joue donc également un rôle clé, la répétition laisse cependant la place à la relance aussi bien des intrigues que des éléments constituant le récit.

Or, bien que l'heptalogie *Harry Potter* s'insère davantage dans le modèle cyclique, la frontière délimitant son appartenance à l'une ou l'autre des formes romanesques est trouble. En effet, Anne Besson évoque cet exemple dans son ouvrage consacré aux mondes fictionnels dans la littérature de genre :

« Les ensembles romanesques sont quant à eux dominés aujourd'hui par le modèle structurel que j'ai appelé « cycle », qui s'est développé de manière privilégiée dans les genres de l'imaginaire et qui en

² BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, Nouvelle édition du Kindle [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2004, emplacement 348.

accompagne la progression : on y retrouve intrigues volumiques et sur-intrigue pour un nombre d'épisodes forcément, mais relativement, limité. Sur l'exemple d'« Harry Potter », à la fois très typique de cette forme qui lui préexistait et très modélisant dans l'influence qu'il a ensuite exercée, ces deux niveaux d'intrigue se résument respectivement en « une année scolaire à Poudlard » et « la menace de Voldemort à éliminer », sur sept volumes annoncés d'emblée mais cependant « accompagnés » de prolongements apportant différents éclairages sur le monde fictionnel »⁵.

Anne Besson met en évidence l'hybridité du cas *Harry Potter*. Chaque tome considéré individuellement met en scène une histoire singulière en suivant le schéma narratif classique, c'est-à-dire le début, les péripéties et la résolution. Les différents épisodes répondent donc à une certaine logique de clôture de l'intrigue. Cependant, une « sur-intrigue » est présente à l'échelle de l'heptalogie et demande ainsi un regard surplombant sur le cycle afin de l'appréhender au mieux. Valérie Doussaud écrit à cet égard que « Harry Potter est un habile mélange des deux variantes » puisque « l'œuvre peut être lue dans le désordre et un volume peut être découvert isolément ». En effet, elle ajoute ceci :

« Au sein de chacun, une intrigue ponctuelle est résolue : le vol de la pierre philosophale, le mystère de la Chambre des secrets, la découverte du prisonnier d'Azkaban et de sa vraie personnalité, la résurrection de Voldemort grâce à la manipulation du « Triwizard Tournament », la constitution de l'Ordre du Phénix, l'identification du « Half-Blodd Prince », le mystère des horcruxes. Mais chacune de ses histoires comporte des éléments s'accumulant tels les strates d'un terrain pour venir enrichir le terreau d'une autre énigme présente dans tous les tomes : celle du lien entre Harry et Voldemort. [...] Cette astucieuse construction, associée à un minutage en temps réel, donne à l'histoire des qualités de suspens indéniables »⁶.

Autrement dit, l'étude de *Harry Potter* se doit de prendre en compte ce double pôle et ces deux modèles car, pour citer à nouveau Anne Besson, si « la série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes qui forment un ensemble discontinu, le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes »⁷.

⁵ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 59.

⁶ DOUSSAUD Valérie, *op. cit.*, 2008.

⁷ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, emplacement 348.

2. *Le cycle à l'image du monde fictionnel : entre continuité et discontinuité*

Les notions d'unité et de discontinuité forment ainsi l'équilibre sur lequel se construit le cycle⁸. Or, ces deux notions ne sont pas sans rappeler une autre structure fondamentale : celle du monde sorcier. A l'instar de ce dernier qui se caractérisait par une unité d'ensemble morcelée en parties spatiales éloignées les unes des autres, « le cycle est par définition discontinu, même s'il s'efforce de revendiquer une unité ». Anne Besson ajoute que « la définition du cycle lui-même est à trouver dans ce même équilibre paradoxal, cette dialectique entre des caractéristiques opposées : unité et discontinuité, ou ensemble au singulier et volumes au pluriel »⁹.

L'influence de cet équilibre dialectique se perçoit à l'échelle des différents tomes du cycle, notamment au travers du motif des lieux et des espaces, eux aussi vecteurs de cette continuité et discontinuité si caractéristique du monde fictionnel dans lequel ils s'inscrivent. Si des lieux singuliers ne font une apparition significative que dans un seul tome, comme la Chambre des secrets qui donnent véritablement son identité spatiale et son intrigue au deuxième volume du cycle jusqu'à en devenir son titre, d'autres opèrent au contraire des retours récurrents qui assurent une unité, à l'image de Poudlard présents dans chacun des tomes. Dans le même esprit, l'ouverture de presque tous les volumes au 4 Privet Drive permet d'établir un lien certain.

Au niveau des intrigues et des actions, le cycle possède la capacité d'en développer de nouvelles, tout en insérant des rappels de ce qui s'est déroulé précédemment dans les tomes antérieurs, ces derniers pouvant alors « à la limite se substituer à la lecture des épisodes précédents ». Dès lors, « le cycle peut ainsi jouer, tout aussi bien que la série, sur l'argument d'une relative indépendance des volumes, tout en laissant entendre beaucoup plus clairement que se passer de la lecture d'un épisode serait dommageable »¹⁰. Encore une fois, à l'image du monde sorcier fragmenté, l'intrigue principale se déployant sur l'ensemble des sept volumes est discontinuée dans la mesure

⁸ Cette double identité inhérente au cycle est par ailleurs ce qui distingue la littérature de genre de ce qui est communément appelée la « grande littérature » puisque cette littérature « classique » repose au contraire sur une valeur d'unicité. Par littérature de genre, il faut bien entendu entendre celle qui se conforme au modèle cyclique ou sériel.

⁹ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit., emplacement 194.

¹⁰ *Ibid.*, emplacement 331.

où elle se construit et avance à chaque tome. Par exemple, la résurrection de Voldemort commence dès *L'école des sorcières* avec la tentative de vol de la Pierre Philosophale, se poursuit dans la *Chambre des secrets*, et aboutit dans la *Coupe de Feu* lors de la dernière épreuve du Tournoi. Chacun de ses moments engage par ailleurs à chaque fois de nouveaux espaces, comme évoqué précédemment.

Selon Anne Besson, « cette scansion longue justifie la multiplication des signaux d'unité, pour que les volumes discontinus soient parfaitement identifiés en tant qu'épisodes d'un ensemble en voie de constitution »¹¹. Le cycle s'apparente ainsi à une construction sur le long terme qui demande que son identification soit sans cesse réaffirmée.

3. *Le cycle et la spatialité : la récurrence évolutive comme clé*

Mettre en scène l'unité d'un monde doublement fragmenté, à la fois par sa structure reposant sur la nécessité de demeurer caché et sa dimension cyclique, s'inscrit dès lors dans un facteur déterminant, celui de la récurrence. Anne Besson explique à ce sujet qu'« afin de s'opposer à ces facteurs de fragmentation, l'unité doit constamment se désigner comme telle : [...] les récurrences qui donnent consistance à l'univers fictionnel, ou encore la multiplication des annonces et rappels qui insistent sur sa continuité chronologique, jouent le même rôle »¹². Au-delà même de la continuité chronologique, la continuité spatiale et l'ancrage continu dans un même univers, à savoir le monde sorcier, participe à la perception du cycle en tant qu'unité romanesque. L'unité du cycle est toujours l'unité d'un chronotope. Anne Besson analyse ce phénomène de récurrence en ces termes :

« [...] la récurrence du nom propre vaut essentiellement comme signe, et comme vecteur, de la récurrence de l'univers fictionnel tout entier. Ce qui apparaît en effet nécessaire à la constitution d'un cycle, ce n'est pas le retour d'un personnage, mais celui d'un nom propre, et ce nom n'est pas forcément l'ensemble « prénom et nom de famille » du héros récurrent, mais éventuellement seulement ce nom de famille, voire, très souvent dans les littératures de l'imaginaire, un nom de lieu, un toponyme renvoyant par métonymie à la communauté humaine qui s'y développe »¹³.

¹¹ *Ibid.*, emplacement 2014.

¹² *Ibid.*, emplacement 1377.

¹³ *Ibid.*, emplacement 1690.

Plus que l'ensemble prénom et nom Harry Potter, qui désigne aussi bien le personnage que l'univers, la récurrence des toponymes forme ainsi un espace consistant, solide et tangible. C'est grâce à la réapparition constante de Poudlard dans chacun des volumes que ce dernier devient aussi un « haut lieu » du monde sorcier. La création de la spatialité fictionnelle dépend de cette récurrence toponymique afin de s'ancrer véritablement dans l'esprit du lecteur. Cependant, la simple récurrence ne saurait se suffire à elle-même, comme le souligne Anne Besson en poursuivant sa réflexion :

« Si le retour est ainsi une donnée commune, ce sont les modalités de ce retour, susceptibles d'importantes variations, qui provoquent la différenciation entre cycle et série au sein des ensembles romanesque ; la série devient le domaine du retour répétitif, et le cycle celui du retour évolutif [...].

Les intrigues de chaque partie [du cycle] peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et même le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence ; en tant que donnée de départ, il est d'emblée posé comme modifiable : évolutif, approfondissable. Les intrigues liées par la continuité chronologique, en se déroulant, altèrent le monde fictionnel »¹⁴.

La transformation évolutive de l'espace et du monde fictionnel à plus large échelle est ainsi intrinsèque à la dynamique cyclique et aux intrigues qu'elle enclenche. En effet, nous évoquions précédemment la réexploration des espaces ainsi que la notion de chronotope ; or ces deux notions s'ancrent profondément, voire existent grâce, au modèle cyclique.

Le Chemin de Traverse constitue à ce titre un exemple intéressant. Lieu récurrent dans le cycle et constitutif du monde sorcier, il pourrait s'apparenter à un chronotope dans le sens où son apparence se modifie fortement en seulement quelques années. D'espace emplie de magie, véritable sujet d'émerveillement, il se transforme en espace inquiétant et sombre.

¹⁴ *Ibid.*, emplacement 368.

« Le soleil brillait sur un étalage de chaudrons, devant un magasin. [...] Harry aurait voulu avoir une demi-douzaine d'yeux supplémentaires, il regardait de tous les côtés, en essayant de tout voir à la fois : les magasins, les étals, les gens qui faisaient leurs courses »¹⁵.

« Le temps était couvert, obscur. [...] C'était la première fois que Harry voyait Le Chaudron Baveur complètement désert. Tom, le patron, desséché et édenté, était le seul encore présent. [...] Le Chemin de Traverse avait changé. Les vitrines colorées, étincelantes, qui exposaient des grimoires, des ingrédients pour potions, des chaudrons, étaient désormais masquées par les grandes affiches du ministère de la Magie qu'on avait collées par-dessus. La plupart d'entre elles, d'un violet foncé, n'étaient qu'une version agrandie des conseils de sécurité contenus dans la brochure que le ministère avait envoyée au cours de l'été, mais d'autres montraient des photos animées en noir et blanc de Mangemorts évadés. À la façade d'un apothicaire, Bellatrix Lestrange les regardait d'un air dédaigneux. Quelques vitrines étaient condamnées par des planches, notamment celle de Florian Fortarôme, le glacier. Par ailleurs, un grand nombre d'éventaires miteux s'alignaient à présent tout au long de la rue »¹⁶.

Cette métamorphose se caractérise par une dégradation, notamment en termes de couleurs. Si le Chemin de Traverse du premier tome étincelait sous le soleil et arborait des vitrines colorées, cinq ans plus tard tout est devenu terne, obscur, angoissant. Le « soleil » a été remplacé par un « temps couvert » ; les « vitrines étincelantes » sont désormais condamnées par des affiches d'un « violet foncé », des photos « en noir et blanc » ou des « planches » en bois. Dans la perspective de Mikhaïl Bakhtine, ce renversement d'apparence pourrait avoir une signification figurative, à savoir le thème de la perte de l'enfance – et donc par corrélation de l'émerveillement – qui traverse le cycle. En effet, Isabelle Cani démontre qu'Harry Potter s'apparente à un « anti-Peter Pan ». Ce personnage, pourtant associé à la « magie de l'enfance », incarne le passage à l'âge adulte.

« La violence anticipée du cycle qui s'assombrit, de la fin nécessairement terrible, était une fausse violence. La vraie violence psychologique, c'est de montrer, comme a osé le faire Rowling, Harry à trente-sept sur le quai de la gare, résigné à voir partir sans lui le Poudlard Express »¹⁷.

¹⁵ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 76.

¹⁶ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, op. cit, p. 102 à 104.

¹⁷ CANI Isabelle, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan : pour en finir avec la magie de l'enfance*, Paris, Fayard, 2007, p. 278.

L'espace serait donc le reflet de cette thématique essentielle. Cet « élément abstrait » figuré par le Chemin de Traverse participe ainsi au « caractère imaginé de l'art littéraire »¹⁸ pour reprendre les termes de Bakhtine. Le chronotope matérialiserait le passage du temps et à plus large échelle le passage de l'enfance à l'âge adulte, thème récurrent des romans d'initiation, faisant ainsi perdre son aspect merveilleux au lieu par la même occasion. Le Chemin de Traverse permet dès lors d'observer l'influence qu'exerce le modèle cyclique sur l'espace. Si la récurrence apparaît comme la clé de voûte de ce système narratif, elle se double cependant d'une profonde transformation afin de maintenir l'intérêt du lecteur envers l'univers fictionnel et de donner une véritable substance à ce dernier qui ne pourrait exister s'il restait figé sans évoluer avec l'intrigue. Bien souvent, cette évolution permet par ailleurs de réinjecter de l'énigmatique au sein de lieux que le lecteur et les personnages pensaient connaître.

B/ La dynamique cyclique ou la relance constante des espaces énigmatiques

1. Une œuvre cyclique productrice d'espaces : la multiplication des lieux

La nature cyclique même de l'œuvre produit de manière corrélative une multiplication des lieux. Chaque nouvelle intrigue individuelle et propre à chacun des tomes nécessite un décor, un lieu présentant un nouvel enjeu et surtout étoffant le monde fictionnel en construction. Dans les différents livres du cycle *Harry Potter*, un même espace revient notamment constamment et est redécouvert à chaque tome : le château de Poudlard semble offrir une infinité de lieux que les lecteurs, tout comme les personnages, n'ont pas encore découverts. Si dans le premier tome, les lieux classiques d'une école sont présentés, comme les salles de cours, la bibliothèque ou les dortoirs, les tomes suivants vont déployer d'autres lieux au sein de cet espace comme la Chambre des secrets, la Salle sur demande ou encore la Cabane Hurlante. Poudlard paraît ainsi se révéler progressivement, dévoilant ses mystères et secrets au fil du cycle, comme le prouve le tableau ci-dessous dans lequel les nouveaux lieux par tome sont indiqués en gras :

¹⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit, p. 391.

Tomes	Lieux de Poudlard et de ses alentours
<i>L'école des sorciers</i>	Grande Salle • Salle commune de Gryffondor • Bibliothèque de Poudlard et sa réserve • Terrain de Quidditch de Poudlard • Cabane de Hagrid • Forêt interdite • L'infirmierie • Sous la trappe
<i>La Chambre des secrets</i>	Grande Salle • Salle commune de Gryffondor • Salle commune de Serpentard • Toilettes de Mimi Geignarde • Chambre des secrets • Terrain de Quidditch de Poudlard • Cabane de Hagrid • Forêt interdite. • Bureau de Dumbledore
<i>Le prisonnier d'Azkaban</i>	Grande Salle • Salle commune de Gryffondor • Cabane de Hagrid • Tour de Divination • Pré-au-Lard • Honeydukes • Les Trois Balais • La Cabane hurlante • L'infirmierie
<i>Le Coupe de Feu</i>	Grande Salle • Salle commune de Gryffondor • Le Lac Noir • Le Labyrinthe • Pré-au-Lard • Les Trois Balais • Le bureau de Maugrey • L'infirmierie
<i>L'Ordre du Phénix</i>	Grande Salle • Salle commune de Gryffondor • Salle sur Demande • Forêt interdite • Madame Pieddodu • Pré-au-Lard • Les Trois Balais • La Tête de Sanglier

<i>Le Prince de sang-mêlé</i>	Grande Salle • Salle commune de Gryffondor • Bureau de Dumbledore • Salle sur Demande • Toilettes de Mimi Geignarde • Pré-au-Lard • Tour d'astronomie.
<i>Les Reliques de la Mort</i>	Pré-au-Lard • La Tête de Sanglier • Salle sur Demande • Saule cogneur • Cabane hurlante • Forêt interdite • Grande Salle

Figure 1 : Liste non exhaustive des lieux de Poudlard et ses alentours tome par tome¹⁹

Ce tableau permet de mettre en évidence l'agrandissement progressif de Poudlard et de ses environs, ainsi que le retour de lieux clés, presque itératifs, comme la Salle Commune, la Grande Salle, l'infirmerie ou Pré-au-Lard. Si le premier tome ne donne pas immédiatement à voir l'étendue de Poudlard, c'est bien évidemment tout d'abord pour instaurer une attente et un suspens autour de ce lieu si énigmatique, mais également pour permettre une entrée progressive dans l'univers. La spatialité du premier tome « reproduit donc au niveau du personnage ce qu'elle veut provoquer chez le lecteur : la découverte et la familiarisation »²⁰. Cette étape passée, la multiplication des lieux est dès lors engendrée naturellement par la dynamique cyclique. Selon Anne Besson, « la nécessaire perception de l'ensemble comme ensemble, alors même que ses frontières se distendent démesurément, peut ne passer que par cette unique mais profonde contrainte » que sont donc le développement et l'extension du monde fictionnel en branches toujours plus vastes.

En vérité, peu de lieux foncièrement nouveaux apparaissent ainsi au cours des différents volumes. Ils ne sont que des ajouts et des approfondissements d'espaces déjà connus ou évoqués. Le Chemin de Traverse, par exemple, apparaît dans *L'École des sorciers*, mais la géographie et les boutiques individuelles qui composent la célèbre rue ne se précisent qu'au cours des autres volumes du cycle. En effet, seuls les

¹⁹ Certains lieux, comme les salles de cours ou certains bureaux de professeurs, n'ont pas été pris en compte. Seuls les lieux les plus importants dans l'intrigue ont été reportés pour chacun des tomes.

²⁰ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit., emplacement 2080.

magasins principaux comme la banque de Gringotts, la boutique de baguette d'Ollivander et l'échoppe de Madame Guipure ou la librairie Fleury et Bott sont visités par Harry dans ce premier tome. Le second étendra cette perception avec l'Allée des Embrumes et le commerce Barjow et Beurk ; tandis que le troisième et sixième tome ajouteront respectivement l'animalerie et le magasin de farces et attrapes des jumeaux Weasley.

« Cette représentation de l'espace en science-fiction correspond bien sûr à une transposition thématique des principes du cycle : l'ensemble romanesque, comme l'organisation interstellaire, est une unité faite d'éléments multiples et individualisés, une unité créée par des outils de liaison (les éléments récurrents entre volumes, ou les thèmes de la communication et du déplacement), une unité enfin qui tend à se renforcer au fur et à mesure qu'apparaît davantage sa plus vaste étendue »²¹.

Pour Anne Besson, cette multiplication et cette expansion d'espaces connus permettent ainsi de renforcer encore davantage l'unité du monde sorcier qui apparaît comme grandissant de manière cohérente entre les tomes. De fait, le mystère qui entoure l'espace se prolonge et s'étire malgré sa découverte initiale.

2. *Les limites du cycle : la perte de l'énigmatique*

Cependant, cette multiplication des espaces inhérente au cycle présente des limites. Les espaces sont en effet de moins en moins intéressants car précisément, au début, tout « fait espace ». Autrement dit, toutes les nouvelles pièces dans lesquelles entraînent les personnages étaient une source d'émerveillement et de découverte. Or, cette perception s'épuise au fil des tomes. Il y a un élargissement de l'espace à mesure que le cycle avance, mais un affaiblissement de sa dimension énigmatique de façon corrélative. De fait, l'auteur élargit l'espace précisément car ce dernier perd de son caractère énigmatique une fois découvert et exploré.

Cette limite se traduit par exemple concrètement au sein des espaces de cours, pourtant propres à une école. Dans les trois premiers tomes, les personnages assistent à des cours qui sont retranscrits en tant que cours. C'est le cas des cours de Vol et de

²¹ *Ibid.*, emplacement 869.

Sortilèges dans le premier tome, ou encore les cours de Défense Contre Les Forces Du Mal dans le troisième. La dynamique bascule à partir du quatrième tome qui marque un véritable tournant dans le cycle. A partir de ce tome, si les cours ou plutôt les espaces de la salle de cours sont évidemment encore présents, ils sont exploités non plus en tant que nouveaux lieux à découvrir ou à appréhender mais en tant que lieux ayant lien à l'intrigue : les cours d'Ombrage, de Maugrey, ou de Slughorn sont tous des clés de résolution de l'intrigue. L'espace n'est plus énigmatique, mais dramatisé.

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que le dernier tome du cycle, *Les Reliques de la Mort*, soit le seul volume dans lequel Harry, Ron et Hermione ne retournent pas à Poudlard. Cet espace avait été si exploité dans les épisodes précédents que son caractère énigmatique était épuisé, et seul son absence pouvait paradoxalement maintenir l'attente à son sujet. Le tableau ci-dessus représentait bien à cet égard la réduction progressive de nouveaux lieux au sein du château. Cet épuisement explique par ailleurs sans doute le changement constant de lieux qui accompagne la quête et la fuite à travers le pays des personnages. Du Terrier à Gringotts en passant successivement par le 12 Square Grimmaurd, le Ministère, Godric's Hollow, la maison des Lovegood, le Manoir Malefoy et la Chaumière aux Coquillages, ils ne retournent à Poudlard qu'en dernière instance, relançant ainsi la tension qui l'entoure en retardant toujours plus son retour. L'espace du septième tome est de fait explosé, voire morcelé, afin de détruire les repères construits jusqu'alors.

L'autre limite liée au modèle cyclique est mise en évidence par Anne Besson qui souligne la chose suivante : « le héros récurrent implique que le développement de cette intrigue soit limité par la période et l'espace que le personnage peut explorer »²². En d'autres termes, cela signifie que la multiplication des lieux et l'expansion de l'espace sont conditionnés par la capacité du héros à se déplacer, à s'y rendre et à les explorer. Si certaines intrigues justifient les déplacements hors de Poudlard, comme durant *L'Ordre du Phénix* où Harry et ses camarades se rendent au Ministère de la Magie pour sauver Sirius Black, la majorité des tomes se doit de situer son intrigue dans l'école.

²² *Ibid.*, emplacement 1536.

Ainsi, les lieux déjà connus s'essoufflent malgré la dynamique cyclique. Néanmoins, le cycle peut justement palier cette limite en dépassant la problématique de multiplication pour investir la notion d'élargissement.

3. *Un élargissement des espaces : une relance constante*

En effet, au-delà d'une simple multiplication, les espaces ne cessent de s'élargir. Le désir de savoir est ce qui fait avancer le lecteur dans le récit ; il rencontre alors un monde de plus en plus riche et complexe grâce à cet élargissement. Pour reprendre l'exemple de Poudlard, nous constatons en effet que la multiplication des lieux en son sein se double en vérité d'un élargissement. La découverte toujours plus étendue de Pré-au-Lard, le village sorcier qui borde les alentours du château en est la preuve. Si dans *Le prisonnier d'Azkaban*, Harry n'explore que la rue principale et les Trois Balais, pub le plus populaire du village ; *L'Ordre du Phénix* mettra en scène une extension de cet espace avec d'autres bars et salons de thé excentrés, comme Chez Madame Pieddodu ou la Tête de Sanglier.

Cet élargissement s'inscrit dans le sillage de la dynamique spatiale instaurée précédemment puisque, pour se rendre à Pré-au-Lard, Harry doit emprunter un passage secret aux allures labyrinthiques que lui indique la Carte du Maraudeur : « le passage décrivait des courbes incessantes. Harry avait l'impression de se trouver dans le terrier d'un lapin géant. [...] Il eut l'impression de marcher ainsi pendant une heure. Enfin, le passage remonta en pente douce »²³. Le motif labyrinthique revient subséquent de façon presque systématique pour qualifier l'élargissement de l'espace et pour rendre compte du caractère énigmatique des lieux. La perception du temps est également fondamentale puisque le simple fait que Harry ait l'impression de parcourir ce passage depuis Poudlard jusqu'au village pendant une heure participe à la vision d'un espace plus vaste. Le temps et l'espace se conjuguent donc afin de mettre en scène l'élargissement de la spatialité. De plus, Pré-au-Lard est le premier espace situé véritablement hors du château. Il revêt dès lors une importance symbolique puisque la carte permet à la fois de maîtriser l'espace du château, mais aussi de s'en affranchir,

²³ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, op. cit, p. 213.

d'en franchir et d'en repousser littéralement les murs. A plus large échelle, d'autres lieux, hors de Poudlard, sont ensuite ajoutés afin de créer l'illusion d'un monde fictionnel autonome comme le Ministère, l'hôpital Sainte-Mangouste ou le quartier général de l'Ordre du Phénix qui fonctionnent tous, comme nous l'avons déjà évoqué, sur le modèle de l'entrée secrète ou dissimulée afin de maintenir l'unité du monde sorcier.

Ainsi, la tension narrative dans les productions cycliques ne repose pas uniquement sur *ce que va faire le héros*, mais sur la question de *ce que va devenir ce monde et cet univers de fiction*. Le désir d'en avoir et d'en savoir toujours plus sur le monde motive véritablement l'avancée dans le cycle.

C/ La mécanique dilatoire de la résolution de l'énigme

Le modèle cyclique entraîne une autre conséquence inhérente à sa structure oscillante entre volume singulier et ensemble romanesque, celle de la mécanique dilatoire qui se met en place aussi à l'échelle de chacun des tomes que de l'heptalogie. Cette dilatation, c'est-à-dire ce retardement ou cet étirement, joue aussi bien au niveau de la spatialité fictionnelle qu'à celui des intrigues et énigmes au sein de la diégèse.

En effet, Raphaël Baroni, dans son ouvrage sur la tension narrative, démontre que la définition même de la littérature s'apparente à une énigme. L'acte herméneutique de la lecture est comme le déchiffrement d'un texte qui est toujours saisi sous les modalités de l'énigme puisque nous rapportons le présent de la lecture à son passé en vue de construire la signification du futur. Autrement dit, toute énigme est la thématization dans l'œuvre, soit dans *Harry Potter*, d'une dynamique de lecture. Par rapport à l'espace, il y a une structuration et une spatialisation de la relation à la narration qui sous-tend dès lors une certaine tension due à la mécanique dilatoire engendrée par le cycle.

1. La structure d'enquête : dilatation de l'espace

Si les intrigues permettaient un parcours dans l'espace, comme nous l'avons évoqué précédemment, ces dernières relèvent en grande partie du genre policier et empruntent leurs codes aux enquêtes au cours desquelles « la démarche de collecte d'indices demeure centrale »²⁴. Or, cela ne saurait se faire sans entraîner de façon corrélative une expansion et une dilatation de l'espace. En effet, dans *Harry Potter*, l'enquête est véritablement un moyen de diégétiser et de narrativiser l'espace énigmatique, mais aussi de l'étendre. L'intrigue individuelle de chaque tome permet de retarder la résolution de l'intrigue principale et d'étendre le monde fictionnel. Ces intrigues prennent le plus souvent la structure d'enquête policière afin de résoudre un mystère. Dans cette perspective, les personnages doivent alors rassembler des indices ou se déplacer dans divers lieux. L'enquête elle-même assure d'ailleurs la structuration des volumes puisque chacun d'entre eux se concentre sur une enquête à résoudre, comme le souligne Anne Besson :

« Dans la majorité des cas, le volume du cycle coïncide avec un épisode de l'intrigue continue ; volume et épisode sont alors parfaitement synonymes, en une division qui se veut « naturelle » : le volume découpe un pan de l'intrigue continue, doté d'une certaine autonomie.

Il s'agit toujours bien sûr d'une période chronologique, plus courte que celle couverte par l'ensemble, choisie comme le laps de temps nécessaire au développement d'un épisode complet de la totalité chronologique, ou encore d'une étape particulière de la quête globale. Dans le roman policier, genre toujours proche de la forme sérielle, il s'agira de boucler une enquête »²⁵.

L'enquête est en fait une façon de saisir l'espace et de le dynamiser dans le récit, particulièrement dans *Harry Potter* où l'enquête vise à découvrir de nouveaux lieux, à ouvrir les portes ou à accéder à des endroits. C'est une façon de diégétiser l'espace tout en l'étendant et en mettant en scène l'attente de son arrivée. Par exemple, bien que la Chambre des secrets donne son titre au deuxième tome du cycle, elle n'apparaît à proprement parler qu'à la fin de ce dernier et tout le reste du récit consiste en une

²⁴ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *op. cit.*

²⁵ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, emplacement 2182.

enquête semée d'indices pour parvenir à percer son mystère. En effet, il faut attendre le seizième chapitre éponyme pour enfin obtenir des réponses aux mystères accumulés tout au long de l'intrigue, comme le monstre inconnu qui se cache dans la chambre, la raison pour laquelle personne n'est mort ; le mode de déplacement du monstre et les voix que Harry a entendu au cours de l'année. C'est grâce à l'accumulation d'indices disséminés dans le texte, et au travail de détective de Hermione, que Harry parvint à résoudre l'enquête.

« Sous le texte, un mot était écrit de la main d'Hermione : *tuyaux*. Harry eut l'impression qu'un rayon de lumière venait d'illuminer son cerveau.

– Ça y est, murmura-t-il, voilà l'explication. Le monstre enfermé dans la Chambre est un Basilic, un serpent géant ! Cette voix mystérieuse, c'est pour ça que j'étais le seul à l'entendre... Elle s'exprimait en Fourchelang... [...] Le Basilic tue par son simple regard. Mais personne n'est mort, parce que personne ne l'a regardé droit dans les yeux. Colin l'a vu à travers un appareil photo. Le regard du Basilic a brûlé la pellicule, mais Colin n'est pas mort : il a été seulement pétrifié. Justin, lui, a dû voir le Basilic à travers Nick Quasi-Sans-Tête ! Nick a pris le regard de plein fouet, mais il ne pouvait pas mourir une deuxième fois... Et quand on a trouvé Hermione et la préfète de Serdaigle, il y avait un miroir à côté d'elles. Hermione devait savoir que le monstre était un Basilic. Je te parie qu'elle a conseillé à la première personne qu'elle a rencontrée de regarder avec un miroir si la voie était libre avant de tourner un angle de mur ! Alors, cette fille a sorti son miroir et...

[...]

– Mais comment le Basilic a pu se déplacer sans qu'on le voie ? demanda Ron. Un serpent aussi énorme... Quelqu'un l'aurait vu...

Harry montra le mot qu'Hermione avait écrit au bas de la page.

– Les tuyaux, dit-il. Il se déplaçait dans la plomberie. Quand j'entendais sa voix, elle venait de l'intérieur des murs...

Ron saisit soudain le bras de Harry.

– L'entrée de la Chambre des Secrets... dit-il d'une voix rauque. Et si c'était dans les toilettes ? Si c'était dans...

– ... les toilettes de Mimi Geignarde ! acheva Harry.

Ils restèrent un instant silencieux, les yeux écarquillés : ils avaient peine à croire ce qu'ils venaient de découvrir »²⁶.

²⁶ ROWLING Joanne, *Harry Potter et la Chambre des secrets*, op. cit, p. 305-307.

La démarche consistant à réunir tous ces indices produit de fait un retardement de la révélation finale et de la découverte de l'espace. A cet égard, étrangement, le chapitre éponyme qui porte donc le nom de la Chambre des secrets n'en est que l'antichambre d'une certaine façon, puisque ce n'est que dans le chapitre suivant que Harry y entre véritablement. Tout le parcours effectué pour y accéder relève d'une mécanique dilatoire qui amplifie la dimension cruciale et spatiale du mystère au sein de l'intrigue. De la même façon que le tunnel conduisait à la Chambre, amplifiant l'effet d'attente et de suspens, le chapitre 16 conduit au 17, et donc à la résolution de l'enquête. Cette dernière souligne par ailleurs une nouvelle couche spatiale : celle interne des tuyaux. D'espace externe, creux, et sans matérialité saisissable, ce passage renforce la vision de Poudlard comme château à la spatialité étendue où chaque espace n'est pas visible.

La dilatation de l'espace est également prégnante dans le dernier tome du cycle. Désormais située hors des murs familiers de l'école, l'intrigue fait exploser les frontières spatiales. Jusque-là recentrées autour de Poudlard ou de Londres, elles s'étendent ici à travers le pays. Les lieux s'enchaînent sans que l'enquête des Horcruxes ne se fixe quelque part : plus qu'un parcours, l'intrigue est productrice d'une expansion déterminante dans ce tome. En effet, chaque étape dans un nouveau lieu permet d'apprendre de nouvelles informations et de rassembler de nouveaux indices. Le 12 Square Grimmaurd permet de découvrir l'identité de R.A.B, la Forêt de Dean de retrouver l'épée de Gryffondor, la maison des Lovegood d'entendre le récit des Trois Frères, et Gringotts de s'emparer de la Coupe de Poufsouffle. Dans une double dynamique, presque à la façon de vase communicant, l'intrigue influe donc sur l'espace et réciproquement. Le modèle cyclique étend ainsi naturellement aussi bien les espaces que les intrigues en s'appuyant sur une structure d'enquête au sein de chaque tome.

2. La tension narrative : définition et modalités principales au sein du récit

En réalité, tous ces procédés d'intrigues et d'enquêtes déployés avec le modèle cyclique produisent ce que Raphaël Baroni nomme la « tension narrative ». Dans son

ouvrage intitulé sobrement *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, le chef de fil francophone de la néo-narratologie définit cette notion comme telle :

« La tension est un phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisé par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en effet l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue »²⁷.

La tension narrative s'exprimerait dès lors tant au niveau de la réception que de la création littéraire ; les deux pôles formant les deux faces d'une même pièce. L'intrigue, notamment dans un cycle, met en effet fortement en jeu une « anticipation » liée aux mystères et aux enjeux posés par le récit à mesure que celui-ci progresse. Pour Raphaël Baroni, il existe cependant trois modalités principales de tension narrative, « chacune [liée] à des formes spécifiques de textualisation de la situation narrative appelés « modes d'exposition » du récit »²⁸. La première d'entre elles est le *suspens*, c'est-à-dire une tension anticipative qui dépend de la narration chronologique. Autrement dit, dans *Harry Potter*, cela se rapporte à l'intrigue surplombant l'heptalogie, à savoir l'opposition et le lien unissant Harry et Voldemort, cette intrigue avançant chronologiquement année par année et donc volume par volume. Chaque tome construit en effet toujours un peu plus cette relation énigmatique, puisque personne ne sait véritablement au début du cycle d'où vient le lien les unissant. *La Coupe de Feu*, par exemple, va venir révéler le lien des baguettes jumelles ; mais ce n'est que durant le dernier tome que tout sera expliqué : Harry était un Horcruxe que Voldemort n'avait pas eu l'intention de créer. La seconde modalité identifiée par Baroni est la *curiosité* qui est produite par une exposition retardée de l'information attendue. Encore une fois, l'exemple de la Chambre des secrets, qui tarde à apparaître tout en étant présente au premier plan dans le titre de l'œuvre, illustre cette modalité. En effet, la simple mention couplée au retardement de son arrivée engendre de la curiosité pour le lecteur. Enfin, Raphaël Baroni évoque la *surprise*, soit le surgissement d'une information que le lecteur ignorait auparavant. Cette modalité est particulièrement présente dans les derniers volumes du cycle afin de réinjecter de la tension narrative et de maintenir une

²⁷ BARONI Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

forme d'énigmaticité. Par exemple, *Le Prince de sang-mêlé* apprend aux lecteurs que le Journal de Jedusor, détruit par Harry dans le deuxième tome, était en réalité un Horcruxe ; tandis que le septième tome remet en question ce que le héros pensait savoir de certains personnages, comme Dumbledore ou Severus Rogue, respectivement plus sombre et complexe qu'ils n'y paraissaient. Ainsi, la situation narrative « se réfère à la structure de l'événement décrit par le texte telle que peut se la figurer (avec sa complétude ou son incomplétude provisoire) un interprète à un point donné du récit »²⁹.

A sa réflexion, Raphaël Baroni ajoute celle du théoricien Charles Grivel et de son schéma de la transmission de l'information. En effet, ce dernier « souligne le fait qu'*énigme* et *suspense* occupent chacun une place déterminée dans le processus de tension narrative [...], [afin de] retenir l'attention du destinataire »³⁰. Ce rôle primordial que joue l'énigme dans « la production de l'intérêt romanesque » est expliqué par Grivel lui-même en ces termes :

« Le récit est énigme. Il se constitue comme dérangement de la communication de l'information seconde : le démenti n'intéresse qu'énigmatisé. Le lecteur assiste au brouillage du drame, il est placé devant un événement, un comportement, etc. dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui demeurent cachées. [...] Autrement dit, la rupture de l'ordre archétypal n'est efficace (c'est-à-dire produit le désir de lire et retient le lecteur à sa lecture) qu'à partir du moment où elle ouvre obscurément sur cet ordre même »³¹.

A l'image des espaces obscurs et insaisissables, le récit se veut également comme énigme à décrypter. La phrase et surtout l'information énigmatique prennent sens dans une économie narrative, à plus forte raison quand cette dernière s'ancre dans un modèle cyclique reposant sur la relance constante, ce qui fait que chaque nouvelle information mène le lecteur à corriger ce qu'il avait lu et ce qu'il avait supposé. C'est cela le mécanisme de lecture. Baroni met donc en évidence que ce qui compte dans un récit ce n'est pas sa clôture ni sa complétude, mais bien sa dynamique de narration.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

³¹ GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris, Editions Walter de Gruyter, 1973, p. 261.

3. *Le dévoilement suspendu de l'intrigue : une mécanique dilatoire*

Dans *S/Z*, Roland Barthes évoque ce qu'il nomme le code herméneutique qui consiste selon Baroni en « la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée »³². Cela renvoie aux énigmes qui structurent l'intrigue et qui sont dès lors entretenues par cette dernière jusqu'à leur résolution le plus tardivement possible. Barthes définit ainsi le code herméneutique :

« Le code herméneutique, en effet, a une fonction [...] : de même que la rime structure le poème selon l'attente et le désir du retour, de même les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de sa résolution. La dynamique du texte (dès lors qu'elle implique une vérité à déchiffrer) est donc paradoxale : c'est une dynamique statique. Le problème est de maintenir l'énigme dans le vide initial de sa réponse alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des retards (chicanes, arrêts, dévoilements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la « réticence », cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie »³³.

Dans *Harry Potter*, la résolution des intrigues et des énigmes qui la constituent est souvent retardée par les déplacements des personnages et l'exploration d'espaces. Par exemple, et comme évoqué précédemment, la bataille du Ministère à la fin de *L'Ordre du Phénix* et la résolution de l'énigme de la prophétie sont retardées par un déplacement dans la Forêt Interdite avec le professeur Ombrage ainsi que par une exploration du Département des Mystères. Celui-ci s'apparente d'ailleurs à un véritable labyrinthe dont les personnages doivent trouver la sortie avant que l'action décisive et la résolution de l'énigme ne puisse avoir lieu. De même, il est fait mention d'une « lueur de triomphe » dans les yeux de Dumbledore à la fin de *La Coupe de Feu* que Harry croit voir avant de penser qu'il ne s'agit cependant que d'un « simple effet de son imagination »³⁴. Pourtant, la simple présence dans la narration de cet élément mystérieux est évidemment sujet à interprétation : que signifie cette lueur ? Quel lien

³² BARONI Raphaël, *op. cit.*, p. 70.

³³ BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 75.

³⁴ ROWLING, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, *p. cit.*, p. 727.

entretient-elle avec l'intrigue principale ? Sera-t-elle expliquée à un moment ? Si elle paraît étrange, voire cryptique, à ce stade du récit, elle trouvera néanmoins son sens dans le dernier tome du cycle. Cet indice au sein de l'espace diégétique fait ainsi partie du code herméneutique, il est un élément qui suspend le dévoilement de la clé de l'intrigue

Comme le souligne par ailleurs Anne Besson, « il est difficile de provoquer davantage l'attente du ou des prochains volumes, d'en rendre la consommation plus désirable, que ce procédé qui consiste à suspendre l'intrigue à un point crucial, en exhibant son incomplétude »³⁵. Le modèle cyclique a ainsi ce pouvoir d'exhiber son incomplétude grâce à sa nature même : le lecteur sait qu'il y aura une suite, que la réponse aux énigmes présentées se jouera à posteriori. Dans cette perspective, Raphaël Baroni résume la distinction que pose Grivel entre l'énigme et le suspense, ou plutôt il met en exergue le lien et la différence qui existent entre les deux termes :

« Pour Grivel, l'*énigme* désigne ainsi toutes les formes de l'incertitude qui sont susceptibles d'accompagner l'interprétation (qu'elles portent sur le sens d'un événement ou sur ses conséquences qui demeurent cachées) et le *suspense* désigne pour sa part un « traitement dilatoire » de l'information, un retardement de la réponse qui serait aussi nécessaire que l'énigme pour retenir l'attention du destinataire. Il s'agit donc, pour Grivel, de deux aspects ou de deux étapes d'un même processus général et non de deux effets distincts et autonomes »³⁶.

Ce traitement dilatoire de l'information peut se jouer aussi bien au niveau du cycle entre plusieurs tomes qu'au niveau de la narration dans un passage précis. Ce dernier cas est observable dans le sixième tome du cycle et permet également de découvrir un espace inédit, celui du décor urbain. Le second chapitre du *Prince de Sang-Mêlé* s'ouvre en effet sur un espace inconnu des lecteurs. Ce lieu, qui ne réapparaîtra pas par la suite dans le cycle, participe à instaurer une atmosphère mystérieuse qui fait écho à la situation et aux identités masquées des personnages, ces dernières ne se dévoilant que progressivement au cours du chapitre. Le récit prend dès lors en charge la dimension énigmatique qui découle de cette nouvelle spatialité en ayant recours à

³⁵ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit, emplacement 2101.

³⁶ BARONI Raphaël, op. cit, p. 104.

des éléments déjà évoqués précédemment, comme l'obscurité, et en explorant des motifs topiques des espaces périurbains :

« [...] Une immense cheminée, vestige d'une usine désaffectée, se dressait comme une ombre menaçante. Il n'y avait aucun son en dehors du murmure de l'eau noire et aucun signe de vie à part un renard décharné qui s'était avancé furtivement sur la rive [...]. À cet instant, avec un léger pop, une silhouette mince, surgie de nulle part, apparut au bord de la rivière, la tête enveloppée d'un capuchon. [...] Avec un deuxième pop plus sonore, une autre silhouette encapuchonnée se matérialisa [...] Côte à côte, elles regardèrent les interminables rangées de maisons délabrées aux murs de brique qui s'étendaient devant elles, leurs fenêtres éteintes, aveugles dans l'obscurité.

[...]

Plusieurs réverbères étaient cassés et les deux femmes couraient entre des taches de lumière et des ombres noires. [...] elles s'enfonçaient plus profondément dans le labyrinthe désert des maisons de briques. Enfin, Narcissa se précipita dans une rue qui s'appelait l'Impasse du Tisseur et au-dessus de laquelle la haute cheminée d'usine semblait planer comme un doigt géant dressé dans un geste de réprimande. L'écho de ses pas résonna sur les pavés, tandis qu'elle passait devant des fenêtres cassées et masquées par des planches [...] »³⁷.

Cet extrait met encore une fois en scène le motif du « labyrinthe » qui semble parcourir l'ensemble de la spatialité du cycle, mais aussi le topos de l'obscurité (« ombre menaçante », « aveugles dans l'obscurité », « ombres noires ») comme élément essentiel du lieu énigmatique, inconnu, et hostile. La nouveauté spatiale réside ici dans l'exploration de l'urbain, voire du périurbain, comme lieu de décor. Bien que la ville ait déjà joué un rôle certain ; il s'agissait de Londres, la capitale, espace par essence central et connu. La toponymie même, l'Impasse du Tisseur – qui donne par ailleurs son titre au chapitre – est aussi en soi énigmatique. En effet, une impasse est par nature un lieu dans lequel il est facile d'entrer, mais duquel il est impossible de sortir sans rebrousser chemin : il s'agit d'un lieu à la fois ouvert et clos, refermé sur lui-même. Les éléments qui composent le décor relèvent encore une fois d'une spatialité démesurée et empruntent les codes des vestiges ou d'une temporalité passée, comme le prouvent les termes suivants : « une immense cheminée », « vestige d'une usine désaffectée », « les interminables rangées de maisons délabrées », « la haute cheminée d'usine semblait planer comme un doigt géant ».

³⁷ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, op. cit, p. 28-31.

De surcroît, le passage de l'ombre à la lumière induit par l'éclairage urbain – soit cette semi-pénombre énigmatique qui semble baigner la scène – s'inscrit en parallèle des identités mystérieuses des deux personnages féminins qui ne sont révélées que progressivement. Tout d'abord présentées comme des « silhouettes encapuchonnées », elles se précisent ensuite par des prénoms et des surnoms : Cissy/Narcissa et Bella. A ce moment-là, tous les lecteurs du cycle reconnaissent les deux sœurs mangemorts précédemment apparues dans les autres tomes ; mais le texte joue malgré tout encore sur leur identité puisque la narration les désigne toujours comme « la deuxième femme » ou « l'autre femme ». De même, la narration ne désigne Bellatrix que par son surnom alors même que son nom entier est connu du lecteur. La diégèse essaye ainsi par ce moyen de préserver le mystère et la dimension énigmatique, mais n'y parvient qu'à moitié. La tension narrative et la suspension du dévoilement de l'intrigue permet de penser un passage dans l'économie narrative d'ensemble du récit. Baroni démontre que le passé et le futur du récit sont transformés par le texte car celui-ci reconfigure à chaque fois l'ensemble du récit, mais aussi la manière de mémoriser du lecteur.

*

Le modèle cyclique est ainsi une donnée déterminante dans la dialectique entretenue entre les espaces et les énigmes qui structurent l'intrigue dans *Harry Potter*. Les deux sont sans cesse influencés par cette structure qui oscille entre individualité et ensemble romanesque puisqu'ils sont relancés constamment afin d'enrichir le monde fictionnel et de maintenir l'intérêt des lecteurs. Ils s'inscrivent également dans une mécanique dilatoire permettant l'étirement et le maintien du suspens au sein du récit. Le cycle, et à plus large échelle son attachement historique au genre de la fantasy, favorise dès lors le pôle de la réception, véritable vecteur de l'expansion de l'univers qui répond à l'attente et la volonté des lecteurs autant que celles de l'auteur.

Chapitre 2 – Le pôle de la réception : entre lecture énigmatique et production fanique

La dimension cyclique, productrice de suspens et de tension narrative, engendre un autre phénomène du côté de la réception : celui de l'appropriation par les fans. Que cela se cristallise au travers de la lecture active qu'ils mènent ou des productions qu'ils créent ; les récepteurs de l'œuvre constituent un acteur majeur du processus créatif. De plus, selon Anne Besson, « les ensembles, cycle et série, constituent des réponses à un seul et même enjeu, de nature commerciale. L'ensemble vise avant tout sa propre consommation : il s'agit d'une entreprise de fidélisation du public »³⁸. L'enjeu commerciale est bien entendu doublé d'un enjeu d'attachement et de désir d'extension envers le monde imaginaire. Dire que seul l'aspect commercial compte serait réducteur et la fidélité des lecteurs et des fans trouve ses racines dans un lien d'affection construit au fil du temps. Or, fidéliser le public suppose de l'impliquer dans l'œuvre, et cela de façon plurielle. Là encore, la structure cyclique sur laquelle repose *Harry Potter* et son monde fictionnel est un vecteur fondamental de cette approche fanique qui consiste à investir les blancs et les creux du récit engendrés d'un côté par l'expansion d'un espace toujours plus insaisissable et l'attente générée entre chaque volume. L'espace figure dès lors aussi bien les lieux représentés que le texte lui-même, véritable espace diégétique qui se décrypte et s'appréhende de la même manière que les lieux dont l'entrée était dissimulée. Afin d'avoir accès au monde sorcier, et de la même façon que les personnages se doivent de résoudre les enquêtes en explorant différents espaces géographiques, les lecteurs se doivent d'en percer les énigmes textuelles qui parsèment les tomes du cycle.

A/ Les lecteurs-enquêteurs : le principe de lecture active

La première opération impliquant l'activité du récepteur est bien entendu celle qui constitue tout acte littéraire, à savoir la lecture. Cette dernière est en effet un premier décryptage en soi, celui du texte même qui devient un espace énigmatique au même

³⁸ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit., emplacement 225.

titre que celui présent au sein de la diégèse. Le fond et la forme se conjuguent, mêlant ainsi le pôle de la création littéraire et celui de la réception. Cette activité référentielle de décryptage est motivée fortement dans *Harry Potter* pour deux raisons : sa structure cyclique bien évidemment, mais aussi son monde fictionnel même. En effet, nous avons établi précédemment que l'organisation de l'espace sorcier relève d'une spatialité à déchiffrer. Or, c'est précisément cette caractéristique qui favorise, voire encourage, les lecteurs à une lecture active.

1. *Le monde connu contre le monde à décrypter*

Cette opposition paradigmatique entre le monde moldu et le monde sorcier – qui est donc finalement autant une opposition qu'une complémentarité – peut être entendue sur le plan référentiel, narratologique et stylistique comme une énigme à décrypter. En effet, un monde imaginaire est par essence un monde dont les codes et le fonctionnement sont à appréhender, voire à déchiffrer. Le cas du quai 9 $\frac{3}{4}$ est à cet égard un exemple significatif. Les personnages, tout comme les lecteurs, accèdent au monde fictionnel par un espace, celui de la gare et du quai, et ce dernier permet la bascule d'un monde à l'autre. Le récit met ainsi littéralement en scène une dynamique de spatialisation puisque le lecteur et les personnages se projettent d'un monde à l'autre. Ainsi, l'accès au monde imaginaire, à cet ailleurs, suppose un acte de franchissement d'un espace initiatique. Le quai, avec sa barrière à traverser, correspond à la frontière entre le monde rationnel et dépourvu de magie des moldus et le monde énigmatique des sorciers. Les personnages entrent alors dans un lieu où tout est un déchiffrement d'espace. La barrière du quai 9 $\frac{3}{4}$ pourrait dès lors être perçue comme l'équivalent de la couverture d'un livre, ou de sa première page. A l'image des personnages qui doivent franchir cette frontière symbolique et physique, le lecteur doit lui aussi oser la franchir afin d'entrer dans un nouvel univers, au caractère cryptique, dans la mesure où tout espace est encore à découvrir. De fait, pour citer Anne Besson, « le monde imaginaire dans lequel les personnages s'infiltrèrent ou circulent est bien celui de l'imaginaire, partagé ou personnel, [et] le passage entre les mondes [prend dès lors] la valeur d'une métaphore de l'acte de lecture même »³⁹.

³⁹ BESSON Anne, *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Editions Vendémiaire, coll. « Dictionnaire », 2018, p. 305.

Le premier chapitre de *L'école des sorciers* met ainsi en exergue le caractère énigmatique du monde sorcier dès le début de l'histoire. Dès le premier paragraphe, l'adjectif « mystérieux » est employé afin de qualifier l'étrangeté d'un monde inconnu : « jamais quiconque n'aurait imaginé que [les Dursley] puissent se trouver impliqués dans quoi que ce soit d'étrange ou de mystérieux ». Les mêmes qualificatifs reviennent seulement quelques lignes plus loin, accentuant un peu plus leur impact : « il faisait gris et triste, et rien dans le ciel nuageux ne laissait prévoir que des choses étranges et mystérieuses allaient se produire »⁴⁰. Cette seconde occurrence, qui s'apparente à une prolepse et annonce les événements à venir, participe également à l'introduction d'une première énigme dans le récit, le lecteur attendant l'évènement « mystérieux » censé se produire. Le signifié et le signifiant se rejoignent. Cette phrase, même si le lecteur ne le saisit pas à la première lecture, pose immédiatement au sein de l'espace narratif un paradigme entre le monde moldu et le monde sorcier.

Si le premier est désigné comme normal, relevant du connu, le second est dépeint comme un monde où l'étrange et le mystérieux priment, invitant par le même coup le lecteur à le considérer comme un espace de déchiffrement. Anne Besson souligne également la différence de traitement entre les deux mondes en écrivant que « l'ailleurs, espace de rêve, fait l'objet d'un traitement luxueux ; le proche, au grotesque accentué, joue au contraire sur le rabaissement du burlesque »⁴¹. Les deux mondes entrent même en contact, ce qui fait que le caractère énigmatique du monde sorcier contamine le réel, comme le souligne le présentateur télévisé : « il semblerait que les hiboux se soit comportés d'une bien étrange façon toute la journée [...]. Voilà qui est bien mystérieux »⁴². Ainsi, le terme de « mystère » traverse déjà tout le chapitre premier et détermine le ton de l'espace narratif qui se retrouvera tout au long de la découverte de l'univers magique. Par cette entrée en matière, la diégèse identifie directement le monde sorcier comme un monde à secret, un monde fait de plusieurs strates que le lecteur devrait réussir à percer en poursuivant sa plongée dans cet univers si mystérieux. Sa lecture se doit dès lors d'être active pour parvenir à décrypter les énigmes dans l'espace textuel.

⁴⁰ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 5.

⁴¹ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 134.

⁴² ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit, p. 10.

2. Une réception fondée sur le décryptage

Dans son article intitulé « Fanthéories de Harry Potter : part de l'auteur, part des lecteurs », consacré majoritairement aux divers systèmes de réception que met en jeu le cycle, Anne Besson écrit l'analyse suivante :

« Harry Potter (désormais : HP) fait partie de ces fictions, privilégiées par les communautés de fans, qui stimulent une forte activité inférentielle, voire une forme de décryptage, du côté de la réception [...]. HP s'y prête particulièrement bien, tant il contient explicitement de secrets à dévoiler et de mystères en attente de résolution »⁴³.

En effet, Harry Potter regorge d'énigmes textuelles et le texte lui-même devient énigme : « le tissu de signes sur lequel le lecteur doit se pencher n'est plus constitué uniquement d'éléments diégétiques, mais aussi de la trame du discours et [celui-ci devient], au même titre que la scène du crime, un labyrinthe d'indices et de pièges »⁴⁴. A l'histoire, aux intrigues et aux enquêtes se superposent donc tout un jeu interférentiel constitué d'anagrammes, de références étymologiques, de néologismes ou de sens cachés. La comparaison établie par Richard Saint-Gelais entre le texte et un labyrinthe n'est dès lors pas neutre. La diégèse se transforme elle-même en espace symbolique et cryptique. De la même façon qu'Harry devait vaincre l'énigme du sphinx pour évoluer dans le labyrinthe et le maîtriser, les lecteurs sont invités à un véritable travail de décryptage pour triompher du texte.

Le plus souvent lié aux langues anglaise et latine, les étymologies de toponymes et de noms de personnages offrent une pléiade de possibilités aux lecteurs de mener une enquête langagière. Dans sa thèse consacrée à « l'écriture à secret(s) » dans *Harry Potter*, Valérie Doussaud met en évidence de nombreux exemples nécessitant une opération de déchiffrement afin de comprendre le sens caché derrière les mots. Le 12, square Grimmaurd, soit en anglais *12 Grimmauld Place*, peut ainsi se décomposer comme suit si nous analysons les syllabes de manière phonétique : Grim (sinistre) – old (ancien) – place (lieu) ; ou Grim (sinistre) – mould (moisissure) – place (lieu). Le nom de l'antique demeure des Black se prête donc bien à son intérieur sombre et inquiétant. D'autres lieux, quant à eux, semblent faire références à des doubles réels.

⁴³ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *op. cit.*

⁴⁴ SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 129.

La référence est encore une fois présente phonétiquement dans le jeu syllabique des consonnes et des voyelles. La prison Azkaban peut faire penser à celle d'Alcatraz ; tandis que celle de Nurmengard, symbole de la puissance de Gellert Grindelwald avant de devenir celui de sa chute, fait naturellement écho à la ville allemande de Nuremberg où se sont déroulés les procès nazis. Pour Pierre Jourde, « l'invention s'enracine [donc] solidement dans la référence et évite ainsi toute apparence de gratuité »⁴⁵. Par un autre procédé, les majuscules permettent également de transformer les expressions du langage courant en noms propres. Le Chemin de Traverse, nommé *Diagon Alley* dans la version originale, est par exemple « un adverbe détourné, *diagonalley*, dont le suffixe s'est transformé en *alley* »⁴⁶. Porte d'entrée du monde magique, le nom du Chemin de Traverse permet de faire comprendre aux lecteurs qu'il pénètre dans un monde en parallèle au sien, un monde désaxé et magique. Le même phénomène se produit pour sa rue parallèle emplie de boutiques de magie noire, à savoir l'Allée des Embrumes dont le nom dans la langue de Shakespeare est *Nocturn Alley*. Prononcé en un seul mot, le nom devient « nocturnally », soit un espace-temps nocturne qui fait écho aux activités sinistres qui s'y déroulent.

Au-delà des toponymes, les noms et prénoms des personnages se prêtent également aisément à ce jeu interprétatif. Lily et Pétunia Evans portent par exemples toutes les deux un prénom de fleur. Symbole du lien filial entre les deux sœurs, cette référence florale suggèrent également et avant tout l'opposition entre elles et la jalousie de la seconde à l'égard de la première. En effet, comme l'écrit Valérie Doussaud, « côté à côté lys et pétunia ne forcent pas la même admiration [et] on peut y voir la métaphore d'une rivalité ancrée au sein d'une fratrie aux charmes inégaux ». De la même façon, l'infirmière de l'école a pour prénom Poppy, ce qui signifie pavot, fleur aux pouvoirs guérissants qui soulagent la douleur. Le nom peut ainsi éclairer une fonction ou une personnalité, comme pour Peter Pettigrew. Ancien ami des Maraudeurs, il trahit pourtant James et Lily et les livre à Voldemort. Morcelé, son nom se compose de Peter, du nom petty (mesquin, maleveillant) et du verbe *grow* au prétérit (grandir, croître, devenir) ; soit Peter grew petty, c'est-à-dire Peter est devenu malveillant. Enfin, pour citer un ultime exemple, la famille Black dans son entier possède des prénoms liés à la mythologie grecque, aux constellations, ou à une étymologie latine, si ce n'est les

⁴⁵ JOURDE Pierre, *op. cit*, emplacement 3404.

⁴⁶ DOUSSAUD Valérie, *op. cit*.

trois. Le nom de Bellatrix Lestrange renvoie ainsi au latin « bella » signifiant « guerrière » tandis que son nom d'épouse évoque le français « étrange ». Regulus Black, quant à lui, est le benjamin de sa fratrie mais endosse le rôle d'hériter au départ de son frère, comme le suggère la signification de son prénom en latin, à savoir « petit roi ». Le lecteur, au cours de sa lecture, peut ainsi s'amuser à deviner ou à retrouver les jeux de mots présents dans le texte. Ces procédés stylistiques, bien que faisant partie intégrante de la narration, ne sont cependant pas essentiels à la compréhension de l'histoire, mais permettent de lever davantage le voile sur les énigmes d'écriture que déploient le cycle. D'après Anne Besson, « de tels passages, en nombre suffisant pour qu'on les remarque, sont une invitation à interpréter, à participer activement à la construction de l'histoire »⁴⁷.

Cette lecture active est d'autant plus renforcée que, parfois, des énigmes de déchiffrement s'ajoutent à celles interprétatives. Le cas des initiales est à cet égard frappant. Leur décryptage se conforme à l'avancée du cycle puisque la progression cyclique et le niveau de construction énigmatique « épouse l'expertise grandissante des jeunes lecteurs » :

« D'abord facile à décrypter, avec les initiales L.E. gravés sur le Vif d'Or de James Potter (Lily Evans), le code passe à un niveau de complexité bien plus important dans *L'Ordre du Phénix* (« S.P.T. à A.P.W.B.D. » sur la sphère de cristal dont Voldemort désire s'emparer : Sibylle Patricia Trelawney à Albus Perceval Wulfric Brian Dumbledore) ; le sixième volume, *Le Prince de sang-mêlé*, s'achève, dans un contexte de grande tension, sur le mystère des initiales R.A.B., que le dernier volume identifiera comme les initiales de Regulus Arcturus Black »⁴⁸.

Le déchiffrement des initiales s'apparente dès lors aussi bien à une énigme que les personnages doivent résoudre dans la diégèse qu'à une énigme textuelle que les lecteurs peuvent eux-mêmes décrypter au cours de leur lecture. Toujours liées à des lieux, les énigmes des initiales font se rejoindre le cadre spatial et l'intrigue : la prophétie se trouve en effet au cœur du Département des Mystères et le médaillon renfermant le mot de R.A.B est dissimulé au sein de la caverne, tous deux évoqués précédemment comme des espaces au fonctionnement énigmatique.

⁴⁷ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *op. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*

De même, les anagrammes mettent littéralement en jeu une énigme d'ordre spatialement textuel. La plus importante dans le cycle est sans doute celle attachée au véritable nom de Voldemort. Dans la version originale, il se prénomme en effet Tom Marvolo Riddle, « *riddle* » signifiant « énigme ». En changeant les lettres de place, le nom d'emprunt du mage noir apparaît alors : *I am Lord Voldemort*⁴⁹. Cette anagramme souligne la perception du texte comme espace dès lors que les lettres, qui devraient supposément avoir une place définie dans la formation d'un nom ou d'une expression, peuvent se mouvoir afin de révéler un sens jusqu'ici dissimulé.

Néanmoins, cette lecture active et cette activité de décryptage ne sauraient justement se réduire qu'à la simple lecture, puisque, comme l'exprime elle-même Valérie Doussaud, « la richesse et l'abondance du jeu lexical invitent indéniablement à une relecture »⁵⁰.

3. *La mise en jeu de la mémoire et de la relecture.*

En effet, la mécanique dilatoire couplée à la lecture de décryptage que suppose et engendre le cycle met fortement en jeu les questions de mémoire et de relecture au cœur de la réception. L'attention des lecteurs est extrêmement sollicitée, et si les opérations de décryptage ne se font pas nécessairement à la première lecture du cycle, les énigmes et les sens cachés présents tout au long de l'heptalogie invitent à une relecture afin de mieux les identifier. Selon Anne Besson, la mémoire est de ce fait un enjeu fondamental de la modalité cyclique :

« Le thème de la mémoire constitue l'expression textuelle d'un enjeu qui le dépasse : celui de la réception du cycle [...]. Cette réception s'appuie en effet sur la mémoire du public : un ou plusieurs volumes ont déjà paru ; un nouvel épisode leur fait suite, et, en tant que suite, son existence même implique la connaissance des textes précédents »⁵¹.

⁴⁹ Dans la version française, l'anagramme a été traduite ainsi : Tom Elvis Jedusor = Je suis Lord Voldemort.

⁵⁰ DOUSSAUD Valérie, *Op. cit.*

⁵¹ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre, op. cit.*, emplacement 4225.

L'énigme, mais aussi la tension narrative qui l'entoure et qui est intrinsèquement liée à la mécanique dilatoire induite par la composition cyclique, ne peut fonctionner si la mémoire ne joue pas son rôle premier, à savoir se souvenir des indices semés et égrenés dans chacun des volumes. Si ce rôle fait défaut sur l'instant, alors la relecture prend tout son sens. Interrogées sur leur pratique de lecture du cycle *Harry Potter* dans le cadre de la présente étude, plusieurs lectrices ont ainsi mis l'accent sur leur manque de lecture active de prime abord qui s'était ensuite transformée à la relecture des différents opus. Caroline. D avoue ceci : « Je suis une « lectrice soumise » pure pour citer Barthes. Je fais plus attention aux éléments révélateurs maintenant que je connais déjà l'histoire, mais pas du tout à ma première lecture »⁵². Fanny. D, quant à elle, explique qu'elle « pense mener une lecture active de manière inconsciente, c'est-à-dire [qu'elle se] laisse autant porter par la lecture que par la relève spontanée d'indices. Cependant, [sa] pratique de lecture de la série se définit surtout par une relecture régulière des différents tomes. L'excitation provoquée par la recherche d'indices liés aux intrigues fait plutôt place, à présent, à une analyse plus symbolique de l'univers de la série »⁵³. Cette analyse symbolique évoquée par Fanny. D peut néanmoins belle et bien s'apparenter à un décryptage, comme le prouvent les symboliques lexicales ou étymologiques des toponymes et patronymes. Enfin, Perrine. C, qui a lu les *Harry Potter* pour la première fois enfant entre la primaire et collègue, témoigne du changement de perspective dont elle fait désormais preuve : « J'étais jeune alors j'avoue avoir été plutôt passive. J'essayais de faire attention aux indices, bien sûr, mais [...] ce sont pendant les relectures une fois plus âgée que j'ai tenté de mieux décrypter »⁵⁴.

Précisément, cette relecture peut s'avérer essentielle afin de relever des indices qui auraient pu échapper à la première lecture. En ce qui concerne les espaces, certains avaient ainsi été mentionnés avant leur apparition même. C'est le cas par exemple pour la Salle sur Demande, décrite sans jamais être pourtant nommée par Dumbledore dans *La Coupe de Feu* :

« [...] Pas plus tard que ce matin, par exemple, je me suis trompé de chemin en allant aux toilettes et je me suis retrouvé dans une pièce aux proportions admirables que je n'avais encore jamais vue. Or, savez-

⁵² Voir annexe n°1.

⁵³ Voir annexe n°2.

⁵⁴ Voir annexe n°3.

vous ce qu'il y avait dans cette pièce ? Une magnifique collection de pots de chambre ! Et, quand j'y suis retourné pour l'examiner de plus près, je me suis aperçu que la pièce avait disparu. [...]

[Harry] aurait juré que Dumbledore lui avait lancé un très discret clin d'œil. »⁵⁵

Or, cette anecdote en apparence anodine resurgira dans *L'Ordre du Phénix* et se révélera importante dans la découverte de cette pièce insaisissable. En effet, la mémoire du lecteur, mais aussi celle du personnage, est sollicitée d'un tome à l'autre, voire d'une année à l'autre. Si pour Harry, une année s'est écoulée entre les deux volumes, cette temporalité est aussi vraie pour le lecteur qui suivait les parutions des romans en temps réel. La résolution de l'énigme se produit dès lors en différer précisément à cause de la nature cyclique de l'œuvre, ou du moins l'indice ne prend sens qu'à posteriori. Entre temps, le lecteur ne peut que s'interroger sur la nature de ce mystérieux clin d'œil : la prise de parole de Dumbledore avait-elle un sens caché ? La mémoire elle-même est ainsi mise en scène dans la diégèse lorsque Harry, lors d'une conversation avec Dobby l'elfe de maison au sujet d'une pièce apparemment mystérieuse qui apparaîtrait selon les besoins de chacun, se souvient des paroles du directeur :

« - Et si on avait vraiment besoin d'aller aux toilettes, dit Harry après s'être soudain rappelé quelque chose que Dumbledore lui avait dit l'année précédente, au bal de Noël, est-ce qu'elle se remplirait de pots de chambre ? »⁵⁶.

Le fait de mentionner cette conversation, sous la forme d'un souvenir, au moment même de la découverte d'un nouvel espace tend à exhiber au sein du récit la dialectique entretenue entre les espaces et les énigmes, mais aussi la tension narrative qui découle du modèle cyclique. La lecture est ainsi essentielle à l'actualisation de la narration à secret présente dans *Harry Potter* et le cycle est en grande partie créateur de la dynamique énigmatique qui parcourt la diégèse et sa réception. Les romans sont construits de façon à ce que le sens et la résolution du suspens soient volontairement laissés en attente, créant de fait des « vides fictionnels ».

⁵⁵ ROWLING, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, op. cit, p. 441.

⁵⁶ ROWLING Joanne, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, op. cit, p. 437.

B/ La dynamique cyclique : les « vides » fictionnels

Par nature, les œuvres cycliques sont plus « ouvertes » que des œuvres singulières dont la fin signe, dans une moindre mesure, la clôture. Au-delà même de la tendance sérielle vers laquelle tend le cycle de manière inhérente, la fragmentation de l'histoire en différents volumes permet en effet de retarder la fermeture du cycle, et surtout de multiplier les possibilités d'interprétations individuelles au cours de la lecture. Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, théorise à cet égard l'importance fondamentale du récepteur en soulignant qu'« un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice »⁵⁷. Autrement dit, la lecture est une opération d'actualisation du texte.

Or, une modalité d'actualisation première dans un cycle réside dans les « blancs » ou les « vides » textuels qu'il produit nécessairement. Ces derniers peuvent prendre la forme de détails manquants, d'énigmes dont la résolution n'est pas encore actée par le texte, ou bien l'attente générée par la parution souvent annuelle des tomes. Si nous considérons à nouveau la diégèse comme un espace textuel, ces vides seraient alors des interstices au sein du récit que les lecteurs peuvent investir. Dans un jeu de superposition, les espaces diégétiques peuvent être concernés par ces « blancs » et être dès lors reconstitués par l'effort imaginatif des récepteurs.

1. Les blancs textuels : des espaces vides à investir

Toute description ou narration suppose en effet un effort de reconstruction puisque, bien que la littérature soit par essence représentation, elle n'est pas un tableau ou une photographie qui fournirait les moindres détails d'une scène et à plus forte raison d'un espace. Irène Langlet met en évidence cette limite dans son ouvrage consacré à la poétique de la science-fiction :

« La plus longue description ne dit jamais, en effet, tout ce qu'il faut savoir d'un objet ou d'un décor ; la narration la plus minutieuse ne peut jamais définir tous les ensembles d'actions mises en jeu dans un

⁵⁷ ECO Umberto, *Lector in fabula*, [Version Kindle], Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 67.

événement. Si un personnage sort dans la rue, le lecteur doit reconstituer mentalement ce qu'est une rue ; s'il se rend à la gare, le lecteur doit convoquer des connaissances au sujet des chemins de fer. [...]. La consultation mentale s'opère la plupart du temps sans même que le lecteur s'en rende compte »⁵⁸.

En ce qui concerne *Harry Potter*, les descriptions spatiales sont justement bien souvent succinctes, particulièrement et paradoxalement lorsqu'il s'agit de lieux importants et récurrents dans le cycle, à l'image de Poudlard ou du Chemin de Traverse. En effet, le château n'est décrit que partiellement, au travers de points de détails qui en donnent une image certes magique, mais qui ne constituent pas une représentation globale de son espace :

« Il y avait cent quarante-deux escaliers, à Poudlard, des larges, des étroits, des courbes, des carrés, des délabrés, certains avec une ou deux marches escamotables qu'il fallait se souvenir d'enjamber pour ne pas tomber. Il y avait aussi des portes qui refusaient de s'ouvrir si on ne leur demandait pas poliment ou si on ne les chatouillait pas au bon endroit et d'autres qui n'étaient que des pans de murs déguisés en portes. Il était aussi très difficile de se souvenir où les choses se trouvaient car tout bougeait sans cesse. Les gens représentés dans les tableaux accrochés aux murs passaient leur temps à se rendre visite les uns aux autres et [...] les armures se promenaient parfois dans les couloirs »⁵⁹.

Le passage ci-dessus, qui se trouve être la description la plus précise que l'auteur fait de Poudlard, ne présente que des éléments constitutifs d'un château, comme les escaliers, les portes ou les tableaux, en leur attribuant des caractéristiques magiques. Cependant, aucune mention n'est faite du reste du décor à proprement parler. Par définition, une description ne peut reproduire la réalité, elle ne fait que l'indiquer partiellement. Le lecteur peut dès lors imaginer ce qu'il souhaite en investissant ce blanc descriptif. La couleur des murs, la forme des fenêtres, le mobilier présent : l'indétermination qui entoure la représentation spatiale précise du château laisse le champ libre aux lecteurs. Comme l'écrit Agathe Nicolas, « il s'agit de considérer l'œuvre comme structure achevée par son créateur, mais en perpétuelle reconstruction à travers chaque nouvelle consommation ; une telle approche invite à faire la part belle à la figure du lecteur, qui est l'instrument d'ouverture des œuvres »⁶⁰.

⁵⁸ LANGLET Irène, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁰ NICOLAS Agathe, *La grande saga de l'industrialisation de la fiction Le renouveau créatif de la franchise Harry Potter*, Thèse de Sciences de l'Information et de la Communication à Paris Sorbonne, Adeline Wrona (dir.), 2019, p. 383.

Cependant, si ce blanc descriptif demeurait jusqu'ici, permettant aux récepteurs de l'investir, l'adaptation cinématographique du cycle va venir en partie le remplir et figer sa représentation dans l'esprit de nombreux lecteurs. C'est ce que reconnaît Caroline. D en admettant que sa « vision des lieux est [désormais] très conditionnée par les films »⁶¹, mais également Perrine. C : « j'avoue que j'avais les images des films en tête une fois le nez dans le bouquin et je n'ai jamais réussi réellement à m'en détacher »⁶². Léa. C, quant à elle, explique que « les adaptations cinématographiques apportent indubitablement une facilité de représentation et d'imagination. Échapper à l'image qu'offre les films [lui] semble difficile si ce n'est impossible »⁶³. Dès lors, nous constatons que ces blancs textuels peuvent être comblés par un élément extérieur à l'œuvre littéraire, comme la représentation cinématographique ; pourtant même cette dernière ne saurait parvenir à retranscrire l'espace dans sa totalité. Bien que l'existence de certains lieux soient sous-entendus dans le récit, ils n'apparaissent néanmoins ni dans les livres ni dans les films, faisant de d'eux des sortes de lieux hors cadre ou hors champ. Par exemple, si le fait que chaque maison de Poudlard possède une salle commune est une information explicitement donnée aux lecteurs, seules les salles communes de Gryffondor, de Serpentard et de Serdaigle sont visitées par Harry au cours de sa scolarité. Celle de Poufsouffle est en revanche seulement mentionnée, ce qui laisse la possibilité aux lecteurs de l'imaginer eux-mêmes en rassemblant les éléments associés à la fois aux autres salles communes et à cette maison, comme les couleurs jaunes et noires ou le blaireau, emblème de Poufsouffle. A ce sujet, Richard Saint-Gelais évoque la classification établie par Dolozel sur la marge interprétative et imaginative laissée aux lecteurs :

« Dolezel propose une conception plus nuancée en distinguant divers modes de "saturation", selon que les "textures" posent explicitement des états de choses fictifs, les maintiennent dans l'implicite ou n'en font pas mention. À ces trois types de texture correspondent trois zones d'un monde fictif donné : les textures explicites construisent la "zone déterminée" ; les textures implicites, la "zone indéterminée" (du fait que l'implicite implique une part d'indétermination interprétative qui n'est jamais nulle) ; les "textures zéro" ("zero texture"), les "blancs" du

⁶¹ Voir annexe n°2.

⁶² Voir annexe n°3.

⁶³ Voir annexe n°5.

monde fictif (comme celui concernant l'existence ou non d'un grain de beauté sur l'épaule d'Emma Bovary). »⁶⁴

Selon cette terminologie, l'absence, ou plutôt la présence implicite de la salle commune de Poufsouffle s'apparenterait ainsi à la « zone indéterminée » dont parle Dolozel dans son ouvrage *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds* puisqu'elle est posée comme existence dans le récit, mais reste sujette à une large part « d'indétermination interprétative » qui vient l'actualiser. Les blancs du monde fictif concerneraient quant à eux davantage les espaces dont il n'est fait aucune mention dans le cycle. Le château a-t-il une aile réservée aux professeurs ou ont-ils une chambre annexée à leur bureau personnel ? Y-a-t-il des restaurants sur le Chemin de Traverse ? Existents-ils des lieux sorciers en Irlande ? Toutes ces questions représentent des blancs narratifs que le cycle n'aborde à aucun moment mais qu'un lecteur désireux de connaître le monde magique pourrait se poser. Ces blancs participent ainsi bien évidemment à la perception de l'œuvre et de sa spatialité comme énigmatiques, tout en laissant la possibilité aux lecteurs d'y remédier partiellement sans jamais établir une réponse fixe.

2. *L'attente cyclique : le vide inter-volume*

A l'échelle structurelle, le cycle en lui-même est également composé de blancs. Bien qu'il revendique une unité en se présentant comme un tout, chaque volume constitue néanmoins une partie singulière détachée des autres par un début propre et une fin partielle, ce qui entraîne des « vides » entre chacun d'entre eux. Héritage des romans feuilletons et de la littérature populaire du XIXe siècle, « les ensembles romanesques se présentent comme les successeurs de ces premiers modèles historiques »⁶⁵. Or, la périodicité inhérente aux parutions cycliques joue fortement sur la réception, les lecteurs ayant littéralement le temps de venir investir les énigmes et

⁶⁴ SAINT GELAIS Richard, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », *Acta fabula*, vol. 2, n° 2, 2001, URL : <http://www.fabula.org/acta/document11007.php>, p. consultée le 27 mars 2020.

⁶⁵ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, Op. cit, emplacement 57.

intrigues non résolues dans le tome précédent. Si leur lecture est active, l'attente de lecture l'est donc également aussi. A ce sujet, Anne Besson souligne ceci :

« [Cela a pour but] d'assurer une fidélité de lecture en amorçant des développements désirables du texte : elles valent par « l'attente qu'elles créent dans l'esprit du lecteur » selon Gérard Genette [...]. Le cycle est une œuvre à parution fragmentée, échelonnée dans le temps par la parution des parties successives qui le constituent. [...] pour tout texte discontinu, la durée écoulée entre chaque parution particulière influe fortement sur la réception [...]. »⁶⁶

Un exemple de ce vide, ou de cette attente indéterminée, pourrait être l'intrigue laissée en suspens à la fin du sixième tome, à savoir le mystère R.A.B. Ces initiales, qui signent le mot trouvé dans le médaillon de Serpentard, restent sans résolution à la fin du *Prince de sang-mêlé*. Harry croyait en effet avoir trouvé un Horcruxe lors de sa plongée dans la caverne avec Dumbledore. Cependant, après la mort de ce dernier, Harry ouvre le médaillon et comprend, en lisant le mot à l'intérieur, que ce mystérieux R.A.B aurait volé le médaillon pour le remplacer par une copie. Une double question se dessine alors : qui est R.A.B et où se trouve le véritable Horcruxe ?

« - R.A.B., murmura Ron. Qui c'était, ça ?

- Sais pas, répondit Harry.

Il s'allongea tout habillé sur son lit, le regard perdu. Il n'éprouvait aucune curiosité à l'égard de R.A.B. Il lui semblait même qu'il n'éprouverait plus jamais de curiosité pour quoi que ce soit »⁶⁷.

Si à cet instant, Harry ne ressent pas encore de la curiosité à l'égard de ce mystère ; ce n'est pas le cas du lecteur. Pour reprendre la classification de Raphaël Baroni, l'intrigue, et donc la tension narrative, se situe ici clairement dans la modalité de la « curiosité » produite par une exposition retardée de l'information attendue. Le sixième tome, malgré sa clôture partielle, se referme en effet sans apporter de réponse sur l'identité de R.A.B ou sur le lieu où pourrait se trouver le vrai Horcruxe. Par ailleurs, il est intéressant de noter la métaphore spatiale utilisée dans le récit pour évoquer cette énigme :

⁶⁶ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit, emplacement 1976.

⁶⁷ ROWLING Joanne, *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé*, op. cit, p. 692.

« - Harry, j'ai trouvé quelque chose ce matin, à la bibliothèque...

- R.A.B. ? demanda-t-il en se redressant.

Harry ne ressentait plus ce qu'il avait si souvent éprouvé auparavant, l'excitation, la curiosité, le désir brûlant de percer un mystère. Il savait simplement que la tâche de découvrir la vérité sur le vrai Horcruxe devait être accomplie avant qu'il puisse avancer un peu plus loin sur le chemin obscur et sinueux qui s'ouvrait devant lui, le chemin sur lequel ils s'étaient engagés ensemble, avec Dumbledore, et dont il savait qu'il devrait désormais le parcourir seul. »⁶⁸

De nouveau, l'obscurité et la déviation sont associés aussi bien à l'espace qu'à l'énigme. Cette dernière est métaphorisée sous l'image d'un « chemin obscur et sinueux », ce qui suppose une progression et une avancée, mais aussi une infinité de possibilités et de bifurcations que l'intrigue pourrait suivre. Pourtant, il faudra attendre *Les Reliques de la Mort* pour enfin connaître l'identité de R.A.B alors que Harry passe simplement devant la porte d'une ancienne chambre au 12 Square Grimmaurd.

« Un sentiment d'excitation s'insinua en lui, mais Harry n'en comprit pas tout de suite la raison. Il lut à nouveau l'écriteau. Hermione avait déjà descendu une volée de marches.

- Hermione, dit-il, surpris de pouvoir parler d'une voix si calme. Viens voir.

- Qu'est-ce qu'il y a ?

- R.A.B. Je crois que je l'ai trouvé. [...]

- Quoi ? C'était le frère de Sirius, non ? Regulus Arcturus... Regulus... R.A.B. ! Le médaillon... Tu crois que... »⁶⁹

Cette dilatation de la résolution de l'énigme renforce bien évidemment la curiosité du lecteur, mais met également en évidence la béance du texte qui ne peut être considérée entièrement comme un continuum romanesque. En effet, entre le temps de parution du sixième et septième tome, les lecteurs s'étaient emparés de l'énigme et tentaient de la résoudre en élaborant des hypothèses, cherchant ainsi à combler le blanc qui existait. Bien évidemment, ce genre d'énigme diégétique ne demeure que le temps de la lecture : une fois sa résolution actée par le texte, le vide narratif disparaît.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 696-697.

⁶⁹ ROWLING Joanne, *Harry Potter et les Reliques de la mort*, op. cit, p. 203.

3. *Un univers non cartographié : la spatialité comme terrain vierge*

Sur le plan spatial en lui-même, le vide le plus évident est celui de la non-représentation cartographique du monde magique. Élément pourtant récurrent et placé le plus souvent en ouverture des œuvres de fantasy, *Harry Potter* ne présente aucune carte au début des différents tomes, du moins en ce qui concerne les premières éditions originales. Anne Besson évoque cette tendance à cartographier avec précision un univers et la rattache au modèle cyclique en expliquant ceci :

« Il est clair que nous avons ici affaire à l'exploitation de la caractéristique principale de l'univers cyclique, à savoir sa pulsion de complétude. Parce que la fiction a voulu rivaliser en termes de cohérence et de précision avec le monde réel, elle peut à juste titre déclencher une demande et donc une offre de ces détails que le texte a implicitement promis mais non fournis : une exploration en profondeur de chaque région, de chaque ville évoquée, à la limite de chacun des habitants qui les peuplent ! L'œuvre de Tolkien, dans ses principes mêmes, autorise ainsi, ou même appelle, ce type de prolongements »⁷⁰.

Il est vrai que l'œuvre de Tolkien se prête particulièrement à la représentation cartographique, sans doute car elle met en scène un univers autonome et continu là où celui de *Harry Potter* est par essence fragmenté et serait donc plus difficile à représenter. En vérité, la cartographie partielle suggère davantage l'étendu du monde sorcier que si elle avait été complète. En effet, les mentions d'écoles de magie à l'étranger, comme Durmstrang et Beauxbâtons ou plus récemment Ilvermorny, font état d'un monde au-delà des frontières connues et représentées dans la diégèse. Même si ces lieux sont mentionnés, il n'en reste pas moins qu'ils ne demeurent que des noms puisqu'aucune information n'est donnée aux lecteurs. Durmstrang est ainsi impossible à situer véritablement, son emplacement et son pays étant un secret gardé depuis des siècles. Ce vide, laissé à l'imagination du lecteur, est une illustration de ce que Pierre Jourde nomme un blanc nécessaire, soit « cette faille vers laquelle tend la création, et sans laquelle elle se figerait »⁷¹. Par cette affirmation, le critique met en évidence l'important travail de reconstruction mentale qu'effectue le lecteur. Ce dernier n'a pas besoin d'une carte qui figerait le monde mis en scène, au contraire il le fait vivre et

⁷⁰ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit, emplacement 3074.

⁷¹ JOURDE Pierre, op. cit, emplacement 1261.

investie les blancs textuels ou cartographiques en une démarche personnelle puisque « la carte [...] impose au lecteur une figure définitive et réduit sa marge d'autonomie »⁷².

L'espace est ainsi un blanc jusqu'à un certain degré, un blanc sur lequel le lecteur projette sa propre vision. Or, justement, l'investissement des lecteurs est un acte primordial en ce qui concerne la dialectique entre les énigmes et la spatialité puisqu'ils s'emparent fortement de ces deux thématiques dans leurs propres productions, comme un prolongement de l'univers fictionnel.

C/ Productions des lecteurs : des espaces possibles

L'expansion toujours plus vaste des mondes imaginaires constitue un terreau fertile pour les lecteurs et les fans, voire devient le terrain d'expression de plusieurs d'entre eux. En s'appropriant les univers fictionnels et leurs données constructives, ils expriment leur créativité en produisant des théories possibles ou des textes et histoires sur le monde sorcier. D'après Anne Besson, « les uns comme les autres visent une cohérence avec le texte-source, ce qui ne les empêche nullement d'en produire des variantes ou des lectures déviantes »⁷³. En effet, les fanfictions, les fanthéories et les fanarts supposent une connaissance approfondie de l'œuvre source et constituent les formes privilégiées d'expression et de production des fans. Ces dernières visent à explorer ou à exploiter des intrigues, des énigmes, des lieux, ou des personnages autrement que le canon. Leur profusion tout comme leur diversité sont le signe que le pôle de la réception est un élément essentiel du cycle :

« Le lectorat constitue en effet le second pôle important de ce circuit fermé : se développant directement entre lecteurs, les échanges de correspondance aboutissent à la création du réseau d'intérêt et de camaraderie appelé « fandom ». Contrairement à l'image habituelle d'un public populaire passif, recevant un produit standardisé de manière conditionnée, les « fans » de science-fiction apparaissent très actifs »⁷⁴.

⁷² *Ibid.*, emplacement 1506.

⁷³ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *op. cit.*

⁷⁴ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, emplacement 791.

Ce qui est vrai pour la science-fiction l'est *de facto* pour la fantasy également. A ce titre, cette hybridité entre le lecteur et le créateur apparaît comme une dimension fondamentale pour notre étude.

1. Les productions faniques : une réception productive

Se saisir d'un univers, en étendre ou en détourner à la fois l'intrigue et l'espace est aujourd'hui une modalité d'appréhension des fictions. De nos jours, internet a également permis d'ouvrir une infinité de possibilités à ces lecteurs créateurs, démarche qu'Anne Besson qualifie de « relativisme absolu dans [lequel] s'engouffrent joyeusement les ambitions démiurgiques de la fiction »⁷⁵. Au sujet de cette réception si active et productive, elle écrit également ceci :

« C'est une réception résolument étrangère à toute idée de clôture textuelle, dès lors que l'œuvre ne vaut que par la saisie plurielle qui en sera faite, et rebelle à la toute-puissance de l'auteur. [...] : les activités des fans en font les nouveaux « lecteurs modèles », experts exhaustifs, qui comblent les blancs et font sens du détail, produisent leurs propres récits dans les interstices du « canon », ouvrent les possibles interprétatifs »⁷⁶.

Les notions « d'experts exhaustifs » et de « sens du détail » sont particulièrement importantes pour l'activité fanique. Les lecteurs maîtrisent en effet à un degré important tous les éléments composants l'univers *Harry Potter*, ce qui leur permet de mieux investir les blancs diégétiques et de « se glisser dans les interstices du canon » pour reprendre les termes de Besson. L'écriture de J.K Rowling, qui foisonne de détails, est particulièrement propice à ce genre de productions créatives. Par exemple, certaines fanfictions vont reprendre les événements d'un tome mais en décaler la perception. C'est le cas d'*Ombres et Poussières*, fanfiction postée par Perrine. C sous le pseudonyme Perripuce, qui imagine *La Coupe de Feu* du point de vue d'un personnage original de son invention, amie de Cédric Diggory, lui-même personnage secondaire dans le quatrième tome. De même, Caroline. D, connue sous le nom de Cazolie, s'intéresse quant à elle à la vie et à la jeunesse des parents de Harry

⁷⁵ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 278.

dans sa fanfiction *Lily & James*, venant ainsi combler et investir le manque d'information de l'heptalogie sur ce plan. Enfin, la fanfiction *Minerva McGonagall*, écrite par Clémence. D alias PtiteCitrouille, se donne la mission d'inventer presque intégralement la vie de la directrice de Gryffondor que les livres n'évoquent jamais⁷⁷.

Gilles Brougère nomme ce phénomène, lié majoritairement aux œuvres cycliques, des « univers circulants », renvoyant ainsi à l'idée que ces mondes fictionnels ne sont en réalité la propriété de personne ou plutôt de tout le monde. Fanny. D témoigne par ailleurs en ces mots : « La constellation de fanfictions *Harry Potter* qui fleurit sur internet témoigne de la volonté de la part des lecteurs de s'emparer d'un univers défini pour l'étendre et poursuivre la création littéraire »⁷⁸. La première motivation des fans est donc bien de « jouer » avec le monde qu'ils viennent de quitter pour faire perdurer le plaisir qu'il leur procure. La fiction et la production de fiction s'apparent dès lors à une composante de la lecture ainsi que de la réception actives. Sorte d'échappatoire, ces productions faniques sont un lien entre la fiction source et la fiction résurgente, voire un prolongement perçu comme un continuum, excluant de fait un retour au monde réel. Véritables projections des vides narratifs en instances concrètes, les fanthéories comme les fanfictions sont un développement inhérent au modèle cyclique proposé par *Harry Potter*.

2. Les « fanthéories » : un espace créateur d'énigmes

Productions particulières au sein des créations réalisées par les fans et les lecteurs, les fanthéories se définissent comme des hypothèses qui pourraient, ou non, se révéler vraies dans le canon. Tentatives d'interprétations que l'auteur n'avait le plus souvent pas envisagé, et « conformément au programme de la critique policière », elles « ouvrent des chemins de lecture possibles radicalement différents de ceux prévus, en donnant un sens nouveau à l'ensemble de l'intrigue »⁷⁹. Par exemple, la fanthéorie sur l'interprétation du « Conte des Trois Frères », tiré du recueil *Les Contes de Beedle le Barde*⁸⁰, devient une clé de lecture de l'œuvre entière. Le conte, présenté comme bien

⁷⁷ Seules des informations du site Pottermore ont été communiquées aux lecteurs.

⁷⁸ Voir annexe n°1.

⁷⁹ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *op. cit.*

⁸⁰ ROWLING, Joanne K., *Les Contes de Beedle le Barde*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2008.

réel dans la diégèse durant *Les Reliques de la Mort*, raconte l'histoire de trois frères ayant rencontré la Mort alors qu'ils tentent de traverser une rivière. En effet, ces trois frères étaient des sorciers doués de magie et firent apparaître un pont pour traverser les eaux dangereuses. La Mort, en colère que les trois hommes échappent à leur sort et survivent alors même que les autres voyageurs avaient péri, échafaude donc un plan pour rétablir ce qui lui semble juste. Elle décide de récompenser leur ingéniosité en feignant d'être heureuse et leur propose à chacun un cadeau. Le plus âgé des frères, querelleur et provocateur, demande la baguette la plus puissante qui soit, une baguette digne d'un homme qui aurait vaincu la mort. Le second frère, dont la fiancée était morte quelques années auparavant, souhaite quant à lui un objet magique lui permettant de ramener les morts à la vie, humiliant ainsi la Mort un peu plus. Enfin, le dernier frère, le plus humble et sage des trois, ne fit pas confiance à la Mort et lui demande un objet qui lui permettrait de se déplacer et de se cacher d'Elle. Tous les cadeaux forment ainsi les Reliques de la Mort : la Baguette de Sureau, la Pierre de Résurrection et la Cape d'Invisibilité. Bien après cette rencontre, les trois frères se séparèrent et connurent pour la plupart un destin tragique. Le premier frère se fit tuer par un sorcier avide de pouvoir qui lui vola sa baguette tandis que le second, fou de douleur face au fantôme de sa fiancée emprisonnée entre le monde des morts et celui des vivants, se suicida pour la rejoindre. Seul le troisième frère échappa à la Mort tout au long de sa vie grâce à sa cape. Ce n'est qu'au crépuscule de son existence qu'il rejoignit la Mort « comme une vieille amie »⁸¹ ainsi que ses deux frères. Transposée en métaphore de l'intrigue de *Harry Potter*, Voldemort correspondrait au frère mourant de sa soif de pouvoir, Rogue celui décédant à cause de sa douleur pour son amour perdu, et Harry lui-même, propriétaire de la cape, serait le troisième frère, affrontant la mort et se sacrifiant avec noblesse au moment où il le choisit. Selon Anne Besson, « une telle interprétation fait de celui qui a orchestré ces destins, Dumbledore, une figure de la Mort qui dans le conte distribuait les cadeaux piégés »⁸². L'auteur de l'article sur les fanthéories ajoute également les propos suivants en s'appuyant sur les théories de Richard Saint-Gelais dans son ouvrage *Fictions transfuges* :

« Ces théories ne sont pas seulement des lectures élevées au rang d'interprétations : elles débordent la lecture pour relever de la « parafictionnalisation ». [...] Les auteurs de théories reconstituent des

⁸¹ ROWLING, Joanne K., *Les Contes de Beedle le Barde*, op. cit, p. 111.

⁸² BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », op. cit.

« histoires derrière l'histoire », supposant « que les récits seraient configurés de telle sorte que les lecteurs, s'ils sont suffisamment attentifs et perspicaces, pourraient reconstituer des portions de la diégèse que ne mentionnent pas la narration, si ce n'est à travers les traces qu'elles y laissent ». À chaque fois il s'agit de mettre à jour un récit caché dans le hors-texte, « ce territoire interdit [...], ce monde implicite et ambigu qui se cache derrière les mots sur la page »⁸³.

Dès lors, il s'agit pour les lecteurs de dépasser les énigmes apparentes ou non dans la diégèse afin de théoriser leurs interprétations. Se nourrissant des blancs narratifs dont l'auteur n'avait sûrement pas conscience, ils extrapolent ou tirent les fils de la fiction, l'étendant au-delà des limites du canon. Ces blancs narratifs, ni tout à fait énigme ni tout à fait espace textuel en tant que tel, se révèlent être à la marge du sujet de notre étude mais en constituent néanmoins une part importante.

3. *Les « fanfictions » : un espace explorateur des possibles*

La dynamique cyclique, et donc par extension la dynamique de relance qu'elle sous-tend, incite également les lecteurs à produire leurs propres récits. Matérialisation de la réception active et de certaines fanthéories, les fanfictions peuvent se définir comme des textes écrits par les fans afin de « prolonger, compléter, voire amender un contenu médiatique existant »⁸⁴. Autrement dit, les fanfictions traduisent une volonté des fans de s'emparer de l'univers de fiction de leur choix et de le modeler ou de le réécrire selon leur volonté. Véritable phénomène sur internet, les hébergeurs principaux de ces contenus, à savoir Fanfiction.net et Archive On Our Own, recensent respectivement 817 000 et 244 380 fanfictions pour le fandom *Harry Potter* depuis la création des sites⁸⁵. Cependant, si c'est sur le web que cette forme d'appropriation textuelle semble se développer, les fanfictions sont en réalité nées bien avant l'avènement d'internet : apparues dans les années 60-70 aux Etats-Unis, elles étaient à l'origine publiées dans des fanzines – contraction de « fanatic magazine » – c'est-à-

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ FRANCOIS Sébastien, *Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques : le cas des fanfictions sur internet*, Thèse de Sociologie et Science économique et social à Télécom ParisTech, Dominique Pasquier (dir.), 2013, p. 7.

⁸⁵ Chiffres recueillis le 31/03/2020.

dire des « publications amateurs créées par les fans à destination des fans »⁸⁶. Les fanfictions sont sans doute la forme la plus éloquente de la réception active menée par les lecteurs puisque ces derniers, qui appartenaient jusque-là uniquement à la sphère réceptive, basculent désormais dans celle de la création.

Selon Anne Besson, « la virtuosité dans un tel cadre va consister à faire advenir encore un possible non exploré au sein d'un espace fictionnel certes très souple mais toujours plus saturé »⁸⁷. Cela signifie que les fans vont venir exploiter soit ce qui avait été laissé en suspens dans la diégèse ou au contraire une possibilité qui n'avait jamais été abordée mais *aurait pu être*⁸⁸. Or, dans le cadre de ces écrits toujours plus immersifs au sein de l'univers, les espaces jouent évidemment un rôle privilégié. A ce titre, Poudlard apparaît comme un lieu et un décor incontournable pour de nombreux écrivains amateurs et lecteurs passionnés, à l'image de Caroline. D : « Une fanfiction sans Poudlard laisse toujours perplexe, et est généralement plus difficile à réaliser. Après tout, il s'agit du décor de base de l'histoire, et le plus connu. [...] Je crois que la première chose que des lecteurs de fanfiction ont envie de retrouver, c'est l'ambiance de Poudlard. A peu près unanimement, me semble-t-il, les lecteurs expriment leur plaisir d'être « de retour à Poudlard »⁸⁹. Clémence. D ajoute quant à elle que « certains lieux de l'univers semblent impossibles à éviter, comme Poudlard et le Chemin de Traverse qui sont un peu l'âme du monde *Harry Potter* »⁹⁰.

Si certaines histoires peuvent bien entendu se dérouler hors des murs du château, il est cependant rare qu'une fanfiction ne mobilise pas au moins un espace représentatif du monde sorcier. Pour certains auteurs dont les histoires portent sur des personnages ou des situations inventés de toutes pièces, ces lieux permettent même parfois de renvoyer un sentiment de familiarité qui manquerait à leurs lecteurs, c'est-à-dire d'ancrer leur histoire dans l'univers *Harry Potter*. A cet égard, Perrine. C reconnaît ceci : « c'est important de bien [...] utiliser les lieux connus autant que possible pour que le lecteur juge l'histoire crédible. Comme j'utilise des personnages singuliers, il faut que le reste autour rassure le lecteur – Poudlard, le parc, Pré-au-Lard ... – afin

⁸⁶ FRANCOIS Sébastien, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *op. cit.*

⁸⁸ Aussi appelé « AU », soit Alternate Universe (univers alternatif en français).

⁸⁹ Voir annexe n°2.

⁹⁰ Voir annexe n°4.

qu'il retrouve les éléments structurants et adorés de l'univers »⁹¹. Vecteur d'authenticité, les lieux sont ainsi investis de manière active par les auteurs de fanfictions afin de répondre aux attentes de leurs lecteurs, ce qui prouve l'importance première du monde fictionnel dans le succès de *Harry Potter*.

Néanmoins, ils ne se contentent pas uniquement de les investir, mais les questionnent et les enrichissent également, s'engouffrant parfois dans les béances et les blancs du texte. La salle commune de Poufsouffle, dont l'existence était donc affirmée par la diégèse bien que cet espace ne soit jamais apparu durant l'heptalogie, est un exemple de lieu mobilisé dans les fanfictions. Perrine. C s'est en effet emparée de cet espace pour les besoins de son histoire, *Ombres et Poussières* :

« Nous arrivâmes avec bonheur devant les tonneaux qui dissimulaient notre Salle Commune et Emily sortit sa baguette pour les taper en un ordre précis. Ils pivotèrent aussitôt, et une bouffée d'agréable chaleur m'effleura le visage. [...] C'était une grande salle, aux dimensions circulaires et à l'atmosphère chaleureuse. Des grandes fenêtres rondes donnaient sur le parc de Poudlard et de jolies plantes couvraient leur rebord. Un feu brûlait dans la cheminée, réchauffant les élèves qui travaillaient sur les confortables canapés aux tissus jaunes disséminés dans la pièce. Au-dessus de l'âtre, Helga Poufsouffle nous contemplait avec bienveillance depuis son portrait, nous saluant de la jolie coupe qu'elle tenait à la main. Jamais elle ne disait mot, mais ses yeux brillaient de bonté et de fierté quand ils se posaient sur nous »⁹².

Bien que la salle commune ne soit jamais décrite dans les livres, J.K Rowling a toutefois écrit à son sujet sur son site *Pottermore*, comme un ajout qui viendrait se greffer à ce que la diégèse n'avait pas eu le temps de mettre en scène au sein des sept tomes du cycle. Dans l'extrait ci-dessus, l'auteur s'empare ainsi des quelques informations données par Rowling, comme l'entrée dissimulée par des tonneaux ou le portrait de la fondatrice de la maison au-dessus de la cheminée. En mobilisant ces éléments, l'espace qui jusque-là restait en périphérie du monde fictionnel du fait de sa position isolée, à la frontière des romans et des textes produits sur *Pottermore*, vient enrichir la représentation mentale des lecteurs. Il n'est plus hypothétique ni hors cadre, mais se retrouve inclus dans l'espace du château le temps de la fanfiction.

De même, certains auteurs n'hésitent pas à développer le monde sorcier en y incluant des lieux issus de leur propre imagination pour répondre aux besoins de leurs

⁹¹ Voir annexe n°3.

⁹² Extrait tiré de *Ombres et Poussières*, Tome 1, Chapitre 2 publié par Perripuce / Perrine. C sur Booknode le 14 novembre 2018.

intrigues, comme des boutiques de Pré-au-Lard ou des salles secrètes dans l'enceinte de Poudlard. D'autres encore questionnent la structure sur laquelle repose le monde fictionnel en jouant avec la frontière entre l'espace moldu et l'espace sorcier en permettant à un personnage sans pouvoir magique de découvrir le monde sorcier, souvent par accident.

Activité à la fois personnelle et collective, l'écriture de fanfiction apparaît comme une métaphore même de l'espace pour Anne Besson :

« C'est l'autre face des usages de la fiction de genre, sa face plus individuelle quand la première nous est apparue foncièrement collective. Dans un cas il s'agit d'embrasser la totalité, d'adopter un point de vue surplombant sur l'univers dans lequel on est immergé, pour en tracer des cartographies, y dessiner des chemins qui puissent être empruntés par d'autres, sinon par tous. Dans l'autre, il s'agit de créer au sein du monde, ajout ou bifurcation, et ce faisant d'y inscrire la trace de son parcours particulier : appropriation plus que participation, donc. »⁹³

Les fanfictions semblent ainsi réinventer l'espace et se réapproprier les intrigues ou les fanthéories afin de les mettre en texte en une vision personnelle. L'univers se fragmente alors, évoluant aux fils des désirs et des envies des lecteurs, tout en paraissant mobiliser un pan irremplaçable de *Harry Potter* : le monde sorcier.

⁹³ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 290.

*

Dès lors, l'auctorialité liée aux œuvres cycliques est bien souvent par essence éclatée, fragmentée, voire partagée. Sans altérer le récit en lui-même, les lecteurs s'en emparent dès sa réception première, à savoir la lecture, et prolonge cette dernière en devenant eux-mêmes créateurs. La notion de cycle se double donc d'un nouveau sens. *Harry Potter* s'inscrit véritablement dans cette logique d'incomplétude et d'infinitude de l'œuvre dans la mesure où J.K Rowling joue « un jeu de la complétion qui nie encore plus nettement l'axiome d'incomplétude du monde fictionnel, axiome à vrai dire déjà bien corrodé par les pratiques d'appropriation des fictions contemporaines »⁹⁴. Autrement dit, l'auteur ne cesse de réinjecter et de relancer le mécanisme fictionnel au-delà de ces livres grâce aux extensions de son univers qu'elle propose depuis des années, à l'image des spin-off ou des textes publiés sur son site *Pottermore*. Rowling permet, voire encourage, cette pratique active et vivante de la consommation fictionnelle. Cependant, cette dynamique qui consiste à continuellement enrichir l'œuvre et à en repousser les frontières engendre un paradoxe, comme le décrit Matthieu Letourneux dans son ouvrage *Fictions à la chaîne* :

« Le paradoxe, c'est que, en même temps qu'elle participe à la constitution d'univers de plus en plus encyclopédiques, une telle dynamique se traduit par un effet croissant de fragmentation. Déclinés sur des supports différents à travers un ensemble de séries médiatiques dont les trames et les imaginaires ne se recoupent que très imparfaitement, ressaisis dans des formes favorisant les appropriations (jouets, jeux de rôle, jeux vidéo, produits dérivés) réinvestis par les amateurs à travers toute une série de pratiques de prolongements ou de détournements (fanfictions, fanart, parodies, jeux de rôle), les univers de fiction tendent à se morceler en un grand nombre de versions parallèles et contradictoires »⁹⁵.

Cette fragmentation et cet éclatement du monde fictionnel s'expriment avant tout dans la constellation d'œuvres et de projets rattachés à « l'univers Harry Potter », à savoir le *Wizarding World*, dépassant ainsi le simple cycle pour basculer dans la franchise à la fois sérielle et architextuelle.

⁹⁴ BESSON Anne, « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *op. cit.*

⁹⁵ LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne : Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique", 2017, p. 488.

Chapitre 3 – La constellation *Harry Potter* : des extensions entre espaces et énigmes

Les fanfictions, voire les productions faniques de manière plus étendue, manifestent en réalité déjà le phénomène qui se produit au niveau fictionnel : le cycle ne cesse de s'étendre et bascule dans la franchise. L'incomplétude du monde fictionnel, investie dans un premier temps par les fans eux-mêmes, est un cycle éternellement inachevé. *Harry Potter* n'est plus une série de textes visant un architexte, mais bien un architexte qui peut être décomposé en série de textes. Cette dynamique du cycle s'inscrit dès lors dans la dimension transmédiatique des mondes. L'existence d'un même monde fictionnel, en l'occurrence le monde sorcier ou le *Wizarding World* dans sa version officielle, sur différents supports et médias réinjecte de l'énigmatique dans un monde que les lecteurs pensaient avoir déjà exploré et renforce l'indépendance du monde par rapport à son héros.

A/ L'avenir du monde magique : et si l'univers dépassait Harry ?

Plusieurs théoriciens des genres de l'imaginaire, dont Anne Besson, soutiennent ces dernières années l'idée selon laquelle la question du récit est dépassée par la question du monde. Autrement dit, les lecteurs ne s'intéressent pas tant aux histoires qu'à l'illusion d'une plongée dans un autre monde.

1. *L'impossible clôture : un univers infini*

Or, cette plongée et cette découverte paraissent illimitées. En effet, le cycle rencontre un terrain fertile d'expansion avec les codes de la fantasy. Cette dernière offre la possibilité de mettre en place un monde aux frontières extensibles dont la complétude n'est jamais actée, même par la parution du dernier volume. *Les Reliques de la Mort*, supposé à l'époque achever l'univers *Harry Potter*, n'était en réalité qu'une clôture temporaire. Le monde fictionnel en fantasy est si vaste qu'il est rarement connu en son entièreté et chaque nouvel ajout à l'ensemble permet d'en explorer un recoin jusqu'alors laissé hors cadre. Les moyens de communication et de transports du monde sorcier, comme décrits précédemment, permettent également de développer le monde

fictionnel de manière efficace sans être soumis aux lois spatiales et temporelles classiques. Par essence, la complétude d'un monde fictionnel n'est justement jamais complète. Comme le souligne Anne Besson, « il semble qu'aucun volume de cycle, même se présentant comme final, ne donne réellement l'assurance d'un achèvement définitif de l'ensemble [...]. Toute fin de cycle est en effet potentiellement provisoire, toujours susceptible d'être dépassée dans le recommencement »⁹⁶. Paradoxalement, ce dernier prend rarement la forme d'une avancée temporelle qui correspondrait à la progression dans la découverte du monde. Au contraire, cette découverte s'inscrit le plus souvent dans un retour en arrière, c'est-à-dire un *prequel*. Dans le cas de *Harry Potter*, ce sont les *Animaux Fantastiques* qui explorent les années 1920, soit environ six décennies avant les événements de *L'école des sorciers*.

Cette possibilité presque infinie d'expansion est précisément due au modèle cyclique sur lequel repose le monde sorcier et sur lequel il s'est développé en premier lieu. En effet, il s'est étendu progressivement, au fil des tomes, tout en laissant des vides ou des espaces « blancs ». En posant comme fait établi que Poudlard n'est pas la seule école de magie au monde, la porte reste ouverte à la possibilité d'explorer ces espaces simplement effleurés dans l'heptalogie d'origine.

2. *L'univers : le véritable élément d'attraction*

Selon la formule de Damon Knight, « c'est l'arrière-plan qui est l'histoire » en fantasy. En d'autres termes, dans les productions cycliques, le héros s'efface bien souvent au profit de l'univers dans lequel il évolue. Bien que le nom de la franchise *Harry Potter* s'articule paradoxalement autour de son héros éponyme, en vérité c'est « Poudlard qui attire [les fans] et qui survit [à Harry] »⁹⁷. Le phénomène dépasse littéralement le personnage principal pour se cristalliser dans le monde déployé. Poudlard incarne à lui seul le monde magique, il en est le symbole alors même que ce monde se veut si vaste et s'étend largement au-delà de la Grande-Bretagne. Perrine. C, lectrice passionnée depuis plusieurs années, soutient ainsi que « les lecteurs de *Harry*

⁹⁶ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit, emplacements 2153 et 117.

⁹⁷ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 74.

Potter se sont attachés à certains lieux autant (parfois plus) qu'à certains personnages. C'est le cas simple de Poudlard, l'école où chaque enfant de onze ans ayant vu ou lu les *Harry Potter* rêve d'aller. Le récit n'aurait pas eu autant de résonance s'il n'avait pas été structuré par l'univers magique autour – notamment les lieux. Ils ne sont pas de simples décors, Poudlard par exemple est presque un personnage à part entière ».

Cette primauté du lieu sur le personnage s'exprime dès les titres des différents volumes. Sur les sept tomes, quatre peuvent se référer à des lieux composant le monde magique : *L'école des sorciers*, *La Chambre des secrets*, *Le prisonnier d'Azkaban* et *L'Ordre du Phénix*. L'espace énigmatique principal du cycle se retrouve ainsi dans la donnée topique première offerte au lecteur, à savoir le titre de *L'école des sorciers* en version française. Ce dernier engage à la fois les notions d'espaces et de mystères sur un double niveau. Comme étudié préalablement, l'école est un espace de savoirs prenant place dans une construction architecturale traditionnellement associée à l'idée de mystère. Les châteaux sont en effet des espaces propres à contenir des énigmes dans l'imaginaire fictionnel. Être un lieu de savoirs, en tant qu'école, abonde également dans ce sens puisque dans la mesure où accéder à un savoir nécessite une aptitude à décrypter et comprendre les codes. De plus, le complément du nom attaché à cet espace, « des sorciers », peut aussi être lié à un caractère énigmatique. De nouveau, dans l'imaginaire collectif, les sorciers et sorcières vont de pairs avec les illusions, les tours de magie, les formules qui dissimulent leur sens derrière des signifiés et des signifiants. L'importance des lieux est également retranscrite dans la table des matières puisque les noms des différents chapitres de ce premier tome marquent bien souvent la dialectique entre les espaces et les énigmes. Le troisième chapitre, « Les lettres de nulle part », spatialise les lettres – autrement dit des objets – dont la provenance est par essence normalement connue. Dans le cas présent, la toponymie « nulle part » renvoie à une incertitude, un non-lieu, ce qui est à l'évidence impossible et renforce le mystère. En outre, le titre du deuxième tome incarne parfaitement les thématiques de l'espace et de l'énigme en tant qu'éléments d'attraction fictionnelle. *La Chambre des secrets* se compose en effet d'un nom commun associé à un complément du nom dont le pluriel accroît le caractère ésotérique. Ce n'est pas un secret que la chambre contient, mais bien plusieurs. Le terme de chambre, quant à lui, renvoie à une pièce à l'usage spécifique. Dans le cas présent, la chambre permet simultanément de cacher la mémoire et le monstre de Serpentard, mais aussi, à l'échelle extradiégétique, de

relancer la dynamique énigmatique. En effet, dans le premier tome, le lecteur et les héros découvriraient Poudlard qui est désormais un espace connu. En plaçant une pièce secrète dont l'entrée, mais aussi l'existence même, relèvent du mystère, Rowling réinjecte de l'énigmatique au sein de son monde fictionnel. La véritable attraction ne se joue ainsi pas tant au niveau des personnages qu'à celui du monde sorcier. Dès lors, les productions dérivées de *Harry Potter* ne vont pas se saisir d'un ou de plusieurs personnages, mais bien de l'univers dans son intégralité.

3. *Les fans : acteurs de ce renouveau fictionnel*

Selon Anne Besson, « ces extensions possibles du cycle lui garantissent [...] un développement potentiellement sans fin, une ouverture à la reprise selon les désirs du public »⁹⁸. A cet égard, les fans apparaissent à nouveau comme un élément central et un moteur premier dans le processus de renouvellement de la franchise *Harry Potter*. En effet, la motivation commerciale et financière est évidemment au cœur du mécanisme d'extension et de déclinaison autour de l'œuvre de Rowling ; et le succès auprès du public en est ainsi la condition première. Anne Besson affirme que « le succès appelle la continuation, selon le principe qu'il ne faut surtout pas tuer la poule aux œufs d'or »⁹⁹. Malgré tout, cette tendance commerciale est à nuancer, puisqu'il apparaît que le succès de *Harry Potter* va au-delà et s'explique aussi par l'attraction suscitée par son monde, ses personnages, et son histoire. Clémence D explique, en tant que lectrice, que la « saga est parvenue à sortir du cadre littéraire pour toucher les cercles filmiques mais également [celui des] jeux vidéo, ce qui permet d'appréhender l'univers d'une manière plus appropriée selon nos goûts, et pour certains d'entretenir leur passion »¹⁰⁰.

Cependant, cette continuation découle directement de la frustration et des demandes des fans qui considèrent le projet comme inachevé, ou du moins comme encore potentiellement exploitable. Les blancs narratifs suscitent précisément le sentiment de frustration à l'origine de ces demandes. Les fanfictions sont certes un

⁹⁸ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit, emplacement 1706.

⁹⁹ *Ibid.*, emplacement 2329.

¹⁰⁰ Voir annexe n°4

terrain d'expression propice, mais elles présentent une limite, celle de ne pas faire partie du « canon », c'est-à-dire de ne pas s'intégrer officiellement dans l'univers *Harry Potter*. Seules les productions de J.K Rowling ou de Warner Bros peuvent prétendre à ce statut. Si pendant des années l'auteur avait déclaré en avoir terminé avec le monde sorcier, cela n'a pas empêché les fans de la solliciter, entre autres, pour demander un *prequel* sur les parents de Harry, les Maraudeurs, et la première guerre des sorciers, période brièvement abordée dans l'heptalogie mais jamais détaillée¹⁰¹. L'engouement des fans pour le monde magique, au-delà de l'histoire et des personnages présents dans le cycle principal, est ainsi un vecteur essentiel.

B/ La galaxie transmédiatique : le basculement dans la franchise

Le basculement de *Harry Potter* d' « œuvre-star » à « constellation » fictionnelle est un phénomène qui relance l'espace et réinjecte continuellement de l'énigmatique au sein du mécanisme qui avait fait son succès. Cette galaxie transmédiatique, véritable empire aussi bien éditorial que cinématographique, ne saurait exister sans une donnée fondamentale : le nom. D'après Anne Besson, « le retour du nom propre constitue la seule condition et la seule limite : la nécessaire perception de l'ensemble comme ensemble, alors même que ses frontières se distendent démesurément, peut ne passer que par cette unique mais profonde contrainte »¹⁰².

Si ce nom repère était jusqu'à présent le nom du personnage éponyme, un changement s'opère depuis quelques années. Signe que Harry se fait dépasser par le monde duquel il est issu, la franchise n'est plus celle de *Harry Potter*, mais bien celle du *Wizarding World*. Les demandes et les productions de fans manifestaient donc déjà ce que concrétise aujourd'hui le *Wizarding World* en verrouillant l'architexte envisagé par les lecteurs.

¹⁰¹ Observations et recherches personnelles lors de discussions informelles avec des fans. Rowling elle-même a réfuté la possibilité d'écrire un *prequel* sur ce sujet lors d'une séance de questions-réponses avec ses fans au Bath Literature Festival en 2013.

¹⁰² BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit., emplacement 2080.

1. *Les étoiles d'une constellation : un architexte pluriel*

Le terme de constellation suggère en réalité davantage un « univers étendu » qui dans le contexte de la culture médiatique renvoie à « l'ensemble des modes d'apparition, sur plusieurs supports, d'une fiction comprise comme unique (en raison du retour d'un personnage, d'un toponyme...) »¹⁰³. Synonyme de « franchise », les deux termes désignent chacun une approche différente, commerciale d'une part, fictionnelle de l'autre. En effet, bien qu'ils aient la même signification, la franchise se distingue comme étant le domaine du producteur tandis que l'univers étendu tend davantage vers le créateur et, par corrélation, vers le consommateur qui perçoit la fiction franchisée comme univers. Dans les deux cas, l'exploitation de la fiction se veut comme un modèle de déclinaison et une possibilité d'expansion potentiellement infinie. Pour reprendre la métaphore de Richard Saint-Gelais, le cycle s'apparente dès lors à un « modèle satellitaire »¹⁰⁴, c'est-à-dire que le développement se fait grâce à la multiplication de « satellites autour d'un noyau principal ». Dans le cas présent, l'heptalogie *Harry Potter* serait ce noyau principal et les ouvrages compagnons, publiés les années suivantes, représenteraient les satellites gravitant autour. Ces derniers « ne se placent alors pas dans une logique de concurrence, mais de congruence, en vue d'une idéale complétion »¹⁰⁵. Si cette dernière passe à l'évidence par des détails étoffant l'univers, elle se cristallise également dans l'enrichissement spatial.

Ces ouvrages compagnons, qui se présentent en tant qu'ouvrages scolaires de la bibliothèque de Poudlard, sont au nombre de trois : *Les Animaux Fantastiques*, bestiaire recensant les diverses créatures du monde magique, *Le Quidditch à travers les âges*, manuel portant sur le célèbre sport sorcier, et enfin *Les Contes de Beedle le Barde*, recueil de contes pour jeunes sorciers. Bien souvent, des références sont faites à des lieux réels afin de servir le récit, brouillant ainsi les frontières entre la fiction et

¹⁰³ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 84.

¹⁰⁴ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 313-323.

¹⁰⁵ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 140.

la réalité, entre l'espace moldu et l'espace sorcier toujours si frontalier : « Pendant ce temps, dans Loch Ness, le plus grand Kelpy du monde continue d'échapper à toutes les tentatives de capture et semble avoir développé un goût prononcé pour la célébrité ». Cet exemple, non dénué d'humour, s'approprie une énigme historique, celle du monstre du Loch Ness en Ecosse. Il associe ce dernier au monde magique afin d'expliquer les nombreux témoignages étranges affirmant avoir aperçu un serpent géant dans les eaux du lac. Le mystère réel alimente la fiction, voire sa spatialité. Celle-ci s'étend de manière exponentielle puisque toutes les régions du monde deviennent le réceptacle du monde magique, comme les « profondeurs inexplorées de la jungle de Bornéo » qui abriteraient des Acromentules. La spatialité est à nouveau définie comme énigmatique et dissimulée, réaffirmant la frontière existante entre les deux mondes : « dans des cas extrêmes, tel celui du Quintaped, des régions entières ont été rendu incartables »¹⁰⁶. La notion d'incartabilité, déjà présente dans le cycle principal, est fondamentale pour notre perspective sur l'espace. Ce dernier se révèle impossible à reproduire physiquement sur une carte et à appréhender de façon classique comme tous territoires normaux.

Au-delà des ouvrages compagnons, d'autres supports ont été exploités pour étendre l'univers *Harry Potter*. La circulation de la fiction d'un médium à un autre s'inscrit dans la théorie de la transfictionnalité, développée notamment par Richard Saint-Gelais qui définit cette notion dans l'ouvrage *La fiction, suites et variations* : « Il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte (en donnant à « texte » une extension large, valant aussi bien pour la bande dessinée, le cinéma, la représentation théâtrale ou le jeu vidéo) »¹⁰⁷. Le principe même de la transfictionnalité suppose ainsi un élargissement, voire un éclatement des frontières fictionnelles. Le livre n'est plus le médium principal, il n'est que le support d'origine à partir duquel se déploie d'autres instances. Ce phénomène de transfictionnalité transmédiatique est illustrée par les adaptations cinématographiques sorties entre 2001 et 2011. La particularité des films est qu'ils ont tendance à fixer la représentation

¹⁰⁶ ROWLING Joanne, *Les Animaux fantastiques*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2001, p. 32, 33 et 35.

¹⁰⁷ SAINT-GELAIS Richard, « Contours de la transfictionnalité », In René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction suites et variations*, Québec-Rennes, Editions Nota Bene - Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 5.

spatiale des lieux, comme le souligne elle-même Anne Besson en écrivant que « l'adaptation cinématographique rétroagit sur l'appréhension des romans »¹⁰⁸.

Comme évoqué précédemment, les œuvres cinématographiques figent la perception sans toutefois manquer de retranscrire leur dimension énigmatique. L'étalonnage des couleurs, ou encore la tension construite grâce à la musique, retranscrivent ce que la narration descriptive avait posée dans les romans. Par exemple, les éléments fondamentaux de la Chambre des secrets en tant qu'espace mystérieux, à savoir l'obscurité, la grandeur, l'aspect labyrinthique, et la dimension sous-terrine, se retrouvent dans le film¹⁰⁹ :



Figure 2 : Images issues de *Harry Potter et la Chambre des secrets*

La séquence comprenant les trois images ci-dessus correspond à la scène au sein de laquelle Harry parvient à résoudre l'énigme de l'emplacement de l'entrée de la Chambre des Secrets. Sa composition souligne immédiatement à la fois la dimension énigmatique de l'espace et la tension qui découle de la résolution de l'énigme. En effet, la musique mystérieuse s'intensifie puis s'accélère tandis que le plan se resserre sur le

¹⁰⁸ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p.107.

¹⁰⁹ *Harry Potter et la Chambre des secrets*, Chris Columbus, prod. Warner Bros, 2002.

visage du héros. Puis, la caméra adopte une vision surplombante – un plan en « *bird's eye shot* » – afin de mettre en exergue la profondeur de l'entrée secrète qui vient d'être ouverte. Toujours de manière surplombante, le plan s'élargit soudain, englobant la pièce entière, avant de se resserrer brusquement sur la fosse sombre. Une fois la séquence de l'ouverture de la Chambre terminée, la musique cesse soudainement, clôturant de fait cette résolution. La scène suivante met en scène la longue chute des personnages dans cette fosse pour arriver dans les entrailles du château. En arrière-plan, de profondes galeries en pierre, sombres et immenses, semblent s'étirer infiniment, comme si elles formaient un réseau souterrain sous le château. La traversée de ces galeries retarde davantage la découverte de la Chambre, renforçant ainsi la tension narrative. Enfin, Harry parvient à y pénétrer. La Chambre, plongée dans la pénombre, est filmée en *travelling* avant au niveau du regard du personnage, procédé qui place le spectateur dans la position du protagoniste qui découvre ce nouvel espace pour la première fois. Anecdote de tournage : le chef décorateur Stuart Craig s'est inspiré des égouts de Londres, véritable labyrinthe urbain dans les profondeurs de la capitale anglaise, pour créer le décor de la Chambre des secrets. Connu comme l'un des plus grands plateaux conçus pour un film, celui-ci ne mesurait pas moins de 75 mètres de long et 35 mètres de large. « L'eau noire aux profondeurs insondables »¹¹⁰ qui constitue le décor était également présente sur le plateau. Ainsi, les adaptations cinématographiques permettent de faire circuler ce que les livres cristallisaient déjà.

2. La logique d'expansion des frontières : *Les Animaux Fantastiques*

Le cas de la franchise *Harry Potter* permet d'observer un phénomène de retournement par rapport à l'œuvre première. En effet, progressivement, les films deviennent le point d'origine de la logique de dérivation initiée par Warner Bros afin d'étendre davantage l'univers des sorciers. Comme le souligne Agathe Nicolas dans sa thèse consacrée au renouveau créatif de la franchise *Harry Potter*, « un média visuel aura d'autant plus de puissance de séduction que sa manière de représenter le monde sera plus aisée à décliner que celle des livres »¹¹¹. Autrement dit, nous sommes face à

¹¹⁰ *Les forces du mal : le carnet magique*, J.K. Rowling's Wizarding World, Gallimard Jeunesse, 2017.

¹¹¹ NICOLAS Agathe, *op. cit.*, p. 122.

un architexte diégétisé qui l'emporte désormais sur le texte. L'exemple du prequel les *Animaux Fantastiques* est à ce titre révélateur. Bien que ce nouveau cycle cinématographique soit tiré de l'ouvrage compagnon du même nom, il est en réalité davantage une dérivation des films *Harry Potter* dans la mesure où le livre d'origine n'était qu'un bestiaire et ne présentait aucune intrigue.

Dès lors, l'annonce de la production de ce nouveau cycle cinématographique a permis de relancer la dynamique aussi bien spatiale qu'énigmatique. En effet, il est intéressant de se pencher sur la logique commerciale mise en place par Warner Bros pour attiser la curiosité des fans. Au travers des bandes-annonces et des divers *trailers* qui ont précédés la sortie au cinéma des deux premiers opus – *Les Animaux Fantastiques et Les Crimes de Grindelwald* – les diverses modalités de la tension narrative ont, parallèlement, été relancées. La curiosité est certainement la modalité première à apparaître : l'exposition retardée de l'information attendue s'apparente au film lui-même dans le cas présent et plus généralement à l'avenir du monde magique. Dès les premières secondes de la bande-annonce du premier film, cette curiosité se focalise sur le nouveau cadre spatial dans lequel s'inscrit l'histoire : les Etats-Unis. Identifiable immédiatement grâce aux gratte-ciels si caractéristiques de New-York, l'espace est ainsi présenté comme un enjeu premier de ce nouveau film.



Figure 3 : Image issue de la bande annonce des Animaux Fantastiques postée par Warner Bros en 2016.

Si *Harry Potter* prenait place exclusivement en Grande-Bretagne, les *Animaux Fantastiques* déplacent le cadre fictionnel, introduisant un monde à la fois familier et entièrement nouveau au spectateur. Tous les éléments qui structurent ce nouvel espace sont à découvrir. L'arrivée aux Etats-Unis, symbolisée par la descente du bateau, est mise en avant comme fondamentale. La révélation progressive des images dévoilant

ce nouvel espace du monde magique renforce la tension narrative qui y est attachée. Paradoxalement, alors même que le thème musical des films *Harry Potter* est repris, son nom n'apparaît jamais. Le message est clair : l'histoire n'est plus celle de Harry, mais bien celle du monde magique, comme l'exprime explicitement la bande-annonce elle-même. « J.K Rowling invites you to explore a new era of the Wizarding World »¹¹². Le verbe « explore » traduit précisément la volonté de reproduire ce que le cycle principal avait déjà fait précédemment, à savoir étendre et parcourir progressivement le monde magique en élargissant continuellement son espace. Le substantif « world », quant à lui, prend dès lors tout son sens : l'espace sorcier n'est plus réduit aux frontières nationales, il s'exporte de l'autre côté de l'océan et à une autre époque.

A l'inverse de cette innovation assumée, la bande annonce du deuxième film, sous-titré les *Crimes de Grindelwald*, joue sur l'autre pôle de la sérialité, à savoir la répétition ou le retour d'un élément familier. Or, quoi de plus familier pour le spectateur que Poudlard ? Dès les premières secondes du trailer, le célèbre château fait son apparition, replaçant le cadre fictionnel dans un espace connu des fans.

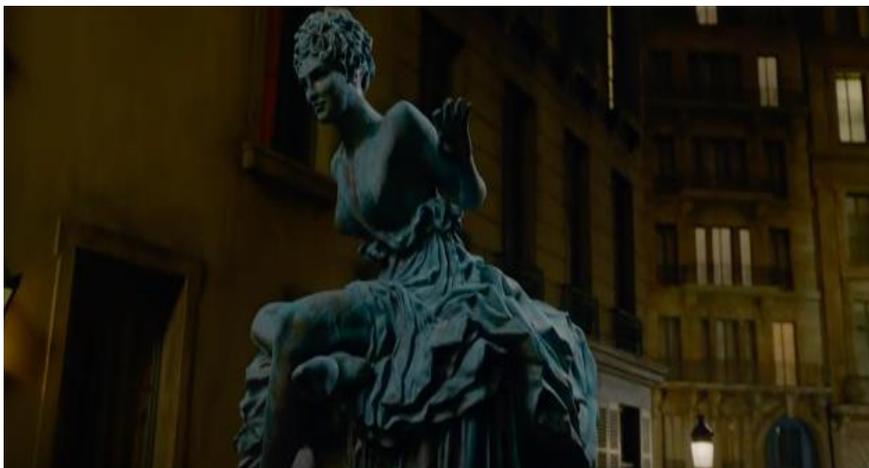


Figure 4 : Image issue de la bande annonce des Crimes de Grindelwald postée par Warner Bros en 2018.

Puis, dans l'immédiat, cette familiarité est contrebalancée avec l'annonce d'un nouvel espace ou plutôt d'un pays à explorer : Paris et la France. Chaque film de ce nouveau cycle semble avoir pour projet de transposer son intrigue dans un pays différent, étendant ainsi sensiblement les frontières du monde magique. Cette configuration permet de découvrir de nouveaux lieux qui reprennent les éléments déjà observés dans l'heptalogie : entrée secrète, obscurité, labyrinthe, et souterrains. A cet

¹¹² « J.K Rowling vous invite à explorer une nouvelle ère du monde magique » [Traduction personnelle].

égard, Paris est une ville de choix pour le second volet des *Animaux Fantastiques*. Si le premier film se déroulait à New York, les *Crimes de Grindelwald* donnaient à voir un espace plus tortueux et labyrinthique. Selon Martin Foley, directeur artistique, « Manhattan est célèbre pour ses rues en damier. Ce n'est pas le cas de Paris. Il y a toutes sortes de carrefours charmants où cinq artères se fondent en une seule [et] les rues s'entrecroisent ». Julian Walker, l'artiste lettré, ajoute quant à lui que « les rues parisiennes sont plus petites et étroites. Il se passe beaucoup plus de chose dans les recoins »¹¹³. Cette configuration spatiale de la capitale parisienne permet de retranscrire une atmosphère énigmatique précisément car l'espace paraît insaisissable, voire impossible à prévoir et à appréhender s'il n'est pas connu. A l'instar de Londres et de New York, le monde magique s'insère ainsi dans la trame spatiale de la ville tout en restant dissimulé à la vue de tous. La Place Cachée, dont le nom est explicite, serait dès lors le pendant du Chemin de Traverse au cœur de Paris. Cet ensemble de rues commerçantes, situé près de Montmartre, est dissimulé à la vue des moudus grâce au même système qu'à Londres : une barrière magique. Dans le cas présent, cette dernière prend cependant la forme d'une statue magique représentant une femme qui écarte sa robe pour que les sorciers puissent passer. Ils entrent littéralement dans le socle de pierre et se retrouvent de l'autre côté de la barrière.



*Figure 5 :
Image issue
des Crimes de
Grindelwald*

Le passage vers cette rue secrète est décrit plus en détails dans le scénario imprimé du film :

¹¹³ BERGSTROM Signe, *Les archives de la magie. Dans les coulisses du film Les Animaux Fantastiques : les Crimes de Grindelwald*, Paris, Harper Collins, 2018, p. 74.

« [Tina] s'avance vers la statue de bronze d'une femme vêtue d'une robe ample, sur un haut piédestal de pierre, dans lequel des sorcières et des sorciers habillés en Moldus disparaissent »¹¹⁴.

Là encore, l'instantanéité du passage d'un monde à l'autre révèle la porosité des frontières entre les deux espaces qui se superposent tout en s'ignorant. Le même procédé s'applique au Ministère des Affaires Magiques français. L'entrée du Ministère n'échappe pas à la règle de l'énigmatique puisqu'elle est aussi dissimulée. Située dans un décor typiquement parisien, elle se fond dans l'espace urbain et se trouve Place de Furstemberg, devant la fontaine. Là encore la réalité se superpose à la fiction puisque, bien que cette place existe, elle ne comporte aucune fontaine dans la réalité. Le sorcier qui souhaite se rendre au Ministère s'avance donc au centre de cette place puis devient invisible une fois devant elle. Des racines se déploient alors afin de former un ascenseur autour du sorcier. Une fois cet ascenseur entièrement constitué, il s'enfonce dans le sol, soulignant encore une fois l'aspect souterrain de nombreux lieux magiques.

Lieu enfoui et gigantesque, le Ministère repose sur un monumental réseau de dômes reliés par des tunnels et est abrité sous une immense verrière qui rappelle celle du Grand Palais. Inspiré du style architectural Art Nouveau, les formes rondes et linéaires ont été privilégiées et l'intérieur du lieu est organisé « sur un plan linéaire plutôt que par étages » selon Sam Leake, le directeur artistique. Il ajoute que « l'espace s'ouvre horizontalement et donne une impression de profondeur au lieu [afin] d'attirer le regard vers le haut »¹¹⁵. La circularité de ce décor a permis de mettre en exergue son immensité, comme si le regard ne pouvait l'embrasser d'une seule fois, conservant ainsi toujours une part de mystère. En effet, Sam Leake explique que « la caméra peut pivoter en tous sens, [ce qui] permet un effet de perspective faisant apparaître le lieu bien plus grand qu'il ne l'est ». En arrière-plan, une illusion d'espace grâce à un tunnel de verre donne également l'impression que le bâtiment se déploie sur une grande superficie. De même, la forme circulaire invite à l'emploi d'images en miroir, comme l'explique à nouveau Sam Leake : « on duplique [un espace], ou bien on le retourne, on peut le faire pivoter vers la gauche ou vers la droite et donner l'impression qu'on

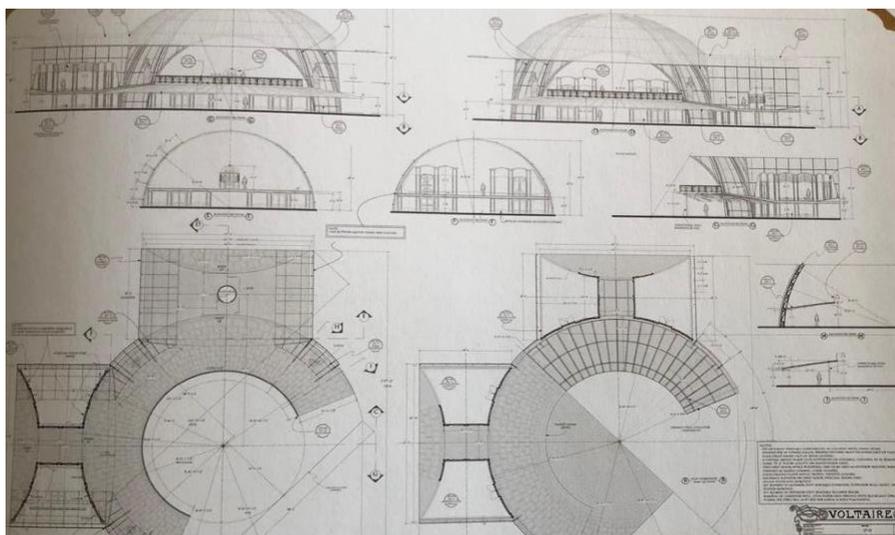
¹¹⁴ ROWLING Joanne, *Les Animaux Fantastiques 2 : Les Crimes de Grindelwald : Le texte du film*, « scène 40 », trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Grand Format LI », 2018, p. 103.

¹¹⁵ BERGSTROM Signe, *op. cit.*, p. 116-117.

« passe dans un autre espace »¹¹⁶. Cette mobilité modulable de l'espace fait de ce dernier un décor en trompe-l'œil rendu à l'écran par son aspect labyrinthique où les couloirs s'enchaînent et se ressemblent.



*Figure 6 :
Image issue
des Crimes
de
Grindelwald*



*Figure 7 :
Schémas
techniques
de l'équipe
du film
représentant
le Ministère
français¹¹⁷*

Hors des murs du Ministère, de nouveaux espaces répondent aux critères de spatialité énigmatiques établis par cette étude. Le plus emblématique d'entre eux est certainement celui où se déroule la scène finale qui se découpe en triptyque : le caveau des Lestrange, l'amphithéâtre et le cimetière du Père-Lachaise. Le dernier acte du film commence en effet dans le caveau de la célèbre famille Lestrange, situé sous le plus grand et pittoresque cimetière parisien, le Père Lachaise. Une fois encore, plusieurs strates se dessinent pour supporter la structure du monde sorcier qui est symboliquement souterraine. Les trois espaces superposés les uns sur les autres

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

reprennent ainsi le motif circulaire du cimetière qui lui-même n'est pas sans rappeler un labyrinthe avec ses allées et contre-allées bordées de tombes. La scène se déroulant de nuit, l'obscurité prime de nouveau. Organisé autour d'un point central – le mausolée des LeStrange – l'amphithéâtre, qui se trouve au-dessous du caveau, se caractérise par son immensité. Il est intéressant de noter que la crypte des LeStrange et son amphithéâtre se situent précisément au centre du cimetière. D'autres caveaux, cryptes et mausolées de familles sorcières demeurent au Père Lachaise, mais celui des LeStrange se loge en son cœur, comme le montre cette carte dessinée à l'occasion de la sortie du film :



Figure 8 : Plan sorcier du Père Lachaise représentant le caveau des LeStrange par leur emblème, un corbeau, au centre du cimetière.

Cette localisation de l'action, au cœur même d'un espace associé intrinsèquement à la mort, évoque d'autres lieux où la mort et la centralité s'entremêlent dans le cycle *Harry Potter*, comme le labyrinthe du Tournoi ou la caverne dans laquelle se trouve le médaillon. Thème spatial récurrent, il participe ainsi à la symbolique de l'espace comme énigmatique. Les films de la franchise *les Animaux Fantastiques* semblent donc redéfinir l'espace par leur support cinématographique. Pour Agathe Nicolas, il « semble [même] clair que les films deviennent l'objet des dérivations au fur et à mesure des circulations de la franchise »¹¹⁸.

¹¹⁸ NICOLAS Agathe, *op. cit.*, p. 59.

3. *Pottermore : un jeu d'enquête et d'immersion*

Après les ouvrages compagnons et les adaptations cinématographiques, une autre déclinaison du monde sorcier prolonger l'univers narratif créé par J.K Rowling : le site Pottermore, signifiant littéralement « plus de Potter ». Cette continuation numérique du monde magique, dans la première version du site, prenait une forme différente de celle connue aujourd'hui. Le site se présentait comme une plongée dans les livres, et plus particulièrement au sein de Poudlard, comme si l'utilisateur devenait lui-même un élève. Cette entreprise ludique est « caractéristique de la manière dont les fictions immédiatement contemporaines cherchent à répondre à la demande supposée de leurs consommateurs en proposant des mondes pour jouer »¹¹⁹ selon Anne Besson. En effet, Pottermore repose sur une promesse d'immersion et « offre avant tout la possibilité de s'exporter dans la fiction » puisque, dès l'inscription, le fan se voit attribué un pseudonyme qui apparaît ensuite aux côtés des noms des personnages magiques, une baguette, mais aussi une maison à Poudlard. En ce sens, il devient lui-même personnage sorcier dans l'univers magique. L'immersion se poursuit avec un jeu qui donne la possibilité à l'utilisateur de feuilleter les différents chapitres animés des livres, qui font alors offices de niveaux, afin de trouver des objets ou des textes cachés.



Figure 9 : « Niveau » du jeu correspond au chapitre Le Chemin de Traverse dans la première version de Pottermore.

¹¹⁹ BESSON Anne, « Après Harry, la seconde vie transmédiatique de Poudlard », Colloque *La littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques*, organisé par Mathilde Lévêque et Matthieu Letourneux, Université Paris Nord-Villetaneuse, 2014.

Autrement dit, la première version du site reproduisait pratiquement le schéma d'enquête souvent présent dans les livres. Les utilisateurs se devaient de parcourir virtuellement l'espace afin d'y trouver les éléments cachés tels qu'un texte inédit de l'auteur ou un ingrédient de potion qui leur servirait plus tard. Une véritable chronologie parcourait ainsi le jeu et structurait la découverte du joueur. L'énigme consistait à mettre au jour les éléments cachés dans l'espace virtuel. Le passage au niveau suivant dépendait de cette réussite, tout comme la résolution des intrigues conditionnait l'avancée narrative des personnages d'un tome à l'autre.

En 2015, la refonte de Pottermore « marque [...] les prémises de la renaissance d'un univers narratif qui semblait clos »¹²⁰. Simultanément, J.K Rowling et Warner Bros déposent légalement un an plus tard la marque partagée « J.K. Rowling's *Wizarding World* », traduisant ainsi une volonté de recentrer le développement de l'univers *Harry Potter* autour de la question du monde exponentiel. Les niveaux illustrés disparaissent, tout comme l'enquête et les énigmes à trouver, et le site se transforme radicalement. Désormais, il héberge principalement des textes inédits signés de la main de l'auteur. Une série de textes s'inscrit particulièrement dans la tendance expansive des frontières du monde magique apparue ces dernières années : « la Magie en Amérique du Nord ». Ces textes, évidemment liés au projet des *Animaux Fantastiques* au cinéma, « ont ainsi conduit à déplacer le centre de gravité du monde des sorciers de l'Angleterre, ou au moins de l'Europe, aux Etats-Unis d'Amérique »¹²¹. Ce choix s'explique sans doute par la volonté de toucher un public encore plus large et de réinjecter une dimension énigmatique dans un univers que les fans pensaient connaître. Quelle est l'histoire des sorciers américains ? Comment fonctionne leur école de magie ? Comment se définit leur espace par rapport au monde moldu ? Autant de vides narratifs qui, pour l'instant, suscite la curiosité des fans. Ainsi, « ces textes inédits, publiés sous la forme de récits de fiction, permettent à J.K. Rowling non seulement de raconter de nouvelles histoires et de compléter les contenus les plus récents du *Wizarding World*, mais aussi de dispenser un savoir d'ordre encyclopédique sur l'univers du récit »¹²².

¹²⁰ NICOLAS Agathe, *op. cit.*, p. 43.

¹²¹ *Ibid.*, p. 130.

¹²² *Ibid.*, p. 131.

Les contenus de ces textes offrent une vision historique de l'histoire sorcière américaine. L'école d'Ilvermorny, notamment, est décrite dans son évolution : de simple et modeste maison en pierre, elle est devenue au cours des siècles un château de granite. Le motif du château est donc réutilisé, portant dans son sillage toutes les caractéristiques qui lui sont liées dans l'imaginaire collectif : passages secrets, grandeur, salles souterraines ou cachés. A l'heure actuelle, aucune précision n'a été apportée sur les mystères du château, mais il n'est pas difficile d'imaginer que Ilvermorny soit similaire à Poudlard. De surcroît, d'après Agathe Nicolas, la reterritorialisation de la fiction en Amérique du Nord

« permet de mettre en évidence l'effet du système de production et de franchise sur la fiction : elle procède d'un ancrage fictionnel fondé sur les lieux de production et de consommation. On peut qualifier ce phénomène d'effet déictique de la fiction dans la mesure où l'effet de proximité culturelle compense l'effet d'éloignement suscité par la magie de l'univers du récit »¹²³.

Cette reterritorialisation de la fiction s'apparente à une fiction « déterritorialisée », pour reprendre le terme de Anne Besson, dans la mesure où ce processus prend principalement comme support le site Pottermore ou le cinéma : « c'est la fiction dans sa forme virtuelle plutôt que textuelle [qui] met en évidence la myriade de façons qu'ont les fictions cultes de s'étendre au-delà de leur texte d'origine, migrant vers d'autres médias, se diffractant en innombrables variantes »¹²⁴. En d'autres termes, l'espace fictionnel s'étend en même temps qu'il multiplie ses supports, concrétisant voire dépassant les modalités cycliques de départ.

C/ Quand l'espace fictionnel investit le monde réel

Si Pottermore repose sur une promesse d'immersion dans les livres, d'autres espaces investissent le monde réel et reposent cette fois sur une promesse d'immersion dans les films, comme si l'écran s'effaçait et que le monde des sorciers se matérialisait dans le nôtre. Parcs d'attractions, studios, lieux de tournage ou espaces ayant inspiré l'auteur... Tous ces espaces se présentent comme des mondes dans lesquels le fan peut

¹²³ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁴ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 423-424.

entrer pour jouer avec la part de distanciation que cela implique. Pour Anne Besson, « dans ce but la consommation de fictions doit feindre un effacement des limites entre notre monde et le monde secondaire »¹²⁵. Cet effacement se fait sur deux niveaux, ou plutôt il relève d'un double mouvement : le fan « entre » dans le monde de fiction – cela correspond à la partie dématérialisée comme Pottermore – et le monde de fiction « entre » dans la réalité concrète du fan – cela correspond à la partie matérielle des lieux touristiques. Ainsi, d'après Agathe Nicolas, une distinction est à établir entre ces deux types d'espaces :

« Il convient tout d'abord de distinguer les espaces recréés à partir de la fiction, comme les parcs d'attraction et les studios Warner Bros à Londres, et les lieux communs, partagés, ressaisis voire remaniés de manière à devenir des lieux de tourisme fictionnel »¹²⁶.

Dès lors, les liens entre le tourisme et la fiction, voire entre « tourisme et fictionnalisation », apparaissent comme étroits et comme des enjeux fondamentaux de la prolongation de la fiction hors de son cycle d'origine.

1. *Les parcs d'attractions : rencontre de la fiction et du réel*

Les studios ou les parcs d'attraction proposent une expérience d'immersion en symétrie de celle de Pottermore puisque, cette fois-ci, l'expérience montre « l'importance de la fiction parmi nous »¹²⁷. Ces deux expansions de l'univers *Harry Potter* ont en effet adapté le versant numérique d'immersion dans la fiction que proposait le site internet pour en devenir le versant physique. *The Making of Harry Potter - Studio Tour London*, nom officiel des Studios *Harry Potter*, a ouvert en périphérie de Londres en 2012. Ce hangar géant, qui contient la plupart des décors et des objets utilisés dans les films, est une exposition grandeur nature dont le parcours permet une véritable plongée dans l'univers fictionnel. Quelques années auparavant, en 2010, le premier parc à thème sur l'univers *Harry Potter* avait ouvert ses portes à Orlando en Floride. Fruit d'une association entre les parcs Universal et Warner Bros, celui-ci apparaît comme la matérialisation ultime du phénomène d'expansion de la

¹²⁵ BESSON Anne, « Après Harry, la seconde vie transmédiatique de Poudlard », *op. cit.*

¹²⁶ NICOLAS Agathe, *op. cit.*, p. 376.

¹²⁷ BESSON Anne, « Après Harry, la seconde vie transmédiatique de Poudlard », *op. cit.*

fiction. Celle-ci dépasse littéralement les frontières fictionnelles pour investir la réalité. Anne Besson analyse ce double phénomène en ces termes :

« Les points forts en sont cette fois la matérialité, le réalisme concret, et la spatialisation, l'inscription du monde imaginaire dans un espace à parcourir, à notre mesure : la profusion des détails immersifs et des matières, dans les traces des héros et les décors en taille réelle, pour le studio, la possibilité d'entrer dans le château, dans les boutiques et les pubs, pour les parcs d'attraction »¹²⁸.

Dans le cas présent, l'énigme en tant que telle s'efface au profit du jeu d'enquête que mène le fan lors de sa visite. Sans même le réaliser, ce dernier recherche les détails qui ont constitué sa représentation mentale du monde magique au fil des années. Cette représentation, conditionnée davantage par le visuel cinématographique que romanesque comme expliqué précédemment, devient un enjeu dont le fan n'a pas toujours conscience lors de sa visite et qui pourtant est au premier plan de son expérience.

Plus encore, les espaces du parc et du studio deviennent les supports du récit. Si la narrativité est susceptible d'investir une multitude de médiums, il n'en reste pas moins que, dans le cadre d'un paysage de parc d'attraction, elle nécessite un ensemble de codes et de procédures afin d'apparaître aux yeux du visiteur comme de l'espace qui narre. Dès lors, l'espace du parc est porteur de représentations mentales, voire d'une part de « magie » comme dirait les visiteurs, et est ainsi un lieu de projection des représentations subjectives de ces derniers. A l'instar de Disneyland, les différents paysages du parc *Harry Potter*, c'est-à-dire l'environnement qui entoure le visiteur, sont considérés comme fictionnels car ils travaillent à dépayser celui-ci et l'obligent d'une certaine façon à sortir du monde réel afin d'entrer dans un ailleurs qui aurait sa spatialité et sa temporalité propre. Par exemple, le parc symbolise dès le début l'entrée dans le régime fictionnel en faisant arriver les visiteurs par son accès principal qui représente le Poudlard Express au bout du quai de Pré-au-Lard. Ainsi, les visiteurs commencent leur parcours de la même manière que les personnages du livre : ils viennent de voyager pour arriver sur les lieux et débutent leur expérience par la gare du village sorcier. Les paysages sont construits et envisagés de manière à prendre l'apparence d'un monde en cours ou *in media res* qui paraît seulement attendre

¹²⁸ *Ibid.*

l'arrivée d'un protagoniste pour que l'histoire s'enclenche. Le parc est en effet divisé en deux secteurs principaux : le village de Pré-au-Lard et le château de Poudlard. Le premier abrite différentes boutiques inspirées ou issues des livres et des films, telles que Zonko, les Trois Balais ou encore Honeydukes. Ainsi, la rue principale semble s'animer à l'arrivée du visiteur qui n'a plus qu'à jouer son rôle de promeneur venu faire ses achats.



Figure 10 : Photo aérienne de la reproduction grandeur nature de Pré-au-Lard au parc à thème Harry Potter à Orlando

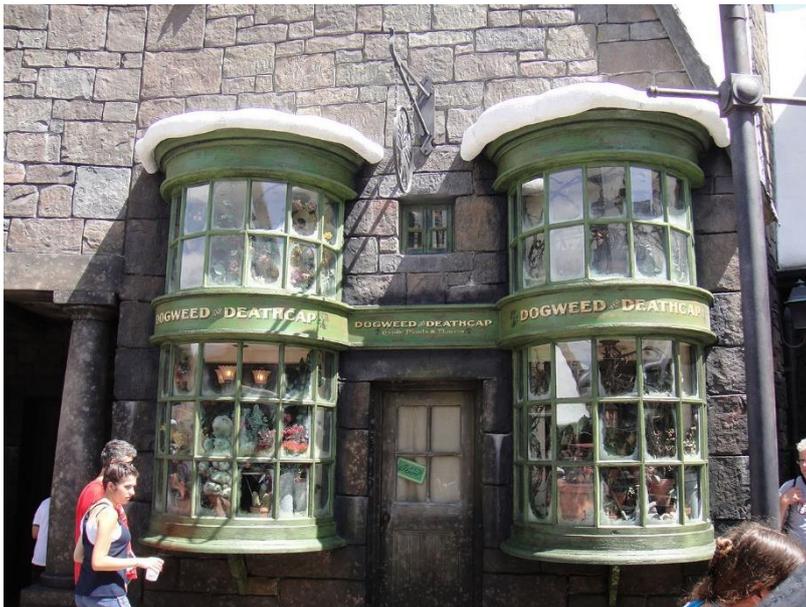


Figure 11 : Photo d'une vitrine dans la grande rue du village reconstitué de Pré-au-Lard au parc à thème Harry Potter à Orlando

Poudlard, quant à lui, abrite l'attraction *Harry Potter and the Forbidden Journey* qui est une montagne russe traversant le château. La file d'attente s'apparente néanmoins à un véritable parcours durant lequel les visiteurs traversent plusieurs salles du château, comme le bureau du professeur Dumbledore et la salle de Défense contre les forces du mal où le visiteur rencontre Harry, Ron et Hermione pour la première fois. La Salle sur Demande, quant à elle, marque le début de l'aventure.

Ce n'est pas donc pas une disparition mais un déplacement de repères qui s'effectue puisque « sous l'effet du régime de fiction des paysages du parc, c'est la propre image que le visiteur se forme de lui-même qui se trouve comme transportée dans le monde figuré par l'histoire, la diégèse »¹²⁹. A la différence d'une expérience littéraire ou cinématographique, le déplacement est également physique. Plus qu'une simple toile de fond, les paysages du parc s'apparentent ainsi à une véritable diégèse : ce sont des univers de fiction reconstruits par le visiteur à partir d'indices et d'éléments allusifs. Ces éléments, qui ne sont pas destinés de prime abord à être connus du public, peuvent prendre la forme de noms ou de dates gravés dans le décor, ou d'autres inscriptions disséminées dans le paysage. Par ce procédé, les techniciens du parc s'emploient à présenter les différents espaces comme des univers cohérents que le visiteur devine et reconstitue grâce à ces divers éléments fragmentaires. L'univers diégétique est ainsi induit par l'œuvre plutôt que contenu en elle. Investi de récits de second plan, « l'environnement matériel du parc s'apparente à un univers d'indices à guetter et à interpréter : en sollicitant la faculté de déduction du visiteur, les objets du monde fictionnel représentent autre chose qu'eux-mêmes et valent désormais pour des signes »¹³⁰. A l'instar du langage ou des indices textuels qui parcouraient les romans, l'espace du parc est donc habité et constitué de signes diégétiques. Dans la classe de Défense contre les forces du mal, un livre oublié par un élève suggère sa présence et sa négligence passées, comme s'il pouvait revenir et croiser le visiteur. L'immersion au sein de cet espace fictionnel si particulier est ainsi renforcée : « si les personnages qui habitent l'espace diégétique du parc paraissent susceptibles de revenir à tout moment, leur disparition subite coïncide toutefois avec l'arrivée des visiteurs, comme si les premiers cédaient en quelque sorte la place aux seconds »¹³¹.

L'environnement diégétique devient ainsi un univers de signes agencés en un discours. Les objets du décor, qui permettent aux visiteurs de reconstituer la genèse du lieu et se présentent comme des traces ou des causes passées, ont une valeur de signes au sein du parc. Le visiteur n'est pas extérieur à la diégèse, il en fait partie intégrante car l'espace du parc lui ménage une place autant qu'il lui confère un rôle, celui de

¹²⁹ CLEMENT Thibaut, *Plus vrais que nature, les parcs Disney ou l'usage de la fiction dans l'espace et le paysage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 39.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹³¹ *Ibid.*, p. 50.

voyageur dans le monde sorcier. Le parcours repose sur les procédés de traversées et de *travellings* avant, comme au cinéma, transformant dès lors le paysage diégétique en un véritable espace immersif. Dès l'entrée du parc, le visiteur a l'impression de pénétrer dans une salle de cinéma et de traverser l'écran ; le film se déploie dans l'espace en autorisant le visiteur à se joindre à l'action. Par exemple, le magasin de Ollivander, le vendeur de baguette, propose une expérience interactive durant laquelle un groupe de visiteurs peut « essayer » des baguettes comme l'avait lui-même fait Harry dans le premier volume de ses aventures. Le vendeur les interpelle et les visiteurs deviennent acteurs de leur parcours. L'univers fictionnel du parc ne se contente ainsi pas d'assigner au visiteur un point de vue immersif, celui-ci fait partie de l'univers diégétique et se trouve dès lors investi d'un rôle. Il se fond dans l'espace, voire en devient le personnage qui y évolue.

2. Londres et Edimbourg : un nouvel espace d'attraction ?

Le second versant du tourisme de l'imaginaire prend cette fois racine dans le monde réel, hors du cadre reproductif d'un parc d'attraction. En effet, il est de notoriété publique que J.K Rowling s'est inspirée de plusieurs lieux effectifs pour imaginer le monde sorcier, notamment Edimbourg en Ecosse. De même, plusieurs lieux londoniens apparaissent textuellement dans le cycle, comme la gare de King's Cross. Anne Besson résume cette logique de transposition dans la réalité en ces termes : « la visite du lieu réel s'efforce de valoir comme expérience approachante, faute toujours d'impossible accès à la fiction [...] Et quand vraiment il n'y a rien à voir, rien ne s'oppose à ce qu'on le construise »¹³². Le Quai 9 ¾ illustre parfaitement ce point, ou du moins sa frontière avec la gare, qui a été aménagée au début des années 2000 au sein même de la gare londonienne. Un chariot à moitié enfoncé dans le mur de briques censé représenter la frontière avec le célèbre quai marque la symbolique du lien entre le monde fictionnel et le monde réel. Cependant, « l'imagination de J. K. Rowling lui ayant fait prendre ses distances avec les réalités de la géographie urbaine, le pseudo-quai peine à susciter l'émerveillement promis de l'entrée dans la fiction »¹³³.

¹³² BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 136.

¹³³ *Ibid.*



*Figure 12 : Entrée du Quai 9 3/4
recréé à Londres*

Autrement dit, la matérialisation concrète d'un lieu subit bien souvent une perte corollaire à son arrachement aux modalités fictionnelles qui le conditionnaient. Dans les livres, le quai incarnait une frontière, un passage énigmatique dont le fonctionnement structurait le monde magique. Cette dimension si fondamentale disparaît ici et tend davantage vers une construction imaginaire qui engendre chez le visiteur l'illusion – temporaire – qu'il devient le héros. Cette perte de l'émerveillement lié à l'espace est certainement aussi le résultat d'une politique commerciale accrue mise en place par Warner Bros. Longtemps officieux, ce lieu de pèlerinage a été institutionnalisé par le studio de cinéma. Désormais, un photographe professionnel se charge de prendre une photo souvenir que les fans peuvent récupérer à la boutique mitoyenne moyennant un prix conséquent pour une simple photographie. Une large queue s'étend devant « l'attraction », renforçant le décalage entre la fiction et sa transposition dans la réalité. Comme le souligne Agathe Nicolas, « ce lieu peut être considéré comme double : à la fois lieu touristique et lieu de ventes, lieu d'une projection de la fiction et de pratiques commerciales ancrées dans une boutique »¹³⁴. Si l'énigmaticité des espaces s'épuisait dans le cycle à mesure que celui-ci avançait et devenait familier, la logique commerciale génère très certainement le même phénomène au niveau du réel. Il existe également un « décalage entre l'environnement de la gare, permettant les déplacements quotidiens de la foule des travailleurs, et les visites touristiques cherchant à se réappropriier l'espace de la fiction », comme si la dimension fictionnelle et la réalité prosaïque du lieu tentaient de cohabiter.

¹³⁴ NICOLAS Agathe, *op. cit.*, p. 380.

D'autres lieux sont rattachés, sans doute malgré eux, à l'univers *Harry Potter*. La ville d'Edimbourg a par exemple vu une partie de son tourisme se concentrer autour des lieux qui auraient supposément inspirés J.K Rowling. Le vieux cimetière de la ville est ainsi devenu connu car certains des noms gravés sur les tombes auraient servi d'inspiration à l'auteur pour nommer ses personnages. Les fans n'hésitent pas à se lancer dans un jeu d'enquête pour retrouver les noms du cycle sur les pierres tombales. La tombe la plus célèbre est celle de Thomas Riddell, écuyer décédé le 24 novembre 1806, et dont le nom aurait inspiré celui de Lord Voldemort, Tom Marvolo Riddle, devenu Tom Jedusor en français. Le substantif *riddle* signifiant littéralement « énigme » en anglais, la quête menée par les fans pour retrouver cette tombe semble ironiquement appropriée. De même, le château abritant la George Heriot's School, originellement un pensionnat pour garçon au XVIIe siècle, aurait inspiré Poudlard, lui aussi situé en Ecosse. Les tourelles et la façade en pierre du bâtiment correspondent exactement à la description de l'école magique du roman et il est dès lors facile d'imaginer que Rowling s'est inspirée de cette architecture gothique pour créer sa célèbre école de magie.



*Figure 13 :
George Heriot's
School à
Edimbourg*

Pour Anne Besson, « de tels effets de superposition spatiotemporelle, où se lit la volonté de faire coïncider traces du passé et créations imaginaires (Moyen Âge et merveilleux de fantasy, dans les cas qui nous ont occupés), correspond à une des expressions possibles de la montée en puissance de la logique de mondes »¹³⁵. En effet,

¹³⁵ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 440.

ce rapprochement souvent effectué entre le passé et la fiction, entre l'espace historique et l'espace imaginaire, est une caractéristique de la logique créatrice des mondes fictionnels. Il s'agit ainsi d'investir l'espace qui ne relève dès lors plus « [d'] une question de culture historique, mais de culture de mondes », c'est-à-dire d'une « construction collective » et d'une « norme ludique de réalité matérielle »¹³⁶.

3. *Le tourisme fictionnel : l'expression d'une recherche de l'imaginaire*

Les lieux visités par les touristes sont investis de l'imaginaire merveilleux et fictionnel qu'ils y projettent. Cette pratique peut être perçue comme l'expression d'une recherche de cet imaginaire précis :

« Faute d'un accès direct aux mondes imaginaires, s'en multiplient les faux-semblants : la métaphore du voyage dans les autres mondes, mondes du livre, mondes du jeu, peut ainsi être prise au pied de la lettre, et imités les adjuvants de nos déplacements réels [...]. Pouvoir ainsi affirmer son appartenance à un autre monde fait partie de ces gestes de provocation tranquille qui se multiplient, en autant de signes de distance prise avec le réel, d'instance de divorce ».¹³⁷

Il est en effet indéniable que les productions de l'imaginaire, quel que soit leur média d'origine, comme les livres, les films ou les séries télévisées, influencent fortement l'industrie touristique. Cette convergence des « imaginaires populaires » révèle une volonté des fans de retrouver les espaces de fiction dans des lieux qui, de prime abord, n'avaient pas de liens spécifiques avec eux. Selon Stijn Reijnders, dont les propos sont traduits de l'anglais par Agathe Nicolas, il est possible de « parler de lieux d'imagination dans lesquels ce n'est pas tant la mémoire collective qui est validée que l'imagination collective. Les lieux d'imagination sont des lieux physiques qui servent d'ancrage symbolique pour l'imagination collective d'une société »¹³⁸.

¹³⁶ BARTHOLEYNS Gil, « Manières de faire des mondes grandeur nature », in Séverine Abiker, Anne Besson et Florence Plet-Nicolas (dir.), *Le Moyen Âge en jeu*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 32 et 36.

¹³⁷ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁸ REIJNDERS Stijn, « Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism », *Annals of Tourism Research*, n°38, 2011.

Le tourisme *Harry Potter* permet aux fans de créer une communauté autour du monde magique mais hors de l'univers fictionnel. Ils projettent et investissent l'espace d'une valeur symbolique qui transforme figurativement la réalité, ce qui « correspond à un travail d'imagination collective, et contribue à façonner les imaginaires constitutifs du groupe ». Dans le cas présent, les fans ne visitent pas les vestiges d'un endroit qui fut, mais investissent « des lieux de significations et d'imaginaires en fonction de ce qui s'y est peut-être passé, ou de ce qui aurait pu s'y passer si la fiction avait été réalité ». Les visiteurs effectuent un véritable travail d'imagination « non pas en reconstituant des traces physiques évidentes d'un passé oublié, mais en investissant l'existant d'imaginaires liés à un récit »¹³⁹.

Cette pratique, qui consiste à investir les interstices de la réalité pour y injecter du fictionnel et à reconstituer le lieu connu dans la fiction, accompagne la volonté d'immersion dans le monde magique. Faute de pouvoir avoir réellement accès à la fiction, la réalité prend le relais. Selon Agathe Nicolas, « un tel phénomène renvoie à la pratique de fictionnalisation du fan par lui-même »¹⁴⁰.

¹³⁹ NICOLAS Agathe, *op. cit.*, p. 378-379.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 380.

*

En définitive, *Harry Potter* apparaît comme une fiction-constellation. S'affranchissant des frontières médiatiques, le cycle d'origine a évolué grâce à son monde fictionnel dont le support était idéal pour des adaptations infinies. Des livres au cinéma en passant par le numérique et le tourisme, les espaces du monde magique se sont étendus et ont changé de nature au fil des décennies. Témoignage d'un succès populaire rarement atteint auparavant, le *Wizarding World* est devenu le référent fictionnel et spatial de toute une génération, tandis que les circulations médiatiques mettent en évidence le développement connu par le récit depuis son origine. La franchise des *Animaux Fantastiques* se doit d'être pensée selon une logique de conversion : le monde premier – celui des *Harry Potter* et des lieux qui le composent – devient un système générateur de mondes similaires caractéristiques de la constellation du *Wizarding World*. Dans *Harry Potter* et ses suites transmédiatiques, la règle régissant ces mondes est l'énigmaticité.

Chaque branche participant au renouveau de la franchise crée un architexte dont chaque production individuelle étend toujours plus l'univers *Harry Potter* et le monde sorcier. Véritable entité spatiale dont la croissance ne cesse d'infiltrer l'industrie culturelle contemporaine, il semble évident que le *Wizarding World* n'a pas encore révélé tous ses secrets et ses énigmes.

CONCLUSION

“No story lives unless someone wants to listen. The stories we love best do live in us forever. So whether you come back by page or by the big screen, Hogwarts will always be there to welcome you home.”

- J.K Rowling -

Le monde imaginaire de *Harry Potter* se révèle ainsi être un univers vaste, transmédiatique, inaccessible dans son entièreté. La fin n'en est jamais véritablement une. A l'instar d'un phénix, animal si symbolique dans le cycle, le monde imaginé par J.K Rowling ne cesse de se renouveler. Pour citer Anne Besson, « il est donc supposé plus pérenne que ses différentes expressions : il dure en s'étendant et il s'étend parce qu'il dure »¹⁴¹. Son appréhension n'est jamais complète ni maîtrisée et il devient le noyau fondateur, voire unifiant, des parties composant la constellation *Harry Potter*. Les multiples occurrences sur lesquelles se déploie le monde sorcier repoussent les frontières de l'œuvre jusqu'à déborder sur la notion de genre : « l'univers représenté par le cycle [de fantasy] se caractérise donc comme un espace illimité, mais aussi comme un espace unifié, placé sous le signe du lien, du réseau, de la communication et de la circulation évidentes »¹⁴². Autrement dit, le monde imaginaire est voué à se dépasser, à dépasser l'espace initial de sa création, pour s'étendre et investir de nouveaux ensembles romanesques ou cinématographiques.

Le genre de la fantasy, les ouvrages dérivés, les cycles romanesques, les productions faniques... Tous ces objets se pensent à partir de la notion de monde, d'univers et d'espaces. Ils se présentent explicitement comme des imaginaires énigmatiques dont il faut saisir les codes et appréhender le déchiffrement, comme des imaginaires mus par des possibilités expansives infinies.

« Cet univers ne se trouve pas construit par et pour un texte unique [...] au contraire, c'est l'accumulation des textes qui en détermine les caractéristiques. [...] À la fin de la lecture, cet univers est devenu si familier que son opposition au monde actuel n'a plus lieu d'être. Il n'apparaît plus construit « contre » le réel, mais « à côté », se suffisant à lui-même, soutenant de l'intérieur sa vraisemblance paradoxale »¹⁴³.

¹⁴¹ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 49.

¹⁴² BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit, emplacement 834.

¹⁴³ *Ibid.*, emplacements 2884 et 2888.

En d'autres termes, pour Anne Besson, cela signifie que l'œuvre-monde se forge selon une triple dynamique : sa *discontinuité*, engendrée par la fragmentation de l'espace tant au niveau diégétique que médiatique, est compensée par son *unité*, permise grâce au lien entre les volumes qui forme un ensemble devant être repéré comme tel. Cet équilibre produit une *ouverture* de l'espace imaginaire dont l'essence même est de pouvoir s'étendre à l'infini. L'œuvre-monde « se doit d'être vaste : c'est le sens même de l'image spatiale et de ses exploitations »¹⁴⁴.

L'univers de fiction se rapporte ainsi davantage à son décor et à ses éléments encyclopédiques qu'à ses personnages ou à son histoire. En réalité, les phénomènes sériels dont *Harry Potter* fait partie diégétisent des mondes : chaque étoile de la constellation apporte des informations sur ce monde fictionnel, mais la multiplication des œuvres n'a pas vocation, par définition, à apporter une complétude définitive. Au contraire, plus les œuvres se multiplient, plus les vides et les blancs présents dans le monde imaginaire apparaissent. Dès lors, le processus d'ajout du récit enrichit le monde, en ajoutant des régions, des lieux, voire des époques. Néanmoins, à chaque fois qu'un nouvel élément spatial apparaît (région, pièce, pays), la part de ce que nous ne connaissons pas augmente en proportion puisque toute information est caractérisée par de l'incomplétude. Autrement dit, plus le monde donne des informations sur lui-même, plus l'incomplétude qui lui est liée augmente, et de manière corrélative l'énigmaticité qui l'entoure. Or, ce qui plaît dans les séries, les cycles, ou les œuvres-monde comme *Harry Potter*, c'est précisément ce sentiment d'un enrichissement permanent qui produit un monde toujours plus démesuré.

Ce phénomène se traduit concrètement par le fait que les œuvres-monde se déroulent de manière privilégiée dans les genres de l'imaginaire que sont la science-fiction, le fantastique et la fantasy. En effet, les mondes fictionnels n'ont pas de référent extra-littéraire et sont de pures constructions. Dès lors, le caractère inachevé des mondes produit la fascination pour les nouveaux récits. Or, ces derniers enrichissent encore le monde dans un cercle infini. Nous constatons donc que ce mécanisme de relance est fondamental puisque c'est bien un monde, et non d'autres éléments constitutifs du récit, qu'il s'agit de ressusciter à chaque fois.

¹⁴⁴ BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, op. cit, p. 48.

Les caractéristiques spatiales si prégnantes dans l'œuvre, comme les profondeurs labyrinthiques et obscures, contribuent ainsi pleinement à la plongée dans le monde imaginaire : le lecteur et le héros perdent pied avec le réel pour pénétrer sans repère dans le domaine de la fiction. Véritable actant de l'intrigue, les espaces représentent en eux-mêmes le caractère énigmatique qui habite tout monde fictionnel, comme si l'architecture *dans* le texte et l'architecture *du* texte se mêlaient pour mieux créer.

Ainsi, l'espace textuel et l'espace architectural se rencontrent et se rejoignent autour d'une énigmaticité inhérente. Le monde imaginaire et sa spatialité presque insaisissable naissent d'un architecte et non pas de textes : les textes individuels donnent des informations et des indices, mais seul l'architecte produit le monde. La constellation *Harry Potter* apparaîtrait dès lors comme un puzzle dans lequel se matérialise et s'accomplit le parcours spatial et énigmatique d'un monde tentaculaire, ensorcelant et infini. A l'image de la carte du Maraudeur dont l'encre s'efface pour mieux réapparaître, l'univers des sorciers s'émancipe aujourd'hui de son héros éponyme pour continuer d'exister :

« Méfaits accomplis ».

ANNEXES

Les annexes suivantes sont composées d'un même questionnaire auquel plusieurs lectrices et auteurs de fanfictions sur *Harry Potter* ont bien voulu répondre dans le cadre de cette étude. Leurs réponses, dont une partie figure dans le corps du développement ci-dessus, sont présentes en intégralité et ont été préservées en état. Ce questionnaire s'intitulait « Questionnaire de mémoire : l'œuvre-monde *Harry Potter*, les lecteurs-créateurs, le pôle de la réception ». Ils se composaient de sept questions auxquelles toutes les participantes ont répondu, mis à part Fanny. D et Léa. C que la question n°7 ne concernait pas.

Je les remercie pour leur participation. Nos échanges ont été aussi passionnants qu'instructifs.

1/ Pour vous, quel rôle les espaces jouent-ils dans l'économie narrative des livres *Harry Potter* ?

Si les différents tomes de la saga *Harry Potter* suivent pour la plupart – à l'exception du septième – le même schéma narratif, il faut souligner la place que prennent les espaces au sein de cette structure. Les espaces se succèdent ainsi selon un ordre établi inhérent à la narration (Privet Drive / King's Cross / Poudlard / nouvel espace propre au roman etc...).

2/ En quoi les espaces et les lieux sont-ils importants ou non pour vous et comment les percevez-vous ? (Simples décors, éléments structurants, éléments qui participent à l'attraction que suscite l'œuvre... ?)

Les décors de la série de livre pour la jeunesse permettent au lecteur de développer son imagination. Il me semble également que les lieux dans l'univers *Harry Potter* cristallisent l'idée selon laquelle le fantastique se définit par l'intervention du surnaturel au sein de la vie quotidienne. La gare de King's Cross incarne en effet l'irruption de la magie au cœur d'un lieu ordinaire.

3/ Pour vous, à quoi renvoie « l'univers *Harry Potter* » ? Va-t-il au-delà des livres ? Dépasse-t-il même le personnage éponyme ?

« L'univers *Harry Potter* » renvoie selon moi à la série de livres, qui forment le canon littéraire, mais également aux films ainsi qu'aux produits dérivés. La constellation de fanfictions *Harry Potter* qui fleurissent sur internet témoignent de la volonté de la part des lecteurs de s'emparer d'un univers défini pour l'étendre et poursuivre la création littéraire.

4/ Désormais, est-ce que votre représentation et vision des lieux liés au monde magique sont conditionnés par les films ? Ou arrivez-vous à vous détacher des œuvres cinématographiques lorsqu'il s'agit de « visualiser » Poudlard, Pré-au-Lard, le Chemin de Traverse...etc ?

En tant que lectrice, je projette régulièrement les actions des personnages au sein de lieux que je connais et qui font partie de ma vie quotidienne. Cependant, il est vrai que les films *Harry Potter* précisent ma représentation pour certains éléments qui peuvent être difficiles à imaginer (la faisabilité des escaliers mouvants au sein de Poudlard, par exemple.)

5/ En tant que lecteurs des livres, comment abordez-vous la question de la dynamique sérielle d'*Harry Potter* ?

En tant que lectrice, il me semble que le cinquième roman est le livre discordant, en ce qu'il met en évidence la crise d'adolescence d'un Harry bouleversé et révolté par la mort de Cédric. Le sixième roman tente de rétablir un schéma originel sans y parvenir tout à fait. Le septième roman est de manière évidente celui qui se situe en marge de tous les autres de par la déconstruction du schéma narratif. De manière générale, la série devient plus sombre à partir du quatrième tome et s'inscrit plutôt dans une dynamique cyclique que véritablement sérielle.

6/ Lorsque vous lisez les livres, avez-vous mené une « lecture active », c'est-à-dire avez-vous cherché des indices, cherché à décrypter des jeux de mots ou des énigmes liées au langage (anagrammes, initiales, étymologies...) ?

Je pense mener une lecture active de manière inconsciente, c'est-à-dire que je me laisse autant porter par la lecture que par la relève spontanée d'indices. Cependant, ma pratique de lecture de la série se définit surtout par une relecture régulière des différents tomes. L'excitation provoquée par la recherche d'indices liés aux intrigues fait plutôt place, à présent, à une analyse plus symbolique de l'univers de la série.

7/ En tant qu'auteurs ou lecteurs de fanfictions, quelle(s) place(s) occupe(nt) l'espace et les lieux du monde magique ou/et du monde moldu dans les productions de fans ? Quels lieux/espaces vous attendez-vous à retrouver en tant que lecteurs et lesquels souhaitez-vous mobiliser en tant qu'auteurs pour faire une « bonne histoire » ?

XXXX

1/ Pour vous, quel rôle les espaces jouent-ils dans l'économie narrative des livres *Harry Potter* ?

Ils permettent d'ancrer l'histoire dans des lieux que le lecteur peut se représenter. Par ailleurs, certains ont une importance primordiale pour l'histoire, comme la Chambre des Secrets, ou la Salle sur demande. La simple Salle Commune de Gryffondor permet d'évoquer une ambiance, une atmosphère propre à Poudlard. Sans les lieux, on ne pourrait appréhender l'école de magie dans sa totalité.

2/ En quoi les espaces et les lieux sont-ils importants ou non pour vous et comment les percevez-vous ? (Simples décors, éléments structurants, éléments qui participent à l'attraction que suscite l'œuvre... ?)

Pour moi les espaces et lieux sont essentiels à l'attraction de l'œuvre. Une histoire sans décor bien définis et déterminés manque de substance. Tout comme la profondeur du caractère des personnages, des lieux bien définis de la qualité de l'œuvre.

3/ Pour vous, à quoi renvoie « l'univers *Harry Potter* » ? Va-t-il au-delà des livres ? Dépasse-t-il même le personnage éponyme ?

« L'univers *Harry Potter* » désigne pour moi tout le monde créé par J. K. Rowling. Ce sont tous les éléments qui ne sont que des détails dans les romans, mais des détails qui donnent sa profondeur au monde dans lequel le personnage principal évolue. La création des films *Les Animaux Fantastiques* illustre bien l'importance de cet univers. Le monde de *Harry Potter* peut exister au-delà du personnage, grâce à tous les détails fournis par l'auteur.

4/ Désormais, est-ce que votre représentation et vision des lieux liés au monde magique sont conditionnés par les films ? Ou arrivez-vous à vous détacher des œuvres cinématographiques lorsqu'il s'agit de « visualiser » Poudlard, Pré-au-Lard, le Chemin de Traverse...etc ?

Ma vision des lieux est très conditionnée par les films, mais aussi un peu par les illustrations des romans illustrés.

5/ En tant que lecteurs des livres, comment abordez-vous la question de la dynamique sérielle d'*Harry Potter* ?

La dynamique sérielle donne à l'histoire plus de profondeur. De nombreuses ficelles sont tirées, des personnages explorés, de nouveaux lieux envisagés. Les différents tomes nous font voir de nouveaux aspects du monde et le développent. C'est notamment le cas des *Animaux Fantastiques*, film qui permet de découvrir le monde magique au-delà de la Grande Bretagne. A mon sens, c'est parce qu'*Harry Potter* est une série qu'il s'agit bien plus que d'une histoire pour enfant.

6/ Lorsque vous lisez les livres, avez-vous mené une « lecture active », c'est-à-dire avez-vous cherché des indices, cherché à décrypter des jeux de mots ou des énigmes liées au langage (anagrammes, initiales, étymologies...)?

Non ! Je suis une « lectrice soumise » pure pour citer Barthes. Je fais plus attention aux éléments révélateurs maintenant que je connais déjà l'histoire, mais pas du tout à ma première lecture.

7/ En tant qu'auteurs ou lecteurs de fanfictions, quelle(s) place(s) occupe(nt) l'espace et les lieux du monde magique ou/et du monde moldu dans les productions de fans ? Quels lieux/espaces vous attendez-vous à retrouver en tant que lecteurs et lesquels souhaitez-vous mobiliser en tant qu'auteurs pour faire une « bonne histoire » ?

Une fanfiction sans Poudlard laisse toujours perplexe, et est généralement plus difficile à réaliser. Après tout, il s'agit du décor de base de l'histoire, et le plus connu. Le fonctionnement du monde sorcier dans le monde moldu est assez peu clair dans la série originelle, aussi est-il parfois difficile d'en envisager tous les aspects en tant qu'auteur de fanfiction. Je crois que la première chose que des lecteurs de fanfiction ont envie de retrouver, c'est l'ambiance de Poudlard. A peu près unanimement, me semble-t-il, les lecteurs expriment leur plaisir d'être « de retour à Poudlard »

1/ Pour vous, quel rôle les espaces jouent-ils dans l'économie narrative des livres *Harry Potter* ?

Certains lieux et espaces ont un rôle crucial. Déjà ils permettent de marquer de façon claire que nous sommes dans une société parallèle, un autre monde : avec le changement strict d'espace, on comprend que l'univers autour (lois, coutumes, intrigues) va être drastiquement changer également.

Et quels espaces ! Comment imaginer Harry Potter sans Poudlard ? Enlevez Poudlard, et l'attractivité de l'œuvre tombe en partie (et également, une grosse partie de son intrigue, beaucoup de « fils rouges » sont liés aux mystères du château, comme la Chambre des secrets dans le Tome 2, la Salle sur Demande dans le tome 6 ...). Certains lieux ont donc un rôle structurant dans l'histoire puisque leur existence permet les intrigues de se déployer : ils ne sont pas seulement les écrans de ses intrigues, ils en sont les enjeux, les acteurs.

Mais la variété des espaces permet aussi la pluralité et la complexité des intrigues. C'est cette richesse de décors et de lieux qui sont propres à l'univers des sorciers qui fait une des spécificités de l'œuvre.

2/ En quoi les espaces et les lieux sont-ils importants ou non pour vous et comment les percevez-vous ? (Simples décors, éléments structurants, éléments qui participent à l'attraction que suscite l'œuvre... ?)

Evidemment qu'ils sont importants ! Les lecteurs de *Harry Potter* se sont attachés à certain lieu autant (parfois plus) qu'à certains personnages. C'est le cas simple de Poudlard, l'école où chaque enfant de 11 ans ayant vu ou lu les Harry Potter rêvent d'aller. Le récit n'aurait pas eu autant de résonance s'il n'avait pas été structuré par l'univers magique autour – notamment les lieux.

Ils ne sont pas de simples décors, Poudlard par exemple est presque un personnage à part entière. Il y a un lien presque filial entre l'école et certains personnages (Harry, Dumbledore, Voldemort) et nombre de ses caractéristiques en font presque une entité vivante (les armures vivantes, la Salle-Sur-Demande, maîtresse de sa propre magie et indépendante du pouvoir des sorciers, les escaliers mouvants ...) et l'intrigue nous ramène toujours à l'école, à ses mystères, à ses murs. Sans cette école magique comme écrin du récit, il n'y aurait pas eu la même attractivité pour l'œuvre.

3/ Pour vous, à quoi renvoie « l'univers *Harry Potter* » ? Va-t-il au-delà des livres ? Dépasse-t-il même le personnage éponyme ?

Evidemment que derrière « *Harry Potter* », l'image de l'école est sous-jacente. Par ailleurs, personnellement, quand on me parle « d'univers *Harry Potter* », je pense davantage à ce qui structure l'univers (lieux, institutions, culture magique) qu'aux personnages, donc me concernant ça dépasse de beaucoup les personnages. L'univers renvoie aux objets (la baguette, les balais, les chaudrons) aux endroits (Poudlard bien sûr qui sous-tend toute mention de *Harry Potter*, mais également le Ministère de la

Magie, le Terrier, au Chemin de Traverse ...) et même au langage ! (c'est très amusant pour les auteurs de fanfiction de transformer nos expressions en expression sorcière).

Il va quelque peu au-delà des livres car, pour notre plus grand bonheur, on peut parfois retrouver cet univers dans la vie réelle ! Combien d'entre nous profitent d'un séjour en Grande-Bretagne pour visiter les lieux types de la saga ? Ce qui est incroyable, c'est que l'univers de fiction a même marqué de véritables espaces ! (Le chariot enfoncé dans la gare de King's Cross, par exemple). L'univers a fini par dépasser les livres pour que nous puissions le vivre (les studios ouverts, les nombreux produits dérivés, les baguettes ...) mais dans ma tête quand on parle d'univers, je reste assez puriste et garde la définition faite plus haut. Et bien sûr, il y a également tous l'aspect marchants qui rend l'univers fictif un peu plus réel, si on veut, qui peut graviter autour.

4/ Désormais, est-ce que votre représentation et vision des lieux liés au monde magique sont conditionnés par les films ? Ou arrivez-vous à vous détacher des œuvres cinématographiques lorsqu'il s'agit de « visualiser » Poudlard, Pré-au-Lard, le Chemin de Traverse...etc ?

Ayant vu les films jusqu'au 5^e avant de lire les livres, j'avoue que j'avais les images des films en tête une fois le nez dans le bouquin et je n'ai jamais réussi réellement à m'en détacher. Cela est également dû au fait que les scénaristes ont fait je trouve un travail incroyable sur les décors : les lieux que j'avais en tête étaient conformes à la description que je lisais, je n'ai donc pas cherché à imaginer d'autres images. Ils ont conditionné jusqu'à ma perception de la disposition de la grande salle : j'ai beau lire que c'est Serpentard – Serdaigle – Poufsouffle – Gryffondor (marquant spatialement l'antagonisme entre les deux maisons extrêmes), dans ma tête ce sera toujours Serpentard – Serdaigle – Gryffondor – Poufsouffle (Gryffondor est toujours dans les films représentés comme une des tables bordant l'allée centrale, mais c'est comme ça que ça s'est figé dans mon esprit). C'est quelque chose de bête, j'avoue, mais quand j'écris avec cette disposition qui ne me quitte pas je me sens coupable de ne pas suivre le plan décrit par l'auteure dans le tome 1. Et ça montre à quel point le visionnage des films m'a influencé, à la fois dans ma lecture et dans la perception des lieux.

5/ En tant que lecteurs des livres, comment abordez-vous la question de la dynamique sérielle d'*Harry Potter* ?

Je trouve ça important car en tant que lectrice j'ai adoré retrouver l'univers et ses spécificités à chaque tome. L'univers était tellement féérique, tellement complexe, dès le premier tome on ne demande qu'à l'explorer davantage ! Et j'ai eu littéralement l'impression de grandir avec Harry Potter : je venais d'à peine entrer en primaire quand le premier tome est sorti, et je venais d'entrer au collège quand la série s'est achevée. J'ai toujours trouvé ça très marquant comment la série mûrissait en même temps que Harry, en quelque sorte : de livre pour enfant, elle s'est complexifiée, a étendu des intrigues, des ramifications, des indices qui se répondaient d'un tome à l'autre (du grand art, réellement, je suis toujours abasourdie d'apprendre qu'on a croisé le Médaillon de Serpentard dans le Tome 5 pendant le grand nettoyage de la maison de Sirius) et toute cette profondeur n'aurait pas pu se développer si *Harry Potter* ne s'était réduit qu'à un tome. Durant sept tomes, Harry a grandi, l'univers s'est étendu, l'intrigue s'est complexifiée et l'histoire a gagné en grandeur.

Concernant la franchise des *Animaux Fantastiques*, elle n'était pas nécessaire selon moi mais elle permet de découvrir le monde des sorciers des adultes (alors que *Harry Potter* se concentre sur l'enfance et la scolarité) et permet de découvrir d'autres lieux, d'autres cultures, d'autres extensions du monde magique ... au risque parfois de trop complexifier, parfois à l'absurde, le monde bien établi de l'auteure.

6/ Lorsque vous lisez les livres, avez-vous mené une « lecture active », c'est-à-dire avez-vous cherché des indices, cherché à décrypter des jeux de mots ou des énigmes liées au langage (anagrammes, initiales, étymologies...) ?

J'étais jeune alors j'avoue avoir été plutôt passive. J'essayais de faire attention aux indices, bien sûr, mais pas tellement aux histoires de traduction. Peut-être l'étymologie et le rapport à la mythologie, effectivement, parce que j'adorais les langues et mythes anciens et que beaucoup de mots spécifiques de l'univers viennent du latin et du grec ! J'avoue que cela j'y étais sens et que chaque mot de genre pouvait être décortiqué.

Ce sont pendant les relectures une fois plus âgée que j'ai tenté de mieux décrypter, une adulte n'a pas le même regard qu'une enfant !

7/ En tant qu'auteurs ou lecteurs de fanfictions, quelle(s) place(s) occupe(nt) l'espace et les lieux du monde magique ou/et du monde moldu dans les productions de fans ? Quels lieux/espaces vous attendez-vous à retrouver en tant que lecteurs et lesquels souhaitez-vous mobiliser en tant qu'auteurs pour faire une « bonne histoire » ?

Me concernant, l'univers – et donc les lieux – sont limités les éléments de base de l'univers les plus utiles quand j'écris car je n'utilise presque jamais de personnages connus (par opposition à ceux qui se concentrent sur les personnages, quitte à modifier les lieux – le dortoir des préfets dans nombre de « Dramione » *sourir*). C'est sur cet univers que je vais baser mon récit, la scène existante dans laquelle je vais pouvoir faire vivre MES personnages. Cela dit, j'avoue qu'ils servent d'avantage de décors que dans la saga originelle, dans laquelle Poudlard est presque un personnage à part entière et dont les intrigues sont étroitement liées à sa structure même. Mais c'est important de bien le disposer et d'utiliser les lieux connus le plus que possible pour que le lecteur juge l'histoire crédible. Etant donné que j'utilise des personnages singuliers, il faut que le reste autour rassure le lecteur – Poudlard, le parc, Pré-au-Lard ... - afin qu'il retrouve les éléments structurants et adorés de l'univers.

C'est pour ça qu'il est plus aisé et rassurant de faire une fanfiction sur Poudlard : on connaît Poudlard, on connaît la plupart de ses mystères, c'est le principal lieu d'action de la saga et sans aucun doute le plus aimé. Alors pour faire une bonne histoire, c'est sans doute le premier lieu à mobiliser. En son sein, il est agréable de voir la diversité des espaces – la bibliothèque, les salles de classes, les toilettes de Mimi, le parc ...) et surtout, ce que j'apprécie dans une bonne histoire (mais c'est mon côté puriste) c'est que les espaces ne soient pas modifiés (encore une fois, je m'hérisse quand on parle d'un « dortoir commun pour les préfets(-en-chefs) »). Les lecteurs n'aiment que très rarement quitté Poudlard (j'ai déjà eu des commentaires déçus à chaque fois que j'écrivais un chapitre de vacance où mes héros quittaient l'école) mais aiment retrouver les lieux iconiques de la saga (un grand amour pour le Terrier, notamment). Mais ce

qui est certain d'une manière générale, pour que l'histoire soit bonne, c'est qu'il faut rattacher son récit aux lieux de la saga afin de ne pas perdre le lecteur, ni le lien avec le récit originel. Ce rattachement donne aux histoires plus d'authenticité.

1/ Pour vous, quel rôle les espaces jouent-ils dans l'économie narrative des livres *Harry Potter* ?

Les espaces jouent des rôles différents : une séparation entre espace moldu et sorcier qui forme une des trames de la saga, séparation entre le milieu scolaire et professionnel (Poudlard et le Chemin de Traverse) ou entre assiduité (plus ou moins) et loisirs (Poudlard et Pré au Lard, le fameux village que les plus jeunes rêvent de visiter durant leur week-end). Ces espaces rythment les actions et empêchent que les personnages restent statiques, permettent une avancée dans l'histoire.

2/ En quoi les espaces et les lieux sont-ils importants ou non pour vous et comment les percevez-vous ? (Simples décors, éléments structurants, éléments qui participent à l'attraction que suscite l'œuvre... ?)

Ils sont pour moi essentiels pour éviter qu'un roman ne soit « creux ». L'attention aux détails, une claire représentation des endroits, description des lieux où se rendent les personnages, permettent un suivi plus assidu du lecteur et l'entraîne à la suite des personnages.

3/ Pour vous, à quoi renvoie « l'univers *Harry Potter* » ? Va-t-il au-delà des livres ? Dépasse-t-il même le personnage éponyme ?

C'est selon moi une saga qui est parvenue à sortir du cadre littéraire pour toucher les cercles filmiques mais également de jeux vidéo, ce qui permet d'appréhender l'univers d'une manière plus appropriée selon nos goûts, et pour certains d'entretenir leur passion de la saga. De plus, un marché de « goodies » a pu être créé ce qui démontre bien de la largesse de cet univers, avec certains objets qui permettent de « prendre parti » (comme choisir de porter une écharpe Poufsouffle ce qui donne un sentiment d'appartenance à cette maison, différente de celle du personnage éponyme, et dans laquelle les fans peuvent se retrouver).

4/ Désormais, est-ce que votre représentation et vision des lieux liés au monde magique sont conditionnés par les films ? Ou arrivez-vous à vous détacher des œuvres cinématographiques lorsqu'il s'agit de « visualiser » Poudlard, Pré-au-Lard, le Chemin de Traverse...etc ?

Cela dépend. Quelques fois, j'ai une image précise d'un endroit qui s'avère être différent après visionnage des films, et j'ai du mal à m'adapter à une autre version que la mienne.

Cependant, la plupart du temps et souvent pour les endroits clés (Poudlard, l'aspect général de Pré au Lard ou le Chemin de Traverse) j'ai plutôt une vision filmique. Pour les endroits plus précis (l'intérieur d'une échoppe, une salle de classe), les endroits qui apparaissent dans les films mais pas de manière régulière, je garde ma propre version.

5/ En tant que lecteurs des livres, comment abordez-vous la question de la dynamique sérielle d'*Harry Potter* ?

Extrêmement important, étant donné que cela permet un développement de fils rouges multiples et variés : un fil rouge principal qui s'étend sur la saga puis des plus petits fils rouges dans chaque tome, qui dynamisent le roman et le caractérisent. Cela offre un large éventail de thématiques (la découverte d'un monde nouveau, les légendes, le voyage temporel, les compétitions, les prophéties...). Concernant le développement de nouvelles franchises, elles permettent un approfondissement de l'univers de la saga, assouvissent la curiosité des fans (système judiciaire sorcier aux US par exemple), font découvrir des personnages mentionnés dans la saga principale qui deviennent les héros d'une autre franchise (Newt Scamander). Attention tout de même au « fan service », à la surproduction de franchises qui peuvent passer comme voulant produire afin de faire profit.

6/ Lorsque vous lisez les livres, avez-vous mené une « lecture active », c'est-à-dire avez-vous cherché des indices, cherché à décrypter des jeux de mots ou des énigmes liées au langage (anagrammes, initiales, étymologies...)?

La plupart du temps non, sauf quand une énigme était clairement énoncée (le Sphinx dans le labyrinthe), mais je suis généralement passive dans ma lecture, prêtant une plus grande attention aux détails lorsque je connais la fin et me replonge dans le roman.

7/ En tant qu'auteurs ou lecteurs de fanfictions, quelle(s) place(s) occupe(nt) l'espace et les lieux du monde magique ou/et du monde moldu dans les productions de fans ? Quels lieux/espaces vous attendez-vous à retrouver en tant que lecteurs et lesquels souhaitez-vous mobiliser en tant qu'auteurs pour faire une « bonne histoire » ?

Certains lieux de l'univers semblent impossibles à éviter, comme Poudlard et le Chemin de Traverse qui sont un peu l'âme du monde *Harry Potter*. En revanche, certaines fanfictions peuvent se concentrer sur des lieux tout à fait différents et lointains de ceux connus, comme les écoles d'Ilvermorny ou Durmstrang, Beauxbatons et Castelobrujos : ces lieux ayant été mentionnés mais peu voire pas travaillés, permettent à un auteur de fanfiction ou un lecteur de travailler/découvrir un endroit similaire à ceux connus (Poudlard etc) tout en y ajoutant des spécificités et en prenant quelques libertés. Evidemment, il est très probable que les endroits comme Poudlard soient mentionnés, ce qui prouve bien de leur essentialité dans l'univers.

Selon moi, pour obtenir une « bonne histoire », il est important de respecter ce qui a déjà été créé. On ne met pas Poudlard au Pays de Galles parce que cela arrange l'auteur. Par contre encore une fois, certains détails ne sont pas connus, et il est bienvenue pour un auteur de fanfiction de se risquer à prendre quelques libertés et inventer certains aspects pour s'approprier son histoire, à défaut de s'approprier l'univers qui ne lui appartient évidemment pas. Poudlard me semble être un essentiel dans une fanfiction, qu'il soit beaucoup utilisé ou simplement mentionné, de même pour le Chemin de Traverse et autres institutions qui paraissent représenter des rites de passage (Gringotts, Ollivander, Pré au Lard, le quai 9 ³/₄ et son Poudlard Express). Pas forcément essentiels, mais qui sont toujours mentionnés à un moment donné.

1/ Pour vous, quel rôle les espaces jouent-ils dans l'économie narrative des livres *Harry Potter* ?

La notion d'espace est fondamentale dans les livres *Harry Potter* dans la mesure où l'univers mis en place est particulièrement scénographique, si ce n'est cinématographique. De fait, chaque espace permet au lecteur une entrée plus profonde dans le monde sorcier, au même titre que le jeune orphelin éponyme qui se découvre une nouvelle vie et une nouvelle identité.

En outre, je perçois deux types d'espaces différents qui engendrent deux objectifs : les espaces itératifs ou récurrents tels que le Chemin de Traverse ou Poudlard. Cette première catégorie permet la mise en place d'un cadre familier pour le lecteur, rassuré de retrouver à chaque nouveau tome des éléments connus. Et les espaces particulièrement caractéristiques d'un tome tels que la Chambre des secrets du volume deux ou le labyrinthe du volume trois. Ceux-ci sont nécessaires puisqu'ils participent à l'élaboration d'un univers mystérieux et énigmatiques. En effet le lecteur découvre, au même moment que les personnages, des espaces encore inexplorés, qui permettent de renouveler à chaque tome une histoire qui se fonde pourtant sur un schéma similaire.

2/ En quoi les espaces et les lieux sont-ils importants ou non pour vous et comment les percevez-vous ? (Simples décors, éléments structurants, éléments qui participent à l'attraction que suscite l'œuvre... ?)

Les espaces et les lieux participent, à l'évidence, à la dynamique de l'œuvre. S'ils se présentent de prime abord indéniablement comme des décors qui permettent de donner de l'épaisseur à l'histoire, ils s'avèrent *in fine* être, davantage que de simples accessoires, les serviteurs de l'univers mis en place par J.K Rowling. En effet, l'étiquette « Harry Potter » ne peut se détacher de celle de « Poudlard » et inversement. Les espaces deviennent ainsi de véritables éléments littéraires caractéristiques de l'œuvre et de sa structure.

3/ Pour vous, à quoi renvoie « l'univers *Harry Potter* » ? Va-t-il au-delà des livres ? Dépasse-t-il même le personnage éponyme ?

S'il est incontestable que « l'univers Harry Potter » s'étend au-delà du personnage éponyme dans la mesure où il renvoie à toute une œuvre et tout un imaginaire (l'école, la forêt, Voldemort...), il est intéressant de se demander si l'univers en question se déploie au-delà des livres. Pour répondre convenablement à cette question, il est utile de s'orienter vers la réception. En effet à la sortie des tomes, l'univers se restreignait certainement et strictement à l'œuvre de J.K Rowling. Cependant face à l'engouement des lecteurs, qui se sont emparés de l'histoire créant des fanfictions et des espaces de discussion liées à l'univers, l'auteur a créé le site *Pottermore* dans l'optique d'élargir l'univers.

En outre, les adaptations cinématographiques ont également permis un dépassement de l'univers, qui échappe par la même occasion davantage à sa créatrice.

Ces exemples illustrent le dépassement du personnage éponyme certes mais surtout de l'œuvre même.

4/ Désormais, est-ce que votre représentation et vision des lieux liés au monde magique sont conditionnés par les films ? Ou arrivez-vous à vous détacher des œuvres cinématographiques lorsqu'il s'agit de « visualiser » Poudlard, Pré-au-Lard, le Chemin de Traverse...etc ?

Les adaptations cinématographiques apportent indubitablement une facilité de représentation et d'imagination. Échapper à l'image qu'offre les films me semble difficile si ce n'est impossible. En effet, s'il est aisé de se figurer les lieux à la première lecture sans fioriture cinématographique, dès les premiers visionnages des longs métrages, dont plusieurs éléments divergent en toute logique des livres, la relecture est fatalement conditionnée par ceux-ci. Cette réflexion n'est pas sans cohérence dans la mesure où le lecteur-spectateur est davantage influencé par la combinaison « musique-image » au sein d'un tableau vivant que par une imagination personnelle et potentiellement moins convaincante.

5/ En tant que lecteurs des livres, comment abordez-vous la question de la dynamique sérielle d'*Harry Potter* ?

La dynamique sérielle dans laquelle s'inscrit *Harry Potter* est particulièrement importante dans la mesure où elle permet de développer chez le lecteur une accoutumance. Le fait de créer un univers qui prend forme dans sept tomes, à la fois singuliers et dépendants les uns des autres, permet ainsi de créer un univers auquel le lecteur est familier et attaché tout en apportant tome par tome de nouveaux éléments qui enrichissent l'histoire.

6/ Lorsque vous lisiez les livres, avez-vous mené une « lecture active », c'est-à-dire avez-vous cherché des indices, cherché à décrypter des jeux de mots ou des énigmes liées au langage (anagrammes, initiales, étymologies...) ?

Inconsciemment, j'ai certainement eu une lecture majoritairement naïve dans la mesure où j'étais consciente de me confronter à une œuvre appartenant à la littérature pour jeunesse. Je me suis ainsi laissée porter par l'écriture de l'écrivaine avide de me plonger entièrement dans l'univers. Cependant, lire *Harry Potter* revient également à se heurter à une œuvre mystérieuse fondée sur des secrets et des énigmes. Le lecteur est ainsi amené, même involontairement, à se poser des questions, à tenter de percer les énigmes et à opérer des liens entre les différents indices proposés.

7/ En tant qu'auteurs ou lecteurs de fanfictions, quelle(s) place(s) occup(ent) l'espace et les lieux du monde magique ou/et du monde moldu dans les productions de fans ? Quels lieux/espaces vous attendez-vous à retrouver en tant que lecteurs et lesquels souhaitez-vous mobiliser en tant qu'auteurs pour faire une « bonne histoire » ?

XXX

1/ Pour vous, quel rôle les espaces jouent-ils dans l'économie narrative des livres *Harry Potter* ?

Je dirais que les espaces structurent le monde magique, c'est-à-dire qu'ils le représentent dans un lieu donné tels que Poudlard ou encore le Chemin de Traverse. Les espaces entraînent l'existence du monde magique et lui offrent un lieu spécifique. De même, il est intéressant de noter que les espaces donnent des noms à certains des tomes des HP : école des sorciers, chambre des secrets, Azkaban. Par ailleurs, les espaces peuvent être la clef d'une intrigue comme la Chambre des secrets ou encore le manoir des Jedusor qui fait office de premier chapitre du tome 4 mais qui reste un mystère puisqu'on ne comprend pas d'emblée qu'il s'agit du lieu de résidence des grands parents et du père de Voldemort.

2/ En quoi les espaces et les lieux sont-ils importants ou non pour vous et comment les percevez-vous ? (Simples décors, éléments structurants, éléments qui participent à l'attraction que suscite l'œuvre... ?)

Je suppose que ma réponse précédente répond un peu à celle-ci. J'ajouterais que je les perçois comme des endroits véritablement magiques puisque chacun possède sa propre spécificité : le Terrier par exemple est dans sa description représenté comme un endroit bancal ne tenant que par l'usage de la magie. Azkaban est différent d'une prison moldu par la présence des détraqueurs et son emplacement sur une île déserte. Ils ne sont donc pas de simples décors puisqu'ils font figurer l'univers magique par leur simple présence.

Par contre, je note une certaine difficulté à séparer l'espace des lieux. J'arrive très facilement à parler des lieux (le Terrier, Poudlard...) et moins des espaces qui est une notion assez abstraite. D'autant que l'espace magique dans les HP est pour moi celui des moldus et les lieux qui y figurent sont magiques.

3/ Pour vous, à quoi renvoie « l'univers *Harry Potter* » ? Va-t-il au-delà des livres ? Dépasse-t-il même le personnage éponyme ?

L'univers HP renvoie à tous les éléments gravitant autour de cette œuvre. Je parle des fanfictions, des films ou encore des objets de consommation (des baguettes ou encore des tasses) à l'effigie des personnages de HP. Il va donc bien évidemment au-delà des livres et dépasse le personnage éponyme puisque des dérivés apparaissent tels que Les animaux fantastiques. Cette dernière œuvre s'inscrit dans l'univers HP alors même que le personnage éponyme n'y est pas présent ni même mentionné. L'enfant maudit également entre dans cette catégorie puisque les protagonistes principaux sont le fils d'Harry et son meilleur ami. Les fanfictions témoignent également de cette expansion puisque certaines portent sur des personnages tertiaires voire inventés tels que Lucy Weasley ou encore une fanfiction sur Mme Pomfresh.

4/ Désormais, est-ce que votre représentation et vision des lieux liés au monde magique sont conditionnés par les films ? Ou arrivez-vous à vous détacher des œuvres cinématographiques lorsqu'il s'agit de « visualiser » Poudlard, Pré-au-Lard, le Chemin de Traverse...etc ?

Alors pour n'avoir pas vu tous les films, ma réponse sera centrée sur le seul que j'ai vu : *Le prisonnier d'Azkaban*. Ma représentation de cette prison est conditionnée par le film, je ne peux me la présenter d'une autre manière alors même qu'avant mon visionnage, il me semble que je parvenais à l'imaginer d'une autre façon.

5/ En tant que lecteurs des livres, comment abordez-vous la question de la dynamique sérielle d'*Harry Potter* ?

La sérialité de l'œuvre est importante puisqu'elle me permet de m'ancrer dans l'univers de façon plus étendue. J'entends par là qu'un seul tome n'aurait pas engendré un tel succès. Le plaisir de la lecture d'un HP est de pouvoir se dire que je retrouverais le personnage dans plusieurs tomes et le verrais évoluer. Par la sérialité, je me suis attachée à cet univers. Elle n'offre pas de singularité à l'œuvre mais lui permet de s'étendre sur la durée et de triompher.

6/ Lorsque vous lisez les livres, avez-vous mené une « lecture active », c'est-à-dire avez-vous cherché des indices, cherché à décrypter des jeux de mots ou des énigmes liées au langage (anagrammes, initiales, étymologies...) ?

Oui, je me souviens pour l'anagramme de Tom Jedusor avoir arrêté ma lecture afin de vérifier les propos du personnage. J'ai également cherché à répondre à l'énigme du sphinx par moi-même. Toutefois, je n'ai pas cherché à découvrir qui était R.A.B. Je suppose que cela dépend du temps et du suspens. Trop prise dans la lecture de la mort de Dumbledore, je ne me suis pas arrêtée sur les initiales du voleur de médaille.

7/ En tant qu'auteurs ou lecteurs de fanfictions, quelle(s) place(s) occupe(nt) l'espace et les lieux du monde magique ou/et du monde moldu dans les productions de fans ? Quels lieux/espaces vous attendez-vous à retrouver en tant que lecteurs et lesquels souhaitez-vous mobiliser en tant qu'auteurs pour faire une « bonne histoire » ?

Bien que je sois une grande lectrice de fanfiction, les espaces ne figurent pas dans mes recherches de lectures. Je m'intéresse bien plus aux personnages et aux temps de leurs vies (scolarité ou ordre du phénix).

J'ajouterais tout de même que grand nombre des fanfictions portent sur Poudlard dans la mesure où le château est connu de tous ses lecteurs. Très peu portent sur Azkaban étant donné que la prison n'est pas décrite pendant 7 tomes au contraire du château. De même si Poudlard a un tel succès c'est que les auteurs (généralement jeunes) vivent la même chose que les personnages en terme scolaire : suivre des matières et rendre des devoirs. Ils établissent un lien qui rend l'écriture plus simple.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Le cycle romanesque

ROWLING Joanne, *Harry Potter à l'école des sorciers*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard coll. « Folio Junior », 1998.

- *Harry Potter et la Chambre des secrets*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1998.

- *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1999.

- *Harry Potter et la Coupe de Feu*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2000.

- *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2003.

- *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2005.

- *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2007.

Les ouvrages compagnons

ROWLING Joanne, *Les Animaux Fantastiques*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2001.

- *Le Quidditch à travers les âges*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2001.

- *Les Contes de Beedle le Barde*, trad. Jean-François Ménard, Paris Gallimard, coll. « Folio Junior », 2008.

- *Les Animaux Fantastiques 2 : Les Crimes de Grindelwald : Le texte du film*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Grand Format LI », 2018.

Filmographie

Harry Potter à l'école des sorciers, Chris Columbus, prod. Warner Bros, 2001.

Harry Potter et la Chambre des secrets, Chris Columbus, prod. Warner Bros, 2002.

Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban, Alfonso Cuarón, prod. Warner Bros, 2004.

Harry Potter et la Coupe de Feu, Mike Newell, prod. Warner Bros, 2005.

Harry Potter et l'Ordre du Phénix, David Yates, prod. Warner Bros, 2007.

Harry Potter et le Prince de sang-mêlé, David Yates, prod. Warner Bros, 2009.

Harry Potter et les Reliques de la Mort : première partie, David Yates, prod. Warner Bros, 2010.

Harry Potter et les Reliques de la Mort : deuxième partie, David Yates, prod. Warner Bros, 2011.

Les Animaux fantastiques, David Yates, prod. Warner Bros, 2016.

Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald, David Yates, prod. Warner Bros, 2018.

Corpus critique

Ouvrages critiques de littérature générale

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARONI Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

BARTHES Roland, *Critique et Vérités*, Paris, Seuil, 1966.

- *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris, Editions Walter de Gruyter, 1973.

Ouvrages critiques sur les mondes fictionnels

BARTHOLEYNS Gil, « Manières de faire des mondes grandeur nature », in Séverine Abiker, Anne Besson et Florence Plet-Nicolas (dir.), *Le Moyen Âge en jeu*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, [Version Kindle en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2015.

CLEMENT Thibaut, *Plus vrais que nature, les parcs Disney ou l'usage de la fiction dans l'espace et le paysage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017

ECO Umberto, *Lector in fabula*, [Version Kindle en ligne], Paris, Éditions Grasset, 1985.

ERNOULD Roland, *Quatre approches de la magie : du Rond des Sorcières à Harry Potter*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2003.

Œuvres et articles critiques sur la littérature et l'espace

ANDRUKHOVYCH Yuri, STASIUK Andrzej, *Mon Europe*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc, 2004.

BAHUET Delphine, *L'espace dans les nouvelles fantastiques françaises et italiennes du XXe siècle : 1940-1960*, Volume I, Thèse de Littérature Française et Comparée, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 1996.

DEBARDIEUX Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », In *Espace géographique*, tome 24, n°2, 1995.

- « Du haut lieu en général et du mont Blanc en particulier », In *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993.

GAY Jean-Claude, *Les discontinuité spatiales*, Paris, Editions Economica, 2e édition, coll. « Géographie-Poche », 2004.

JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, [Version Kindle], Paris, Éditions José Corti, 1991.

LEVY Maurice, *Le Roman gothique anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995.

LEBRUN Annie, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010.

REIJNDERS Stijn, « Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism », *Annals of Tourism Research*, n°38, 2011.

SAINT-GELAIS Richard, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », *Acta fabula*, vol. 2, n° 2, 2001,

URL: <http://www.fabula.org/acta/document11007.php>, Page consultée le 20 mars 2020.

VION-DURY Juliette et WESTPHAL Bernard, *Littérature & Espaces : Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, coll. « Espaces humains », 2003.

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, Département d'études françaises de l'Université de Toronto, n°3, 2013.

Œuvres critiques sur les spécificités de la fantasy et du fantastique

ANGENOT Marc, *Les dehors de la littérature : Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. « Unichamp-Essentiel », 2013.

BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005.

BESSION Anne, *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Editions Vendémiaire, coll. « Dictionnaire », 2018.

BRACCHI Erwan, *(R)Evolution Fantastiques*, Mémoire de Master Langues et Cultures Etrangères, Université de Lyon, 2008.

LANGLET Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. série Lettres », 2006.

MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, Paris, Editions Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.

SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

Œuvres critiques sur la sérialité, les œuvres cycliques et ses enjeux

BESSION Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, Nouvelle édition du Kindle [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2004.

FRANCOIS Sébastien, *Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques : le cas des fanfictions sur internet*, Thèse de Sociologie et Science économique et social à Télécom ParisTech, Dominique Pasquier (dir.), 2013.

LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne : Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique", 2017.

SAINT-GELAIS Richard, « Contours de la transfictionnalité », In René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction suites et variations*, Québec-Rennes, Editions Nota Bene - Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Ouvrages

BERGSTROM Signe, *Les archives de la magie. Dans les coulisses du film Les Animaux Fantastiques : les Crimes de Grindelwald*, Paris, Harper Collins, 2018.

CANI Isabelle, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan : pour en finir avec la magie de l'enfance*, Paris, Fayard, 2007.

DOUSSAUD Valérie, *Harry Potter : une écriture à secret(s). Analyse textuelle du Tome Un au Tome Cinq*, Thèse universitaire en Lettres, Langues et Spectacles à Paris X-Nanterre, Monique Chassagnol (dir.), 2008.

LE CALLET Blandine, *Le monde antique de Harry Potter : Encyclopédie illustrée par Valentine Le Callet*, Paris, Stock, 2018.

NICOLAS Agathe, *La grande saga de l'industrialisation de la fiction Le renouveau créatif de la franchise Harry Potter*, Thèse de Sciences de l'Information et de la Communication à Paris Sorbonne, Adeline Wrona (dir.), 2019.

Articles papiers

ADNOT Camille, « La mariage du ciel et de l'Enfer : Carte du Maraudeurs blakienne ? Entre anonymat et pseudonymat », in *La Pardaillan – Revue de littératures populaires et cultures médiatiques*, n°4- Signatures, Paris, Editions La Taupe Médite et Centre International Michel Zévaco, 2018.

BESSON Anne, « Après Harry, la seconde vie transmédiate de Poudlard », Colloque *La littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques*, organisé par Mathilde Lévêque et Matthieu Letourneux, Université Paris Nord-Villetaneuse, 2014.

EDGAR Silène, « L'Histoire dans l'histoire : Chasse aux sorcières, contestation sociale et antifascisme dans Harry Potter », In Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s)*, Chambéry, Editions ActuSF, 2019.

Articles numériques

BESSON Anne, « *Fanthéories de Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs », *Fabula / Les colloques*, Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard, 2017.

URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4821.php> Page consultée le 19 février 2019.

DE LAUNAY Caroline, « La dialectique de l'espace dans *Harry Potter* : le motif du passage secret », *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* vol.2, University of Winnipeg, 2010.

MONTABONE Benoit, « Harry Potter : La magie des lieux dans un monde discontinu », *Géographie et cultures* [En ligne], 68 | 2008, mis en ligne le 30 décembre 2012.

URL: <http://journals.openedition.org/gc/862> Page consultée le 26 octobre 2019.