



La dialectique de l'espace dans Harry Potter: le motif du passage secret

— Caroline de Launay


Introduction

L'œuvre de J.K. Rowling, le cycle Harry Potter, interpelle le lecteur par un décor où une réalité semblable à la sienne côtoie l'imaginaire de la fantasy, avec monstres, héros et magie. Cette dualité entre la réalité et l'imaginaire a été perçue par la critique soit comme clairement définie (Gupta 56), floue (Stephens 55) ou bien les deux (Eccleshare 66–68).¹ Il apparaît donc essentiel de porter un regard approfondi sur la localisation dans les romans de Rowling. Le but n'est pas de clore le débat en apportant une solution à la problématique soulevée, mais plutôt de participer à ce que Isabelle Smadja et Pierre Bruno ont appelé « une culture critique partagée » qui enrichit la connaissance et la compréhension de l'œuvre (13).


Pour ce faire, nous faisons une constatation de départ, à savoir que le récit met en évidence deux ensembles de lieux qui forment des unités cohérentes et identifiables: le monde des *Moldus* et le monde des sorciers. Pour simplifier, nous pourrions dire que

le premier ensemble fonctionne selon les lois de la normalité, ou naturelles, tandis que l'autre obéit aux règles de la magie, donc surnaturelles.² Nous nommerons ces ensembles des *systèmes topologiques*: le mot « système » évoque le fonctionnement commun des lieux permettant leur classement dans l'une ou l'autre catégorie, et « topologique » indique qu'il y a identification du lieu par les personnages, identifiables comme *Moldus* ou sorciers.³

Ces deux systèmes se partagent une même étendue géographique, ce qui implique une logistique dans le récit afin de garder plausible et possible leur mitoyenneté. Il faut souligner que l'univers de l'œuvre n'est que partiellement cartographié: les régions où vivent les sorciers ne sont pas toutes indiquées.⁴ Le récit privilégie alors certains éléments qui, même en nombre restreint, en suggèrent l'étendue.⁵ Or, il en va de même pour les régions habitées par des *Moldus*: « These magical, mysterious . . . places are part of the Muggle world, just as the Muggle world is part



Les passages secrets
servent de moyen terme
à cette dialectique;
ils ont pour rôle de
l'inscrire concrètement
dans l'espace.



of the magical world as well » (Vehkanen 14). Il est donc nécessaire d'imposer des repères précis, qui rappellent la dualité tout en la fixant, d'où la notion de dialectique de notre intitulé.

Les passages secrets servent de moyen terme à cette dialectique; ils ont pour rôle de l'inscrire concrètement dans l'espace. Ainsi, Benoît Virole remarque que le récit a un « cadre . . . constant. Les lieux . . . sont standardisés » (38). Cette constance, bien sûr, va de pair avec la répétition.⁶ Le motif du passage secret est un élément connu des textes de fantasy.⁷ Nombreux dans *Harry Potter*, les passages secrets peuvent se trouver à l'intérieur de *Poudlard*, où ils dissimulent des pièces, comme le tunnel menant à la *Chambre des secrets* du deuxième tome de la série ou la porte de la *Salle sur demande* du cinquième tome, *Harry Potter et l'ordre du Phénix*. Mais ceux-là n'ont aucune valeur pour notre analyse, parce qu'ils ne sont pas accessibles à des *Moldus*.

Pour comprendre comment fonctionne la dialectique spatiale, nous avons plutôt choisi d'analyser le cas de la barrière menant au *quai 9^{3/4}* à la gare de *King's Cross* et celui du mur ouvrant sur le *Chemin de traverse*, à l'auberge du *Chaudron baveur*. Ces deux exemples répondent aux critères que nous venons d'énoncer. En effet, ils 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^{3/4}*. 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.

Les passages secrets qui séparent les mondes *Moldu* et magique ont, *a priori*, une vocation similaire à celle déjà mentionnée: dissimuler (la réalité des sorciers aux *Moldus* et prévenir une découverte aussi intempestive que choquante pour ces derniers). Mais l'analyse détaillée qui suit prouvera, en fait, que ces deux exemples transcendent la dualité de l'univers imaginaire créé par Rowling. Nous verrons comment la relation entre personnage et espace est affectée par le motif du passage secret et ce qui en résulte quant à l'organisation des systèmes topologiques.

Dans la première partie de notre exposé, consacrée à la barrière du *quai 9^{3/4}*, nous exposerons également la terminologie spécifique à laquelle nous avons recours. Nous y verrons, en effet, comment les difficultés techniques engendrées par la création de cet univers duel sont exploitées dans ce que nous appelons « l'expérience de l'environnement ». La seconde partie, exposant le cas du mur du *Chemin de traverse*, nous permettra d'explorer un autre aspect de la dualité spatiale, plus complexe parce qu'affectant le monde des sorciers en soi. Nous comprendrons alors que dimensionnement et structure de l'espace sont loin d'être linéaires dans l'œuvre de Rowling.

La problématique spatiale: le *quai 9^{3/4}* et la gare de *King's Cross*

Chaque système topologique constitue un

environnement, c'est-à-dire un espace dont il est possible de faire l'expérience.⁸ Nous considérons donc deux types d'« expérimentateur »: le *Moldu* qui ne connaît pas l'existence des sorciers et le sorcier à proprement parler. Nous avons déterminé trois niveaux de constitution de l'espace auxquels correspondent trois degrés d'expérience de l'environnement.

Le niveau *architectural*, tout d'abord, concerne l'ordonnance des lieux: la gare se divise en deux parties, l'une connue des sorciers (le *quai 9^{3/4}*), l'autre des *Moldus* (le reste de l'édifice), toutes deux étant séparées par la barrière entre les quais 9 et 10. Ce premier niveau pose l'expérience en termes de « qui est où ». Ensuite, le niveau *physique* pose la question de l'accessibilité et des limites de l'espace: « qui va/peut aller où ». Enfin, sur le plan *perceptif*, nous considérons l'appréhension visuelle du lieu: « qui voit/peut voir quoi ». Ensemble, ces trois niveaux constituent le rapport phénoménologique avec l'environnement: ils forment l'image, la représentation du lieu dans la conscience de l'expérimentateur; à cela s'ajoute la connaissance qu'il possède de l'espace.

Si l'on considère chaque point de vue séparément, la logique du monde imaginaire présenté par Rowling est respectée en tous points. En effet, l'expérimentateur *Moldu* et l'expérimentateur sorcier ont deux expériences de l'espace opposées, donc deux conceptions différentes de l'environnement. Néanmoins, en comparant la façon dont ces

expériences s'articulent autour de la barrière entre les quais 9 et 10, nous sommes à même de constater à quel point la notion d'environnement est équivoque dans l'œuvre.

Les points de vue *Moldu* et sorcier

Le cas de l'expérimentateur *Moldu* est relativement simple. Étant donné qu'il dispose d'un point de vue unique, à l'intérieur de l'espace *Moldu*, son environnement lui apparaît homogène sur les plans physique et perceptif. En effet, il n'appréhende pas le *quai 9¾* visuellement et ne s'y rend pas physiquement. Il ne le considère donc pas dans les limites de son environnement. La barrière, par contre, en fait partie; elle est perceptible et se conçoit dans les limites physiques (rien ne l'empêcherait *a priori* de la voir, l'atteindre et la toucher). De plus, elle est un repère d'ordre architectural: elle localise l'espace sorcier par rapport à l'espace *Moldu*. Autrement dit, la présence de la barrière signifie que l'espace sorcier est accessible physiquement depuis l'espace *Moldu*. En théorie, l'expérimentateur *Moldu* pourrait donc aussi en faire l'expérience.⁹ À ce titre, l'espace sorcier est nécessairement inclus dans le rapport phénoménologique entre l'expérimentateur *Moldu* et son environnement. Mais ce rapport est évidemment incomplet: l'image mentale est déformée, car elle ne se montre pas sous toutes ses dimensions effectives.¹⁰

La question se complexifie sous l'angle de

l'expérimentateur sorcier. Celui-ci bénéficie également d'une expérience homogène, mais cette fois sur tous les plans, puisqu'il dispose d'un double point de vue: depuis l'espace *Moldu* et depuis l'espace sorcier. Il conçoit donc les deux espaces comme composant son environnement. Par ailleurs, il connaît le véritable rôle de la barrière, contrairement à son homologue *Moldu*. Néanmoins, au plan strictement architectural, cette dernière n'existe que dans l'espace *Moldu*: elle est invisible depuis le *quai 9¾*. L'expérimentateur sorcier ne peut donc ni la percevoir ni la franchir—en faire physiquement l'expérience—sans adopter la position du *Moldu*.¹¹ Enfin, même lorsqu'il voit la barrière, il ne peut voir l'espace sorcier du *quai 9¾* qui est au-delà. En ce sens, l'expérimentateur sorcier est ramené à la perspective limitée et déformée du point de vue *Moldu*.

Certes, les deux espaces participent de l'image mentale du sorcier si bien que le rapport phénoménologique semble complet cette fois.¹² Or, le problème se répète une fois sur le *quai 9¾*. En effet, ni la barrière ni le côté *Moldu* de la gare n'y sont visibles, si bien que les repères architecturaux dans l'espace sorcier diffèrent radicalement: là où devrait se situer la barrière, il y a une arche en fer forgé (*École des sorciers* 101). Autrement dit, le point de vue du sorcier sur son propre environnement offre une perspective aussi limitée et déformée que le point de vue du *Moldu* qui lui, au moins, avait le mérite d'être en respect de la connaissance des lieux du *Moldu*.



Le principe même
du passage secret
consiste à passer
inaperçu, à se fondre
dans le décor



Dans ce contexte, considérer l'arche comme la véritable apparence du passage secret est tentant: ce sont les *Moldus* qui ne doivent rien voir. Cela nous permettrait de déduire que seul l'expérimentateur *Moldu* a un point de vue erroné sur son espace. Le sorcier, sachant la vérité, apporterait de lui-même les correctifs nécessaires à sa conception, à l'instar d'un processus phénoménologique normal. Cependant, certaines allusions du texte remettent en question cette simple explication.

Le paradoxe du passage secret

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 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 (*Chambre des secrets* 75).¹³

La cohérence du monde est ici respectée. Malgré tout, il subsiste un problème, un vide logique plus important encore que le précédent, si l'on prend en considération la connaissance des sorciers, plus étendue que celle des *Moldus*. Effectivement, le texte ne mentionne pas comment les sorciers peuvent s'assurer d'une rentrée discrète dans la partie *Moldu* de la gare, alors qu'ils n'ont aucun moyen de voir ce qu'il se passe de l'autre côté de l'arche.¹⁴ En fait, cela nous offre une piste pour comprendre le motif du passage secret.

Examinons la double apparence de ce dernier. Le texte mentionne que cette arche marque « l'entrée du quai 9¾ » (*Ordre du Phénix* 219). Or, de façon pratique, elle marque l'entrée de l'espace *Moldu* puisqu'elle localise ce dernier par rapport à l'espace sorcier. Après tout, l'accès à la partie *Moldu* de *King's Cross* depuis le quai 9¾ ne se fait pas par la barrière, mais par cette arche. Elle devrait donc être identifiée, au contraire, comme marquant la *sortie* du quai, puisqu'elle n'est visible qu'une fois sur place, lorsque l'expérimentateur est déjà entré. Il semble que les fonctions architecturales soient bouleversées.

Dans le récit, le rôle du passage secret est de circonscrire le système sorcier dans des proportions spatiales déterminées, en fonction de celles du système *Moldu*. L'arche en fer forgé est un repère architectural nécessaire pour pallier au problème de l'absence de perception visuelle: c'est parce qu'elle est là que les sorciers savent où se trouve le côté *Moldu* de la gare par

rapport au quai 9¾ et, bien entendu, la barrière. Dans le système topologique sorcier, il n'y a aucune raison de dissimuler l'arche. Le passage perd, du coup, sa dimension secrète; il perd aussi sa fonction. En d'autres mots, l'arche est un élément *Moldu* dans l'espace sorcier comme la barrière est un élément magique dans l'espace *Moldu*.

Dans ce cas, franchir l'arche vers la partie *Moldu* de la gare est, en soi, une expérience de l'espace *Moldu*. C'est comme si l'individu sorcier expérimentant l'accès à l'espace *Moldu* s'y trouvait déjà avant même d'y apparaître. En même temps, tant qu'il n'est pas apparu à la barrière, il est encore dans l'espace sorcier. Le vide logique crée une indétermination qui affecte les limites de l'espace sorcier.¹⁵ 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.

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. 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.

Vers Poudlard: le voyage créateur de l'espace sorcier

En passant la barrière, l'expérimentateur sorcier se retrouve face à un mode d'appréhension particulier de son propre environnement. L'espace immédiat au-delà du passage secret se concentre en un seul élément, le train, qui est toujours représenté de la même façon: d'un rouge étincelant, sa fumée plongeant le quai dans une brume où s'effacent les silhouettes. Rien dans sa description ne permet de le qualifier de magique, bien qu'une critique a pu parler de trains enchantés comme motif représentatif de la logique propre au monde magique des sorciers (voir Sturgis 6).¹⁶ Cette remarque n'est pas significative d'une mauvaise lecture mais, plutôt, de la résonance du motif du passage secret comme identifiant topologique. Si, par association, le *Poudlard Express* se retrouve imbu de cette magie qui catégorise l'espace sorcier, il apparaît évident que le trajet à son bord prolonge cette impression.

Premièrement, il n'y a pour le héros qu'une seule destination à partir du *quai 9¾*: Poudlard, l'école de magie. Le trajet qui réunit ces lieux est prédéfini et indissociable du passage secret; il est la raison d'être de celui-ci. De ce fait, la question de l'accessibilité à l'espace sorcier par l'intermédiaire du passage secret ne concerne plus seulement le quai, mais aussi tout ce qui s'y rattache. Ainsi, l'espace sorcier, en tant qu'unité topologique, est constituée de quatre instances: le *quai 9¾* et sa barrière d'un côté, la gare de *Pré-au-lard* et *Poudlard* de l'autre. Ensuite, entre le point de départ du

Poudlard Express et l'école de magie, il n'y a aucune indication de lieu. Un vaste paysage se dévoile au héros sans autre signe distinctif que des « champs bien dessinés . . . des forêts, des collines, des rivières qui serpentaient parmi les arbres » (*École des sorciers* 111).¹⁷ Nous sommes confrontés, alors, à un autre paradoxe: un trajet déterminé dans un environnement indéterminé. Les valeurs, ici encore, sont renversées.

La topologie de l'environnement sorcier ne repose pas sur une mise en perspective d'un décor posé là *a priori* pour que le héros s'y meuve ou s'y positionne. Ces paysages deviennent significatifs dans la mesure où ils sont reliés par le parcours du train.¹⁸ Tous les éléments mentionnés par le héros-expérimentateur composent ensemble ce que l'on pourrait appeler la perception étendue de *Poudlard*.¹⁹ 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 9¾*.²⁰ Sa signification—son existence même dans l'espace—dépend du trajet qu'effectue le *Poudlard Express*. Les paysages étant situés, eux aussi, de chaque côté du train, ils font partie de l'expérience que le trajet incarne. Autrement dit, c'est le voyage qui crée l'espace.²¹

Parce que le passage secret est le point de départ et de retour du voyage, il partage cette fonction créatrice. Ainsi, il stabilise l'espace sorcier dans ce mouvement alors même qu'il en suggère l'immensité. À l'inverse, et par conséquent, le passage secret déstabilise l'espace

Moldu: par rapport au monde sorcier, le monde *Moldu* n'est situé nulle part; sa propre géographie en est affectée tout comme ses dimensions. Alors que l'impression première était que le monde des sorciers se trouvait quelque(s) part(s) dans le monde des *Moldus*, c'est maintenant le monde des *Moldus* qui est devenu insituable, si ce n'est par un sorcier. Ici, l'univers imaginaire créé par Rowling voit sa polarité, sa dualité reposer sur une incertitude. Dans l'exemple suivant, le texte nous mènera encore plus loin, puisque le passage secret va bouleverser les dimensions de l'espace sorcier lui-même.



... le passage secret
va bouleverser les
dimensions de l'espace
sorcier lui-même.



Le Chaudron baveur: séjour dans la dualité

Le *Chaudron baveur* est un espace équivalent à celui de la gare de *King's Cross* en terme de localisation. Car, bien qu'il s'agisse d'un lieu familier des sorciers, l'établissement est banalement situé « entre une grande librairie et une boutique de disques » si bien que « personne . . . n'y faisait attention » (*École des sorciers* 76–77). Il est alors d'autant plus étonnant que l'entrée du *Chemin de traverse* se présente de façon alambiquée, contrairement à la barrière magique: ce passage secret ne se trouve pas à l'intérieur du bâtiment, mais à l'arrière, dans une petite cour murée servant à entreposer les poubelles. Il faut donc traverser tout l'édifice pour s'y rendre. Là, à l'aide d'une baguette magique, il faut tapoter la troisième brique au-dessus des poubelles en partant de la gauche (*Prisonnier d'Azkaban* 56). Nous percevons, à nouveau, une faiblesse logique: quel besoin d'un passage si bien dissimulé dans un lieu déjà réservé aux sorciers?

Or, le texte va plus loin: l'endroit offre une impression contrastée à l'expérimentateur. Harry, lors de son séjour en ce lieu, remarque que malgré son « aspect miteux », le *Chaudron baveur* est pourvu d'un « élégant escalier » qui le mène à une chambre « confortable », aux

« meubles de chêne . . . soigneusement cirés » et dont la porte s'orne d'« une plaque de cuivre » (*Prisonnier d'Azkaban* 54). Cette description reflète une dualité interne à l'espace sorcier, cette fois: il se déploie dans le sens de la hauteur comme dans celui de la profondeur, avec des impressions—donc des expériences—différentes dans chacune de ces dimensions. Verticalité et horizontalité deviennent alors des dimensions du passage secret tant ils affectent la conception de l'environnement du héros.

La verticalité de l'espace: l'expérience de la perception auditive

L'expérience de la hauteur suppose une distinction entre espace au-dessus et espace en-dessous. Dans la chambre à l'étage du *Chaudron baveur*, les valeurs de la verticalité apparaissent donc dès que l'espace en dehors des murs de la chambre entre dans le champ de perception du héros: « 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 *Moldus*, mêlé à la rumeur de la foule tout aussi invisible qui se pressait sur le *Chemin de traverse* » (*Prisonnier d'Azkaban* 61). Ici, la perception du héros est transposée du visuel vers l'auditif: Harry se forge une image de son environnement par l'identification des bruits qui, pourtant, ne viennent pas d'en bas, mais de l'extérieur de l'édifice. 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. Le rapport phénoménologique ne respecte pas l'ordonnance architecturale. 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.

Examinons plus en détail ce processus. Dans le cas précédent, avec le *quai 9^{3/4}*, nous assistions à une *déformation* de l'espace dans l'image mentale, du fait que la perception visuelle entraînait en contradiction avec l'expérience physique et l'ordonnance architecturale des lieux concernés. Ici, la perception auditive *transforme* l'espace. Pour ce faire, elle déséquilibre d'abord l'image que le héros se fait de l'espace extérieur. Les endroits qui servent à la simple localisation et établissent une distinction entre les deux systèmes sont éliminés: les bruits deviennent mêlés, comme le précise le texte, c'est-à-dire qu'ils sont compris dans le même espace. Ensuite, elle rééquilibre la distinction en permettant à Harry de séparer la nature des bruits qu'il perçoit.²² Par conséquent, dans la perception d'Harry, l'espace sorcier et l'espace *Moldu* se côtoient par un effet d'effacement des instances locatives intermédiaires.

D'une part, le *Chaudron baveur* n'a d'autre précision géographique que la rue londonienne dans laquelle il est situé par rapport au magasin de disques et à la librairie qui le flanquent. D'autre part, le *Chemin de traverse* n'a pour unique repère que le mur magique

mitoyen du *Chaudron baveur*: on ne sait ni où il commence ni où il finit. Inévitablement, ces éléments n'entrent pas dans le champ perceptif d'Harry, puisqu'ils sont d'ordre visuel et non auditif. En fait, Harry appose « le *Chemin de traverse* » au « monde » des *Moldus*. Autrement dit, la rue londonienne prend des dimensions topologiques et devient représentative de tout le système *Moldu*. Or, puisqu'ils font partie de ce système que représente la rue de Londres, le magasin de disques et la librairie ne sont plus nécessaires; ils disparaissent de l'image mentale.

Conséquemment, le *Chaudron baveur* perd sa détermination architecturale; il ne peut plus être localisé comme avant par rapport à l'espace *Moldu*. Il se retrouve donc assimilé topologiquement au mur magique et au *Chemin de traverse*. Cela suggère que dans l'image mentale d'Harry, l'espace en-dessous se construit autour du mur magique qui permet de localiser les bruits. C'est le passage secret qui sépare le *Chemin de traverse* du « monde des *Moldus* » et non le *Chaudron baveur*. Ensemble, le passage secret et les fenêtres de la chambre forment l'axe vertical en son entier. Une nouvelle architecture se dessine. L'expérience de l'espace par la perception auditive est nécessaire pour rétablir cette polarité autour de laquelle l'univers de l'œuvre est articulé.

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, 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. 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.

L'horizontalité de l'espace et les perspectives intérieures

La perspective horizontale, selon laquelle l'espace sorcier se déploie en profondeur, s'articule autour des notions d'espace en-deçà et d'espace au-delà. Au contraire de la perception auditive appliquée à la perspective verticale, la perception visuelle appliquée à la perspective horizontale n'ignore pas les cloisons. Le *Chaudron baveur* se présente ici dans la rigidité de sa composition: le niveau architectural de l'espace entre à nouveau en jeu. À ce titre, notre interprétation ne peut

se limiter à l'ensemble *Chaudron baveur*–mur magique–*Chemin de traverse*. Il nous faut encore considérer la rue londonienne en tant qu'espace représentatif du système *Moldu*, situé en-deçà du passage secret. Nous nous retrouvons donc face à un triptyque formé de la rue londonienne, du *Chaudron baveur* et du *Chemin de traverse*, avec pour charnières le mur magique et l'entrée de l'auberge.


Ces charnières ont en commun leur rattachement à l'édifice du *Chaudron baveur*. Elles font partie de sa structure matérielle. Mais leurs différents positionnements dans l'espace appellent des expériences elles aussi différentes. L'entrée de l'auberge met en exergue deux expériences majeures de la rue de Londres que fait le héros, lors de la première visite du *Chemin de traverse*, qui correspond à sa première visite à Londres (*École des sorciers*), et le trajet dans le *Magiobus* (*Prisonnier d'Azkaban*) après sa fugue de la demeure des Dursley. Le mur magique, quant à lui, fonctionne à l'intérieur d'un même système topologique, le monde des sorciers. Il semble que les paramètres auxquels le récit devait se conformer soient remis en question.

Le paradoxe de l'entrée du pub et le dimensionnement horizontal


Lors de la première expérience de la rue *Moldu*, le personnage d'Hagrid assure à Harry qu'il suffit de savoir où aller, à Londres, pour trouver ses fournitures

scolaires. Il ne mentionne pas le *Chemin de traverse*, mais amène le héros jusqu'à un endroit précis: « C'est là . . . le *Chaudron baveur* » (*École des sorciers* 76). Ainsi, l'auberge, aussi désignée comme pub, est la réponse à la question d'Harry. Le récit laisse entendre que le *Chemin de 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 *Magiobus*, le contrôleur lui demande où il désire être conduit, ce à quoi Harry répond: « Sur le *Chemin de traverse* » (*Prisonnier d'Azkaban* 48). 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. Elle est donc le point d'origine de l'axe horizontal.

Toutefois, un paradoxe émerge, là encore. Voilà une ouverture par laquelle l'on ne sort pas, ou presque. Le texte de Rowling laisse, en effet, très peu de place à la double identification de ce seuil: même lorsque le premier ministre M. Fudge accueille Harry à sa descente du *Magiobus*, le texte ne le décrit pas, littéralement, sortant de l'édifice, mais y rentrant avec Harry (*Prisonnier d'Azkaban* 49). En fait, les seuls personnages



Nous voyons se dessiner
une signification de
l'expérience pour le
héros: quitter le monde
des *Moldus* pour celui
des sorciers.



que l'on voit sortir du *Chaudron baveur* vers la rue londonienne sont les parents d'Hermione Granger, à savoir des *Moldus*;²³ même Harry empruntera le réseau de cheminées pour retourner chez les Weasley à partir du pub (*Chambre des secrets* 72).²⁴ 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.²⁵

Parallèlement, la rentrée dans le *Chaudron baveur* depuis le *Chemin de traverse* n'est pas précise non plus: on ne sait pas, par exemple, si elle nécessite un acte magique quelconque. C'est comme si le déplacement de l'au-delà vers l'en-deçà du mur magique était une expérience dont le jeune héros n'avait pas besoin, un passage sans réelle signification.²⁶ Or, c'est un passage secret qui est censé marquer la limite entre espaces *Moldu* et sorcier: décrire la rentrée équivaldrait-elle à « dénaturiser » le *Chaudron baveur* en tant qu'espace sorcier? Peut-être, mais nous pensons plutôt que le passage secret déplacé de l'avant de l'édifice vers l'arrière établit une discrimination dans les valeurs internes de l'espace sorcier.

Le *modus operandi* du passage secret: l'uniformité de l'espace sorcier contestée

Le passage secret semble traduire cette discrimination jusque dans son *modus operandi*. Sa nature—un mur de briques—évoque une fermeture définitive, une séparation franche entre les deux lieux: en-deçà une cour désolée avec des poubelles, au-delà une rue commerçante animée. Par contre, son système d'ouverture évoque une certaine fluidité, une malléabilité: « la brique se mit alors à trembloter et

un petit trou apparut en son milieu . . . [qui] s'élargit de plus en plus et se transforma bientôt en une arcade » (*École des sorciers* 79). C'est la matérialité même du passage secret qui est affectée et non son apparence seule.²⁷

Bien sûr, ce *modus operandi* est possible du fait de la localisation du passage dans l'espace sorcier—une telle transformation ne manquerait pas d'attirer l'attention si elle se passait dans un lieu *Moldu*—mais il n'explique pas pour autant la raison de sa localisation. Celle-ci pourrait se justifier par la possibilité que le *Chaudron baveur* soit visité accidentellement par des *Moldus* ignorants de la vraie nature des lieux. Une éventualité qui n'est effleurée, pourtant, à aucun moment dans les sept romans qui composent le cycle. Et dans le cas contraire, il aurait suffi de faire du seuil de l'auberge un passage magique au même titre que la barrière dans la gare de *King's Cross*.²⁸

Précisément, ce n'est pas le but recherché. Contrairement à la barrière du *quai 9¾* dont l'autre aspect était distinct, le mur garde la même apparence quel que soit le côté d'où on le regarde: « [Harry et Hagrid] franchirent l'arcade qui disparut aussitôt sur leur passage pour ne laisser derrière eux que le mur de pierre » (*École des sorciers* 79). Le texte rassure d'abord sur l'unité de l'espace sorcier: de chaque côté l'expérience visuelle du passage secret est identique; la transformation ne change rien fondamentalement. Ce n'est donc qu'à travers sa transformation que le

passage montre sa fonction, à savoir une ouverture vers un espace au-delà. Sinon, il n'est qu'un simple mur. Ici, l'expérience physique rejoint la perception: on ne peut aller que là où l'on voit. Les deux espaces de chaque côté ne sont donc pas reliés comme l'étaient les deux parties de la gare. La séparation est concrète: pour pouvoir être franchi, le passage secret doit être matériellement ouvert. Du coup, l'uniformité de l'espace sorcier est contestée.

Le *Chemin de traverse*: au-delà du paradoxe

Ce *modus operandi* a pour première conséquence des identifications spécifiques des espaces séparés par le passage secret. *A priori*, pas d'ambiguïté: l'auberge est un espace intérieur et le chemin un espace extérieur. Une fois le mur franchi, l'espace extérieur apparaît comme une ligne de fuite sans fin: le *Chemin de traverse* « serpentait . . . à perte de vue » (*École des sorciers* 79). La seconde conséquence est donc le choix du passage secret comme nouvelle origine de la perspective horizontale pour l'espace au-delà. Et, selon ce que nous venons de dire, il joue aussi le rôle d'origine de l'expérience visuelle et donc de l'expérience physique. Il est en tous points l'entrée de l'espace au-delà.

On pourrait argumenter qu'Harry se rend aussi au *Chemin de traverse* par un accès autre que le passage secret: un parcours entre deux cheminées dont le départ est la maison des Weasley, espace sorcier s'il en est.²⁹

Toutefois, l'accès latéral représente une « fausse » entrée sur le *Chemin de traverse*. Non seulement, le réseau de cheminées, adaptable aux besoins du sorcier, n'est pas assigné à un système particulier,³⁰ mais Harry rate aussi son entrée par ce moyen et se retrouve plutôt dans l'*Allée des embrumes*. À partir de là, il va se rendre au *Chemin de traverse*, décrivant ainsi un mouvement que l'on pourrait qualifier de concentrique. L'*Allée des embrumes* se présente alors comme une fermeture sur une concavité de l'espace du *Chemin de traverse*, non un débouché. En fin de compte, de quelque façon qu'on l'envisage, le *Chemin de traverse* est un parcours qui doit être refait à l'envers pour pouvoir progresser dans l'espace sorcier. Tout ramène au passage secret, qui marque donc la fin de la perspective.

Ainsi, malgré son nom, le *Chemin de traverse* n'est pas une transition vers un autre lieu, mais une destination en soi: il ne mène en réalité nulle part. Nous y voyons un écho de l'analyse de Gaston Bachelard sur « la dialectique du dehors et du dedans »: « rendre vaste le dehors et concret le dedans » est difficile, puisqu'entre les deux notions, « l'opposition n'est pas franche » (194). En effet, le *Chemin de traverse* est un espace au-delà sans limites vérifiables qui se révèle clos, un dehors concrétisé. De l'autre côté, le *Chaudron baveur* devrait être considéré comme espace clos, à cause du mouvement inhérent à sa perspective horizontale. Cependant, ce même mouvement déterminant l'espace sorcier est impossible sans la rue

londonienne déterminant l'espace *Moldu*. Et comment qualifier la rue de Londres, représentative du système *Moldu* tout entier, autrement que comme dehors, donc vaste par essence? Si, enfin, l'on tient compte du fait que, fondamentalement, le mur-passage secret n'est pas une fermeture définitive, l'espace intérieur de l'auberge se voit décroissant.

Subséquentement, les expériences visuelle et physique s'harmonisent à l'architecture de l'environnement. Le parcours que peut effectuer l'expérimentateur correspond à l'ordonnance de l'espace et à son positionnement dans cet espace. La perception visuelle ne vient ni déformer ni contredire ce lien absolu; au contraire, elle le renforce. Autrement dit, l'expérimentateur voit uniquement *là où il peut aller, peut aller* uniquement *là où il voit, c'est-à-dire* uniquement *là où il est*. La présence du passage secret permet alors d'atteindre un ultime niveau dans l'expérience de l'environnement: réaliser la jonction entre architecture et phénoménologie, aspects qui, jusqu'alors, nous avaient paru irréconciliables. L'image que l'environnement propose désormais à la conscience de l'expérimentateur sorcier n'entre plus en contradiction avec ce qu'il en sait. Voilà qui explique la position du passage secret: il structure l'espace sorcier à l'interne, en tant que système topologique composé de lieux distincts mais cohérents entre eux. En dépassant la tension avec l'espace *Moldu*, le passage secret détermine les paramètres d'existence du monde de la

magie qui se définit, dès lors, à part entière.

Conclusion

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.³¹ En d'autres termes, la quête d'Harry Potter génère l'espace dans lequel elle se matérialise et s'accomplit.³² Entre le personnage et son environnement, il s'établit alors une sorte de rapport dialogique, un processus mutuel d'identification, de signification. Nous reprenons ici à notre compte la définition que Gilbert Durand donne du « trajet anthropologique »:³³ autant le monde imaginaire est-il représenté—formé—à travers l'appréhension du héros, autant le héros se définit-il par les actes que lui intime son environnement.³⁴

À travers le motif du passage secret, Rowling remet en question la représentation polarisée du monde imaginaire dans lequel évolue son héros. Ce motif expose le héros à appréhender l'espace de la façon la

plus absolue, à savoir par le mouvement: un passage secret doit être franchi. Avec les deux exemples que nous venons d'analyser, nous avons pu constater que le passage secret n'est pas qu'un prétexte pour dévoiler le monde imaginaire, ni son franchissement une commodité du récit. Cela expose plutôt, d'une part, une expérience du monde dans sa dualité et, d'autre part, un dépassement de celle-ci pour une autre expérience plus intime d'un environnement auquel le héros apprend à s'identifier.

Il nous est donc apparu qu'aucun des deux cas ne supposait de radicale frontière, seulement une indication d'une même et unique réalité complexe. Le motif est une clé de voûte sur laquelle repose le monde dans son ensemble, mais aussi toute la valeur de la quête du jeune Harry Potter. En organisant, en construisant l'espace, c'est le personnage même du héros que le passage secret construit. En effet, comment ne pas voir la personnalité d'Harry, son identité de *Moldu* et de sorcier, projetée dans cette dialectique de l'espace?

Notes

¹ Suman Gupta base son argument sur l'aspect étrange des événements que l'on ne peut confondre avec la réalité, tandis que Rebecca Stephens le compare aux *Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis (1950-1956). Le discours de Julia Eccleshare, quant à lui, est double: « Set in a public place but leading to the private wizarding world, the barrier that conceals platform nine and three quarters mark a clear divide between the two worlds » (66). De plus, « Rowling blurs the entry points between the two worlds. There are no clear barriers that separate the magic areas from the rest. Instead, she allows her worlds to overlap which creates problems of identification and distinction between the worlds the wizards and the Muggles live in » (68). Plutôt que d'y voir une contradiction, il est essentiel de comprendre que les conceptions physiques et culturelles de l'espace sont difficiles à départager.

² Nous utilisons le terme « normalité » à défaut d'en avoir trouvé un plus approprié. En effet, la magie est aussi une norme dans le cycle Harry Potter. Dans le même ordre d'idée, notons que le personnage qui sert de point de vue, Harry, identifie bien les deux mondes en termes de *Moldu* et sorcier; le lecteur ajoute parfois à cela un second niveau d'identification, associant le monde *Moldu* à son propre monde: « As Harry transports himself beyond the boundaries of the *real world* . . . he breaks through what appears to be a real barrier, as the imaginary may seem in real life » (Natov 133; c'est nous qui soulignons). L'identification est telle qu'elle se transpose à l'intérieur même du récit, où une distinction en ce qui concerne le réel et l'imaginaire est faite alors qu'elle ne devrait pas exister. Nous reconnaissons la difficulté de choisir une lexicographie appropriée; aussi allons-nous préciser autant que possible celle que

nous avons bâtie, en espérant adéquatement transcrire notre point de vue.

³ Nous adoptons ici une perspective anthropologique de l'espace, considérant chaque système en termes « d'appartenance »: « L'espace d'appartenance » se définit comme « espace qui résulte de l'ensemble des découpages du territoire qui spécifient la position d'un acteur social par l'inscription de son groupe d'appartenance en un lieu » ou encore comme « l'ici auquel on s'identifie dans la connaissance que l'on en a » (Pellegrino, et coll. 18).

⁴ Certaines sont mentionnées, comme les autres écoles de sorcellerie Beaux Bâtons, en France, et Durmstrang, en Hongrie (*Coupe de feu*). Nous avons là une illustration de ce que Pierre Jourde appelle « le blanc » du texte et de la carte: « le blanc est . . . cette faille vers laquelle tend la création, et sans laquelle elle se figerait » (86). Réciproquement, sans élément fixe, la création se dissoudrait. Cependant, la cartographie partielle peut être à l'origine de l'impression de frontières floues évoquées par la critique.

⁵ Cela fait référence à la « tension » entre mimésis et sémiosis dont parle le critique Yves Baudelle à propos du roman: les lieux inventés sont placés dans une région géographique réelle afin de brouiller les détails de la carte et de donner une vision globale (48–50). Cette technique, dans un récit de fantasy, renforce la valeur d'incarnation de l'imaginaire.

⁶ Benoît Virole ajoute à propos des lieux de l'œuvre que « leur description (brève) est faite une fois pour toutes et il n'y a donc

pas besoin d'y revenir » (38). Cela n'est vrai qu'en partie: certains endroits, comme la cabane d'Hagrid, sont décrits à plusieurs reprises. Le critique a cependant raison, dans la mesure où ces descriptions répétées ne sont pas développées également à chaque occurrence; au contraire, elles paraissent de plus en plus abrégées au fil des romans. Il s'agit donc plus d'un rappel, destiné sans doute au plus jeune public.

⁷ Les passages secrets entrent dans la catégorie des « *portals* », points de transitions physiques ou métaphoriques entre des lieux ou des états, nombreux en fantasy: « Very few fantasy texts lack them » (Clute et Grant 776).

⁸ Notion inspirée du géographe Yi-Fu Tuan: « Experience can be direct and intimate, or it can be indirect and conceptual, mediated by symbols » (6). Le système topologique tel que nous le concevons contient l'environnement expérimenté ou expérimentable directement—l'*ici*—comme l'environnement expérimenté ou expérimentable indirectement—le *là-bas*, l'*ailleurs*. En d'autres termes, toutes les expériences possibles du lieu sont contenues dans le système, du moment que l'expérience est envisageable; un lieu dont on ne conçoit pas l'existence ne peut faire partie du système.

⁹ Comme les membres de la famille Dursley, lorsqu'ils accompagnent ou viennent chercher Harry à la gare, les parents d'Hermione Granger qui sont aussi des *Moldus* ne se rendent pas sur le quai et attendent leur fille dans la partie *Moldu* de *King's Cross* (*Ordre du Phénix* 1029). Cela dit, le texte ne précise pas s'ils ne peuvent franchir la barrière.

¹⁰ Les lois fondamentales de la phénoménologie, démontrées par Edmund Husserl dans son livre *Idées directrices pour une phénoménologie*, prouvent qu'une correspondance exacte entre

l'objet de la perception et sa représentation mentale est impossible: la conscience ne peut percevoir et se représenter tous les aspects d'un objet en même temps. Il y a donc une compensation qui se fait pour compléter l'image. Dans le cas qui nous occupe, cette compensation est elle-même impossible, puisque l'expérimentateur *Moldu* ignore l'existence de l'espace sorcier.

¹¹ Il s'agit d'un déplacement dans l'espace d'ordre naturel, non surnaturel comme le « transplanage ». Car, même s'ils disparaissent de la vue à l'endroit de la barrière entre les quais 9 et 10, les sorciers ne font, en réalité, qu'aller droit devant eux. L'œuvre ne donne d'ailleurs qu'un exemple de transplanage dans ce contexte spatial, à partir du quai 9^{3/4} (*Coupe de feu* 178).

¹² Qui plus est, selon notre définition, nous aurions affaire à un seul système, puisque le sorcier conçoit l'existence du lieu *Moldu* et peut en faire l'expérience.

¹³ Il y aurait d'autres exemples possibles: la traversée d'une vitrine de magasin pour entrer à l'hôpital *Sainte-Mangouste* ou l'ascenseur dissimulé dans une cabine téléphonique donnant accès au Ministère de la Magie. Mais ces lieux sont décrits bien plus tard dans le cycle et exposent, à notre avis, des variations sur le même thème.

¹⁴ Une information relative à ce sujet est indiquée ailleurs dans la série (*École des sorciers* 311; *Ordre du Phénix* 1027) selon laquelle un employé aide les jeunes sorciers à traverser sans encombre. Cependant, le texte ne précise pas comment l'employé en question s'y prend. Le mystère reste donc entier.

¹⁵ Bien sûr, l'espace *Moldu* n'est pas affecté puisque le paradoxe ne le concerne pas: le passage secret y garde sa fonction. Les limites restent ce qu'elles sont même si elles échappent à l'expérimentateur

Moldu, comme nous l'avons expliqué précédemment.

¹⁶ La contamination n'est pas étonnante dans la mesure où le lecteur procède lui aussi à une forme d'identification qui lui permet de faire sa propre distinction entre les deux systèmes décrits.

¹⁷ Cette description se raffinerait au cours de l'œuvre puisque les variations dans les types de paysages traversés deviendraient des indicateurs de la progression du train sur son parcours. Cela dit, il n'y aura toujours pas d'indication géographique.

¹⁸ Le même trajet parcouru par le héros au moyen de la voiture volante offre une autre perspective de la spatialité du système. En dépit de son intérêt, nous avons décidé de ne pas inclure cette occurrence à notre analyse pour la raison essentielle qu'elle n'inclut pas, à proprement parler, le motif du passage secret.

¹⁹ Notre position diffère ici de celle de certains critiques, dont Pat Pinsent, qui considère le train indépendamment de l'école: « the train marks the transition between the parental territory . . . of the home, and the teacher/pupil territory of the school. . . . The chronotope of the school story, then, normally encompasses three distinct domains of time and space: home . . . , train journey and school » (13). Cette lecture est basée sur l'inclusion des livres Harry Potter dans l'ensemble des « Boarding school novels ». Considérant ce cycle dans le genre *fantasy*, notre analyse se concentre davantage sur la composition du monde secondaire et sa cohérence interne, à la suite de la théorie de J. R. R. Tolkien, dans son chapitre intitulé « On Fairy Stories », paru dans *Tree and Leaf*.

²⁰ De la même manière, le paysage du trajet est concrétisé dans l'espace à travers la mention de *Poudlard*. Voilà qui rejoint ce que Henri Mitterrand mentionne à propos de « la narrativité du lieu »:

« puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai »; cela suffit à garantir « l'authenticité de l'aventure » (194). Bien sûr, il faut ici comprendre les termes « authenticité » et « vérité » dans une acception « Tolkienienne », c'est-à-dire dans le contexte d'une réalité secondaire obéissant à ses propres règles sans nécessairement être liée à la réalité connue du lecteur.

²¹ Une piste d'interprétation intéressante est suggérée par le critique Leonard Lutwak, pour qualifier le voyage et l'espace qu'il génère: « the circular journey, consisting of a trip out to a number of places and a return to the starting place, suggests a closed universe of limited possibilities. The linear journey, on the other hand, originates in the hope that some foreign place harbours a truth that the familiar home place cannot supply » (60). Il nous semble que le voyage en train pourrait être un mélange des deux types: chaque départ vers *Poudlard* suppose une aventure unique, différente, et la découverte ou l'exploration d'une partie différente de *Poudlard* et de ses environs, comme si l'école constituait non pas un lieu, mais une multitude de lieux. Ainsi, à chaque départ, c'est la promesse de l'inconnu qui permettra à Harry d'en découvrir un peu plus sur lui-même. Cette analyse apporterait sans doute une lumière nouvelle sur les techniques et l'usage de répétitions dans un cycle de littérature pour la jeunesse ou de *fantasy*.

²² Remarquons que, dans ce processus, l'expérience physique est absente: il ne s'agit pas d'accéder ou non à un espace donné. Nous avons là l'illustration d'une expérience de l'environnement de type indirecte, reposant sur le mental.

²³ Rappelons que nous distinguons le cas des *Moldus* conscients de l'existence des sorciers des autres. Leur expérience est radicalement différente et ferait l'objet d'une extension de notre article, probablement trop considérable pour ne pas nous éloigner de notre

but. C'est pourquoi nous n'en parlons pas ici.

²⁴ Nous pensons que cela renforce l'idée de contiguïté des espaces et la logique narrative qui veut que l'étape suivant l'escalade au *Chaudron baveur* soit le rendez-vous au *quai 9¾*.

²⁵ Voir les trois phases du rite de passage décrit par Victor Turner (94–95), appliqué par Jann Lacoss à propos d'Harry Potter: « separation, transition and incorporation » (73). 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.

²⁶ Or, comme le mentionne justement Roland Barthes, toute « notation insignifiante » (85) appartient malgré tout à la description et favorise l'effet de « réel » (87). Nous pourrions pousser la réflexion de Barthes jusqu'à inclure les éléments induits par une absence de description qui équivaldrait à une sorte de description muette: la traversée du passage secret dans l'autre sens devient alors, sans même avoir besoin d'être décrite, la preuve de l'inscription « réelle » du passage dans l'espace.

²⁷ Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur l'utilisation des formes géométriques rectangulaires et rondes dans l'œuvre de Rowling, en particulier sur leur portée symbolique.

²⁸ Après tout, l'entrée du pub ne passe-t-elle pas complètement inaperçue?

²⁹ Notons que le parcours est vécu par le héros comme « un tourbillon » (*Chambre de secrets* 56), sorte de direction spiralee, si bien que l'on peut y voir un mélange de perspectives verticale (le conduit de la cheminée) et horizontale (toutes les cheminées aperçues durant le parcours dans le champ de vision). Ici, le texte s'attarde à la perception de l'environnement par le toucher.

³⁰ M. Weasley s'en servira même pour se rendre chez les Dursley, avec le résultat comique/catastrophique que l'on connaît (*Coupe de feu* 52).

³¹ Comme dans toute œuvre de fantasy; voir Jourde à ce sujet.

³² John Clute et John Grant, dans *The Encyclopedia of Fantasy*, résumant ce phénomène ainsi: « A fantasy text . . . tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms » (338). Autant dire que ce monde impossible devient aussitôt possible, ou qu'il existe, dès lors qu'il est raconté.

³³ Gilbert Durand affirme que « l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif » (38). La citation renvoie à Piaget (219).

³⁴ Nous avons expliqué ces intimations de l'environnement dans notre thèse doctorale (Launay).

Ouvrages cités

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/PU de France, 1998. Imprimé.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1968): 84–89. Imprimé.
- Baudelle, Yves. « Cartographie réelle et géographie romanesque: poétique de la transposition ». *Création de l'espace et narration littéraire*. Dir. Gérard Lavergne. Nice: U de Nice-Sophia Antipolis, 1997. 43–65. Imprimé.
- Clute, John, et John Grant. *The Encyclopedia of Fantasy*. Londres: Orbit, 1997. Imprimé.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod, 1992. Imprimé.
- Eccleshare, Julia. *A Guide to the Harry Potter Novels*. Londres: Continuum, 2002. Imprimé.
- Gupta, Suman. *Re-Reading Harry Potter*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003. Imprimé.
- Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. Paul Ricœur. Paris: Gallimard, 1950. Imprimé.
- Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle: Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris: Corti, 1991. Imprimé.
- Lacoss, Jann. « Of Magicals and Muggles: Reversals and Revulsions at Hogwarts ». Whited 67–88.
- Launay, Caroline de. « The Symbolical Functions of Space in Fantasy: Towards a Topography of the Genre ». Thèse, U de Montréal, 2006. Imprimé.
- Lutwak, Leonard. *The Role of Place in Literature*. New York: Syracuse UP, 1984. Imprimé.
- Mitterrand, Henri. *Le discours du roman*. Paris: PU de France, 1980. Imprimé.
- Natov, Roni. « Harry Potter and the Extraordinariness of the Ordinary ». Whited 125–39.
- Pellegrino, P., et coll. *Identité régionale et représentations collectives de l'espace*. Genève: CRAAL-NSRS, 1983. Imprimé.
- Piaget, Jean. *La formation du symbole chez l'enfant*. Neuchâtel: Delachaux, 1945. Imprimé.
- Pinsent, Pat. « Theories of Genre and Gender: Change and Continuity in the School Story ». *Modern Children's Literature*. Dir. Kimberly Reynolds. Hampshire: Macmillan, 2002. 8–22. Imprimé.
- Rowling, J.K. *Harry Potter à l'école des sorciers*. Trad. Jean-François Ménard. 1998. Paris: Gallimard Jeunesse, 2007. Imprimé.
- . *Harry Potter et la chambre de secrets*. Trad. Jean-François Ménard. 1999. Paris: Gallimard Jeunesse, 2007. Imprimé.
- . *Harry Potter et la coupe de feu*. Trad. Jean-François Ménard. 2000. Paris: Gallimard Jeunesse, 2007. Imprimé.
- . *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*. Trad. Jean-François Ménard. 2005. Paris: Gallimard Jeunesse, 2007. Imprimé.
- . *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*. Trad. Jean-François Ménard. 1999. Paris: Gallimard Jeunesse, 2007. Imprimé.
- . *Harry Potter et les Reliques de la Mort*. Trad. Jean-François Ménard. 2007. Paris: Gallimard Jeunesse, 2008. Imprimé.
- . *Harry Potter et l'ordre du Phénix*. Trad. Jean-François Ménard. 2003. Paris: Gallimard Jeunesse, 2007. Imprimé.
- Smadja, Isabelle, et Pierre Bruno, dir. *Harry Potter, ange ou démon?* Paris: PU de France, 2007. Imprimé.
- . Introduction. Smadja et Bruno, *Harry Potter* ix–xiii.
- Stephens, Rebecca. « Harry and Hierarchy: Book Banning as a

- Reaction to the Subversion of Authority ». *Reading Harry Potter: Critical Essays*. Dir. Giselle Liza Anatol. Westport: Praeger, 2003. 51–65. Imprimé.
- Sturgis, Amy H. « Harry Potter is a Hobbit: Rowling, Tolkien, and the Question of Readership ». *The Bulletin of the New York C.S. Lewis Society* 35.3 (2004): 1–15. Imprimé.
- Tolkien, J. R. R. *Tree and Leaf*. Londres: HarperCollins, 2001. Imprimé.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1977. Imprimé.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Piscataway: Transaction, 1995. Imprimé.
- Vehkanen, Johanna. « Defending the Harry Potter Series from Its Detractors and Defenders ». Mémoire, U de Tampere, 2006. Site Internet. 9 sept. 2010.
- Virole, Benoît. « Harry Potter: l'émergence d'un mythe contemporain ». Smadja et Bruno, *Harry Potter* 35–49.
- Whited, Lana A., dir. *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*. Columbia: U of Missouri P, 2002. Imprimé.

Caroline de Launay détient un doctorat en Études anglaises de l'Université de Montréal. Dans sa thèse, intitulée « The Symbolical Functions of Space in Fantasy: Towards a Topography of the Genre », elle a analysé la relation entre les lieux de la quête et l'évolution de la figure héroïque, afin de comprendre comment l'univers imaginaire de la fantasy est conçu. Dans cet objectif, elle a développé un outil méthodologique spécifique, associant la phénoménologie, l'anthropologie et l'interprétation symbolique. Elle poursuit actuellement des recherches sur la littérature jeunesse (de fantasy et québécoise) et travaille comme assistante à la rédaction pour la *Revue des sciences de l'éducation*.