

Harry Potter, le héros aux mille visages

Emilie LEIBIG, Aix-Marseille Université

Les romans *Harry Potter* défraient la chronique depuis maintenant dix ans et la question de leur valeur littéraire reste pourtant toujours en suspens. Est-ce pour son succès populaire que l'auteur se retrouve sur la sellette ? Ou serait-ce parce qu'elle appartient au courant littéraire dont-on-ne-connaît-pas-le-nom, la *Fantasy* ? Et d'ailleurs parle-t-on de *Fantasy* ou de fantastique ? Et que faire du merveilleux, ou encore des contes de fées, des légendes et des mythes ? Une chose est cependant certaine, que l'on parle de *Fantasy*, de merveilleux ou de merveilleuse *Fantasy*, il s'agit bien de cette tradition littéraire populaire qui de Homère à Harry Potter a émerveillé les populations au travers de contes, de poèmes et de légendes. La littérature populaire aurait-elle une quelconque valeur littéraire ? De toute évidence oui, et c'est afin de le prouver que cette étude propose d'observer le monde d'*Harry Potter*, un texte "passerelle" réunissant littérature fantastique et littérature juvénile, en adoptant trois angles d'approche différents : la littérature et l'héritage légué par J. R. R. Tolkien, la mythologie et la théorie du monomythe de J. Campbell, ainsi que l'approche psychanalytique de C. G. Jung. En construisant l'étude comme l'image spéculaire du monomythe de Campbell, on peut ainsi suivre les progrès du héros et par conséquent ceux faits par le lecteur. Le départ, l'initiation, puis le retour permettent d'articuler mythe et étude du sujet. Quant à la littérature, dans la mesure où elle se fait support de cette quête mythique, il est intéressant d'analyser les réactions de l'auteur comme du texte ; réactions qui donnent une forme et un sens aux traditions auxquelles J. K. Rowling appartient.

1. Le départ

1.1 Héritage littéraire

La littérature *Fantasy* prend sa source au creux de la matrice « imaginaire et littéraire populaire », cette tradition qui de Chrétien de Troyes à Shakespeare, en passant par les Mabinogion et Milton, a influencé le Romantisme tel qu'il fut défini par Schlegel : un

courant entremêlant « le fantastique, la mimésis et le sentiment »¹. Pourquoi alors ne pas parler du fantastique monde secondaire de l'Imagination, du réel et réalisme des mondes moldu et sorcier, et pour finir, de la représentation allégorique du mythe d'Éros ?

D'un point de vue littéraire, ceci implique donc la mise en place d'un monde primaire réel et la création d'un monde secondaire imaginaire. L'état d'esprit nécessaire au passage d'un monde à un autre, Tolkien, le père de la *Fantasy* moderne, l'emprunte à la littérature enfantine². Car la littérature *Fantasy* doit avant tout être animée par la simplicité et l'émerveillement qui participent de ce qui est, pour plusieurs auteurs romantiques dont Wordsworth, la magie des enfants. «Wordsworth a reconnu que les expériences et objets les plus communs de la vie de tous les jours sont imprégnés d'une qualité magique dont la vraie loi est discernée plus clairement par les enfants jouant la vie que par les hommes »³. L'allusion à l'idéal romantique de l'enfant ou adolescent prophète pour qui les codes de la Nature sont encore si faciles à lire est évidente. Lesdits codes permettent en outre d'introduire les codes moraux inhérents à la *Fantasy* et de façon plus générale à la littérature populaire. Il va sans dire que la *Fantasy* en tant qu'héritière des contes de fées⁴ est une littérature qui, comme les mythes, est produite afin d'être contée et de poser la question de la moralité. Cette morale qui d'un même son de cloche résonne dans bon nombre de romans de *Fantasy* est celle que Tolkien décrit dans son poème *Mythopoeia* ; ainsi le progrès pousserait chaque jour un peu plus l'homme vers un monde où profits économiques, pragmatisme et individualisme se font nouvelle religion. Il faut donc prendre conscience de ce danger et tenter de s'en échapper.

Rowling rejoint ici Tolkien et illustre cette même morale grâce au fossé qui sépare le monde primaire moldu de son monde secondaire sorcier. C'est en effet par le truchement de ce que Barfield appelle « la *Fantasy* satirique »⁵ que Rowling se joue de son lecteur et lui montre du doigt les déficiences du monde dans lequel il vit. Le premier chapitre de la

¹ « Alors que Schlegel, dans ses carnets, décrit les travaux romantiques en terme d'une multitude de qualités différentes, il semble s'appuyer sur trois qualités générales comme définitives : le fantastique, la mimésis et le sentiment » - « While Schlegel characterizes romantic works in terms of many different qualities in his notebooks, he seems to settle on three general qualities as definitive: *Fantasy, mimesis, and sentimentality* » (Beiser 13).

² Une distinction est à faire avec la « suspension volontaire d'incrédulité » de Coleridge (« willing suspension of disbelief »), qui pour Tolkien caractérise l'état d'esprit des adultes face aux contes de fées ; l'enfant lui n'est pas incrédule.

³ « Wordsworth, recognised that the most common everyday experiences and objects are imbued with a magical quality that « children, who play life, discern its true law and relations more clearly than men » » (Stahl 411).

⁴ Contes de fées qui sont avant tout les ambassadeurs d'une tradition littéraire orale, c'est-à-dire d'une littérature à dessein didactique.

⁵ « Satirical Fantasy » (Barfield).

série est l'exemple parfait de la technique narrative employée par l'auteur afin d'appliquer ce que Tolkien intitule « le miroir du dédain et de la pitié tourné vers l'homme »⁶. Rowling nous présente tout d'abord le monde réel et ses habitants, les moldus. Le qualificatif employé pour désigner la population du monde dit 'réel' est suffisant pour que le lecteur comprenne qu'il se trouve à la frontière de deux univers. Mais de quel côté de la barrière trouver *sa* vérité ? Serpentant de part et d'autre, Rowling entérine cette situation des plus déstabilisantes : d'un côté, une famille loufoque incroyablement cartésienne au point d'en être insensée⁷, de l'autre, un chat très cultivé et un magicien à longue barbe blanche. Par un habile retournement de focalisation, l'auteur amène son lecteur, non pas à douter quant à la véracité des faits, mais plutôt à s'interroger sur sa capacité à s'identifier aux personnages : un homme monolithique et moustachu obnubilé par les ventes de perceuses de son entreprise. Le monde dans lequel nous vivons serait-il à ce point aveuglé par le rationalisme et l'éminence de la systématisation minutée de chaque journée ?

La *Fantasy* moderne telle que Tolkien nous l'a léguée a indubitablement hérité de cette idéologie anti-Lumières, antimoderniste et pour finir anticapitaliste. Tolkien, Rowling et bien d'autres encore prônent un monde où l'homme et la nature vivent en harmonie, un monde où la magie et la poésie de ladite Nature permettent, à l'instar de l'Imagination, de retrouver une force transcendante qui dépasse l'entendement humain. À l'évidence, cet idéal se fait le message infraliminal qui sous-tend chacun des mondes secondaires que l'on retrouve dans les romans de *Fantasy*.

De retour à Privet Drive, Rowling nous présente les sorciers et nous ouvre les portes d'un nouvel univers. La situation est de plus en plus troublante pour le lecteur, car suite à la présentation des moldus, l'auteur change radicalement de style. Les « données actantielles, temporelles et spatiales de l'énonciation » qui, d'après F. Freby, peuvent être interprétées « comme un aveu de la nature fictionnelle du récit » et qui étaient si nombreuses dans la première partie du chapitre, s'éclipsent *diminuendo* à mesure que l'on découvre le monde des sorciers, laissant le lecteur avec une impression manifeste d'un réel lui offrant, certes, l'échappatoire d'un monde plus attrayant et plus intéressant, mais qui, à l'inverse du monde des moldus, risque de l'amener à se poser des questions quant à sa propre réalité.

⁶ « The mirror of scorn and pity towards man » (Tolkien 26).

⁷ « M. et Mme Dursley, du numéro 4, Privet Drive, étaient fiers d'annoncer qu'ils étaient parfaitement normaux, merci beaucoup » - « Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much » (PS 7).

1. 2 Les composantes du récit

Harry Potter le héros, Harry Potter l' élu, ou "juste" Harry ? A-t-il été choisi, était-il prédestiné, cela reste à voir. Néanmoins, il ne fait aucun doute que notre attention est irrémédiablement attirée par ce personnage familier, attendu qu'il se rattache à la trame des héros mythiques que Pénélope brode chaque nuit dans nos sommeils⁸. Nous nous engageons dès lors dans ce labyrinthe Rowlingien, à travers lequel le lecteur croisera des figures tout droit sorties de son enfance : un héros et sa princesse ou encore un dragon. Mais attention, il y rencontrera aussi le méchant sorcier sanguinaire et sans cœur auquel il ne fait pas bon se frotter : Voldemort. Ainsi Rowling nous transporte dans un royaume où la dichotomie du bien contre le mal encense l'atmosphère et amène le lecteur à faire son choix quant au camp (ou devrait-on dire à la maison de Poudlard) dans lequel il mènera son combat. Sera-t-il Gryffondor ou Serpentard, défendra-t-il Harry ou Voldemort ?

Orphelin de onze ans lorsque nous rejoignons l'aventure, Harry sert de domestique à son oncle et sa tante. Aussi cruelle soit la situation de ce « garçon Cendrillon », elle n'est pas sans motivation puisque paradoxalement elle permet l'enchantement du lecteur et ainsi l'intronisation de l'enfant-héros. C'est bien sa destinée, son étoile (ou serait-ce un éclair ?) qui va marquer cet enfant comme l' élu ou le héraut synonyme de bonne nouvelle. Un symbole d'espoir pour beaucoup, le personnage d'Harry Potter s'avère être une entité symbolique à part entière, associée de très près à l'image du phénix, du cerf, mais aussi du serpent⁹.

Le phénix et le cerf sont des symboles qui dans plusieurs mythologies sont synonymes de cycles palingénésiques. Le serpent quant à lui est un symbole complexe participant de traditions mythologiques contrastées. Les romans *Harry Potter* se trouvent donc « à la croisée des mondes » mythologiques : reconnaissent-ils la tradition classique préchrétienne ou appartiennent-ils définitivement au nucléus de la croix ? En d'autres termes, le serpent découle-t-il de la culture chamanique des anciennes civilisations où il est

⁸ Harry Potter est tantôt héros grec lorsqu'il entre à l'école en empruntant un bateau qui le conduit dans les souterrains du château (Hercules descendant le Styx) ou qu'il se retrouve nez à nez avec un chien à trois têtes, tantôt héros de contes de fées lorsqu'il vainc un terrible dragon (le basilic), afin de sauver sa princesse.

⁹ Le phénix et plus particulièrement Fumsec symbolise le lien qui unit Harry à la fois à Dumbledore et à Voldemort. Le cerf quant à lui incarne la force qui rattache Harry à son père. Le patronus d'Harry prend la forme d'un cervidé parce que James se transformait en cerf. Pour ce qui est du serpent, il figure la relation si singulière que partagent Harry et Voldemort ; on rappelle qu'Harry est un Fourchelangue et que le choixpeau avait hésité à en faire un Serpentard.

une divinité relative au culte de la Déesse Mère ou de la Nature Monde¹⁰ ? Ou serait-il le symbole démoniaque de la tentation, du mal et le responsable de la chute d'Adam et Eve du merveilleux Jardin d'Éden ? De cette question dépend beaucoup : entre autres, la nature de la connexion qui relie Harry et Voldemort au serpent.

Lord Voldemort est le sorcier adepte des forces du mal, dont la quête vampirique de jeunesse éternelle persifle notre société qui traque à jamais la fontaine de jouvence. L'obsession primaire dont Voldemort fait preuve s'agissant de l'annihilation de son âme¹¹ n'est en revanche pas sans rappeler ce dont parle Jung dans son étude de Nietzsche et de son *Zarathoustra* : un homme s'abîmant dans l'élaboration de son flot de pensées qui allait conduire « à l'élaboration d'une idéologie malsaine » (Von Franz, 1996, 60). Ainsi, c'est l'empoisonnement de son esprit qui déshumanise Voldemort, horcruce après horcruce, l'assimilant toujours plus à la seule chose qu'il aime vraiment : le serpent.

L'allégorie du serpent refait surface, mais que symbolise-t-elle dans ce cas précis : démon ou Déesse Mère ? C'est de toute évidence le mal incarné qui est matérialisé par Voldemort et sa transformation contre-nature. Mais que dire de Nagini, le serpent femelle qui permet à Voldemort de revenir à la vie ? Nous conduirait-elle vers l'ophiolâtrie comme vati que d'une révélation romantique et panthéistique de la Nature redessinant les contours du royaume de la Déesse Mère¹² ? « Nagini » est une allusion directe à la tradition bouddhiste et indienne des Nagas, les dieux dragons et serpents. En définitive, elle représente la Déesse Mère et illustre parfaitement la polysémie inhérente à ce schème antique, selon lequel « elle englobe l'englobant, nourrit le nourrissant, elle est la vie de tout ce qui vit. Elle est également la mort de tout ce qui meurt. [...] Elle est le ventre et la tombe »¹³ (Campbell 113-4). Nagini n'a certes pas le profil de la mère universelle aimante et nourricière, bien qu'elle allaite Voldemort et permette à ce dernier de survivre. En revanche il est évident qu'elle symbolise le second visage de la Déesse Mère, celui de la terreur et de la mort. Matrice du berceau et du tombeau, la Déesse chthonienne est donc un symbole de cycle de vie et de résurrection qui est souvent représenté par un serpent ou dragon se mordant la queue : l'ouroboros.

¹⁰ On fait référence aux anciennes civilisations mésopotamienne, égyptienne, indienne, mésoaméricaine et chinoise.

¹¹ On rappelle que Voldemort a scindé son âme en sept morceaux/Horcruces afin de devenir immortel.

¹² Le corps de la Déesse Mère est symbolisé par le monde souterrain, c'est-à-dire les Enfers, et le monde de l'inconscient.

¹³ « She encompasses the encompassing, nourishes the nourishing, and is the life of everything that lives. She is also the death of everything that dies. [...] *She is the womb and the tomb* ».

Le symbole de l'ophidien revêt donc divers masques et il devient le nœud grâce auquel Rowling suture des traditions antagonistes. Car parfois l'auteur balaie le principe dichotomique qui est pourtant intrinsèque à ses romans afin d'unifier les opposés par le truchement de quelques adjectifs ou d'un habile jeu de lumière autour d'un grand chaudron¹⁴. Voilà comment le serpent devient le support d'une telle antinomie. Alors que Voldemort incarne les nombreux visages du diable et par conséquent se fait l'émissaire de la représentation biblique du vilain, Nagini et les dragons de la série (qui insidieusement s'avèrent tous être des dragonnes) deviennent l'emblème d'une culture chamanique païenne divinisant la Déesse Nature. De toute évidence, Rowling serpente entre plusieurs idéologies, tantôt chrétienne, tantôt païenne, ce qui pose bien des questions. Entre autres, comment appréhende-t-elle le concept de mythologie ?

2. L'initiation

2. 1 Mythologie

Si la littérature *Fantasy* est le chemin qui, d'un monde primaire à un monde secondaire, amène le lecteur à rejoindre son héros, c'est alors au mythe d'y planter arbres et montagnes et de lui donner couleurs et personnages afin de parfaire le paysage de l'Imagination. Les nombreuses facettes du mythe permettent donc de comprendre l'univers de romans tels que les *Harry Potter*, puisqu'il est avant tout une trame sur laquelle faire évoluer récit et personnages. En effet, le mythe permet à l'auteur de faire référence à diverses histoires ancestrales connues du lecteur et ainsi de donner une autre dimension à ses écrits. Plusieurs mythes sont particulièrement actifs dans les romans de Rowling ; phénix, pierre philosophale et alchimie gravitent tous autour de la thématique de l'immortalité et de la résurrection. Et si, comme Barthes le remarque dans ses *Mythologies*, le mythe est un système sémiologique qui déforme le sens afin d'être toujours « approprié » (Barthes 192), alors on comprend comment ces mythes primordiaux ont fait peau neuve par le truchement de la mythopoéïa et autres procédés de mythologisation moderne, afin d'interpeler un plus grand nombre de lecteurs.

¹⁴ On parle ici des deux opposés Harry et Voldemort qui sont certes des personnages antithétiques, mais qui peuvent parfois participer de portraits si analogues. Dans *La coupe de feu*, chapitre 32, Voldemort ressuscite pour la dernière fois. Durant la métamorphose faite cette fois grâce au sang d'Harry, Rowling lie ses deux personnages et échange leurs rôles : alors que Voldemort est nimbé de lumière, Harry se fait l'ange de la mort.

Mais qu'il date d'hier ou d'aujourd'hui, le mythe n'a qu'une seule et même fonction : « il fait comprendre, il impose » (190). C'est ainsi qu'apparaît la seconde caractéristique de l'entité mythologie : son regard perçant qui met à nu l'humanité et influe sur l'homme sans qu'il ne s'en aperçoive. Cette dimension ontologique du mythe, qui conduit donc le sujet pensant au cœur du débat, est problématisée dans les théories respectives de J. Campbell et de C. G. Jung.

Campbell et Jung ont tous deux le même étalon lorsqu'il s'agit d'étudier mythe et psyché de l'homme : l'archétype. Campbell souligne les divers archétypes que l'on retrouve dans les mythes issus de sociétés et de cultures différentes, le monomythe étant le schéma archétypique à partir duquel l'aventure du héros est façonnée. On retrouvera donc toujours la même structure : le départ, l'initiation et le retour. Au cours de la première partie de l'aventure, le héros rencontre un messager qui lui apprend les secrets de son passé et de son éventuel futur. S'il accepte sa 'destinée', une quête lui est soumise. Souvent à l'aide d'un vieillard gardien de pouvoirs incommensurables, le preux chevalier passe de l'autre côté de l'arche (ou de la force) et se retrouve au seuil de l'univers au sein duquel il suivra sa quête initiatique. Une fois dans ce nouveau monde et afin de poursuivre sa quête, le héros doit apprendre à mourir au passé et renaître au futur : « Un cycle sans fin, nous allons de la tombe du ventre, au ventre de la tombe : une entrée énigmatique et ambiguë au sein d'un monde de matière solide qui fondra et s'éloignera rapidement de nous comme la substance d'un rêve »¹⁵. C'est une fois au cœur de la matrice de la mort et de l'inconscient que le héros doit faire face à diverses épreuves.

Le cycle du monomythe touche à sa fin quand le héros, ayant affronté dieux et déesses, est prêt à réintégrer son monde rapportant le gage d'une sagesse supérieure. Le gage, la Toison ou le vif d'or que le héros rapporte est en ce sens un gage de vie, mais il symbolise également les trésors de connaissance engrangés par le héros tout au long de son initiation ; trésors qui lui permettront de trouver la faille affaiblissant l'ennemi qui se tiendra face à lui.

La structure du monomythe mise en lumière par Campbell est somme toute fort semblable au chemin initiatique que Jung appelle « Individuation », à cela près que l'approche psychanalytique permet de ramener la dimension humaine dans la sphère de la *Fantasy* en décortiquant le mythe et son influence sur l'homme et donc par extension sur le

¹⁵ « Full circle, from the tomb of the womb to the womb of the tomb, we come: an ambiguous enigmatical incursion into a world of solid matter that is soon to melt from us, like the substance of a dream » (Campbell 12).

lecteur. Jung étudie donc l'impact sur l'homme moderne des archétypes actifs dans les mythes en se concentrant plus particulièrement sur la seconde phase de la vie d'un homme, ce qui chez Campbell est apparenté à la descente du soleil aux enfers et sa renaissance le lendemain. Cette approche particulière de la psyché est des plus intéressantes lorsqu'il s'agit d'appréhender les romans de Rowling puisqu'elle permet de mettre en exergue les procédés qui amènent le lecteur à entrevoir ce qu'il n'aurait pas vu ou tout simplement pas voulu voir. Toujours est-il que le sujet pensant doit affronter les mêmes épreuves que le héros mythique. En suivant le chemin que les taoïstes appellent « alchimie intérieure », il fait face à diverses épreuves et à l'instar du preux chevalier qui descend dans la sphère des enfers, il part à la recherche du trésor de toute quête transcendantale qui, dans la culture orientale, est représenté par le mandala : l'illumination, Dieu, ou le « Soi » chez Jung. Mais que l'on aspire à trouver la pierre philosophale ou les sources inconscientes du mandala, la quête des romans de *Fantasy* reste à jamais l'allégorie de l'acquisition d'une morale, d'une philosophie et d'une certaine sagesse.

2.2 La quête

Nos deux protagonistes types sont reliés par une prophétie, mais pas seulement. Tous deux entraînent le lecteur dans une course effrénée à l'immortalité, car aucun d'eux ne peut vivre tant que l'autre survit, Sybil l'avait bien dit¹⁶. Les chiffres trois et sept qui apparaissent dans la prophétie sont inhérents à l'œuvre de Rowling. Ainsi, né le septième mois de l'année, Harry entre à Poudlard pour sept ans d'éducation, nous entraînant donc dans son sillage pour une épopée de sept opus. Que dire des sept travaux herculéens que les trois amis accomplissent pour trouver la Pierre Philosophale, ou des trois tâches de la Coupe de Feu ? Et comment ne pas mentionner le pinacle des chiffres sept et trois : les deux séries de trophées que sont les sept horcruxes de Voldemort et les trois reliques des frères Peverell, qui catalysent les deux quêtes d'immortalité ?

Le chiffre trois est le premier qui apparaisse dans la prophétie qui lie Harry à Voldemort. Qu'il fasse référence à la conscience, à la sainteté, à la lumière, au pouvoir, au

¹⁶ « Celui ayant le pouvoir de vaincre le Seigneur des Ténèbres approche... né de ceux qui l'ont par trois fois défié, né alors que le septième mois meurt... et le Seigneur des Ténèbres le marquera comme son égal, mais il aura un pouvoir que le Seigneur des Ténèbres ignore... et l'un doit mourir de la main de l'autre, car aucun d'eux ne peut vivre tant que l'autre survit... »-« The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... Born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... And the Dark Lord will mark him as his equal, but he will have power the Dark Lord knows not... And either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... » (OP 741).

principe masculin, au soleil, ou encore au triangle, le chiffre trois fait indubitablement écho au personnage d'Harry Potter, comme le prouve l'analogie entre les trois phases cycliques de l'astre et notre héros solaire renaissant à l'aube¹⁷. L'alchimie s'appuie elle aussi sur le symbolisme du trois pour le schéma ternaire qui lui est si cher : l'âme, le corps et l'esprit. Ainsi, l'alchimie et l'idéal que représente la pierre philosophale forment une passerelle directe de matière à esprit ; passerelle que le héros devra emprunter afin de revenir de l'univers sombre de son initiation.

Le chiffre sept quant à lui émane de l'association du quatre (la perfection, l'unité et la sphère) et du trois (le triangle) et représente leur symbolisme respectif de précellence. La symbolique du sept est vaste ; il est néanmoins intéressant de mentionner ce que G. Jobs et Von Franz appellent « les sept marches » qui mènent soit au Paradis, soit aux Enfers¹⁸. Ces sept marches peuvent également faire référence aux sept chakras¹⁹ qui dans la tradition orientale du yoga sont les sept centres énergétiques situés le long de la colonne vertébrale. Le septième de ces points nodaux, communément appelé « troisième œil » ou « urna », se situe sur le front et symbolise la sagesse, on le retrouve d'ailleurs dans les représentations de Bouddha et Shiva. Le sept représente donc l'apogée de l'illumination, de la sagesse et de la perfection.

Dans les gravures du musée hermétique, on retrouve fréquemment le symbole gnostique de la conscience et de l'élévation morale : un œil qui « permet de voir dans le fond des choses, de voir ce qui est au-dessus et ce qui est au-delà de la nature » (J. Böhme, qtd. in Roob 219), un œil dénué de paupières placé au centre d'un triangle, le tout entouré d'un cercle. L'association du trois et du quatre au sein du sept est alors soulignée ; elle transparait telle une image subliminale sur la toile de fond des romans de Rowling.

Elle se pencha en avant et montra *Les contes de Beedle le Barde*.

« Regarde ce symbole » dit-elle, montrant le haut de la page.

Au dessus de ce qui, Harry supposait, était le titre [...], il y avait une image de ce qui ressemblait à un œil triangulaire dont la pupille était barré par une ligne verticale²⁰. (DH 259)

¹⁷ Analogie entre le calendrier égyptien / la course du Soleil / l'épopée du héros ; printemps / lever / Horus / départ ; été / zénith / Ra / initiation ; hiver / coucher / Atum / retour.

¹⁸ Y aurait-il un rapport avec les sept horcruxes de Voldemort qui l'avalissent chaque jour un peu plus ?

¹⁹ On rappelle que 'chakra' en sanskrit signifie 'roue' ou 'disque'. On retrouve donc l'image de la sphère qui symbolise la perfection ainsi que la notion de cycle.

²⁰ « She leaned forwards and held out *The Tales of Beedle the Bard*. 'Look at that symbol,' she said, pointing at the top of the page. Above what Harry assumed was the title of the story [...], there was a picture of what looked like a triangular eye, its pupil crossed by a vertical line ».

Ce symbole que l'on découvre dans le septième opus est celui des reliques de la mort, la quête qu'Harry doit également entreprendre s'il veut pouvoir tuer Voldemort. Alors horcruxes ou reliques ? Sept ou trois ? Le chemin tracé par la quête des horcruxes propose deux issues : une échappée céleste vers les Monts Brumeux ou une descente express dans les catacombes de la Moria au plus profond du monde souterrain. La quête des horcruxes se dessine dès lors comme une échelle permettant, selon le niveau de lecture, d'accéder soit à la vie, soit à la mort, au Paradis ou aux Enfers et pour finir, à l'obtention ou à la perte de la connaissance et de la conscience. Voldemort est à coup sûr accueilli par Hadès dans le monde des morts. Harry, lui, atteint le pic de la montagne et par là même un niveau de conscience exacerbé qui, dans le taoïsme, correspond au septième chakra. Posséder l'œil Urna permet donc au héros de s'engager dans l'ultime quête des reliques de la mort : l'œil est la clé, Urna ou relique, il montre la voie. Cette voie amène Harry à l'orée de la Forêt interdite où il se sacrifie pour sauver les siens. Voldemort tue Harry. Mais le sacrifice de ce dernier lui permet d'entrer dans le monde de l'inconscient, le monde de la Déesse Mère, au sein duquel il apprend comment il pourra tuer son ennemi. Une fois ce savoir en poche, Harry franchit le voile qui le ramène à la vie.

3. Le Retour

3.1 Retours cosmogoniques et littéraires

Jung disait : « Tous mes écrits sont à double fond » (Franz, 1996, 16). Si l'on devait s'imaginer le double fond caché sous le mythe du retour, il conviendrait de visualiser une spirale. Symbole du mystère de la vie et de la mort, de la résurrection, de l'immortalité, ou encore du serpent gardant l'entrée des enfers, la spirale illustre également la notion de cyclicité inhérente aux romans de *Fantasy* (cycles cosmogoniques et monomythe). Y aurait-il alors meilleure image pour représenter l'enchevêtrement mythique et littéraire sous-jacent aux romans de merveilleux et sur lequel la *Fantasy* appuie sa morale ?

S'il est un point commun à ces notions de cyclicité et de retour, c'est bien le héros qui est l'image incandescente du mythe des origines : son retour met fin au cycle du monomythe et permet dès lors de relancer la roue cosmogonique²¹. L'apogée de l'épopée

²¹ "Roue cosmogonique" traduit ici « cosmogonic rounds ». L'allusion à la roue permet d'illustrer les deux dynamiques du mythe : création et métaphysique. La roue est en effet, entre autres, un symbole de l'œuf ou axe cosmique, ou peut encore être perçue comme le *samsara* illustrant la Roue de la Vie (« Wheel of Life »). La roue est également une des premières formes sous laquelle Bouddha était représenté.

du héros est de toute évidence son entrée dans le monde de l'au-delà. La descente aux Enfers (du grec *kathodos*, chemin vers le bas) entraîne chez le héros un processus de purification et de révélation appelé catharsis, ou catabase. Dans le mythe, de ce processus de purgation résulte l'illumination du héros qui peut dès lors remonter à la surface de la Terre (*anodos* : chemin vers le haut). En définitive, tout ceci correspond à l'imagerie commune aux différentes histoires de la création. Cependant, il ne faut pas oublier que les mythes participent d'une tradition orale ; qu'en est-il alors de la contrepartie écrite et comment ces images sont-elles retranscrites dans les textes littéraires ?

Le héros est une fois encore la clé, attendu qu'il est celui qui se sacrifie. La dimension sacrificielle est en effet des plus importantes puisqu'elle catalyse la contrepartie littéraire du mythe du retour : le cycle de la tragédie et de la comédie. L'auteur transmet donc au lecteur son récit en dents de scie : à la phase euphorique va succéder la phase tragique, et ainsi de suite.

Chez Rowling, l'aboutissement de cette technique est indubitable dans le roman charnière de la série : *Harry Potter et la coupe de feu*. Au cours des trois premiers romans, Rowling berce et rassure son lecteur en l'imprégnant de l'atmosphère du *Bildungsroman* et du conte de fées²². En ouvrant le quatrième opus, une page se tourne : une maison sordide, une voix qui, le lecteur ne le sait que trop bien, signale la présence du vilain, un ton de peur et de froideur... La narration pouvait difficilement être plus tragique. Un chapitre terrible ? Celui qui suivra sera plus gai, c'est une promesse, et on aura vite oublié le meurtre du vieil homme. Mais voilà qu'un affreux cauchemar fait rebasculer l'histoire : torpeur et horreur, Rowling bouscule son lecteur. Les schémas littéraires qui, jusque à présent, étaient sous-jacents aux romans ont disparus : les principes narratifs, images, ton et autre jovialité des contes de fées pourtant si réconfortants dans les premiers romans ne sont plus de mise. Rowling renverse les structures.

Cette succession d'émotions plus intenses les unes que les autres fait vibrer le lecteur et donne vie au texte. Mais l'auteur est aussi celui qui doit ouvrir les yeux du lecteur. C'est ici que l'on retrouve le principe de catharsis inhérent à la tragédie aristotélicienne, selon lequel la mise en scène d'émotions suscite chez le spectateur les mêmes réactions en miroir. Ainsi, les sentiments de pitié et de terreur que l'auteur cherche

²² Le lecteur a grandi aux côtés d'Harry, suivi ses leçons et appris ce qu'étaient le bien et le mal au cours d'aventures périlleuses. Mais quel que soit le danger, il sait que la maison en pain d'épice d'Hagrid est toujours là pour le rassurer : « La Forêt Interdite semblait avoir été enchantée, chaque arbre saupoudré d'argent, et la maison d'Hagrid ressemblait à un gâteau glacé » - « The Forbidden Forest looked as though it had been enchanted, each tree smattered with silver and Hagrid's cabin looked like an iced cake » (PA 161).

à éveiller chez le lecteur permettent dans un premier temps de renforcer le lien qui l'unit au héros et par conséquent de lui transmettre la valeur morale de l'histoire.

La littérature *Fantasy* est donc une littérature morale qui incite le lecteur à prendre part au récit et à tirer des leçons des mésaventures de son héros. On retrouve ici l'importance du didactisme des contes de fées dans lesquels l'émerveillement du lecteur, tout comme son érudition, sont inhérents au récit.

3.2 Retour au didactisme : « Avant, ils croyaient tous aux dragons »²³

Dans les romans de Rowling, morale et savoir vont de pair. La morale se manifeste donc plus particulièrement durant la dernière phase du cycle du monomythe, c'est-à-dire le retour. La tradition mythologique veut que le retour soit douloureux pour le héros : pourquoi retourner dans un monde où le pragmatisme des cinq sens fait loi, et comment transmettre son savoir à ceux qui ne comprendront pas la subtilité de l'univers de l'inconscient ? Chez Rowling la question ne se pose pas. L'auteur change tout simplement de voie, délaissant un instant la tradition mythologique. En effet, l'unique préoccupation d'Harry lorsqu'il revient à lui est de mettre fin à la bataille en tuant son ennemi. L'histoire ne résolvant pas l'énigme, la réponse se cache donc à un autre niveau de lecture.

C'est dans le texte à proprement dit que Rowling travaille sur la transmission du savoir. Le canevas sous-jacent au texte sur lequel sont agencés genres, figures de style et autres éléments constitutifs de la grammaire littéraire est la clé permettant de comprendre sur quel chemin Rowling s'est engagée. De la Forêt à la bataille finale, le schéma mythologique et littéraire est simplifié. En allégeant ce rhizome intertextuel, l'auteur permet au rythme, à l'action et aux images de reprendre la place qui leur était attribuée dans les contes de fées. La douceur acidulée, les images colorées et l'indispensable « et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » sont d'ailleurs tous présents. Par un habile tour de passe-passe Rowling échange donc la carte du monomythe pour celle des principes fondamentaux du conte de fées, déplaçant ainsi la narration sur « l'axe *Fairy-story* »²⁴, mais à quelles fins ?

²³ « Once they all believed in Dragons » (Prelutski 39).

²⁴ Ce balayage littéraire n'est d'ailleurs pas sans rappeler la définition que Tolkien donne des *fairy-stories*. Elle prend ici tout son sens : « On devrait voir la Faërie comme un large spectre ou continuum espace-temps, avec le mythe d'un côté et les contes de fées romantiques de l'autre ; les épopées héroïques (qui comprennent les légendes arthuriennes et pour ainsi dire toute la Fantasy moderne) tomberaient alors quelque part au milieu »-« We should see Faërie as a broad spectrum, or continuum, with myth on one side, and romantic fairy tale on the other, and heroic romance (including the Arthurian legend and nearly all of modern Fantasy) falling somewhere on the middle » (Dickerson 26).

Si Rowling choisit de déranger l'ordre littéraire établi en détournant la destinée de son héros c'est avant tout pour permettre au lecteur de regagner l'histoire. Une fois encore les jeux de focalisation sont primordiaux. Le narrateur omniscient disparaît, happant de ce fait le lecteur dans le flot du récit. L'impression de distance s'efface, le rythme s'accélère et avant même que le lecteur ne s'en soit aperçu, il se trouve dans le hall de Poudlard, baguette à la main, prêt à s'engager dans l'ultime duel de sa vie. Héros et lecteur ne font plus qu'un. C'est donc par l'intermédiaire de ce héros fantastique aux mille visages, de cet alter ego qui aura accompagné le lecteur pendant de nombreuses années sous le masque d'Hercule ou encore de Cendrillon, que l'auteur le guide le long du sentier de la morale de son histoire.

Harry n'est donc pas le héros type du cycle du monomythe puisqu'il ne transmet pas son savoir à ses proches. Rowling attribue ce rôle à son lecteur qui par conséquent devient le réceptacle de cette sagesse. C'est à lui de considérer ce trésor de savoir acquis aux côtés d'Harry et de le diffuser autour de lui. Mais quel est-il ? Que dit la morale de l'histoire ? Que l'imagination est mère de survie, qu'il faut redécouvrir la Nature et échapper au rationalisme du monde moderne en s'immergeant dans le monde de l'Imagination. Voilà donc ce qui pour Tolkien est le trésor des *fairy-stories*. L'Imagination est la clé ; on comprend dès lors mieux ce à quoi tend le dernier chapitre de la série, cette projection dix-neuf ans plus tard dans la vie des personnages. En effet, cette fin couleur pastel ne peut que relancer les efforts d'imagination du lecteur. Rowling a entrebâillé la porte s'ouvrant sur le monde des sorciers. En la refermant à la fin de cette brève échappée d'une intensité inégalée,²⁵ elle s'assure que le lecteur succombera à la tentation de replonger dans le merveilleux oublié de la vie d'Harry.

De telles histoires [...] ouvrent une porte sur un Autre Temps, et si l'on passe à travers, ne serait-ce que pour un instant, on se retrouve hors de notre temps, hors du Temps lui-même, peut-être. [...] La Porte Verrouillée demeure une éternelle Tentation.²⁶

²⁵ La dernière partie du roman est coupée de la narration ; elle n'est pas numérotée comme le sont les autres chapitres, ce qui renforce sa fonction liminaire. Cette impression de seuil est plus que jamais une invitation à l'imagination et à la réflexion.

²⁶ "Such stories [...] open a door on Other Time, and if we pass through, though only for a moment, we stand outside our own time, outside Time itself, maybe. [...] The Locked Door stands as an eternal Temptation" (Tolkien 32-33).

Ouvrages cités

Liste des abréviations

PS : *Harry Potter and the Philosopher's Stone*
OP : *Harry Potter and the Order of the Phoenix*
PA : *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*
DH : *Harry Potter and the Deathly Hallows*

Sources primaires

Rowling, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. 1997. London: Bloomsbury, 2001.
———. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. 1998. London : Bloomsbury, 2002.
———. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. 1999. London : Bloomsbury, 2004.
———. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. 2000. London : Bloomsbury, 2004.
———. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London : Bloomsbury, 2003.
———. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London : Bloomsbury, 2005.
———. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London : Bloomsbury, 2007.

Sources secondaires

Sources critiques

Agnel Aimé, ed. *Le Vocabulaire de C.G. Jung*. Paris : Ellipses, 2005.

Beiser, Frederick C. *The Romantic Imperative, The Concept of Early German Romanticism*. 2003. US: Harvard University Press, 2006.

Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. 1988. London : Fontana Press, 1993.

Clément, et al. *La pratique de la philosophie*. Paris : Hatier, 2000.

Dickerson, Matthew and David O'Hara. *From Homer to Harry Potter, a Handbook on Myth and Fantasy*. US : Brazos Press, 2006.

Frazer, James. *The Golden Bough*. London : Wordsworth Edition Limited, 1993.

Gardiner, Philip and Gary Osborn. *The Serpent Grail*. London : Watkins Publishing, 2005.

Hallett, C.W., ed. *Scholarly Studies in Harry Potter, Applying Academic Methods to a Popular Text*. US : The Edwin Mellen Press, 2005.

Jobes, Gertrude. *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. UK : The Scarecrow Press, Inc, 1962.

Jung, Carl Gustav. *Présent et Avenir*. Paris : Buchet/Chastel, 1962.
———. *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*. 1933. Paris : Gallimard, 1964.

- Leeming, David. *The Oxford Companion to World Mythology*. New York : Oxford University Press, Inc, 2005.
- Prelutsky, Jack. *The Dragons are Singing Tonight*. New York : Greenwillow Books, 1993.
- Rimmon-Kenan, Slomith. *Narrative Fiction*. 1983. Great Britain : Routledge, 2006.
- Radin, Paul. *The Trickster, A Study in American Indian Mythology*. 1956. New York : Schocken Books, 1972.
- Roob, Alexander. *Alchimie et Mystique*. 1997. Köln : Taschen, 2006.
- Ruaud, André-François, ed. *Panorama illustré de la Fantasy et du merveilleux*. Lyon : Les moutons électriques, éditeur, 2004.
- Stahl, J. D., Tina L. Hanson, and Elizabeth Lennon-Keyser. *Crosscurrents of Children's Literature. An Anthology of Texts and Criticism*. Oxford : Oxford University Press, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Edition du Seuil, 1970.
- Tolkien, J. R. R. *Tree and Leaf*. 1964. London : HarperCollinsPublishers, 2001.
- Von Franz, Marie-Louise. *Shadow and Evil in Fairy-Tales*. 1974. US : Shambhala Publication, Inc., 1995.
- . *Archetypal Patterns in Fairy Tales*. Canada : Inner City Books, 1997.
- . *C. G. Jung, son mythe en notre temps*. 1972. Paris : Buchet/Chastel, 1996.
- Whited, Lana A, ed. *The Ivory Tower and Harry Potter; Perspectives on a Literary Phenomenon*. US : University of Missouri Press, 2002.
- Zipser, Jack. *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. US : University Press of Kentucky, 2002.

Articles

- Barfield, Steven. « *Fantasy and the Interpretation of Fantasy in Harry Potter* ». Topic : The Washington and Jefferson College Review 15 (Fall 2004).
- Bernstein, Richard. « The Reality of *Fantasy* in the Harry Potter Stories ». *The New York Times*. November 30, 1999.

Sources électroniques

- Albanese, Catherine L. « The Multi-Dimensional Mandala: A Study in the Interiorization of Sacred Space ». *Numen*, Vol. 24, Fasc. 1, (Apr., 1977), 1-25. 17 Avril 2008. <<http://www.jstor.org/pss/3269610>>.

Alibert, Laurent. « Imaginaire médiéval et mythologique dans l'oeuvre de Tolkien ». Diss. Paris X Nanterre, 2001-2002. Mai 2008.

<<http://www.jrrvf.com/essais/imaginaire/introduction.html>>.

Bascom, William R. « The Four Functions of Folklore ». *The Journal of American Folklore*, Vol. 67, No. 266. (Oct. - Dec., 1954), 333-349. 29 Mars 2008.

<<http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8715%28195410%2F12%2967%3A266%3C333%3AFFOF%3E2.0.CO%3B2-3>>.

Clement-Davies, David. « Are You Living in the Real World? » ALAN Review, Summer 2006. Juin 2007.

<http://findarticles.com/p/articles/mi_qa4063/is_200607/ai_n16705152?tag=content;coll>.

Coward, Harold. « Taoism and Jung – Synchronicity and the Self ». *Philosophy East and West*, Vol. 46, No. 4, (Oct., 1996), 477-495. 17 Avril 2008.

<<http://www.jstor.org/stable/1399493>>.

Dorson, Richard M. « Mythology and Folklore ». *Annual Review of Anthropology*. Vol. 2, (1973), 107-126. 17 Avril 2008. <<http://www.jstor.org/stable/2949263>>.

Drake, Carlos C. « Jungian Psychology and its Use in Folklore ». *The Journal of American Folklore*, Vol. 82, No. 324. (Apr. - Jun., 1969), 122-131. 29 Mars 2008.

<<http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8715%28196904%2F06%2982%3A324%3C122%3AJPAUI%3E2.0.CO%3B2-%23>>.

Freby, François. « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance ». Juin 2008. <<http://www.fabula.org/effet/pdf/freby.pdf>>.

Herx, Mary Ellen. « The Monomyth in 'The Great Good Place' ». *College English*, Vol. 24, No. 6. (Mar., 1963), 439-443. 15 Mars 2008.

<<http://links.jstor.org/sici?sici=0010-0994%28196303%2924%3A6%3C439%3ATMI%22GG%3E2.0.CO%3B2-K>>.

Petrina, Alessandra. « Forbidden Forest, Enchanted Castle: Arthurian Spaces in the Harry Potter Novels ». *Mythlore: A Journal of J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*. Vol. 24, (Winter/Spring 2006), 95-110. 17 Avril 2008. <<http://www.jstor.org>>.

Radley, Gail. « Spiritual Quest in the Realm of Harry Potter ». ALAN Review, Winter 2003. Juin 2007.

<http://findarticles.com/p/articles/mi_qa4063/is_200301/ai_n9183049?tag=content;coll>.

Schwartz, Sheila. « The Idea of the Hero ». *The English Journal*, Vol. 58, No. 1. (Jan., 1969), 82-86. 15 Mars 2008. <<http://links.jstor.org/sici?sici=0013-8274%28196901%2958%3A1%3C82%3ATIOTH%3E2.0.CO%3B2-E>>.