

La parole efficiente dans la série *Harry Potter*

Une lecture au second degré

Efficient Speech in Harry Potter. An Allegoric interpretation

Florence Leca-Mercier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7943>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7943

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2006

Pagination : 383-399

ISBN : 978-2-86480-869-5

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Florence Leca-Mercier, « La parole efficiente dans la série *Harry Potter* », *Questions de communication*

[En ligne], 9 | 2006, mis en ligne le 30 juin 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7943)

journals.openedition.org/questionsdecommunication/7943 ; DOI : 10.4000/

questionsdecommunication.7943

> NOTES DE RECHERCHE

FLORENCE LECA-MERCIER

Sens et texte

Université Paris 4

florence.leca-mercier@wanadoo.fr

LA PAROLE EFFICIENTE DANS LA SÉRIE *HARRY POTTER*. UNE LECTURE AU SECOND DEGRÉ

Résumé. — Une des spécificités de l'œuvre de Joanne K. Rowling est la réflexion qu'elle développe sur la parole. L'étude de la parole magique (écrite ou orale) montre que cette dernière se prête à deux niveaux d'interprétation, littéral et allégorique. Formules et sortilèges sont l'allégorie des pouvoirs de manipulation et de coercition de la parole. La parole écrite est aussi très représentée, à travers les livres magiques et les journaux. Si le rapport au livre de Joanne K. Rowling est ambivalent (il est utile, mais il est dangereux), son évocation de la presse tabloïd est l'occasion d'une vigoureuse satire.

Mots clés. — Harry Potter, parole magique, performativité, presse, satire.

Réalité peut-être imperceptible pour le lecteur français, le cycle des *Harry Potter*¹ s'inscrit dans une tradition toute britannique de la littérature pour enfants, celle du « roman de collègue » (*Boarding-School Novel*)². Ainsi l'histoire d'un jeune sorcier entrant au pensionnat, et tout le folklore afférent à cette situation, sont-ils moins originaux qu'il n'y paraît. Il semble donc qu'une des véritables spécificités de l'œuvre réside dans la place accordée au thème de la parole. Cette dernière, son usage et ses pouvoirs, via le motif incontournable de la profération magique, est l'un des sujets privilégiés de la série. Pour Joanne K. Rowling, la formule magique est un véritable sésame lui permettant de donner accès à d'autres niveaux de lecture que le sens littéral. À travers sortilèges et enchantements, on retrouve chez l'auteur une préoccupation séculaire : est-ce que dire produit des changements dans le monde ? Préoccupation de poètes, mais aussi d'enfants, lesquels s'imaginent que leur parole est toute-puissante.

Nous nous proposons donc de montrer qu'avec le motif de la parole efficiente, qu'elle soit orale ou écrite – le discours sur le livre, qui transmet mais aussi emprisonne les mots, est très abondant – Joanne K. Rowling aborde des questions qui dessinent sa singularité et qui sont, sans doute, une des causes de la séduction que ses romans exercent aussi bien auprès des jeunes gens que de leurs aînés. Nous verrons que, à l'instar d'autres thèmes, celui de la parole magique se prête à un double niveau de lecture, littéral et allégorique. En effet, si Joanne K. Rowling accorde un grand rôle à la peinture du monde magique, c'est que la fonction diégétique de ce dernier est aussi, et peut-être avant tout, d'être le prétexte à des développements satiriques et allégoriques³. Si magie et parole sont consubstantiellement liées, il est en effet aisé de constater que c'est cette dernière qui intéresse Joanne K. Rowling. « La magie », note Marcel Mauss (1966), « comme la religion, est un bloc, on y croit ou l'on n'y croit pas ». Il est évident que Joanne K. Rowling n'y croit pas et ne cherche pas à y entraîner ses lecteurs⁴. Pour elle,

¹ Éditions utilisées : pour le texte original, London, Bloomsbury, 1997, 1998, 1999, 2000, 2003. Pour la traduction française, Gallimard jeunesse, 1998, 1999, 1999, 2000, 2003. Les abréviations utilisées sont les suivantes : *Harry Potter à l'école des sorciers* : T. 1, B., pour la version originale ; T. 1., G., pour la traduction française. *Harry Potter et la Chambre des Secrets* : T. 2, B et T. 2, G. *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* : T. 3, B. et T. 3, G. *Harry Potter et la Coupe de Feu* : T., 4, B. et T. 4, G. *Harry Potter et l'Ordre du Phénix* : T. 5, B. et T. 5, G.

² À ce sujet, voir : Nel (2001 : 27-28).

³ Ceci s'écarte de la proposition B. Virole (2001 : 28-29) lorsqu'il écrit : « Toute l'œuvre de J. K. Rowling semble être écrite dans le souci constant de tenir en haleine le lecteur par une succession ininterrompue d'actions et de péripéties. [...] C'est là, transposé en littérature, le procédé opératoire du théâtre comme celui des dessins animés. Il centre l'attention sur les interactions entre les personnages et néglige les détails du monde dans lequel ces actions se déroulent ».

⁴ Contrairement à certaines accusations très violentes dont elle a fait l'objet outre-Atlantique. Voir à ce sujet : Nel (2001 : 16).

la magie est un matériau littéraire, à vocation essentiellement allégorique. Sinon comment expliquer la satire dont fait l'objet le professeur de divination Sibylle Trelawney (T.3), au prénom trop programmatique pour être honnête ? Ce ne sont pas simplement les charlatans qui sont visés (comme Trelawney et, au T. 2, Gilderoy Lockhart), mais des pratiques magiques ou superstitieuses existant encore dans nos sociétés, comme la voyance. Ce n'est pas seulement que Trelawney est une mauvaise voyante, c'est que la divination est un art sujet à caution, ce qu'exprime explicitement le professeur Minerva McGonagall : « La divination est une des branches les plus nébuleuses de la magie... » (T. 3, G. : 94). « Paradoxe », remarque Isabelle Smadja (2001 : 3), « que ce livre où des sorciers se livrent à une critique systématique des interprétations qui ne reposent pas sur une stricte rationalité ». Mais paradoxe qui se résout si l'on considère que la magie est d'abord pour Joanne K. Rowling un prétexte, un artifice littéraire ouvrant sur une lecture au second degré.

Si elle n'est pas chiromancienne, en revanche, c'est une linguiste : elle a étudié les langues étrangères à l'université, en particulier l'allemand, le français, le latin et le grec ancien, a enseigné le français à Paris⁵. Elle aime les mots, et en même temps elle a un projet moral, lié à la nature du public visé, mais aussi à des idéaux plus personnels. À travers la réflexion sur la parole, elle rejoint l'autre préoccupation centrale de sa saga : les relations de domination⁶. Car c'est d'abord par la parole manipulatrice, orale ou écrite, que les êtres peuvent exercer de façon privilégiée leur pouvoir sur autrui.

Dans un premier temps, après avoir dressé une typologie des paroles magiques dans *Harry Potter* (I, 1), nous nous attacherons à dégager leur signification allégorique. En toute rigueur, le pluriel serait ici préférable car la lecture allégorique se fait à plusieurs niveaux, mais nous nous bornerons à la décrypter comme allégorie du pouvoir coercitif du langage. Notre hypothèse de lecture est que Joanne K. Rowling, à travers le thème de la performativité des sortilèges proférés, conduit une réflexion d'ordre pragmatico-linguistique. Dans un second mouvement, nous analyserons les représentations de la parole écrite (livres imprimés, presse et manuscrits), pour en mesurer les spécificités. Nous nous apercevrons qu'à côté d'une valeur purement allégorique, les écrits du monde des sorciers revêtent aussi une dimension satirique. La satire : autre facette du talent de Joanne K. Rowling, autre façon de faire de *Harry Potter* un livre politique.

Travaillant sur la parole, nous serons logiquement conduite à effectuer un va-et-vient entre le texte original et sa traduction. Nous avons mené nos recherches sur le texte anglais, mais, pour la commodité des lecteurs

⁵ Pour ces informations biographiques voir : Nel (2001 : 16).

⁶ Sur les dimensions politique et idéologique, voir Smadja (2001 : 97-128).

francophones (et aussi parce que c'est ainsi que les jeunes français appréhendent *Harry Potter*), nous donnons les citations dans la version de Jean-François Ménard. Lorsque cela s'avèrera nécessaire (e.g. quand l'auteur se livre à des jeux de mots) nous proposerons le texte anglais en regard de sa traduction. Nous ne nous interdirons pas non plus, le cas échéant, d'analyser de façon comparative les deux versions.

Formules et sortilèges : une parole performative

En lisant *Harry Potter*, le lecteur se trouve plongé dans un type de « merveilleux » que Tzvetan Todorov (1970) identifie comme du « merveilleux allégorique ». C'est pourquoi nous reprendrons dans cette étude l'expression de « lecture allégorique », nous gardant bien de donner à « allégorie » le sens strict hérité de la tradition rhétorique, et lui conférant le sens large de « signification oblique, indirecte »⁷. La lecture allégorique postule que le texte est une fable morale, certains personnages pouvant assumer des « fonctions allégoriques ». Ainsi que le note Marcel de Grève⁸, « la fonction allégorique d'un texte ne résulte pas forcément de la volonté du poète, du scripteur. Elle peut n'être que le résultat d'une réception particulière et être construite comme telle par la réécriture du (d'un) lecteur. Aussi l'interprétation allégorique de mythes ne correspond-elle pas nécessairement à leur vocation originelle. Il se pourrait qu'il en soit également ainsi des paraboles des *Évangiles*. Ainsi, au XVII^e siècle, en Angleterre, cette fois, *The Faerie Queene* (1590-1596) a d'abord été interprétée, à un premier degré, comme une suite d'aventures (imaginaires) de quelques chevaliers. À un deuxième degré, on y a vu des personnifications (allégoriques) de vertus et de vices et des allusions à la politique, à la religion, etc. [...] Une conclusion paraît évidente : toute forme métaphorique est susceptible d'interprétations différentes en fonction de l'espace-temps où se situe sa réception ». La plupart des contes folkloriques font ainsi, de la part de l'anthropologie et de la psychanalyse, l'objet d'une lecture allégorique.

Pour *Harry Potter* ce sont des critères pragmatiques qui permettent à certains lecteurs d'engager une lecture allégorique : l'*ethos* auctorial, connu par des éléments paratextuels (l'auteur est linguiste et rationaliste), fonde l'herméneutique et la quête d'un sens caché. Ce qui fait la richesse de la lecture allégorique, c'est qu'elle fait coexister sens littéral et sens second. Ainsi, tout lecteur peut-il se contenter du premier degré et prendre plaisir aux proférations efficients des apprentis sorciers, mais un surcroît de jouissance sera obtenu par la perception du sens second que revêt ce

⁷ Pour les différentes acceptions de la notion d'allégorie, voir : Molinié (1992) ; Morier (1961) ; Todorov (1977).

⁸ In : *Dictionnaire international des termes littéraires*, www.ditl.info/

monde magique. On peut même aller jusqu'à penser que les lecteurs les plus jeunes ne sont pas exclus de cette interprétation allégorique : même s'ils n'en ont pas conscience, par le processus d'identification, ils percevront les paroles magiques comme autant d'expressions de leur désir enfantin de maîtriser le monde.

Typologie

La parole magique *stricto sensu* est essentiellement représentée par les formules magiques qui, soit nous sont données à entendre (parole en acte), soit nous sont nommées. Les types de sortilèges retenus⁹ par Joanne K. Rowling sont, d'une part, ceux affectant, sur le mode bouffon ou tragique, le corps de l'ennemi, et, d'autre part, ceux permettant d'agir sur les objets ou sur le monde. Elle leur assigne trois effets possibles : la métamorphose, comme le sortilège de *Dentesaugmento*, qui fait pousser les dents jusqu'à une longueur déraisonnable, ou celui de *Lumos*, qui fait apparaître la lumière au bout d'une baguette magique ; la douleur/la mort : ces sortilèges (*Avada kedavra*, *Endoloris*) ne s'appliquent qu'aux humains ; le mouvement (sortilèges qui immobilisent ou font bouger êtres et objets). Ajoutons à cette typologie le sortilège de *Imperium* (la formule en est « *Impero !* »), qui est en quelque sorte un hypersortilège¹⁰, puisque sa fonction consiste à prendre le contrôle absolu de la volonté d'autrui, et sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

Le traitement que Joanne K. Rowling fait subir au sortilège atteste bien ses intentions, qui ne sont pas de promouvoir la sorcellerie, mais de s'en servir comme un matériau littéraire, principalement comme un support de réflexion sur le langage. Pour mesurer l'écart avec les traditions culturelles de magie, revenons à la définition du sortilège. Le *sortilegus* désigne étymologiquement le sorcier lui-même, celui qui « dit le sort réservé à chacun », puis, par métonymie, l'expression orale ou écrite destinée à produire un effet magique. Dans le cadre de la magie traditionnelle, telle qu'elle a pu être étudiée par les anthropologues, le sort jeté s'accompagne la plupart du temps d'un rituel, incluant incantations et répétitions.

Du rituel et des incantations, il ne reste rien dans *Harry Potter*. Les sorts ne nécessitent rien d'autre que leur simple profération. Cette caractéristique manifeste le souhait de Joanne K. Rowling de leur conférer d'abord (sans

⁹ A. Guillemain (2002) fournit une recension commode des principaux sortilèges, sans indication, malheureusement, des ouvrages où ils apparaissent.

¹⁰ Au sens où l'on parle d'« hyperonymes » et d'« hypertextes ». C'est un type de sort qui inclut tous les autres dans sa définition puisque tout sort est prise de pouvoir sur l'objet ensorcelé. Il est dans une relation de genre à espèce avec les autres.

négliger, bien sûr, leur dimension ludique) une fonction figurée. Ce traitement, en rupture avec les données anthropologiques, lui permet de mettre l'accent sur la capacité de la parole à provoquer par elle-même des changements dans le monde. En outre, dans *Harry Potter*, les sorts sont lancés le plus souvent dans le feu de l'action, et la dimension répétitive est complètement absente. En linguiste moderne, Joanne K. Rowling a bien intégré la dimension sémelfactive de l'énonciation : une fois suffit pour que l'énoncé développe ses pouvoirs. Si le rituel d'incantation lui importe peu, en revanche, elle attache une grande importance au volume sonore des paroles. Le pouvoir des sorciers tient à la profération des sorts à haute voix. La puissance du sortilège est proportionnelle à celle de la voix. Un sort muet est inactif : « Le maléfice dont Dolohov avait fait usage contre elle, *bien que moins efficace que s'il avait pu prononcer l'incantation à haute voix...* » (T. 5, G. : 951. Nous soulignons). Tout se passe comme si la voix était chargée de l'énergie de la personne entière. La parole, pour Joanne K. Rowling, est bien un instrument d'interaction, elle est faite pour être entendue (ou lue), bref, communiquée. C'est le volume 5 qui développe le plus richement cette idée, comme si l'auteur ne prenait vraiment conscience des différentes implications de son travail qu'au fur et à mesure de la rédaction. Elle matérialise ainsi le degré sonore des sorts par des procédés typographiques (caractères d'imprimerie plus gros, T. 5, G. : 888-889).

Tout indique donc que ce n'est pas la peinture de la magie qui intéresse l'auteur, mais les formules en elles-mêmes. Ce sont les mots qui constituent la « sorcellerie évocatoire » chère à Baudelaire, à l'exclusion de tout rituel archaïque. En cela, sa description de la magie est assez proche d'une certaine conception de la poésie, qui veut que le poète, celui qui profère le verbe, tel Dieu, crée ou modifie le monde. Dans la perspective d'une lecture allégorique, on dira que Joanne K. Rowling ne retient que le sème qui est commun à la parole magique et à la parole telle que l'ont décryptée les linguistes modernes, à savoir le sème du pouvoir. Car, ainsi que le rappelle l'anthropologue Jeanne Favret-Saada (1977 : 21), « en sorcellerie, l'acte, c'est le verbe [...]. La sorcellerie, c'est de la parole, mais une parole qui est pouvoir et non savoir ou information ». Le sortilège de *Riddikulus* manifeste de façon particulièrement nette la dimension allégorique du matériau magique. Dans *Le prisonnier d'Azkaban*, le professeur Lupin apprend aux enfants à lutter contre la peur (T.3, G. : 113). L'Épouvantard¹¹ qui sort du placard et prend pour chacun la forme de ce qui l'effraie le plus n'est que la matérialisation de la peur, et le sortilège de *Riddikulus*, qui vise à faire fuir le monstre, revient à adopter un certain état d'esprit consistant à rabaisser l'objet de sa frayeur (pour Neville Longdubat, ce sera de déguiser le professeur Rogue, objet de

¹¹ « Épouvantard », joli mot-valise, traduit « *Boggart* », mélange de « *Bogus* », « *Bogey* », « *Bogle* », etc., avec les sens de : « démon, fantôme, simulacre, qui surprend, qui trompe », etc.

ses terreurs, avec le costume de sa grand-mère). La séance ressemble beaucoup à une thérapie de groupe, où chacun évoque ses hantises secrètes (le verbe « *to evoke* » a la même polysémie en anglais et en français : « parler de » et « convoquer un esprit ») pour les exorciser. En même temps, le sortilège du *Riddikulus* pourrait lui-même être interprété comme une allégorie de la méthode Rowling : mettre à distance par le rire et le ridicule des réalités pénibles pour l'enfant (le famille naturelle jugée odieuse par exemple).

Les mises en scène de la parole magique par Joanne K. Rowling sont donc comme une exemplification du pouvoir illocutoire et performatif de la parole¹², et, plus généralement, du pouvoir de manipulation des discours. Cette puissance est également évoquée de façon plus directe dans les différents volumes, comme nous allons le voir à présent. Les paroles magiques peuvent en particulier être considérées comme des métaphores de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992 : 72-39) nomme des « taxèmes », c'est-à-dire des éléments qui déterminent, dans l'échange communicationnel, la place hiérarchique des actants. Parmi les « taxèmes », certains actes de langage (ordre, interdiction, suggestion, conseil...) permettent à l'un des actants de la communication de « menacer le territoire » de l'autre, ou de lui infliger une blessure narcissique (moquerie, critique, défi) et de prendre une position supérieure. Lorsqu'un sorcier de Poudlard jette le maléfice dit du Saucisson (la formule en est : « *Petrificus Totalus* » et l'effet produit paralyse le corps, mais non pas la conscience), la victime se trouve bel et bien dans l'état d'infériorité et de paralysie de celui qui, dans une conversation, se retrouve pétrifié par les propos agressifs ou les railleries de son interlocuteur. Même chose pour tous les sortilèges qui infligent à la victime à une posture ridicule (Sortilège de Chatouillis, de Furunculose...).

La parole magique, allégorie du pouvoir coercitif du langage

L'ensemble des livres semble avoir pour fil conducteur le pouvoir, et en particulier celui de la profération. Ce qu'exprime Joanne K. Rowling sous différentes formes, c'est que dire c'est maîtriser le monde. Le pouvoir des

¹² O. Ducrot et T. Todorov (1972) rappellent qu'un acte est illocutoire dans la mesure où l'énonciation de la phrase constitue en elle-même un certain acte : j'accomplis l'acte de promettre en disant « je promets », celui d'interroger en disant : « est-ce que ... ? ». Une parole est un acte illocutoire lorsqu'elle a pour fonction première et immédiate de modifier la situation des interlocuteurs. En promettant, je m'ajoute à moi-même une obligation, et ceci n'est pas une conséquence seconde (perlocutoire) de ma parole. Des formes comme « je promets », « je te pardonne », sont plus spécifiquement appelées performatives : en même temps qu'elles décrivent une action, elles accomplissent cette action. Les énoncés performatifs sont donc illocutoires.

sorciers est d'abord verbal, et ce n'est pas un hasard si ce le sorcier qui se voit interdit d'exercer la magie, Hagrid le garde-chasse, est celui qui manifeste certains handicaps verbaux (prononciation et syntaxe)¹³, curieusement non rendus dans la traduction française.

Les figures du pouvoir associées à la parole sont très nombreuses. Dans *La chambre des secrets*, de la bouche de pierre de Serpentard sort, telle Méduse, une langue monstrueuse qui pétrifie : le Basilic. Le lien entre ce serpent tueur et la parole efficiente est explicite : « Parle-moi, Serpentard », supplie Jedusor (T. 2, G. : 252). De même, lors du combat avec le Basilic, l'aide ne vient que parce que Harry la demande. Au « Parle-moi » de Jedusor, fait écho le « Aide-moi » du héros (*ibid.* : 254). Ici, les mots ne sont que pensés, mais l'absence d'extériorisation est compensée par l'intensité de la volonté : « [...] pensa Harry de toutes ses forces » (*ibid.* : 254). Dans *L'ordre du Phénix*, Harry ne peut trouver l'issue de la pièce où il est enfermé que s'il formule explicitement ses doutes : « ? Où est la sortie ? hurla-t-il avec l'énergie du désespoir. Le mur s'arrêta aussitôt. ? Par où sort-on d'ici ? C'était comme si la pièce avait attendu qu'il lui pose la question. La porte située derrière lui s'ouvrit toute seule... » (T. 5, G. : 909. Nous soulignons). Nous nous trouvons ici à la jonction d'un thème de conte folklorique extrêmement traditionnel (voir *Les fées* de Perrault¹⁴, *Le vaillant petit tailleur* de Grimm¹⁵, *Les mille et une nuits*¹⁶...) ; d'un mythe originel de la culture judéo-chrétienne (Dieu profère le monde et l'homme nomme les animaux – Genèse I et II) ; et d'une préoccupation moderne (le pouvoir de la parole, du livre, de la presse). Cela peut expliquer qu'un public d'adultes, et même de professionnels de la littérature (enseignants, universitaires), soit intéressé par *Harry Potter*, indépendamment de son aspect « phénomène de société ». La magie, c'est le langage humain.

Le sortilège le plus emblématique de la puissance de coercition que peut exercer le langage est celui baptisé *Imperium*, qui s'exprime par la formule « *Impero* » et qui consiste à prendre le contrôle total de la volonté d'un individu. Ce charme fut très pratiqué par Voldemort et ses séides lors de leur règne totalitaire. Il fait partie des trois sortilèges condamnés par les lois des sorciers. La formule transforme le verbe en performatif et résume bien les conceptions de Joanne K. Rowling quant à l'usage du langage : par la parole, on peut exercer un pouvoir sur autrui, de même que l'on peut le contrôler

¹³ Voir par exemple, T. 1, B : 44 : « *Ah, Harry, I don't know if I'm the right person ter tell yeh - but someone's gotta - yeh can't go off ter Hogwarts not knowin'* ».

¹⁴ La bonne fille crache en parlant des diamants et des perles, et la méchante des vipères et des crapauds.

¹⁵ L'ambiguïté des paroles écrites sur la ceinture du petit tailleur (« Sept d'un coup ») parvient à intimider ses ennemis.

¹⁶ On trouve d'ailleurs une allusion aux *Mille et une nuits* dans *La chambre des secrets* (T2, G. : 251), lorsque Jedusor dit à Harry : « Plus tu parleras... plus longtemps tu resteras vivant ».

en lui ôtant ses capacités verbales ; c'est d'ailleurs le rôle des « détraqueurs » dont le « baiser » aspire l'âme de la victime par la bouche. Leur rôle est symétrique et inverse de celui du Dieu de la Genèse¹⁷, qui insuffle l'*anima* à l'homme : « Ils doivent avoir une espèce de bouche là-dessous, car il paraît que leurs mâchoires se referment sur les lèvres de leur victime et qu'ils aspirent son âme » (T. 3, G. : 201).

Mais c'est sans doute le cas de Dobby, l'elfe de maison, sorte de petit esclave condamné à vouer une fidélité infaillible à son maître, qui exemplifie le mieux le propos de l'auteur sur la domination verbale. Le langage de Dobby est très curieux. Il a intégré un surmoi qui lui fait parler de lui à la 3^e personne et s'auto-administrer des reproches. Il a assimilé la parole du maître de telle sorte que le maître n'a plus besoin d'être présent pour que le système fonctionne ; sa voix, comme une délégation de sa personne, est présente dans l'esclave : « Dobby hocha la tête. Puis, sans prévenir, il se leva d'un bond et se cogna violemment la tête contre la fenêtre en criant : « *Méchant Dobby ! Méchant Dobby !* » (T. 2, G. : 16). L'auteur matérialise ces paroles hétérogènes par la présence de guillemets et d'italiques. Dobby parle de lui à la troisième personne, comme un tout jeune enfant ou comme s'il était dépossédé de son moi. À travers lui, l'auteur pointe que celui qui ne maîtrise pas la parole ne se possède pas, qu'il demeure un esclave et n'a aucune possibilité d'agir sur le monde.

L'auteur évoque aussi des relations d'asservissement moins dramatiques, plus quotidiennes. Ainsi une manifestation « ordinaire » du terrorisme langagier, bien propre à recevoir un écho auprès du jeune public, est-elle représentée par les « beuglantes ». La « beuglante » est à l'interface de la parole écrite et de la parole orale. Il s'agit d'une lettre de réprimandes, qui explose littéralement à la figure de son destinataire pour lui infliger une honte publique (T. 2, G. : 74). Les beuglantes que nous voyons à l'œuvre sont envoyées par des autorités maternelles à forte personnalité (mère de Ron, grand-mère de Neville). Les beuglantes participent de l'humour salvateur de la série. Elles sont une manifestation de la toute-puissance maternelle, toute-puissance très anxieuse et dont l'archétype est représentée par la mère sacrifiée de Harry. En même temps, cette manifestation de puissance est dégradée par le côté bouffon de la « beuglante », à commencer par son nom. Cette dégradation permet un rire libérateur.

Que la parole magique fonctionne comme support d'une réflexion sur l'efficacité de la parole dans notre monde, rien ne le révèle mieux que les fois où l'auteur, délaissant le merveilleux, s'attaque directement à la question du pouvoir des mots et de leur capacité à manipuler et à nuire, comme

¹⁷ Second récit de la Création : « lavhé Élohim forma l'homme [...] et il insuffla en ses narines une haleine de vie et l'homme devint âme vivante », *Genèse*, II, 7.

lorsque Joanne K. Rowling démystifie des propos pseudo oraculaires. Ici, le parti pris rationaliste affiché nous renforce encore dans l'idée que la magie est pour elle, avant tout, un matériau littéraire. Sibylle Trelawney, professeur de divination fortement soupçonnée d'imposture, est la cible de la dénonciation de l'auteur. Dans *Le prisonnier d'Azkaban*, il apparaît clairement que la fausse devineresse valide au petit bonheur ses prédictions fumeuses en fonction des circonstances. Il n'y a pas seulement là une satire de la voyance mais aussi une réflexion sur l'opacité de la parole¹⁸, que certains peuvent exploiter pour dominer autrui. D'ailleurs, la prédiction fantaisiste du « Sinistros » (« chien fantôme qui hante les cimetières et présage la mort de celui qui l'aperçoit ») ne laisse pas de déstabiliser Harry, bien qu'elle n'ait aucune valeur magique et bien qu'Hermione la rationaliste fasse un sort et à la prédiction et au présage : « ? La plupart des sorciers sont terrifiées par les Sinistros ! ? Voilà l'explication, dit Hermione d'un air docte. Quand ils voient le Sinistros, ils meurent de peur. Le Sinistros n'est pas un présage, c'est la cause de la mort ! » (T. 3, G. : 95).

Trelawney, profitant de la crainte superstitieuse attachée aux mots, abuse et manipule les élèves crédules. Cela nous permet de donner tout son sens à la véritable prédiction que Joanne K. Rowling concède à sa Sibylle de pacotille, prédiction qui doit être lue comme un exemple de ce qu'est, pour l'auteur, une parole d'authentique communication, soucieuse d'aider autrui et non de profiter de sa crédulité pour l'asservir. À la fin du *Prisonnier d'Azkaban*, Trelawney devient en effet voyante pour la première fois. Sa parole (authentiquement) prophétique concerne une tierce personne (« Le serviteur va rejoindre le Seigneur des Ténèbres ») et non son interlocuteur (« Vous, Harry Potter, qui êtes devant moi, allez bientôt mourir »), ce qui évite à la prophétie de se transformer en destin. Elle est un adjuvant pour le destinataire, qui va ainsi pouvoir agir sur le monde, quitte à ce que cela donne lieu à une nouvelle prophétie, qui prendra en compte les changements survenus. C'est une parole qui informe et non qui insuffle la peur. La fausse prophétie qui concerne le destinataire (« le Sinistros est sur toi ») se confond avec une parole performative, comme l'a très bien compris Hermione : dire « tu vas mourir », c'est faire en sorte que l'autre se sente condamné à mort. En outre, la parole réellement prophétique échappe en quelque sorte au moi conscient de celle qui la profère : la voyante n'est plus qu'un réceptacle traversé par une parole qu'elle ne contrôle pas, dont elle ne se souvient même pas en se réveillant. Loin de faire des prédictions pour manipuler les autres et gonfler son ego, elle devient un adjuvant qui ne tire aucune gloire de sa prophétie. La prophétie s'apparente ici à l'intuition du destinataire (une petite voix lui souffle que...).

¹⁸ Le décor de Sibylle Trelawney est fumeux, au sens littéral du terme : « Il jeta un coup d'œil à la boule de cristal mais ne distingua rien de précis dans les volutes de fumée qui tournoyaient... » (T. 3 : 242).

L'abus de pouvoir auquel se livre habituellement Trelawney est sévèrement condamné par l'auteur, car c'est aux mêmes types de mécanismes qu'ont recours des tyrans comme Voldemort. C'est pourquoi une des premières leçons que Dumbledore donne à Harry concerne la superstition attachée aux mots : le mot n'est pas la chose. Parler du mal ne fait pas surgir le mal. Faire croire cela c'est vouloir assujettir autrui. Quand Harry arrive dans le monde des sorciers, Voldemort, comme le diable au moyen âge, n'est jamais désigné que par des périphrases (« Qui-tu-sais », « Celui-dont-on-ne-doit-pas-prononcer-le-nom »). Harry et Dumbledore s'insurgent contre ce fait, qui donne prise à Voldemort en créant la panique sur son seul nom : « Si nous continuons à dire « Vous-savez-qui » nous allons finir par créer la confusion. Je ne vois aucune raison d'avoir peur de prononcer le nom de Voldemort » dit Dumbledore (T. 1, G. : 15) et encore : « Tu peux l'appeler Voldemort, Harry. Nomme toujours les choses par leur nom. La peur d'un nom ne fait qu'accroître la peur de la chose elle-même » (*ibid.* : 224).

La communication écrite

La réflexion sur l'efficiencia de la parole se développe également à travers le motif du livre, très abondamment représenté dans la série. On retrouve avec le livre, mémoire de la parole vive, l'ambivalence dont Joanne K. Rowling fait montre à l'égard de l'oral : il y a les livres qui vivent, qu'il faut apprivoiser, avec qui on peut avoir une relation comme avec un être vivant, les livres nécessaires à la formation morale de l'individu ; et puis il y a ceux dont il faut se méfier, précisément parce qu'ils sont puissants et que leur pouvoir manipulateur est bien dissimulé : les écrits officiels, la presse, le journal de Jedusor, qui piège son lecteur. Tout se passe comme si, pour l'auteur, l'écrit possédait encore une part du pouvoir de celui qui l'a produit. On peut constater à cet égard une évolution sensible d'un volume à l'autre : dans les trois premiers tomes, l'auteur se préoccupe surtout d'inciter les enfants à aimer et à respecter les livres. Dans les deux suivants, le motif de l'écrit est traité sur le mode de la satire, et avec beaucoup de pessimisme. En revanche, ce qui est constant au fil des cinq premiers volumes, c'est que l'écrit, comme la parole dont il est la cristallisation, est doté d'efficiencia. À ce titre, les livres magiques au comportement excentrique ou dangereux peuvent être interprétés comme des allégories du pouvoir de la parole scripturaire.

Le livre vivant et le livre qui tue

Au tome 3, Hagrid offre à Harry *Le Monstrueux livre des Monstres*, qui mord (« le livre se referma violemment sur sa main et prit la fuite en continuant de se déplacer sur le bord de sa reliure qu'il ouvrait et refermait comme des mâchoires ») et se meut « comme un crabe saugrenu » (T. 3, G. : 17). On

le retrouve un peu plus tard, engagé dans la vitrine du libraire : « Des pages déchirées volaient en tous sens tandis que les livres se livraient à des matchs de lutte, s'agrippant dans des prises furieuses ponctuées de féroces claquements de couvertures » (T. 3 : 49). Le libraire est furieux : « Je croyais qu'il n'y aurait jamais rien de pire que le jour où on a acheté 200 exemplaires du *Livre invisible de l'invisibilité* – ils nous ont coûté une fortune et on ne les a jamais retrouvés ». La morale de l'anecdote est donnée par Hagrid sous forme de mode d'emploi : « Il faut simplement les caresser, dit Hagrid, comme si c'était la chose la plus évidente du monde » (T. 3, G. : 97). Le propos pédagogique est on ne peut plus limpide : la lecture peut paraître rébarbative, agressive même, pour l'enfant qui n'en a pas l'habitude, mais les livres s'apprivoisent.

Les livres aux pouvoirs magiques qu'évoque Ron dans *La chambre des secrets*, relèvent également du merveilleux allégorique : « Tu ne peux pas savoir ce qu'on trouve, parfois. Papa m'a raconté qu'un jour, au Ministère, il a confisqué un livre qui avait le pouvoir de rendre le lecteur aveugle. Et tu n'as jamais entendu parler des *Sonnets du Sorcier* ? Celui qui le lisait était condamné à parler en vers pour le reste de ses jours. Il y avait même un livre qu'on ne pouvait plus jamais s'arrêter de lire une fois qu'on avait mis le nez dedans ! On était condamnés à tout faire d'une seule main sans jamais lever les yeux » (T. 2, G. : 184). La réflexion sur le pouvoir de la lecture, dans un volume où l'artisan du mal est justement un journal intime, bien que rapide, est ici patente : le livre qui rend aveugle est semblable aux ouvrages de propagande qui « lavent le cerveau » et brouillent la faculté de juger du lecteur ; quant à celui qu'on « ne pouvait plus jamais s'arrêter de lire une fois qu'on avait mis le nez dedans », tout amateur de lecture (Joanne K. Rowling la première) sait bien qu'il n'a rien de magique et qu'il en a rencontré plusieurs au cours de son expérience.

Le journal de Tom Jedusor, actant maléfique de *La chambre des secrets*, est l'ouvrage qui exemplifie le mieux les pouvoirs de l'écrit. Il s'agit d'un livre, apparemment vierge, mais dont l'écriture apparaît si le lecteur potentiel « fait le premier pas » en écrivant lui-même sur le papier blanc. C'est ce qui se produit avec Harry (T. 2, G. : 192-193). L'auteur du journal entame alors un dialogue avec son lecteur (« Bonjour, Harry Potter. Je m'appelle Tom Jedusor. Comment as-tu trouvé mon journal ? ») et l'invite à pénétrer dans l'époque de la rédaction des événements qu'il contient. Ainsi ce livre se « visite »-t-il au lieu de se lire. Le lecteur « voit » les événements racontés. Mais cette impression de vérité, due au fait que le lecteur semble vivre directement les événements, s'avère fallacieuse et Jedusor trompe abominablement Harry en lui faisant voir des faits altérés, manipulés. Jedusor est en réalité Voldemort jeune, et il s'est emparé, via son journal, de la jeune Ginny Weasley, qui, se confiant à des pages qu'elle

croit vierges, est devenue l'objet de manipulations mentales de la part du Seigneur des Ténèbres. Ce dernier la pousse à commettre d'odieux forfaits. Les confidences de Ginny donnent de la force à ce Jedusor qui n'existe plus, qui est devenu Lord Voldemort : « Ses peurs les plus profondes, ses secrets les plus obscurs me donnaient de la force. J'ai senti grandir en moi un pouvoir infiniment plus grand que celui de la petite Ginny. Un pouvoir suffisant pour commencer à confier à Miss Weasley mes propres secrets, pour déverser un peu de mon âme dans *la sienne...* » (T. 2, G. : 246. Nous soulignons). Finalement, par un processus de vampirisation, le journal absorbe l'essentiel des forces vitales de Ginny, de façon à redonner un semblant de vie à son auteur, qui peut ainsi « reprendre une existence autonome » (*ibid.* : 248).

S'ensuit un combat à l'issue duquel Harry transperce le journal intime de Jedusor à l'aide d'un croc de Basilic : « [...] Harry empoigna le crochet du serpent et le plongea au cœur du livre. Il y eut un long hurlement perçant, un hurlement terrifiant. Un flot d'encre jaillit du livre à gros bouillons et ruissela sur les mains de Harry. Jedusor à présent se tordait sur le sol, agitant vainement les bras, criant de toutes ses dernières forces. Et soudain... Il avait disparu. [...] On n'entendait plus que le bruit faible et régulier de l'encre qui continuait de couler goutte à goutte du journal intime. Le venin du Basilic avait fait un trou dans le petit livre noir, brûlant les pages de part en part » (T. 2, G. : 256). Le jet d'encre est comparable à un jet de sang, comme si l'écriture pouvait tisser la vie, de même que la destruction du livre renverrait les signes à leur état originel d'encre.

La vraie-fausse vie (vraie car Jedusor *alias* Voldemort peut nuire quand même, mais fausse car il n'est qu'une image) de Jedusor réside dans la réactivation de son journal de jeune homme. C'est parce que Ginny dialogue avec le journal qu'elle redonne du corps à son auteur. Le parallèle avec le processus de vampirisation est explicite lors du combat final, où le sort que Harry fait subir au livre rappelle le rituel d'élimination des vampires. Dans une perspective symbolique, l'épisode peut s'expliquer ainsi : l'encre, c'est le « sang » de l'auteur, qui n'existe que par ses écrits et que si ses écrits rencontrent un lecteur. En même temps, ce n'est pas une véritable existence. L'apparence de Jedusor exprime bien la vie paradoxale et très spécifique de l'auteur, mais aussi du personnage de livre, puisque Jedusor est à la fois auteur et acteur principal de son journal intime : « Ses contours étaient étrangement flous comme si Harry l'avait regardé à travers une fenêtre aux vitres givrées. Mais il était parfaitement reconnaissable » (T. 2, G. : 244).

Ce que dit aussi cette fable, c'est que le livre a du pouvoir. Il peut tromper, même les âmes les plus pures (Ginny). Ce point de vue peut sembler bien moralisateur, bien victorien, mais on peut aussi penser que Joanne

K. Rowling songe à des livres comme *Mein Kampf*¹⁹, à la propagande en général, et à la presse « tabloïd », qui fait beaucoup de mal en Angleterre. La leçon que le père de Ginny tire des événements corrobore cette interprétation : « Qu'est-ce que je t'ai toujours dit ? De ne jamais te fier à quelque chose capable d'agir et de penser tout seul si tu ne vois pas où se trouve son cerveau » (T. 2, G. : 262). Le fonctionnement du journal de Jedusor est une belle concrétisation du processus et des effets de la lecture : « Que voulait dire Jedusor ? Comment était-il possible d'emmener quelqu'un dans un souvenir ? [...] Les pages du journal se mirent alors à tourner toutes seules [...] et s'immobilisèrent à la date du treize juin. La petite case dans laquelle la date était inscrite se transforma en une sorte de minuscule écran de télévision [...] Harry approcha le livre de son visage pour coller un œil contre cette petite fenêtre et soudain il se sentit basculer en avant tandis que la fenêtre s'élargissait. Un instant plus tard, il plongeait la tête la première dans cette ouverture, emporté dans un tourbillon d'ombres et de couleurs » (T. 2 : 193). Mais le contenu du livre est trompeur puisqu'il fait voir à Harry des faits erronés.

La comparaison avec la télévision n'est pas fortuite. Le contenu de la lecture est ici transposé en images, et l'auteur en profite pour mettre en garde contre l'illusion que peuvent provoquer les images : illusion d'immédiateté (Harry a l'impression d'assister aux événements de ce 13 juin, cinquante ans plus tôt), de transparence et de vérité, qui facilite en réalité toutes sortes de manipulations. Les images font prendre pour la vérité ce qui n'est qu'une figure de rhétorique, l'hypotypose²⁰, Harry n'est pas dans le passé, il est dans la réécriture du passé par Jedusor. Le fait que le livre, à l'origine, soit blanc, est aussi symbolique : le livre ne se livre que si le lecteur est prêt à dialoguer avec lui et c'est le lecteur qui ouvre le dialogue. C'est à un échange de paroles, à un échange d'autobiographies, que Jedusor convie Harry à la fin du tome 2, au moment du combat ; il veut connaître le secret de Harry, et la parole, comme dans *Les mille et une nuits* est dotée du pouvoir de prolonger la vie : « Comment as-tu fait pour survivre ? Dis-le moi. Plus tu parleras... plus longtemps tu resteras vivant » (*ibid.* : 251).

¹⁹ Sur le parallèle entre Voldemort et Hitler, voir Smadja (2001 : 15).

²⁰ Cette figure peut se définir ainsi : « L'affaire semble se dérouler et la chose se passer sous nos yeux ». « Pour qu'il y ait hypotypose, ajoute C. Fromilhague (1995 : 107), il faut : - que la réalité représentée appartienne à un univers qui n'est pas l'univers actuel de l'émetteur : évocation du passé, d'un rêve, d'un fantasme, ou de toute réalité imaginaire ; - que l'émetteur actualise fictivement (en les intégrant à son propre présent/en les présentant comme une vérité objective) les faits énoncés ». C'est exactement le travail stylistique auquel se livre Jedusor auteur.

La presse à scandale, objet de satire

La réflexion sur les dangers de l'écrit prend aussi une forme satirique, quand il s'agit de fustiger deux travers du monde contemporain : l'institution de l'écrivain-vedette à l'américaine et la presse écrite, particulièrement virulente et nocive au pays de Joanne K. Rowling, dans sa version « tabloïd ». C'est sur cette dernière que nous concentrerons nos analyses. Il y a chez l'auteur un héritage des conteurs philosophes, de Swift à Voltaire, et même du Montesquieu des *Lettres persanes*, lequel développe le procédé du transfert dans une autre culture afin de rendre la satire plus efficace.

À partir du volume 4, pour des raisons biographiques avouées par l'auteur elle-même²¹, ce dernier s'en prend donc à la « mauvaise presse », celle qui véhicule des informations destinées à intoxiquer le peuple. Ce volume fait intervenir un redoutable personnage, la journaliste Rita Skeeter, doté d'un appendice magique non moins terrifiant, relevant du merveilleux hyperbolique : la « Plume à Papote » (« *Quick-Quotes Quill* »). Skeeter est vulgaire²², selon le stéréotype de la journaliste à scandale, d'un toupet à toute épreuve, et d'une malhonnêteté intellectuelle dont Harry va bientôt faire les frais. Dès son apparition, elle offre un échantillon des talents de la « Plume à papote », qui transforme toute seule la vérité en mensonges : « – Essai... Je m'appelle Rita Skeeter, reporter à *La Gazette du sorcier*. Dès que Rita Skeeter eut fini de parler, la plume verte se mit à écrire toute seule, glissant d'un bord à l'autre du parchemin. Harry lut du coin de l'œil : *Séduisante blonde de quarante-trois ans, Rita Skeeter, dont la plume acérée a dégonflé bien des réputations surfaites...* » (T. 4, G. : 273). Ici, la magie n'est qu'une métaphore commode au service de la satire, une satire à laquelle un public adulte sera sans doute plus sensible que les enfants (la peinture de la vulgarité de Skeeter, qui se concentre sur des détails fortement sexuels, s'adresse d'ailleurs manifestement à un lectorat plus âgé).

À partir du tome 3, la satire et la dénonciation de la presse se feront de plus en plus abondantes : ce sont, dans *Le Prisonnier d'Azkaban*, les journaux qui présentent de Sirius Black l'image que le Ministère veut bien en donner, et qui n'hésitent pas à relayer de fausses nouvelles ; ce sont, dans *L'Ordre du Phénix*, les campagnes menées contre Harry dans *La Gazette du Sorcier* (« *Daily Prophet* »), à la botte du Ministère, et dont Hermione fait un compte rendu au héros : « Ils ont...heu...parlé de toi environ deux fois par semaine. [...] C'étaient de simples allusions, pas de grands articles. Une sorte

²¹ « Rita Skeeter était programmée depuis toujours. Pourtant je pense que j'ai eu à l'écrire un peu plus de plaisir que je n'en aurais eu si je n'avais pas rencontré beaucoup de journalistes ! » (cité in : Nel, 2001 : 24. Nous traduisons).

²² Lunettes en pierreries, blondeur suspecte, ongles longs et cramoisés, dents en or, sac en croco « vert criard », elle « suçot[e] avec délices » le bout de sa plume (T. 4, G. : 272-273).

de plaisanterie à répétition. [...] Eh bien, ils te présentent comme une sorte d'illuminé qui cherche à tout prix à attirer l'attention [...] Ils glissent régulièrement des remarques sarcastiques à ton sujet. Par exemple, s'ils parlent d'une histoire qui paraît invraisemblable, ils ajoutent un commentaire du style : « Un conte digne de Harry Potter » [...] C'est Fudge [le ministre] qui est derrière tout ça, j'en suis sûre. Ils veulent que le sorcier moyen te considère comme un personnage ridicule et stupide qui raconte des contes à dormir debout pour entretenir sa célébrité » (T. 5, G. : 89-90).

Dans la peinture de la presse « tabloïd », un degré de plus est franchi avec l'apparition du *Chicaneur* (« *The Quibbler* »), au tome 5, qui traîne Harry dans la boue et se nourrit de mensonges : « Il feuilleta le reste du magazine et découvrit divers articles : une accusation selon laquelle les Tornades de Tutshill étaient en train de gagner le championnat de Quidditch en combinant chantage, sabotage de balais et actes de barbarie. Une interview d'un sorcier qui prétendait avoir volé jusqu'à la lune sur un Brossdur 6 et en avoir rapporté un sac de grenouilles lunaires pour le prouver. Et enfin une étude sur les anciennes runes [...]. D'après le magazine, si on lisait les runes tête en bas, on pouvait y déchiffrer une formule magique qui permettait de transformer en kumquats les oreilles de ses ennemis. En fait, comparée au reste des articles, la suggestion selon laquelle Sirius serait le chanteur du groupe Croque-mitaines paraissait tout à fait raisonnable » (T. 5, G. : 220). Ici, la satire se masque à peine derrière la fantaisie magique. Elle pourrait paraître gratuite, mais elle témoigne en fait du changement d'orientation de Joanne K. Rowling : dans *L'Ordre du Phénix* (T. 5), comme déjà dans *Le Prisonnier d'Azkaban* (T. 3), le pouvoir de la presse est devenu l'un des moteurs d'une action dont les ressorts sont de plus en plus politiques. Le projet satirique se fond donc harmonieusement dans le projet politico-moral de l'auteur. En même temps, l'allégorie recule au profit d'un discours plus direct, qui se contente d'une transposition dans le monde fictif des sorciers. La parole des journaux n'est pas une parole magique, c'est juste une parole malfaisante dont le pouvoir, bien réel, s'exerce de la même façon à Poudlard que dans le Londres des Moldus.

Conclusion

Au terme de cette analyse, il apparaît que le motif romanesque de la parole magique, inhérent au genre choisi, est pour l'auteur le support d'une véritable réflexion linguistique et politique. La communication écrite, en particulier, sous ses divers aspects (manuscrits, imprimés, presse) fait l'objet d'un véritable message politique, évident dans le traitement satirique de la presse, plus voilé, mais tout aussi puissant, dans les développements concernant le pouvoir des livres magiques. Joanne K. Rowling ne semble pas si loin de l'opinion naguère émise par Roland Barthes (1989) : « La langue est tout

simplement fasciste [...] car le fascisme ce n'est pas empêcher de dire, c'est obliger à dire [...]. Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir [...]. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir [...] ». En tout cas, semble-t-elle dire, les fascistes peuvent en faire un auxiliaire puissant. Cependant, le message de Joanne K. Rowling n'est pas complètement pessimiste, car si la parole est instrument de domination et d'intimidation, par la maîtrise des mots l'apprenti sorcier pourra déjouer les pièges de ses ennemis. Maîtriser la parole est l'un des buts de l'enseignement de Poudlard. La parole est donc ambivalente : laissée aux tyrans et aux escrocs, elle est instrument d'asservissement. Entre les mains des justes, elle est auxiliaire de liberté.

Références

- Barthes R., 1989, *Leçon*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Ducrot O., Todorov T., 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Favret-Saada J., 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard.
- Fromilhague C., 1995, *Les figures de style*, Paris, Nathan.
- Guillemin A., 2002, *Mon pote Harry Potter*, Paris, Éd. L'Archipel.
- Kerbrat-Orecchioni C., 1992, *Les interactions verbales*, tome 2, Paris, A. Colin.
- Mauss M., 1966, 3^e éd., *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Molinié G., 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche.
- Morier H., 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Nel P., 2001, *J.K. Rowling's Harry Potter Novels*, New York, London, Continuum.
- Smadja I., 2001, *Harry Potter. Les raisons d'un succès*, Paris, Presses universitaires de France.
- Todorov T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. Le Seuil.
- 1977, *Théories du symbole*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Virole B., 2001, *L'enchantement Harry Potter*, Paris, Hachette.