



### N°3 L'image dans le récit I/II

- **Caroline de Launay**

#### L'animation des portraits dans *Harry Potter* : Théorie et étude de cas

Dans l'œuvre de J. K. Rowling, *Harry Potter*, les personnages des portraits sont mobiles, parlent et entendent presque aussi librement que les protagonistes. Ainsi, dans l'édifice de l'école de magie nommée Poudlard, où ont lieu la plupart des événements du récit, les personnages des portraits peuvent quitter leurs cadres et se rendre dans d'autres, discuter avec élèves et professeurs, ou commenter leurs actions. Rien de surprenant, a priori, compte tenu du fait que le monde créé par Rowling obéit aux lois de la magie. Les portraits animés font donc partie de ce quotidien merveilleux sur lequel plusieurs critiques se sont déjà penchés<sup>1</sup>. *Harry Potter* interpelle tant par les caractéristiques particulières dont l'auteur dote ses portraits animés que par les questions que cela engendre : quel genre de représentation est un portrait animé ? Comment se présente le portrait animé dans le récit ? La première, d'ordre théorique, est d'importance tant il est vrai qu'un portrait peut se définir comme une fixation dans le temps et l'espace des traits d'un modèle<sup>2</sup>. La mobilité de la représentation pose donc la difficulté de la définition de l'image du tableau. La seconde question concerne précisément la

---

<sup>1</sup> Voir notamment les travaux de R. Natov, « Harry Potter and the extraordinariness of the ordinary », dans *The ivory tower and Harry Potter : perspectives on a literary phenomenon*, Columbia, University of Missouri Press, 2002, pp. 125-139.

<sup>2</sup> Voir l'ouvrage de P. Arnaud, *Le Portrait*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Sillages critiques », 1999.

façon dont J. K. Rowling anime ses portraits : actions des personnages représentés, caractéristiques typiques, etc.

Pour répondre à la première question et établir les principes sous-jacents à l'animation d'une image, nous nous pencherons sur la notion d'*ekphrasis*, prise ici au sens restreint de description d'œuvre d'art à caractère iconique. Nous montrerons que, bien qu'un portrait animé soit uniquement de l'ordre du discours puisqu'il ne peut être peint, il est décrit dans *Harry Potter* comme le serait un portrait inanimé, c'est-à-dire comme une représentation à part entière. Pour ce faire, nous verrons de quelle façon l'*ekphrasis* transcrit le rapport entre l'image et l'objet qu'elle représente, en nous servant des concepts développés par Henry Maldiney<sup>3</sup>. Puis, en partant du principe que la description d'un tableau est liée à son observation, nous nous interrogerons sur le phénomène de l'animation du portrait qui, elle, peut échapper à l'observateur. Une comparaison entre le texte de J. K. Rowling et celui d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*<sup>4</sup>, nous permettra de mieux comprendre comment le portrait animé fonctionne<sup>5</sup>. Enfin, nous appliquerons les principes de notre analyse théorique à trois des portraits décrits dans *Harry Potter*.

### **Représentation textuelle ou iconique : vers une *ekphrasis* du portrait animé**

L'*ekphrasis* repose sur une contradiction : elle ne peut, étant de l'ordre du langage, parfaitement rendre le tableau qu'elle est sensée décrire, puisque celui-ci est de l'ordre de l'image<sup>6</sup>. Le débat sur cette question, qui se poursuit encore aujourd'hui, démontre la ténacité de cet argument<sup>7</sup>. Dans le cadre de notre

---

<sup>3</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, « Amers », 1994.

<sup>4</sup> O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 1992.

<sup>5</sup> Nous n'aborderons pas ici la question du genre et des différences entre *fantasy* et fantastique. Il suffira de dire que le fantastique met en opposition naturel et surnaturel, ce que ne fait pas la *fantasy* puisque l'irrationnel y est accepté ; cependant, cela n'influence pas notre comparaison. Nous avons déjà traité de la question des genres dans notre thèse doctorale : C. de Launay, *The symbolical functions of space in fantasy : towards a topography of the genre*, Université de Montréal, 2006. Voir également A. Besson, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, « Cinquante questions », 2007.

<sup>6</sup> Voir G. E. Lessing, *Laocoon*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

<sup>7</sup> Voir, par exemple, W. J. Thomas Mitchell, *What do pictures want ? : the lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

analyse, pourtant, la contradiction devient paradoxe : le portrait animé est exclusivement de l'ordre du discours, puisqu'un tel tableau ne peut être peint. De la sorte, le tableau animé serait le seul auquel l'*ekphrasis* puisse véritablement se rapporter. À défaut de ne pouvoir considérer un tableau décrit comme un objet pictural à part entière, il convient de dégager les critères qui font du portrait animé une image, en dépit de sa dépendance à la linéarité du discours. Autrement dit, comment le texte parvient-il à reproduire, sinon à produire, l'image qu'il décrit ?

#### Autour d'un tableau réel : les statuts de l'image dans l'*ekphrasis*

Le principe de base de l'*ekphrasis* implique une distorsion de l'image, lorsqu'on passe de la peinture au texte. Ainsi que Patrick Vauday l'explique, « on peut dire que dans toute *ekphrasis* d'un tableau réellement existant se glisse toujours une hypotypose, c'est-à-dire l'invention d'un autre tableau que celui de la description, de sorte que dire le tableau, c'est aussi en quelque manière le faire »<sup>8</sup>. Effectivement, la totalité de la peinture ne pourra être rendue de manière fidèle par le texte. Le processus inverse, consistant en la production d'une peinture réelle à partir de sa description littéraire, pourrait s'appeler « hypertypose », dans la mesure où l'on peut s'attendre à ce que la peinture, étant interprétation de la description, remplisse d'une manière quelconque les éventuels vides laissés par le texte, qu'elle surenchérisse ou extrapole par rapport à l'*ekphrasis*.

Vauday offre l'exemple de la description – qualifiée d'explication – d'un tableau réel, inspiré du mythe de Narcisse se mirant dans l'eau : « le mythe hanté par l'image invisible qui en est le cœur a fait naître la peinture qui la rend visible, avant que celle-ci, à son tour, n'appelle l'explication qui la rendra lisible »<sup>9</sup>. Nous avons affaire, *a priori*, à une double distorsion de l'image : une « hypertypose », du mythe vers le tableau, suivie d'une hypotypose, du tableau vers sa description. Ces distorsions impliquent que l'image change à la fois de médium (le support sur lequel elle se trouve) et de statut (la façon dont elle se présente). Cet exemple

---

<sup>8</sup> P. Vauday, *La Matière des images : poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, « La philosophie en commun », 2001, p. 181.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 126.

prouve que l'image peut avoir deux statuts différents – invisible et lisible – à travers le même médium textuel, puisque le discours du mythe et l'explication du tableau peuvent être considérés comme le même type de support. Nous nous rapprochons, avec ce cas précis, du phénomène décrit dans *Harry Potter* puisque, là aussi, la description du portrait animé renvoie à une image lisible.

À l'instar d'Henry Maldiney, nous pensons que toute image est en même temps « image *de* l'objet et image-objet... »<sup>10</sup>. Cela signifie que l'objet qu'elle représente peut être identifié à travers elle alors même qu'il n'existe pas en dehors d'elle, n'étant rien d'autre qu'une image. D'ailleurs, la représentation picturale est « un analogon pour une perception interne (...) projetée dans l'objectif (l'image du tableau) », c'est-à-dire qu'elle reproduit une image mentale de l'objet perceptible par la vue<sup>11</sup>. L'aspect image-objet suppose que l'objet se confond avec son image ; d'où la formulation générique qui sous-tend la description du tableau : *ceci est une représentation*. L'aspect image *de* l'objet se référant simplement à ce qui est peint, la formulation correspondante est : *voici ce qui est représenté*.

Cette description de la représentation nous éclaire sur la transposition que Vauday a décrite, expliquant comment l'image du mythe a pu passer de l'invisible au visible, puis au lisible. En effet, le médium textuel qu'est le mythe ne présente pas l'image selon la formulation : *ceci est une représentation d'une scène mythique*. Par contre, ce qui est imagé est bel et bien décrit : *Narcisse se mire dans l'eau*. Donc, lorsque Vauday dit que l'image du mythe est invisible, c'est en réalité l'aspect image-objet qui est invisible : on ne peut pas voir, dans le mythe, l'image qui représente Narcisse devant son reflet. L'aspect image *de* l'objet, lui, est lisible dès le départ : on peut lire que Narcisse est devant son reflet.

Comment envisager une représentation dans un tel cas ? Il est nécessaire, pour y parvenir, de fixer l'image du mythe sur un objet réel perceptible par la vue et dont une image mentale peut être construite afin de pouvoir être peinte (ce qui n'exige pas que l'objet soit perçu effectivement). Cet objet est le tableau lui-même : l'image invisible du mythe, comme objet à représenter, ne peut apparaître

---

<sup>10</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, *Op. cit.*, p. 221.

<sup>11</sup> *Ibid.*

que dans l'image mentale du tableau qui la représente, et sous forme de tableau. De ce fait, la projection est possible, et le tableau réalisable. L'on comprend alors que la matière picturale, pour reprendre les termes de Maldiney, sert d'*analogon* pour l'image même du tableau. C'est comme si l'on disait que le peintre ne s'est pas fait une image mentale de Narcisse devant son reflet, mais du tableau représentant Narcisse devant son reflet. Et c'est cette image mentale qu'il a reproduite. Parce que le tableau est la représentation de lui-même, il n'y a pas de distorsion possible entre l'image du mythe et celle du tableau, pas d'« hypertypose ».

Maldiney souligne, par ailleurs, que l'ultime cible de l'image peinte n'est pas l'objet qu'elle représente, mais bien le spectateur, l'observateur du tableau :

[...] c'est l'objet qui se dirige sur nous dans l'image même, cependant que dans notre visée attentive de l'objet en image, nous nous dirigeons sur lui dans une visée intentionnelle active (...). D'une part l'image, s'étant emparée du regard, nous regarde et se trouve par là investie d'une réalité magique ; en même temps cette réalité se trouve en concurrence avec celle de l'objet dans le monde, visé à travers elle<sup>12</sup>.

De toute évidence, puisque l'objet visé par le tableau dont parle Vauday est l'image d'un mythe, il n'a pas de réalité dans le monde de la perception si bien que la mise en concurrence ne renvoie, ici encore, qu'au tableau lui-même. Cependant, lorsque nous considérons la transposition de l'image visible en image lisible, ciblant ultimement non plus le spectateur mais le lecteur, cette mise en concurrence prend tout son sens.

Le lecteur se retrouve confronté à la dualité inhérente à la description d'un tableau : dire ce que l'image contient et la dire aussi en tant que tableau. Dans cet objectif, la description sépare les deux aspects de l'image : l'image-objet et l'image *de* l'objet. Ce principe est probablement à l'origine de la distorsion appelée hypotypose, puisqu'une telle distinction est impossible dans le tableau même. Nous constatons, néanmoins, que, dans la description, ces deux aspects de l'image gardent le même statut lisible, comme c'est le cas dans le tableau où ils sont tous deux visibles. D'autre part, comme l'image se retrouve véhiculée à

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 223-224.

travers le médium textuel, le lecteur peut avoir accès à l’image du mythe dans la description. Plus précisément, dans les deux cas, l’aspect « image *de* l’objet » adopte le même statut lisible. La grille suivante récapitule le processus :

		Mythe	Peinture	Explication
Medium		Textuel	Iconique	Textuel
Cible		Lecteur	Spectateur	Lecteur
Statut de l’image	Image-objet	Invisible	Visible	Lisible
	Image de l’objet	Lisible	Visible	Lisible

C’est par le biais de la description que l’image du tableau peut diriger vers sa cible son objet, car elle permet au lecteur de recouvrer l’image du mythe qui a inspiré le tableau. Par le fait même, la mise en concurrence peut effectivement avoir lieu : la réalité de l’image lisible rejoint l’objet également lisible, alors rétabli dans la réalité du seul monde auquel il appartient, à savoir le discours. Autrement dit, le lecteur de l’explication peut lire l’image au même titre que le lecteur du mythe, ce que le spectateur du tableau ne peut faire. De même, la description permet de rétablir l’aspect image-objet invisible dans l’image du mythe : la formulation « *ceci est une image d’une scène mythique* » peut apparaître dans la description du tableau.

Nous pouvons en déduire que même s’il y a perte par hypotypose de la peinture à l’explication, l’*ekphrasis* va aussi plus loin que le tableau qu’elle décrit. Elle peut révéler la réalité de l’objet de l’image – son statut et son médium d’origine, ce que ne peut faire directement le tableau : il faut en effet que le spectateur connaisse le mythe de Narcisse pour pouvoir le déduire de son observation du tableau. Au contraire, le lecteur n’a pas cette obligation, à cause de la formulation requise dans l’*ekphrasis* : *ce tableau représente la scène mythique de Narcisse se mirant dans l’eau*. Donc, toute *ekphrasis* d’un tableau réel se révèle porteuse d’une double distorsion : hypotypose parce qu’elle en montre moins, « hypertypose » parce qu’elle peut en dire plus.

L'image du tableau fictif : quelle représentation pour le portrait animé ?

En comparaison avec l'exemple de Vauday, un tableau fictif ne présente pas de transfert de médium, puisqu'on en reste toujours au niveau du texte. Mais le fait qu'un tableau fictif inanimé puisse être peint lui assure une valeur iconique, ce qui n'est pas le cas du tableau animé<sup>13</sup>. Par contre, que le tableau fictif soit animé ou non, le texte qui le raconte le précède toujours, en quelque sorte, autant qu'il en découle. Pour déterminer si le tableau animé possède une valeur iconique à son tour, l'analyse de l'image du tableau fictif en général est alors essentielle. La question est de savoir, d'un côté, si l'image du tableau adopte des statuts différents selon la façon dont elle se manifeste dans le texte ; de l'autre, s'il y a distorsion lorsque l'image change de statut et de quelle nature elle est.

Dans *Harry Potter*, l'image lisible ne parvient au lecteur que de façon indirecte, par la médiation d'un narrateur omniscient, auquel un autre intermédiaire peut s'ajouter, à savoir un protagoniste du récit. L'image, alors, semble à la fois partagée entre deux descriptions potentielles et surdéterminée par elles. La description d'un portrait animé par le protagoniste ne parvient au lecteur que par l'intervention du narrateur, si bien que le lecteur croit avoir affaire à une seule et même description ; mais comme la médiation via le narrateur peut se faire sans intervention du protagoniste, il s'instaure un décalage entre les deux descriptions qui ne peut totalement se résorber. La dernière description de tableau dans la série l'indique clairement :

Tout autour des murs, les directeurs et directrices de Poudlard l'ovationnaient debout. Ils (...) dansaient et sautaient sur les fauteuils dans lesquels on les avait peints [...].

---

<sup>13</sup> L'on pourrait objecter que les tableaux animés dans *Harry Potter* sont effectivement représentés dans les versions cinématographiques. Cependant, nous considérons que le médium intermédiaire qu'est le cinéma instaure un décalage par rapport à l'art pictural au sens propre. Nous ne voyons donc pas le tableau animé en tant que tel, mais sa reproduction via les effets spéciaux nécessaires pour permettre l'animation de ces portraits.

Mais Harry n'avait d'yeux que pour l'homme qui occupait le plus grand des tableaux, juste derrière le fauteuil du directeur. Des larmes jaillissaient derrière les lunettes en demi-lune et coulaient dans la longue barbe argentée »<sup>14</sup>.

La position du protagoniste semble à la fois détachée et indissociable de celle du narrateur.

En ce sens, le tableau se manifeste au lecteur à deux niveaux du récit : l'informatif et le descriptif. L'informatif postule la présence du tableau, indique ou suggère l'acte perceptif, et établit la médiation : le narrateur seul ou avec le protagoniste. Le descriptif dévoile le tableau en remplissant cet acte perceptif, en lui donnant un objet, c'est-à-dire une image. Le narrateur se situe aussi bien au niveau informatif que descriptif : c'est lui qui indique qu'il y a un tableau à voir et qui le voit ; il peut également dire ce qu'il y a à voir *dans* le tableau. Le protagoniste, quant à lui, se situe au niveau du descriptif uniquement. D'une certaine façon, il reçoit les instructions du narrateur et regarde ce qu'il y a à voir dans le tableau. Dans l'exemple que nous venons de donner, le narrateur informe le lecteur quant à la position des tableaux, notamment : tout autour des murs ou juste derrière le fauteuil. Il décrit aussi ce que voit le protagoniste : le personnage peint du professeur Dumbledore qui pleure.

Le narrateur seul indique une sorte de position d'observation neutre : la focalisation zéro<sup>15</sup>. À travers lui, l'image est exposée directement au lecteur. Nous pouvons formuler de la manière suivante la description du tableau fictif : *voici un portrait ; voici ce qu'il représente*. Évidemment, la première partie de la formulation correspond à l'image-objet, tandis que la seconde correspond à l'image *de* l'objet. Le principe est ici le même que pour l'*ekphrasis* d'un tableau réel : les deux aspects conservent le même statut. Cependant, aucun médium autre

---

<sup>14</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 872 : « All around the walls, the headmasters and headmistresses of Hogwarts were giving him a standing ovation ; (...) they danced up and down on the chairs in which they had been painted » ; « But Harry had eyes only for the man who stood in the largest portrait directly behind the Headmaster's chair. Tears were sliding down from behind the half-moon spectacles into the long silver beard ».

<sup>15</sup> Terme emprunté à F. Demougin, *Voir ou lire : pour une éducation du regard*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 46.

que textuel ne peut être envisagé pour le tableau fictif, si bien que nous ne pouvons pas déduire de distorsion.

Narrateur seul	Récit informatif	Portrait fictif	Récit descriptif
Médium	Textuel	Textuel	Textuel
Cible	Lecteur		Lecteur
Image-objet	Lisible	Lisible	Lisible
Image de l'objet	Lisible	Lisible	Lisible

Dans ces circonstances, le portrait fictif n'est pas considéré comme ayant de cible dans la mesure où personne ne l'observe en tant que tel. Dans le cas d'un tableau réel, le spectateur fait preuve d'une « visée intentionnelle active », selon Maldiney, parce qu'il choisit de regarder le tableau dans le but de voir ce qu'il représente. Dans le cas du tableau fictif de notre texte, le lecteur lit intentionnellement la description mais celle-ci lui est imposée par le narrateur qui choisit quand la faire intervenir dans la narration. On peut donc dire que la visée intentionnelle du lecteur sur le tableau fictif est passive et non active. Dans le cas présent, enfin, la mise en concurrence des réalités est évidente, puisque l'objet représenté se manifeste au même niveau que l'*ekphrasis*, dans le monde du texte. Nous pouvons simplement formuler l'*ekphrasis* du tableau au niveau du récit descriptif en : *ceci est un portrait et voici qui il représente*, ou encore : *ce portrait du professeur Dumbledore le représente pleurant*.

En revanche, lorsque le protagoniste est adjoint au narrateur, le lecteur n'a accès directement qu'à l'aspect image-objet – *voici un portrait* ; l'accès à l'image de l'objet se fait indirectement : par le protagoniste qui la décrit – *voici ce que je vois* – via le narrateur. La formule devient alors : *voici un portrait que quelqu'un observe* ; *voici ce qu'il voit*. Cela signifie que l'image du tableau acquiert son propre statut : visible pour le protagoniste. Par conséquent, comme le narrateur n'a plus la responsabilité complète de la description du tableau, sur le strict plan de ce qu'il énonce par lui-même au lecteur, l'aspect image de l'objet devient

invisible. La division entre récit informatif et récit descriptif devient plus nette, comme le montre la grille suivante :

Narrateur et protagoniste	Récit informatif	Portrait fictif	Récit descriptif
Médium	Textuel		Textuel
Cible	Lecteur	Protagoniste	Lecteur
Image-objet	Lisible	Visible	Lisible
Image de l'objet	Invisible	Visible	Lisible

Cette fois, la question du médium à travers lequel l'image du portrait est véhiculée reste énigmatique. Puisque le portrait est visible pour le protagoniste, nous devrions considérer que son médium est iconique. Or, ceci est incompatible à la fois avec le caractère fictif du tableau et avec le fait que, ultimement, le lecteur accède à l'image dans sa totalité (sous ses deux aspects) par la lecture de la description. Cela étant, si nous comparons le cas du tableau réel précédemment étudié avec celui-ci, nous voyons des points communs au niveau du statut de l'image : elle est visible pour le spectateur-protagoniste ; lisible pour le lecteur. Nous pourrions supposer que l'image du portrait subit des pertes lorsqu'elle est transposée dans le récit descriptif ; d'où une distorsion par hypotypose. Conséquemment, cela signifierait que portraits réel et fictif sont traités de manière équivalente. Reste à savoir si la mise en concurrence des réalités confirme cette idée.

Le portrait fictif ne diverge du portrait réel étudié qu'au niveau du récit informatif, où les statuts des deux aspects de l'image sont inversés. Que l'aspect image-objet soit accessible au lecteur dans l'*ekphrasis* n'étonne pas, puisque l'image est donnée comme portrait à même le médium : le texte énonce clairement qu'il s'agit d'une représentation. Mais l'*ekphrasis* ne permet pas de recouvrer l'image de l'objet malgré le médium commun. En fait, puisque l'image dirige d'abord son objet vers le protagoniste, la visée intentionnelle passive du lecteur est supplantée par celle active du protagoniste qui choisit de regarder le

tableau dans l'intention de voir ce qu'il représente. La part du narrateur consiste toujours à faire intervenir la description, mais il est tenu de décrire le portrait observé par le protagoniste et de se limiter à ce que ce dernier voit. Dans ce cas, la mise en concurrence des réalités par le lecteur n'aboutit à rien. Si une formulation était envisageable, elle serait gauche et non pertinente : *ceci est le portrait du personnage que le protagoniste voit lorsqu'il observe le tableau*. La distorsion est alors bien de l'ordre de l'hypotypose dans la mesure où l'*ekphrasis* se présente de façon détournée, montrant que l'image telle qu'elle se présente à l'observateur est impossible à rendre.

Nonobstant, le tableau animé ne peut être représenté dans le sens habituel où nous le concevons, parce qu'il ne s'agit pas d'une image mais de plusieurs. En effet, chaque fois qu'un personnage de portrait bouge, il prend l'équivalent d'une autre pose, ce qui correspond à une autre image. Ainsi, le portrait de Dumbledore ne le représente pas toujours pleurant : « Dumbledore dormait dans un cadre d'or, au-dessus du bureau, ses lunettes en demi-lune perchées sur son nez aquilin, l'air paisible et serein »<sup>16</sup>. Il vaudrait mieux dire alors que l'objet qui l'a inspiré n'a pas été perçu une fois, mais une infinité de fois et que toutes les images mentales ainsi générées ont été projetées ensemble sur l'image du tableau. Paradoxalement, l'inconcevabilité de cette idée confirme qu'il y a, en plus de l'hypotypose, une « hypertypose » du portrait animé : le tableau, tel que vu par le protagoniste, dépasse de loin toute image mentale de son objet. Que l'image *de* l'objet soit invisible au lecteur dans le récit informatif est donc lourd de sens : le texte ne parvient pas à exposer totalement le tableau qu'il invente, si bien que la dimension iconique du portrait animé est confirmée à même le médium textuel.

#### La problématique de l'animation induite : le contenu et le contenant du portrait

L'un des exemples les plus marquants de portrait animé que nous propose la littérature fantastique est, sans nul doute, celui de Dorian Gray, dans l'œuvre

---

<sup>16</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 718 : « *Dumbledore was slumbering in a golden frame over the desk, his half-moon spectacles perched upon his crooked nose, looking peaceful and untroubled* ».

éponyme d'Oscar Wilde. Le modèle, Dorian Gray, voit son portrait vieillir à sa place et traduire, par l'enlaidissement progressif des traits de son visage peint, la décadence morale dans laquelle il sombre. À première vue, l'exemple semble trop différent des portraits animés présentés dans le cycle de J. K. Rowling pour être comparable efficacement. En effet, dans *Harry Potter*, les personnages représentés se déplacent à l'intérieur de leurs toiles, vont d'une toile à une autre, interagissent entre eux ainsi qu'avec les protagonistes du roman<sup>17</sup>. Ainsi, le portrait de Phineas Nigellus, ancien directeur de l'école de magie, réagit-il à l'annonce de la mort du protagoniste Sirius Black : « Dois-je comprendre, dit lentement Phineas Nigellus, (...) que mon arrière-arrière-arrière petit-fils – le dernier des Black – est mort ? / Oui, Phineas, répondit Dumbledore. / Je ne le crois pas, dit Phineas d'un ton brusque »<sup>18</sup>. Ce n'est pas le cas du portrait de Dorian Gray.

De plus, au contraire de ce que nous lisons dans le texte fantastique, les physionomies des personnages peints de J. K. Rowling ne changent pas au cours du temps. Enfin, les observateurs de ces portraits peuvent voir les personnages pendant qu'ils se déplacent : « Harry tourna la tête à temps pour [voir Phineas Nigellus] sortir de son portrait et sut aussitôt qu'il allait se rendre dans son autre tableau du Square Grimmaud. Peut-être irait-il ainsi de toile en toile en appelant Sirius dans toute la maison »<sup>19</sup>. Quant à Dorian Gray, il ne peut que constater, *a posteriori*, que son portrait a subi des modifications : « Au moment où il tournait la poignée de la porte, son regard tomba sur son portrait (...). Il sursauta et recula,

---

<sup>17</sup> Un autre exemple tiré du gothique se rapprocherait davantage des portraits décrits dans *Harry Potter* : dans *Le Château d'Otrante*, où un personnage représenté sort, lui-aussi, physiquement de son cadre. Nous avons choisi de parler du portrait de Dorian Gray, cependant, car cet exemple est plus propre à établir les concepts théoriques nécessaires à notre analyse (Voir H. Walpole, *Le Château d'Otrante*, Paris, José Corti, « Romantique », 1995).

<sup>18</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 981 : « "Am I to understand", said Phineas Nigellus slowly (...), "that my great-great-grandson – the last of the Blacks – is dead ?" »

"Yes, Phineas", said Dumbledore

"I don't believe it", said Phineas brusquely ».

<sup>19</sup> *Ibid.* : « Harry turned his head in time to see Phineas marching out of his portrait and knew that he had gone to visit his other painting in Grimmauld Place. He would walk, perhaps, from portrait to portrait, calling for Sirius through the house ».

comme saisi d'étonnement (...). Le visage lui parut légèrement changé. L'expression avait l'air différente »<sup>20</sup>.

Pourtant, le portrait de Dorian Gray présente des caractéristiques révélatrices des principes à l'œuvre dans *Harry Potter*. En effet, dans les deux cas, l'animation du portrait suppose un changement dans l'image du tableau perceptible par l'observation et comparable à une image autre du même tableau<sup>21</sup>. C'est ce qui distingue le portrait animé d'un portrait inanimé dont le contenu ne change pas. Par ailleurs, la comparaison incite à considérer des degrés dans l'animation. Ces degrés ne traduisent pas, en soi, les types de transformations qui affectent les portraits : modification de l'expression du personnage peint dans *Le Portrait de Dorian Gray* ; comportement différent dans *Harry Potter*. Ils sont davantage tributaires de l'acte de perception qui les accompagne.

Dans l'œuvre d'Oscar Wilde, lors de l'observation du portrait par le modèle, aucun changement du contenu n'a lieu. Le personnage représenté paraît fixe, comme dans un portrait inanimé. Il s'ensuit que la transformation du contenu du portrait advient dans l'intervalle séparant deux moments d'observation. Nous parlerons alors d'*animation induite* dans/par les descriptions successives. Dans l'œuvre de J. K. Rowling, le changement et sa constatation adviennent simultanément. Autrement dit, le contenu se modifie sous les yeux mêmes de l'observateur : « Ils virent le chevalier du Catogan qui fêtait Noël en compagnie de deux moines, quelques anciens directeurs de Poudlard et son gros poney. Le chevalier releva sa visière et leva une coupe d'hydromel à leur santé »<sup>22</sup>. Nous nommons ce principe, *animation exposée*.

Pour autant, les contenus des portraits dans *Harry Potter* s'animent également en dehors des moments où ils sont observés, à en croire les différences

---

<sup>20</sup> O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *Op. cit.*, p. 180 : « As he was turning the handle of the door, his eye fell upon the portrait (...). He started back as if in surprise. (...) the face appeared to him a little changed. The expression looked different ».

<sup>21</sup> Ici, l'image du tableau est prise dans ses deux aspects. Pour la suite de l'analyse, nous n'aurons plus besoin d'établir cette distinction et nous parlerons de l'image de façon générale.

<sup>22</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 240 : « [...] they found Sir Cadogan enjoying a Christmas party with a couple of monks, several previous headmasters of Hogwarts and his fat pony. He pushed up his visor and toasted them with a flagon of mead ».

notoires entre les descriptions successives de certains portraits. Voici deux descriptions séparées par une conversation entre des protagonistes : « Ils étaient arrivés devant le portrait de la grosse dame qui somnolait paisiblement, la tête appuyée contre le bord du cadre » et, plus loin, « (...) il fut interrompu par la grosse dame qui les avait regardé d'un air endormi et se mit soudain en colère »<sup>23</sup>. De toute évidence, le moment où le personnage du tableau a été réveillé par la conversation a échappé au regard des protagonistes. Il semblerait alors que les portraits animés dans *Harry Potter* alternent *animation exposée* et *induite*.

Cependant, même dans le cas de l'*animation induite*, il existe des divergences entre *Harry Potter* et *Le Portrait de Dorian Gray*. À propos du roman de Wilde, Nathalie Prince souligne que « paradoxalement le tableau est constamment appelé à suggérer une image qui n'est plus là puisqu'elle a disparu, de telle sorte que les descriptions du tableau font toujours référence à un invisible, un tableau qui n'existe plus mais qui sert d'élément de comparaison. Ce sont des descriptions hors-cadre »<sup>24</sup>. Bien sûr, le terme image est ici l'équivalent de notre contenu. Cette remarque de N. Prince implique que chaque description contient des éléments se rapportant à une image précédente, déjà observée.

Il s'instaure alors une sorte de décalage dans la description qui n'est pas fidèle à l'image dont elle est sensée être le reflet mais cherche toujours à recréer l'image perdue. Or, pourquoi chercher à la rappeler si celle-ci a déjà été observée et décrite (puisque'elle n'existe qu'à travers le texte) ? En quoi cela rendrait-il efficacement compte de la transformation actuelle du portrait et de l'animation qui en découle ? Il semble, au contraire, que ce rappel constant d'une image disparue tendrait vers une négation de l'animation, dans la mesure où la description de toute nouvelle image ne constituerait qu'un moyen de mettre l'ancienne en relief, donc de la pérenniser malgré sa disparition : « Souvent (...), un miroir à la main, il regardait alternativement le visage méchant et vieillissant fixé sur la toile, et le

---

<sup>23</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *Op. cit.*, p. 326 : « [...] they came to a halt in front of the Fat Lady, who was dozing peacefully with her head against her frame » ; « [...] he was interrupted by the Fat Lady, who had been watching them sleepily and now burst out ».

<sup>24</sup> N. Prince, « Le Chef-d'œuvre inconnu de Dorian Gray », dans *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et romantisme », 2003, pp. 393-404. La citation se trouve page 396.

beau et jeune visage qui, du fond de la glace polie, lui souriait »<sup>25</sup>. Dans chaque observation successive du portrait, le modèle n'y voit que la confirmation de l'image peinte à l'origine et dont le miroir, d'ailleurs, semble reproduire la pose.

Paradoxalement, pour reprendre le terme de N. Prince, c'est bien là le seul moyen de témoigner de l'animation du portrait. En effet, il est évident que l'animation ne peut porter que sur l'ancienne image car elle seule change ; la nouvelle, au contenu fixe, ne peut être considérée comme animée ou changée en soi. Il s'ensuit que chaque nouvelle image est, à son tour, projetée prospectivement vers une description subséquente :

Ce portrait serait pour lui le plus magique des miroirs [...].

Quand le sang se serait retiré de ce visage pour n'y laisser qu'un masque de craie blafard aux yeux de plomb, lui-même conserverait tout le charme de l'adolescence<sup>26</sup>.

En anticipant la description des futures transformations du portrait, l'observateur crée lui-même, pour ainsi dire, ces nouvelles images. Car, pour que chaque nouvelle image soit décrite, il faut qu'à son tour elle devienne ancienne, qu'elle disparaisse. De ce fait, seule une description rappelant l'image disparue, et appelant implicitement une image à venir, peut permettre d'induire l'animation. Le changement devient alors continu, rompant ainsi avec l'apparente fixité des images : « D'heure en heure, de semaine en semaine, la chose peinte sur la toile vieillissait »<sup>27</sup>. Ultimement, il serait donc impossible de décrire vraiment le portrait à moins que celui-ci n'ait une image originelle observée et vers laquelle tendraient toutes les descriptions, rétrospectives autant que prospectives. Cela explique sans doute pourquoi la dernière image du portrait est une réplique de la première : « Lorsqu'ils entrèrent, ils découvrirent, accroché au mur, un superbe

---

<sup>25</sup> O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *Op. cit.*, pp. 238-239 : « Often, (...) he himself would (...) stand, with a mirror, in front of the portrait (...) looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass ».

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 204-205 : « This portrait would be to him the most magical of mirrors » ; « When the blood crept from its face, and left behind a pallid mask of chalk with leaden eyes, he would keep the glamour of boyhood ».

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 230 : « Hour by hour, and week by week, the thing upon the canvas was growing old ».

portrait de leur maître tel qu'ils l'avaient vu pour la dernière fois, dans toute la splendeur de sa jeunesse et de sa beauté exquises »<sup>28</sup>.

L'image disparue, dit encore N. Prince, correspond à un autre tableau. L'image est donc le contenu du portrait considéré comme distinct du cadre et de la toile, de son contenant, en quelque sorte. Ce contenant n'est associé à une image que matériellement, de façon instrumentale. Il n'est pas nécessaire et, dans ce cas précis, il se révèle même inutile, puisque l'image décrite existe nécessairement en-dehors de ce qu'il peut contenir ; d'où, les descriptions dites « hors-cadre »<sup>29</sup>. L'on pourrait objecter que l'image originelle est bien inscrite dans un contenant qui devrait naturellement être considéré comme originel lui-aussi. Or, ce cadre et cette toile ne sont jamais remplacés dans le récit d'Oscar Wilde ; le texte ne prête pas à cette interprétation. Cela signifie donc que, bien que contenant l'image originelle, ce cadre et cette toile initiaux n'en garantissent ni l'intégrité ni la pérennité. Mais parce qu'ils la contiennent malgré tout, ils permettent de dégager un substrat dans l'image qui résiste aux changements d'aspects imposés par l'animation et continue d'être présent à chaque nouvelle image. C'est, en quelque sorte, un moyen d'isoler le contenu de toutes ses possibles versions. Il s'agit donc d'un contenu absolu, considéré comme peint en dépit de la façon dont il est peint.

Dans l'œuvre de Rowling, l'animation qui a lieu dans l'intervalle entre deux observations successives du même portrait n'est pas un enjeu de la description au même titre que dans *Le Portrait de Dorian Gray*. Les contenus des portraits, instables par essence, sont également animés lorsqu'ils sont observés, si bien que des comparaisons entre images ne sont pas nécessaires pour rendre compte du phénomène. Certes, l'animation influence bien le contenu du portrait et permet que, d'une observation à l'autre, celui-ci ne se donne pas à voir de la même façon : « Le regard de Harry s'attarda sur le tableau qui représentait parfois le portrait de Phineas Nigellus Black, (...) mais le cadre était vide, ne montrant

---

<sup>28</sup> Ibid. : « When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty ».

<sup>29</sup> Cette utilisation du terme diffère de la nôtre.

qu'une toile de fond d'un brun terreux »<sup>30</sup>. Dans *Harry Potter* aussi, il peut y avoir disparitions d'images. Néanmoins, comme la description n'a pas pour objectif de démontrer qu'une image a disparu, elle est fidèle à l'image à laquelle elle se rapporte<sup>31</sup>. L'observation de ce portrait peut exposer la toile vide ou non, mais la description ne peut que constater ce que le cadre contient.

La question est donc : comment la description de la nouvelle image permet-elle d'induire qu'une animation a affecté le portrait durant l'intervalle entre les observations ? Considérons l'exemple le plus simple, où l'*ekphrasis* peut souligner un détail jamais mentionné auparavant. Ainsi en est-il du portrait de la grosse dame que l'on voit « rajustant la guirlande qu'elle portait dans les cheveux »<sup>32</sup>. L'observateur constate la présence de cet objet, sans pour autant avoir assisté à son ajout. L'animation ayant permis cette nouvelle image ne peut être qu'induite de la description. De ce fait, à quoi réfèrent les modifications qui forment la nouvelle image et qui sont constatées *a posteriori*, comme dans le texte de Wilde ? Nous serions tentés de suggérer que l'*ekphrasis* de la nouvelle image n'entraîne pas tant une animation, phénomène normal et pérenne dans le récit de Rowling, qu'une comparaison dont elle ne peut se passer.

Car il paraît impossible de considérer une image comme modifiée sans comparaison : « Comment décrire un tableau qui change sinon en le comparant à un autre tableau, sinon par des impressions qui se comparent à d'autres impressions ? »<sup>33</sup>. Le fait de voir la grosse dame portant une guirlande devrait, à tout le moins, évoquer sa représentation habituelle où aucun ornement n'est mentionné. L'*ekphrasis*, dans ce cas, se contente généralement de mentionner « Une très grosse femme vêtue d'une robe rose »<sup>34</sup>. Or, cette comparaison semble,

---

<sup>30</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, Op. cit., p. 215 : « Harry's gaze wandered to the portrait that sometimes contained Phineas Nigellus Black, (...) but it was empty, showing nothing but a stretch of muddy backdrop ».

<sup>31</sup> D'ailleurs, des descriptions successives peuvent être identiques, et ce sans remettre en question le fait que le portrait soit animé. Pour faciliter notre raisonnement et respecter notre choix d'une perspective comparative, nous considérons seulement le cas où les descriptions diffèrent.

<sup>32</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 424 : « straightening her new tinsel hairband ».

<sup>33</sup> N. Prince, *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Op. cit., p. 396.

<sup>34</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 92 : « a very fat woman in a pink silk dress ».

au mieux, laissée à la discrétion du lecteur. La description de l'observateur n'en fait pas cas. Ce serait là l'équivalent du paradoxe que N. Prince a relevé dans *Le Portrait de Dorian Gray*, tout en étant à l'opposé.

Dans *Harry Potter*, effectivement, l'*animation induite* ne justifie pas le fait que le portrait soit différent par rapport à une observation précédente. De la même manière, elle ne projette pas la nouvelle image dans une description prochaine où elle servirait d'élément de comparaison : rien ne permet de savoir comment le portrait de la grosse dame se présentera, lors de la prochaine observation. Dans l'œuvre de Wilde, au contraire, les changements successifs s'accumulent et en laissent présager d'autres : « Un sentiment de douleur l'envahit à la pensée de la dégradation qui attendait le beau visage fixé sur la toile »<sup>35</sup>. Mais alors, à quoi se compare la nouvelle image ? Seule l'absence d'image originelle permet que chaque nouvelle description se passe de référence à une autre image, qu'elle soit ancienne ou future. Nous retrouvons, ici, le principe observé plus haut, à savoir qu'il existe un substrat, un contenu qui n'est pas subordonné à un aspect précis mais peut potentiellement en revêtir plusieurs. Par conséquent, cela signifie que, dans *Harry Potter*, chaque ancienne ou nouvelle image est comparée au contenu absolu du portrait animé.

Ici s'établit le point de divergence entre les deux œuvres comparées. Étant donné que le contenu absolu, quel qu'il soit, présente un aspect originel dans *Le Portrait de Dorian Gray*, toutes les modifications se rapportent à cet aspect, ce qui permet d'ailleurs au contenu absolu de les transcender. Par contre, le portrait animé n'ayant pas d'aspect originel dans *Harry Potter*, les modifications affectent directement le contenu absolu. Ce dernier n'existe donc pas en dépit de toutes ses images, mais à cause d'elles. En termes simples, il est la somme de toutes les images que le portrait peut avoir. Une telle réflexion nous amène à considérer de manière différente la question du contenant du portrait animé dans *Harry Potter*.

Nous avons dit, concernant le portrait de Dorian Gray, que le cadre et la toile n'étaient qu'accessoires – ce qui ne signifie pas qu'ils soient absents – dans

---

<sup>35</sup> O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *Op. cit.*, p. 203 : « *A feeling of pain crept over him as he thought of the desecration that was in store for the fair face on the canvas* ».

la description dont le but était la reconstitution d'une image perdue. Nous avons aussi dit que cette limitation à l'état de simple instrument était indispensable pour concevoir l'existence d'un contenu absolu du portrait. En approfondissant le raisonnement, nous comprenons que ce contenu absolu n'est, en fait, jamais observé parce qu'il n'est pas visible en soi, une des conditions selon lesquelles il peut transcender les transformations successives que subit le portrait. Les images ne semblent être que des tentatives pour le représenter, l'image originelle étant probablement l'approximation la plus juste. Comme le contenu absolu existe au-delà des images, il ne peut que se déformer à travers l'animation. Les images différentes se nient les unes les autres, si bien qu'aucune d'elle ne permet de savoir ce que le tableau représente vraiment. De sorte qu'il est nécessaire qu'un observateur constate les modifications successives du portrait, tout en ayant en mémoire l'image originelle observée, pour que le contenu absolu transcende ces mêmes déformations. Le portrait est donc tributaire de l'observateur. Le contenant permet à ce dernier de superposer les images emmagasinées dans sa mémoire pour mieux les comparer<sup>36</sup>.

Le contenu absolu, dans *Harry Potter*, est au contraire toujours observable, toujours visible, puisque présent dans l'image, quoiqu'à titre partiel. Ainsi, que le portrait de la grosse dame la représente « occupée à lisser les plis de sa robe de satin rose »<sup>37</sup>, ou que la toile soit vide, parce qu'elle est « allée se promener »<sup>38</sup>, chaque image fait partie intégrante de la représentation. Parce qu'elles ne sont pas comparées les unes aux autres, les images ne se remettent pas mutuellement en question. Elles s'additionnent plutôt, tendant vers la complétion du contenu absolu. La description a donc pour objectif de représenter une image que nous pourrions également qualifier d'absolue.

---

<sup>36</sup> En cela, le roman d'Oscar Wilde fait écho à la formule d'Ernest Hello : « Le fantastique n'est pas toujours dans l'objet, il est toujours dans l'œil » (E. Hello, « Du genre fantastique », *Revue française*, tome XV, quatrième année, 1858, p. 36).

<sup>37</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *Op. cit.*, p. 258 : « *The Fat Lady, who smoothed the folds of her pink satin dress* ».

<sup>38</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 163 : « *The Fat Lady had gone on a night-time visit* ».

Bien sûr, une telle représentation est inconcevable en soi : à quoi ressemblerait une image formée d'une multitude d'autres sans pour autant en représenter une seule en particulier ? Pour cette raison, le contenant du portrait est indispensable : il sert de réservoir, en quelque sorte, à toutes ces images. Il permet que ni les descriptions ni les images ne soient « hors-cadre » au sens où N. Prince l'entend. Il n'est donc pas tout à fait juste de dire que les images des portraits disparaissent dans *Harry Potter* ; elles se succèdent, coexistent et se fondent les unes dans les autres, tout à la fois, sans qu'aucune n'en pâtisse. Ici, c'est comme si le portrait animé avait sa propre mémoire où emmagasiner ses images, sans avoir recours à celle d'un observateur, puisque le contenu absolu se forme continuellement<sup>39</sup>.

### **La dialectique de l'encadré et de l'hors-cadré : la relation entre contenu et contenant dans trois portraits de *Harry Potter***

L'analyse de l'animation induite nous apprend que le contenu du portrait animé dans *Harry Potter* ne change pas, en réalité. Il ne fait que re-présenter, c'est-à-dire identifier de nouveau, et sans cesse, son objet. Dans quel but ? Edmund Husserl dit que, compte tenu qu'aucun acte perceptif en soi ne peut donner la totalité de l'objet perçu, la conscience doit en compléter l'image<sup>40</sup>. D'une certaine manière, l'animation des portraits dans *Harry Potter* le traduit : l'image complétée d'une personne ne devrait-elle pas rendre compte de sa vie, de son expression gestuelle ou orale ? Comment concevoir, en effet, une image mentale fixe d'une personne comme étant fidèle ou représentative ? Peut-être est-ce pour cela que dans un texte comme *Le Portrait de Dorian Gray*, la séance de pose est mentionnée : l'on doit imposer au modèle une certaine stase sans laquelle le portrait serait fondamentalement irréalisable, en tant que projection d'une

---

<sup>39</sup> Pour reprendre les termes d'E. Hello cités dans la note 36, nous pourrions dire que la *fantasy* est toujours dans l'objet, qu'elle soit ou non dans l'œil.

<sup>40</sup> Voir E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950.

image mentale. Peut-être est-ce pour cette même raison que le tableau s'anime et change : il est réellement fidèle<sup>41</sup>.

Dans *Harry Potter*, à l'inverse, aucune pose n'est mentionnée. Tous les portraits de l'œuvre représentent des personnes défuntées, si bien que le lecteur n'assiste à aucune réalisation de tableau. Même le professeur Dumbledore, pourtant un protagoniste du récit au même titre qu'Harry, ne fait l'objet d'un portrait qu'après sa mort. Le tableau en question semble, d'ailleurs, apparaître dans le bureau de la direction de Poudlard immédiatement après son décès, sans qu'on sache qui l'a réalisé et quand, ni qui l'a placé là<sup>42</sup>. Paradoxalement, le contenu rompt ainsi son lien avec l'objet réel qu'il représente : d'une part, le processus de création de l'œuvre et l'intervention d'un peintre ne semblent pas nécessaires ; d'autre part, il semble préférable que le modèle soit éliminé pour que le portrait existe. Cela signifie que la mobilité n'a pas pour but la vraisemblance de la représentation ; elle est propre au personnage du portrait. Or, cette mobilité n'est pas toujours tributaire de la projection sur la toile, de la mise en cadre, ni du positionnement sur un mur, étant donné que les personnages représentés peuvent quitter leurs toiles et y revenir. Du coup, le contenant paraît le seul élément fixe du portrait, suggérant un processus de représentation habituel : c'est le seul élément à avoir pu être fixé par la conscience, à l'instar du tableau réel inspiré du mythe de Narcisse, mentionné plus haut.

Cela nous invite à repenser la relation entre contenant et contenu en termes dialectiques, puisque le contenant ne sert visiblement pas de limite au contenu et que le contenu remet en question les dimensions apparentes du contenant<sup>43</sup>. En outre, si contenant et contenu ne sont pas absolus, l'espace qui

---

<sup>41</sup> De ce fait, ce n'est pas tant l'animation du tableau qui éveille la plus grande inquiétude que sa fidélité à son modèle.

<sup>42</sup> La version cinématographique diffère sur ces points : nous assistons à la réalisation du portrait du professeur Lockhart de son vivant. Le portrait se réalise de lui-même, ce qui sous-entend une interprétation du silence du texte (Voir C. Columbus, *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, Warner Bros Pictures, 2002, 0'35''34).

<sup>43</sup> Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, pareillement, le cadre ne constitue pas une frontière imperméable puisque l'évolution du personnage dépose son empreinte sur le portrait peint. En effet, le portrait de Dorian Gray suppose également une dialectique, celle du modèle et de sa représentation. Le contenant ne fixe plus la représentation, mais le modèle. Ce dernier, en tant qu'être vieillissant et changeant, nie normalement le portrait comme représentation momentanée –

entoure le portrait ne l'est pas davantage. Autant il participe du fonctionnement du portrait, son *modus operandi*, autant il est redéfini par ce dernier. Comme notre titre le laissait présager, les portraits animés dans *Harry Potter* évoluent entre deux notions : l'encadré et l'hors-cadré, chacun se définissant dialectiquement par rapport à l'autre. Pour illustrer cette dialectique, nous avons sélectionné trois des plus importants portraits dans l'œuvre. Il s'agit des portraits de la grosse dame, de Madame Black, et du Chevalier du Catogan<sup>44</sup>. Le premier met en concurrence le réalisme de l'encadré avec celui de l'hors-cadré, en montrant jusqu'à quel point l'animation rend la représentation tangible, vraie. Le second portrait affiche un *modus operandi* de l'encadré à la fois mécanique et conditionné à ce qui se passe dans l'hors-cadré, si bien que l'animation concerne le rôle du portrait en tant qu'ornement. Quant au portrait du Chevalier du Catogan, il explore directement la question des limites de l'encadré et la façon dont ils affectent la position que le tableau occupe dans l'hors-cadré.

#### Le réalisme de l'encadré: le portrait de la grosse dame et sa matière

L'*ekphrasis* du premier portrait animé à apparaître dans le récit est avare de détails : « tout au bout du couloir était accroché un tableau qui représentait une très grosse dame vêtue d'une robe de soie rose »<sup>45</sup>. Cette parcimonie nous intrigue, du fait qu'il s'agit du portrait le plus souvent mentionné dans tout le cycle. Louis Marin explique que les mécanismes sous-jacents au positionnement et à l'encadrement d'une représentation participent de sa fonction, de son

---

et ultimement infidèle – de son objet. En figeant le modèle dans le temps, le portrait de Dorian Gray s'affranchit précisément de ses propres limitations. Il y a là une certaine similitude avec les portraits des défunts de Rowling, dans la mesure où l'on peut voir le modèle comme une entrave à l'existence du portrait animé.

<sup>44</sup> Nous laissons de côté les portraits de Phinéas Nigellus, d'Albus Dumbledore et d'Ariana Dumbledore qui, en dépit de leurs caractéristiques particulières, reprennent les principes d'animation des trois autres en les poussant plus loin.

<sup>45</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *Op. cit.*, p. 137 : « *At the very end of the corridor hung a portrait of a very fat woman in a pink silk dress* ».

fonctionnement, et de sa fonctionnalité en tant que représentation<sup>46</sup>. Dans un cas comme le portrait de la grosse dame, rien n'est plus vrai, surtout si l'on entend par fonction sa qualité de portrait, par son fonctionnement son animation et, par sa fonctionnalité, son rôle de porte – il sert d'entrée des quartiers réservés aux élèves appartenant à la maison Gryffondor<sup>47</sup>.

Parmi tous les portraits marquants de l'œuvre, la grosse dame est le seul personnage véritablement anonyme : son nom n'est jamais révélé et rien ne prouve qu'elle en ait un... ni qu'elle sache de qui elle est le portrait. Même son amie, qui apparaît brièvement dans son tableau a au moins un prénom, Violette. Dès le départ, la dialectique de l'encadré et de l'hors-cadré est transportée jusque dans l'*ekphrasis* qui, lorsqu'il s'agit d'un portrait consiste, fondamentalement, à l'identifier. Cela est nécessaire au spectateur pour qu'il considère le tableau comme réaliste, c'est-à-dire comme représentation de l'hors-cadré. Dans ce cas, l'*ekphrasis* néglige l'identification du portrait de la grosse dame à un quelconque modèle, non pour indiquer une insignifiance en tant que représentation, mais au contraire pour montrer que le réalisme du tableau est ailleurs, dans sa substance même. En effet, la brièveté de sa première description contraste grandement avec d'autres descriptions du portrait qui mettent l'accent sur la tangibilité de cette représentation.

Le réalisme du portrait se manifeste en particulier par la matière picturale qui le compose : « La grosse dame était assise dans son cadre en compagnie de son amie Violette. Elles étaient entourées de boîtes vides de chocolats à la liqueur et paraissaient un peu éméchées »<sup>48</sup>. Ici, les détails du portrait ne sont pas représentés que par la couleur ou les formes, mais par la texture même de la

---

<sup>46</sup> L. Marin, *On representation*, Stanford, Stanford University Press, « Meridian : Crossing aesthetics », 2001, p. 353. Citation originale : « *frames, the operators and processes of positioning and framing, and their figures, [are] among the mechanisms that every representation includes in order to present itself in its function, its functioning and, indeed, its functionality as representation* ».

<sup>47</sup> Pour les lecteurs qui ne seraient pas familiers de l'œuvre, nous précisons que les élèves de l'école de magie Poudlard sont répartis selon quatre maisons (correspondant aux personnalités des quatre fondateurs de l'école) : Gryffondor (Harry Potter et ses amis en font partie), Serpentard (à laquelle appartenait l'ennemi du héros : Lord Voldemort), Poufsouffle et Serdaigle.

<sup>48</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, *Op. cit.*, p. 438 : « *The Fat lady was sitting in her frame with her friend Violet from downstairs, both of them extremely tipsy, empty boxes of chocolate liqueurs littering the bottom of her picture* ».

peinture. D'ailleurs, le comportement du personnage en est affecté, ce qui laisse entendre que la texture varie en fonction de ce qu'elle représente : un être humain éméché ou une boîte de friandises alcoolisées. Le signe et sa signification se confondent dans la substance.

Qui plus est, et comme nous l'avons déjà évoqué, cette même scène du portrait illustre le principe d'animation induite, montrant la continuité des images générées par l'animation. Le spectateur voit la suite d'autres scènes dont il n'a pas été témoin, mais dont il ne peut douter qu'elles ont eu lieu : celle où Violette a rejoint la grosse dame dans sa toile, celle où les boîtes de chocolats ont été ouvertes, puis vidées, etc. Paradoxalement, cette puissance d'évocation du portrait le rapproche plus de l'image que du discours : « La peinture étant un arrêt sur image combinant fixité et instantanéité, elle ne pourra indiquer la totalité du mouvement dont elle est une coupe qu'en refusant l'instant quelconque et en sélectionnant dans les phases de l'action celui qui est le mieux à même de la suggérer toute entière »<sup>49</sup>. Ici, l'image évoque d'autres images, mais aussi d'autres textures – nourriture, boisson – qui font d'autant plus partie de sa réalité qu'elles ne peuvent être décrites : les boîtes de chocolat sont déjà vides lorsque leur ajout dans la toile est remarqué. L'animation confère au personnage un contrôle sur le contenu tel qu'il infère une autre *ekphrasis*, induite à son tour, comme celle décrivant la consommation des friandises pendant qu'elle a lieu. Cette *ekphrasis* est indépendante de la visée intentionnelle du spectateur : le portrait en dit plus qu'il ne montre.

Enfin, la fonctionnalité du portrait en tant que porte, montre que son contenant est aussi affecté par l'animation. Le système déclenchant l'ouverture est un mot de passe que la grosse dame choisit elle-même et que les élèves doivent lui donner pour pouvoir franchir l'entrée de leur dortoir. Le dialogue ainsi instauré entre l'observateur du tableau et le personnage représenté affecte directement notre dialectique. En effet, en se posant comme frontière, l'encadré impose sa présence dans l'hors-cadré ; en décidant du mot de passe, il y impose également

---

<sup>49</sup> P. Vauday, *La Matière des images: poétique et esthétique*, *Op. cit.*, p. 173.

sa signification. Le fonctionnement du tableau comme porte dénote une maîtrise certaine du contenu sur le contenant : « le tableau pivota aussitôt, laissant voir un trou rond découpé dans le mur »<sup>50</sup>. Il n'est plus seulement question de mobilité du contenu mais de celle du contenant, initiée par le contenu. Outre confirmer que la fonctionnalité du portrait est indissociable de son positionnement, le *modus operandi* du portrait redéfinit les composantes réelles de la représentation : aux contenu et contenant, s'ajoutent les gonds qui relient le tableau au mur et finalement, avec son ouverture découpée que seule le portrait peut sceller, le mur lui-même. La matière de l'encadré, agissant jusque dans l'hors-cadré, n'est plus seulement réaliste ; elle devient réelle.

#### La résistance à l'hors-cadré : l'automatisme du portrait de Madame Black

Contrairement au portrait posthume du professeur Dumbledore, le portrait de Madame Black<sup>51</sup> a probablement été réalisé du vivant de son modèle qui, semble-t-il, a affecté son portrait d'un comportement particulier. Ainsi, il ne peut être enlevé du mur où il est placé : « depuis un mois, nous essayons de la décrocher mais elle a dû jeter un maléfice de Glu Perpétuelle derrière la toile »<sup>52</sup>. Ce cas d'intervention du modèle est unique dans l'œuvre<sup>53</sup>. Il s'agirait donc d'une action extérieure sur le contenant, indépendamment du contenu, qui nous incite à examiner le rapport d'influence entre encadré et hors-cadré.

Le fonctionnement du portrait de Madame Black s'apparente à celui du portrait précédent. Il comporte une réaction à l'hors-cadré, semblable à celui du mot de passe. En effet, sitôt qu'un son relativement puissant se fait entendre à

---

<sup>50</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *Op. cit.*, p. 137 : « *The portrait swung forward to reveal a round hole in the wall* ».

<sup>51</sup> Madame Black est la mère défunte de Sirius Black, le parrain du héros.

<sup>52</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *Op. cit.*, p. 100 : « *We've been trying to get her down for a month but we think she put a Permanent Sticking Charm on the back of the canvas* ». Les protagonistes de l'œuvre étant majoritairement magiciens, ils peuvent affecter leur environnement par des sortilèges divers, tel celui supposément utilisé par Madame Black pour empêcher que l'on déplace son portrait.

<sup>53</sup> Rien ne nous permet de faire la même réflexion au sujet du seul autre tableau qui ne peut être décroché (voir J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*, *Op. cit.*, p. 14).

proximité du tableau, ce dernier répond par « un terrible hurlement à glacer le sang »<sup>54</sup>. Bien que se limitant à l'environnement sonore, cette réaction indique encore un certain automatisme dans le *modus operandi* du portrait. Cependant, le comportement de la grosse dame est nuancé, du simple fait que l'élément déclenchant la réaction varie : le mot de passe change régulièrement – il peut être loufoque, compliqué, ou lié aux circonstances comme le mot « guirlande » choisi en période de Noël<sup>55</sup>. Par ailleurs, l'échange entre personnage du portrait et protagoniste du récit autour du mot de passe varie également : parfois un élève l'oublie ou l'ignore.

Au contraire, l'automatisme du portrait de Madame Black est plus affirmé, dans la mesure où la réaction est restreinte. Tout d'abord, les phrases toutes faites sont l'apanage du personnage<sup>56</sup> : « ...VOUS SOUILLEZ LA MAISON DE MES ANCÊTRES... »<sup>57</sup> ; «...honteuses salissures dans la maison de mes ancêtres »<sup>58</sup>. Le personnage est cantonné à un certain type d'expression, ce qui transcrit une conception particulière de l'hors-cadré : le son entendu est systématiquement perçu comme une agression sur le lieu où se trouve le portrait, à savoir la maison de la famille Black. Du coup, l'encadré est également conçu comme limité en termes de signification : la représentation, quoiqu'animée, s'apparente davantage à un portrait inanimé, à l'expression faciale figée. Ensuite, le portrait ne peut être placé ailleurs parce que ce lieu est sa seule raison d'être : il est fait pour réagir violemment à tout bruit jugé perturbant et ne respectant pas la dignité des lieux. Réciproquement, son rôle – sa fonctionnalité – justifie son automatisme : parce qu'il est immuable, il n'est adaptable à aucune autre situation et ne peut avoir aucun autre type de réaction. De ce fait, il s'instaure une relation

---

<sup>54</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Op. cit., p. 98 : « [...] a horrible, ear-splitting, blood-curdling screech ».

<sup>55</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 424. Le terme utilisé dans la langue originale est « *Fairy Lights* ». Le mot guirlande peut se traduire par « *string of lights* » ; la traduction en français n'a donc pas conservé l'association d'idées.

<sup>56</sup> « *The portrait of Sirius' mother is not a very 3D personality ; she is not very fully realised. She repeats catchphrases that she had when she was alive* » (festival du livre d'Édimbourg, le 15 Août 2004). <http://www.accio-quote.org/articles/2004/0804-ebf.htm>

<sup>57</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Op. cit., p. 216 : « "[...] *BESMIRCHING THE HOUSE OF MY FATHERS* –" ».

<sup>58</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, Op. cit., p. 208 : « [...] *taint of shame on the house of my fathers* ».

d'influence mutuelle entre l'hors-cadré et l'encadré qui démontre l'impact du portrait sur l'espace où il est situé : les protagonistes doivent être les plus silencieux possible à proximité du portrait pour ne pas le « réveiller »<sup>59</sup>. Comme le portrait de la grosse dame, celui de Madame Black s'impose dans l'hors-cadré.

Par ailleurs, l'agencement particulier du contenant affecte le spectateur : « les rideaux mangés aux mites devant lesquels Harry était passé un peu plus tôt s'écartèrent brusquement mais ce n'était pas une porte qu'ils masquaient. Pendant une fraction de seconde, Harry crut voir une fenêtre derrière laquelle une vieille femme coiffée d'un chapeau noir hurlait de toutes ses forces comme si on l'avait torturée – puis il s'aperçut qu'il s'agissait d'un simple portrait grandeur nature »<sup>60</sup>. Les rideaux semblent masquer une porte parce que le tableau est situé dans le hall d'entrée ; la confusion avec la fenêtre, si éphémère soit-elle, démontre combien le portrait animé résiste à la fonction d'objet ornemental : il devient un élément architectural. Comme le portrait-porte de la grosse dame, le tableau masque la configuration réelle des lieux et influe sur l'appréhension visuelle de l'hors-cadré par le spectateur.

Par là-même, le contenant influence le rapport du spectateur avec le tableau : « [le cadre] définit les conditions appropriées pour la réception visuelle et l'observation de la représentation »<sup>61</sup>. L'agencement du contenant conditionne effectivement l'appréhension du contenu par le spectateur. Que le portrait de Madame Black se caractérise par la voix avant même la vue est révélateur de sa signification en tant que représentation : « la vue dit trop de choses à la fois. L'être ne se voit pas. Peut-être s'écoute-t-il » dit Gaston Bachelard<sup>62</sup>. Le portrait doit être écouté parce que sa signification est ainsi plus précise que s'il était simplement

---

<sup>59</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *Op. cit.*, p. 79. Dans le texte en anglais, Madame Weasley, la mère de Ron, dit en recommandant la discrétion : « *I don't want anything to wake up* ».

<sup>60</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, *Op. cit.*, p. 98 : « *The moth-eaten velvet curtains Harry had passed earlier had flown apart, but there was no door behind them. For a split second, Harry thought he was looking through a window, a window behind which an old woman in a black cap was screaming and screaming as though she were being tortured – then he realised it was simply a life-size portrait* ».

<sup>61</sup> L. Marin, *On representation*, *Op. cit.*, p. 356. Citation originale : « *[the frame] gives the appropriate definition of the conditions for the visual reception and contemplation of the representation as such* » (nous traduisons).

<sup>62</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, PUF, 1998, p. 194.

regardé : qui s'attarderait à observer pour le comprendre le portrait « déplaisant » d'une vieille femme « [bavant], ses yeux [roulant] dans leurs orbites, sa peau parcheminée se [tendant] sur son visage tandis qu'elle vociférait »<sup>63</sup> ? Ainsi, les rideaux ne sont pas là tant pour empêcher la réaction vocale du portrait que pour la permettre, afin de mieux en accentuer la signification visuelle. L'*ekphrasis* insiste, ici, sur la résistance de l'encadré face à la banalisation que lui imposerait l'hors-cadré, par sa persistance à vouloir toujours apparaître de nouveau, surprendre par sa présence et sa signification. L'automatisme, loin d'aller contre l'autonomie du portrait animé, la confirme.

#### L'encadré hors-cadré : le portrait du Chevalier du Catogan et la problématique des murs

Le Chevalier du Catogan est un personnage théâtral, caricatural, un peu grotesque : « stupéfaits, ils virent le petit chevalier tirer son épée et la brandir féroce­ment en sautillant d'un air rageur. Mais l'épée était trop longue pour lui : un moulinet un peu trop vigoureux lui fit perdre l'équilibre et il tomba face contre terre »<sup>64</sup>. Encore une fois, l'apparente simplicité du portrait ne doit pas nous tromper ; ce personnage est extrêmement révélateur de la dialectique encadré/hors-cadré et de sa complexité. À l'opposé de la description de la grosse dame, celle de ce personnage est la plus longue – l'équivalent de deux pages environ. Le texte explore dans ce portrait un point saillant de l'animation : le personnage se déplace dans plusieurs tableaux, alors qu'il guide Harry, Ron et Hermione dans le château de Poudlard.

La découverte du portrait se fait par étapes, en commençant par le décor, puis l'élément complémentaire, et enfin le sujet principal, le personnage : « ils

---

<sup>63</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Op. cit., p. 98 : « [...] it was (...) the most unpleasant [portrait] he had ever seen [...] » ; « the old woman was drooling, her eyes rolling, the yellowing skin of her face stretched taut as she screamed ».

<sup>64</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Op. cit., p. 108 : « They watched in astonishment as the little knight tugged his sword out of its scabbard and began brandishing it violently, hopping up and down in rage. But the sword was too long for him ; a particularly wild swing made him overbalance, and he landed face down in the grass ».

arrivèrent sur un palier inconnu où il n'y avait rien d'autre qu'un grand tableau représentant une vaste étendue d'herbe » ; « un gros poney gris pommelé venait d'apparaître dans le pré et s'était mis à brouter l'herbe d'un air nonchalant » ; « un instant plus tard, un petit chevalier trapu, vêtu d'une armure, apparut à son tour dans un bruit de ferrailles »<sup>65</sup>. Poser ainsi les éléments semble contraire à l'ordre par lequel l'on devrait procéder à l'*ekphrasis* d'un tel tableau, c'est-à-dire en partant du personnage. Or, dans le même temps, cela concentre le regard sur un élément en apparence des plus banals, mais d'une importance capitale dans ce portrait : le décor.

Indubitablement, le décor n'est pas un simple fond sur lequel les autres éléments sont mis en relief, mais participe pleinement de l'animation du portrait : « à en juger par les traces d'herbe sur ses genouillères de métal, [le chevalier] venait de tomber de son poney »<sup>66</sup>. L'herbe qui tache l'armure n'est pas celle que le spectateur identifie dans le cadre, ce qui suggère la présence de matière picturale dans l'hors-cadré. S'il était question d'un portrait inanimé, nous pourrions vérifier les propos de L. Marin, selon lequel la présence de la toile est niée, en tant que surface permettant aux éléments du tableau d'être vus, par l'illusion de la profondeur<sup>67</sup>. Dans ce cas précis, la présence de la toile est niée seulement en tant que surface limitée de représentation parce que, justement, la profondeur n'est pas une illusion. En effet, ce n'est pas une quelconque technique qui indique la perspective, c'est la matière picturale elle-même.

Ainsi, le décor prolonge l'espace du contenu au-delà du contenant, dans une forme particulière d'animation induite. Contrairement à l'exemple du portrait de la grosse dame, cette animation induite n'est pas décrite parce qu'elle n'est pas *observable* : l'action qui sert la composition du tableau est initiée dans le support mural, comme si ce dernier et la toile n'étaient en fait qu'une seule et même surface. Le contenu se trouve, alors, lié à ce que nous nommons la problématique

---

<sup>65</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, *Op. cit.*, p. 107 : « They (...) emerged on an unfamiliar landing, where there was nothing but a large painting of a bare stretch of grass » ; « A fat, dapple-grey pony had just ambled onto the grass and was grazing nonchalantly » ; « A moment later, a short, squat knight in a suit of armour had clanked into the picture ».

<sup>66</sup> Ibid. : « By the look of the grass stains on his metal knees, he had just fallen off ».

<sup>67</sup> L. Marin, *On representation*, *Op. cit.*, p. 353.

des murs et qui pose la dialectique sous un jour particulier. Car, le problème est de savoir où le décor commence et finit. Évidemment, de cette question dépend une plus importante encore : que représente, en fait, le portrait du chevalier du Catogan ?

Dans le parcours du chevalier, animation induite et animation exposée s'alternent, mêlant l'encadré et l'hors-cadré : « dans un grand vacarme de métal, il se précipita vers le côté gauche du cadre et disparut. Ils le suivirent le long du couloir en se guidant au bruit de son armure. De temps en temps, ils le voyaient réapparaître dans l'un des tableaux accrochés au mur »<sup>68</sup>. La problématique des murs nous indique qu'il existe entre les tableaux d'un même lieu (ce qui comprend le château tout entier, probablement), une sorte de dimension commune que ni les cadres, ni les interstices de mur nu entre eux n'affectent. Les murs semblent, au contraire, être ce qui permet cette dimension : le bruit de l'armure est aussi audible pour les protagonistes dans l'animation induite qu'exposée, indiquant que le personnage continue d'être une représentation, même en dehors de son cadre. Nous ne pouvons plus alors parler de l'hors-cadré comme nous l'avons fait jusqu'à présent. Il s'agit ici d'un certain hors-cadré, propre aux portraits eux-mêmes, dans lequel chacun déborde de son cadre jusqu'à envahir potentiellement tous les autres. Le fait est que, en apparaissant dans tous les tableaux, le chevalier les modifie nécessairement : « il avait fait irruption dans un tableau qui représentait des dames vêtues de robes à crinoline, provoquant sur son passage des exclamations effarouchées »<sup>69</sup> ; « Adieu ! lança le chevalier en montrant sa tête dans un tableau qui représentait des moines à l'air sinistre »<sup>70</sup>. Réciproquement, ces modifications affectent également son propre portrait si bien que le décor d'herbe verte est aussi, en quelque sorte, le décor de tous ces autres tableaux que le personnage visite.

---

<sup>68</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Op. cit., p. 108 : « *And he ran, clanking loudly, into the left hand-side of the frame and out of sight. They hurried after him along the corridor, following the sound of his armour. Every now and then they spotted him running through a picture ahead* ».

<sup>69</sup> *Ibid.* : « [...] *they saw him reappear in front of an alarmed group of women in crinoline* ».

<sup>70</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Op. cit., p. 109 : « *"Farewell !" cried the knight, popping his head into a painting of some sinister-looking monks* ».

La problématique des murs révèle, ainsi, toute la complexité du portrait du chevalier : le contenu du portrait est trop vaste et varié pour tenir dans un seul encadré ; il lui faut donc un hors-cadré spécifique, où toute l'étendue de ses perspectives peuvent s'exprimer. En plaçant le décor comme élément fondateur de la représentation, l'*ekphrasis* n'est pas synonyme d'un manque mais d'une ouverture de l'image. Le portrait du chevalier du Catogan se fait l'écho de ce que dit Lessing : « on ouvrira l'image à l'imaginaire en la décomplétant, car montrer moins c'est suggérer au-delà du cadre et de l'instant, donner plus et mieux à imaginer »<sup>71</sup>. Nous avons là, l'illustration de ce que nous avons appelé le contenu absolu qui transcende toutes les images autant qu'il peut s'exprimer à travers elle. Si l'ordre des éléments du portrait apparaît à rebours de ce qu'il devrait être, c'est que le contenu absolu d'un portrait animé se résume parfaitement à ceci : la représentation d'un fond, à la fois vide et présent, à la fois fixe et vivant, à partir duquel toute forme est possible.

L'étude des portraits dans l'œuvre de J. K. Rowling nous a permis d'aborder la réflexion sur l'image dans le texte de deux façons. D'une part, nous avons pu voir dans quelle mesure la description accorde au tableau animé une valeur iconique, sans nier sa dépendance au médium textuel. Cela a nécessité la mise en place des concepts et outils théoriques spécifiques, avec pour objectif de démontrer qu'un portrait animé peut, au même titre qu'un tableau réel, faire l'objet d'une *ekphrasis* à part entière. Plusieurs points essentiels ont été pris en considération : le processus de transposition de l'image visuelle vers le texte et réciproquement, la relation entre la représentation et son objet, le rôle du spectateur dans la description du tableau, et les modifications que l'animation impose à l'image.

Cette partie théorique de notre étude a dégagé les principes structurants du portrait animé : le contenu et le contenant, dont nous avons examiné les

---

<sup>71</sup> Citation de Vauday commentant les travaux de Lessing. P. Vauday, *La Matière des images: poétique et esthétique*, Op. cit., p. 184.

rapports à travers trois des portraits apparaissant dans *Harry Potter*. Contenu et contenant nous sont donc apparus comme les termes d'une dialectique, celle de l'encadré et de l'hors-cadré. L'encadré pose la relation entre contenu et contenant dans les limites du portrait, tandis que l'hors-cadré transpose cette même relation au niveau de l'espace entourant le portrait. Les trois exemples, par leurs caractéristiques particulières et communes, illustrent la complexité de cette dialectique : le premier en démontre l'impact sur le réalisme de la représentation animée ; le second montre comment cette dialectique impose la représentation au spectateur ; dans le troisième, enfin, la dialectique apporte la preuve que l'animation du portrait transforme en profondeur le lieu où il se trouve.

Évidemment, concentrer cette analyse sur deux volets – la nature de l'image animée et son expression dans le récit – implique que d'autres aspects de la réflexion ont été écartés. Par exemple, nous n'avons pas abordé le portrait en tant qu'ornement, pour le côté théorique, ni le rôle des portraits animés dans la construction de l'univers du récit, pour l'analyse littéraire. Ces deux angles d'approche sont d'ailleurs concomitants, dans la mesure où, ainsi que le dit Maldiney : « l'ornement exprime quelque chose et même l'essentiel du support où il s'inscrit : il en exalte la forme où sa fonction se configure. En même temps il exprime autre chose que le support et qui le dépasse »<sup>72</sup>. Ainsi, les portraits animés de Poudlard pourraient être révélateurs de la microsociété que constitue l'école : les portraits de défunts directeurs informeraient le lecteur quant à l'histoire du lieu. Celui de Madame Black, avec son attitude raciste et méprisante, montre par ailleurs clairement comment l'univers de J. K. Rowling est idéologiquement marqué. Ultimement, l'analyse des portraits conduirait même à des réflexions philosophiques sur la mort ou l'acte créateur. Le portrait animé est-il une négation de la mort, un facteur de résilience pour le protagoniste Harry, constamment confronté au décès de ses proches ? Que signifie l'absence du peintre : un simple fait de magie ou une impossibilité de représenter la mort, justement ?

---

<sup>72</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace, Op. cit.*, p. 176.