L'OISEAU BLEU
Revue du conte et de la littérature de jeunesse

Les régimes de la mort et leurs figurations dans *Once Upon A Time*

Bochra CHARNAY
Univ. Lille, ULR 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue, F-59000 Lille, France

Résumé

Once Upon A Time est une série américaine créée par Edward Kitsis et Adam Horowitz, diffusée depuis 2011 aux États-Unis, et 2012 en France, qui comporte sept saisons. La trame essentielle consiste en une méta quête menée par Emma Swann, héroïne de la série, surnommée « la sauveuse », qui tente de résoudre l'énigme d'une malédiction dont ont été victimes les habitants de la petite ville de Storybrooke. Autour de cette intrigue principale s'articulent de multiples quêtes secondaires menées par les autres protagonistes issus des contes les plus connus et des mythes, et qui se manifestent notamment grâce aux analepses. Notre article se propose d'étudier les régimes de la mort, leurs diverses configurations ainsi que leurs significations dans cette fiction transfuge originale. Il tente également d'explorer les processus d'élaboration des multiples arcs narratifs qui la composent et d'en montrer la spécificité tant au niveau narratif qu'iconique.

Mots clés : conte, mythe, fiction transfuge, analepse, régimes de la mort, narration.

Abstract

Once Upon A Time is an American series created by Edward Kitsis and Adam Horowitz, broadcast since 2011 in the United States, and 2012 in France, which includes seven seasons. The essential plot consists of a meta-quest led by Emma Swann, heroine of the series, nicknamed «the Savior», who tries to solve the enigma of a curse suffered by the inhabitants of the small town of Storybrooke. Around this main plot are articulated multiple secondary quests conducted by the other protagonists from the best-known tales and myths, and which manifest themselves notably through the analepses. Our article proposes to study the regimes of death,

their various configurations as well as their meanings in this original defector fiction. It also attempts to explore the processes of elaboration of the multiple narrative arcs that compose it and to show their specificity both at the narrative and iconic level.
Keywords : tale, myth, defector fiction, analepsis, regimes of death, narration.

> La mort est d'abord une image, elle reste une image. Elle ne peut-être consciente que si elle s'exprime, et elle ne peut s'exprimer que par des métaphores.
>
> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*
> José Corti, 1948, p. 290.

Préliminaire

Once Upon A Time est une série américaine créée par Edward Kitsis et Adam Horowitz, diffusée depuis 2011 aux États-Unis, et entre 2012 et 2018 en France. Elle comporte sept saisons, soit au total 156 épisodes.

La trame essentielle consiste en une méta quête menée par Emma Swann, héroïne de la série, surnommée « la Sauveuse » qui tente de résoudre l'énigme d'une malédiction dont ont été victimes les habitants de la petite ville de Storybrooke. À ses 28 ans, l'héroïne devait lever un sort noir jeté par la Méchante Reine Régina, sur les habitants de la forêt enchantée, qui les a privés de leurs souvenirs et de leur bonheur. Autour de cette intrigue principale s'articulent de multiples quêtes secondaires menées par les autres protagonistes et destinées à éclairer diverses facettes d'un passé commun vécu dans un monde enchanté avant d'en être chassés par la Méchante Reine. Chaque intrigue secondaire correspond à la réécriture d'une séquence narrative, d'un motif ou d'un personnage issu de l'univers contique[1] ou mythique, ou plus largement du substrat culturel commun.

Ces quêtes secondaires se manifestent grâce à l'analepse, fort récurrente dans la série et employée de façon systématique. D'abord, elle permet d'articuler deux espaces temps différents, ensuite, elle éclaire le présent des protagonistes en révélant une part de leur passé

[1] *Contique* est un néologisme créé par nous-même, utilisé pour la 1ère fois dans notre thèse où sont explicitées les règles de dérivation et les acceptions qui lui sont attribuées.

situé avant la malédiction et avant leur amnésie. L'analepse permet de remonter vers un temps antérieur, transporte les personnages – et le spectateur – dans un espace différent, celui de la forêt enchantée où tout a commencé comme l'indique la scène d'ouverture :

> Il était une fois, une forêt enchantée où vivaient tous les personnages de contes. Nous les connaissons bien ou du moins nous le croyons. Un jour, ils se trouvèrent piégés dans un monde où les fins heureuses n'existaient plus…notre monde, voici comment tout a commencé.

Ce procédé récurrent autorise également un métadiscours jouant avec les codes du genre conte et manipulant ses stéréotypes pour en faire une production transfuge où se reconnaît aisément le récepteur moderne. Notre article se propose d'étudier les régimes de la mort, leurs diverses configurations ainsi que leurs significations dans cette fiction transfuge originale. Il tente également d'explorer les processus d'élaboration des multiples arcs narratifs qui la composent et d'en montrer la spécificité tant au niveau narratif qu'iconique.

Une fiction transfuge[2]

La série reconfigure essentiellement un substrat contique puisé dans la culture populaire occidentale mais qui s'élargit à un palimpseste de mythes, d'épopées et de légendes commun à la culture indo-européenne et la dépassant parfois pour intégrer des éléments archétypaux de l'univers oriental. C'est le cas de la saison 6 qui met en scène Aladin, Jasmine, le génie des Mille et une nuits, entre autres. Le titre de la série, qui est la reprise à l'identique de la formule stéréotypée « Il était une fois », ouvre sur un monde fictionnel complexe, construit sur une multitude d'univers qui s'enchevêtrent et se superposent en une sorte de dichotomie perpétuelle qui scelle le pacte de la reconfiguration et crée une nouvelle diégèse fondamentalement transfictionnelle.

Ainsi, la saison 1 s'ouvre sur un fragment de *Blanche Neige*, où la protagoniste est dans son cercueil de verre, entourée des nains. La trame se tisse ensuite autour du Petit Chaperon rouge où Ruby est un chaperon loup voire loup-garou vivant diverses aventures, croisant le chemin de Blanche Neige, de Mulan, du roi Arthur et de tant d'autres protagonistes qui évoluent dans un univers magique. Tous ces personnages et bien d'autres, archétypaux également, se retrouveront dans d'autres lieux, magiques et/ou réels où ils vivront de nouvelles histoires en

[2] Concept emprunté à Richard Saint Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

compagnie des héros de contes célèbres que les scénaristes se sont appropriés comme le *Nain Tracassin*, *Cendrillon, la Belle et la bête, Hansel et Gretel ou la Belle au bois dormant.*

Cet univers intertextuel s'élargit à des œuvres incontournables de la Littérature de jeunesse à travers le concept fondateur de l'intergénéricité[3]. Ainsi, apparaissent au fil des épisodes des héros et des séquences narratives empruntés aux romans d'*Alice aux pays des merveilles* (le chapelier fou, la Reine de cœur : Cora, mère de Régina), à *Peter Pan* (père de Rumpelstilstikin), à *Pinocchio, Le Prince et le Pauvre,* roman de Mark Twain (1882)*, Sans famille* d'Hector Malot, *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, *Docteur Jekyl et Mister Hyde* de Robert-Louis-Stevenson, etc.

Par ailleurs, de nombreuses légendes fondatrices de la culture occidentale sont également convoquées à travers les personnages du Roi Arthur et des chevaliers de la Table ronde, de son épouse Guenièvre et de l'enchanteur Merlin, sans oublier les légendaires Robin des bois et le Capitaine Crochet auxquels sont consacrés de nombreux épisodes et saisons, ainsi que la légende merveilleuse du roi Midas qui ouvre la saison 1.

Pour compléter ce panorama transfictionnel, il faut citer les principaux mythes que la série adapte et reconfigure à la lumière des contraintes scénaristiques et techniques tel que celui d'Orphée et de Hadès lors de la saison 5. Il faut enfin souligner le caractère trans-iconique de la série où notamment les figures disneyennes de la Reine des neiges, de Crochet, de La belle et de la Bête, de Hadès, servent de modèles principaux aux acteurs.

La série est ainsi, fondamentalement, le produit d'une démarche de sélection, de dissémination et de recomposition de fragments intertextuels divers élaborés grâce à un tissage complexe de trames qui ne cessent de s'entrecroiser. L'enchevêtrement des ressources hypotextuelles et transmédiatiques fait de la série une fiction composite, hybride où se mêlent, sous forme d'une pluralité d'arches ou d'arcs[4] narratifs, des références connues et moins connues du téléspectateur suscitant un effort de décryptage important voire difficile, sauf à se laisser aller à une lecture syntagmatique, négligeant la reconstitution paradigmatique et symbolique.

---

[3] Jean-Michel ADAM, « Enjeux discursifs de la généricité des textes ». Entretien avec J. -M. Adam, propos recueillis par D. Martens et D. Willem, *Interférences littéraires* n° 13, 2014, p. 195-223. J.-M ADAM et Ute HEIDMANN, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* : « Les genres de la parole », 38e année, n°153, 2004, p. 62-67.

[4] Arc ou arche narrative : ce sont les intrigues qui se développent sur plusieurs épisodes et qui incluent les petites histoires propres à chaque personnage. Elles sont définies au début du processus créatif, peuvent être modifiées dans leurs détails mais pas dans leur structure. Le concept aurait été inventé par les auteurs du jeu Rôle des Ombres d'Esteren en 2012, Agathe Éditions.

Une narration reconfigurée : le concept de « l'homme-récit »

La série repose sur une trame complexe et foisonnante. Elle est régie par le principe « feuilletonnant » d'une intrigue centrale qui se poursuit sur plusieurs épisodes et qui s'enrichit au fur et à mesure de nouvelles histoires, en apparence secondaires, mais indispensables à la compréhension de l'ensemble. Cette expansion diégétique est favorisée par l'apparition incessante de nouveaux personnages, ce qui confirme la proposition soutenue par Zvetan Todorov selon laquelle « Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits. Ce fait affecte profondément la structure du récit »[5]. Ainsi, la série exploite pleinement ce concept car tout nouvel épisode amène son cortège de nouveaux venus avec, à chaque fois, une histoire propre à chacun d'eux qui nourrit l'intrigue et la complexifie tout en captant l'énonciataire pour le maintenir en haleine et le fidéliser. Quand Peter Pan apparaît, par exemple, l'histoire du pays imaginaire, des enfants perdus, se met en place et se mêle à la quête principale pour en devenir un fragment complémentaire, interrompant momentanément la narration principale, ce que confirme de nouveau Todorov :

> L'apparition d'un nouveau personnage entraîne immanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le «je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle enchâssement.[6]

Même si l'histoire enchâssée ne se relie pas directement à l'histoire enchâssante (par l'identité des personnages), des passages de personnages sont possibles d'une histoire à l'autre créant ainsi des mondes fictionnels et des temporalités différentes. Ce passage est figuré par les flashbacks au cours desquels certains protagonistes sont confrontés à des réalités alternatives ou uchronies, notamment lors de la réécriture divergente de leurs parcours. Toutefois, ce qui préserve cette trame foisonnante et lui donne sa cohésion, c'est le tissage homogène du substrat transtextuel qui lui sert de fondement et qui repose sur le personnage complexe de Rumpelstiltskin.

C'est en effet autour de lui qu'évoluent les protagonistes : il est maître de leurs destinées et les soumet à son pouvoir absolu. Maître des pactes, il ne cesse de les proposer autour de lui de manière itérative, quasi systématique, au point de devenir un leit motiv de la série. De fait,

---

[5] Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, éd. Seuil [1971], 1978, p. 37.
[6] *Ibid.*

Rumpelstiltskin ou le Nain Tracassin ou encore Outroupistache, est une figure diabolique empruntée directement au conte type ATU 500, qui transforme la paille en or en échange du don du premier enfant. Le pacte établi ne peut être transgressé. Rumpelstilskin est le pivot de l'intrigue principale, il exerce un pouvoir de vie et de mort sur l'ensemble des protagonistes auxquels il est lié soit par un pacte diabolique soit par un lien de filiation.

Des mondes fictionnels sous l'emprise du mal et de la mort

La trame principale se déroule dans un temps présent et dans un univers qui se veut vraisemblable, celui de la ville de « Storybrooke » (= ruisseau d'histoires). Un jeu de mots souligne l'ambivalence de cet espace à travers le paronyme « storybook » où l'objet livre détient un rôle fondamental en tant que déclencheur de narrations plurielles.

On relève plus d'une vingtaine de mondes différents : terrestres, aquatiques, souterrains et célestes …chacun ayant son propre bestiaire fantastique ou réel, sa temporalité, et ses valeurs. Les héros s'y rendent pour accomplir des quêtes et sauver d'autres protagonistes victimes du mal, des ténèbres voire de la mort. Le voyage dans l'espace et dans le temps est au cœur de la série et rien ne semble freiner ce mouvement incessant entre le réel et le fictif, les vivants et les morts.

Cette diversité de mondes fictionnels obéit à des codes narratifs et iconiques particuliers qui donnent son identité à la série. On relève ainsi de nombreux effets spéciaux tels que la pixilation, la synthèse 3D et bien entendu le recours à l'incrustation sur fond vert qui donne du relief à ces mondes fantastiques et à leurs créatures. En plus de ces procédés techniques, il faut signaler le recours systématique à l'analepse, procédé narratif récurrent permettant d'articuler deux espaces et deux temps différents. L'analepse éclaire le présent des protagonistes en révélant une part de leur passé situé avant la malédiction et avant leur amnésie et permet d'autre part d'enrichir la trame principale et d'en faire une œuvre transmédiatique et transculturelle.

L'accès à ces univers fictionnels se réalise, au sein du récit filmique, à travers de nombreuses portes et portails magiques qui fonctionnent comme des seuils entre le monde réel et le monde merveilleux, entre le monde des vivants et celui des morts. Ces seuils participent d'une appréhension rituelle de chaque univers et lui attribuent une dimension symbolique voire magique qu'il serait judicieux d'interroger à la lumière du thème récurrent de la mort qui forge la diégèse principale de la série.

Régimes de la mort

Once Upon A Time se construit autour de nombreux thèmes stéréotypés : amour/haine/ jalousie/ pouvoir, qui rapprochent ou opposent les personnages et qui suscitent l'intérêt si ce n'est l'empathie du spectateur. Dans cet univers à la topographie complexe, les figurations de la mort sont plurielles et diffèrent des stéréotypes contiques ou culturels communs. Elles ne sont associées ni à l'image de la Faucheuse, ni à celle de l'Ankou breton mais relèvent de régimes divers qui contribuent à la spécificité de la série. La mort est présente partout, elle est manifestée à travers plusieurs figures originales et complexes formant une typologie spécifique que l'on peut répartir en deux grandes catégories : celle des morts définitives et celle des morts réversibles. Cette étrange répartition remet en cause une perception dominante dans la culture occidentale selon laquelle la mort est un état de non-retour, qualifiée par Philippe Ariès[7] de « mort interdite ». Dans la série, la mort n'est ni « apprivoisée »[8] ni interdite, elle est reconfigurée différemment.

La série met en scène des morts « banales » qui ont lieu lors de différents combats opposant un personnage à un ennemi humain ou monstrueux, c'est le cas du prince James pourfendu par la lance d'un cavalier, ou des soldats tués par le souffle du dragon Maléfique, ou encore des êtres privés de leurs identités par l'Ombre noire qui règne dans le pays imaginaire. On relève également une mort par empoisonnement, celle du roi Léopold, père de Blanche Neige, provoquée par la morsure d'une vipère d'Agrabah. Ce motif transculturel et exotique élargit la toile intertextuelle et met fin à une séquence narrative centrée sur le roi pour en développer une autre consacrée à la naissance de la Méchante reine. De la sorte la mort irréversible d'un personnage est un signe de non-retour dans la trame narrative mais également dans l'espace de tournage.

D'autres régimes de la mort sont manifestés dans la série et lui attribuent une certaine spécificité dans l'univers de la fiction fantastique, nous en citerons quelques exemples, parmi les plus prégnants :

- mort par figement ou transformation de la matière corporelle,
- le motif du « cœur arraché »,
- la descente aux enfers.

---

[7] Philippe ARIES, *L'Homme devant la mort*, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1977.

[8] Selon les catégories définies par Philippe ARIES, *L'Homme devant la mort, op. cit.* Par « mort apprivoisée » il entend ce phénomène historique de proximité spatiale entre morts et vivants du fait de la présence des cimetières en bordure des villes.

Nous ne ferons que survoler la première configuration de la mort afin de mieux nous consacrer aux deux suivantes que nous considérons comme plus pertinentes et originales.

La mort par transformation de la matière corporelle touche plusieurs personnages de la série. Pinocchio connaît une mort progressive, en passant d'un être humain en chair et en os à une marionnette en bois, retournant de la sorte à son état initial. L'image filmique qui traduit cette métamorphose met en évidence une représentation originale de la mort par inertie et figement progressif du corps. Le second cas concerne l'époux d'Abigaëlle, fille du roi Midas mort pour protéger sa fiancée et dont le corps est figé dans une statue en or ; celui-ci restera enfermé, inerte jusqu'au jour où le héros Charmant lui ramène l'eau magique du lac et la lui verse dessus, lui rendant ainsi la vie. La transformation de la chair en glace peut être à l'origine d'une mort soit définitive soit réversible. La première concerne la sœur d'Ingrid victime du pouvoir de celle-ci et dont le corps est « brisé » en mille glaçons ; la seconde, réversible, touche Anna, princesse d'Arendelle, « glacifiée » pendant longtemps et revenue à la vie grâce à un charme. Les métaphores ne manquent pas et tentent, chacune à sa manière, de figurer un état de cette insaisissable qu'est la mort.

« Le cœur arraché »[9]

Parmi les morts définitives certaines échappent aux représentations stéréotypées et constituent des catégories particulières, tel est le cas des morts dues au « cœur arraché ». Ce motif, associé à d'anciens rites funéraires et présent dans la littérature médiévale, est reconfiguré de telle manière qu'il devient un constituant essentiel, définitoire de l'univers fantastique de la série. Ce motif récurrent donne lieu à deux configurations antinomiques. La première est associée à un usage négatif, destructeur du « cœur arraché » où la mort est l'ultime aboutissement, et la seconde lui confère une fonction plutôt positive de préservation provisoire ou perpétuelle.

Les exemples sont nombreux pour l'un comme pour l'autre cas, nous n'en relevons que les figures suivantes :

- Le cœur arraché pour le pouvoir

[9] Détournement du motif médiéval « le cœur mangé » étudié entre autres, par Jean-Jacques VINCENSINI, *Figure de l'imaginaire et figure du discours*. Le motif du "Cœur Mangé" dans la narration médiévale dans : Le « cuer » au Moyen Âge : Réalité et Senefiance [en ligne]. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991.
Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pup/3128.

- Le cœur arraché pour un sacrifice
- Le cœur arraché par vengeance

Les principaux méchants de *Once Upon A Time* : Rumpelstilstkin, Cora et Régina se servent de ce motif dès qu'ils souhaitent obtenir le pouvoir, l'exercer sur les autres ou se libérer de l'emprise d'un adversaire. Cora a arraché son propre cœur, puis celui de sa fille Régina, pour éviter d'avoir des faiblesses et réussir dans sa quête du pouvoir. Elle a également arraché le cœur de Daniel, premier amour de Régina, en déclarant : « L'amour est une faiblesse, le véritable pouvoir dure toujours ». Pour sa part Rumpelstiltskin n'hésite pas à arracher le cœur du guérisseur Fendrake pour se libérer du pacte diabolique selon lequel il lui doit son deuxième enfant. Il récidive avec le cœur du pirate Crochet lorsqu'il veut se libérer de l'emprise de la dague du Ténébreux.

Le cœur arraché fonctionne également comme chantage permettant d'asservir totalement un personnage. Dans le pays des merveilles où elle a été exilée, Cora, devenue la Reine de cœur, n'hésite pas à arracher le cœur du jeune Will Scarlett et d'en faire son « valet de cœur ». Régina agit de même avec le cœur du Chasseur, qu'elle soumet totalement à son pouvoir : « tu es à moi, tu es mon loup apprivoisé, tu feras tout ce que je te dirai de faire », ce qu'elle obtient sans difficulté car ce « cœur arraché » devient « cœur enchanté » et permet de communiquer à distance avec son propriétaire.

Il arrive également que le cœur soit arraché pour accomplir un acte de magie : jeter ou lever un sort. Régina sacrifie le cœur de son père pour obtenir le sort noir et jeter la malédiction sur les habitants de la forêt enchantée, guidée par son désir de vengeance vis à vis de Blanche Neige ; Zéléna arrache le cœur de Régina, avec l'intention de créer un sort lui permettant d'ouvrir un portail temporel vers le passé afin d'inverser son destin. Le jeune Henry, sous l'influence de Peter Pan, s'arrache le cœur en un geste de sacrifice ultime, pour préserver la magie sur l'Ile du Crâne. Chacun des protagonistes principaux a eu affaire d'une manière ou d'une autre au « cœur arraché », qu'il en soit l'auteur ou la victime.

Le « cœur arraché » n'est pas toujours associé à une mort immédiate et définitive, mais peut revêtir d'autres significations : il peut suspendre la mort ou l'empêcher et c'est ici que réside l'originalité du motif. De nombreux épisodes mettent en scène une ritualité du « cœur arraché » le rapprochant de certaines pratiques funéraires ou guerrières du Moyen-Âge. En l'occurrence, il est question d'un rite destiné aux rois et se manifestant en trois actions distinctes : une concerne le corps, l'autre les entrailles et une troisième plus spécifique et plus

symbolique est réservée au cœur. Le corps était embaumé avec aromates, vin et sel ou bouilli dans du vin, puis enfermé dans des peaux d'animaux, en particulier du cerf ; les entrailles, étaient extraites sur le champ, enterrées sur place, tandis que le cœur est l'objet d'un traitement cérémonial et conservé dans des réceptacles précieux.

Ce rituel consacré au cœur est repris et subverti dans la série. Le geste violent, meurtrier, est reconfiguré en un acte d'amour et de protection. Régina s'arrache le cœur à de nombreuses occasions, soit pour se prémunir contre la souffrance causée par l'amour, soit pour le confier à Robin et se protéger de l'attrait des Ténèbres. Ces figures sont multiples et relèvent de l'oxymore car ces actes de « cœurs arrachés » contribuent à la vie et tiennent la mort à distance. Ainsi, lorsque Régina, débarrassée des ténèbres, procède à l'extraction du cœur de Marianne, ex épouse de Robin des Bois, elle accomplit délicatement cette opération dans le but de préserver la jeune femme d'une mort assurée suite au sort du gel que lui a jeté Ingrid la reine des glaces. Régina procède à un rituel précis qu'elle a accompli maintes fois auparavant, notamment vis à vis du Chasseur. Elle extrait le cœur d'un geste rapide et net, puis le pose délicatement dans un coffret en bois précieux, ensuite elle le range dans un tiroir. Ce cœur vivant ira rejoindre d'autres cœurs rangés dans un meuble à tiroirs caché dans le caveau familial.

L'extraction du cœur est ritualisée, elle se fait par étapes et nécessite des actions précises et des matériaux nobles. Le choix du coffret et de l'étoffe préserve le cœur de toute altération et en soulignent la valeur symbolique. Ces coffrets alignés dans l'armoire à cœurs de Régina sont des reliquaires sacrés qui préservent la vie. Le geste de Régina n'est pas sans rappeler des motifs archétypaux de la littérature médiévale. *La Chanson de Roland* nous fournit un exemple explicite lorsque Charlemagne fait prélever les cœurs des trois héros Turpin, Olivier et Roland pour les ranger précieusement dans une châsse en marbre après les avoir enveloppés dans de la soie. Cet usage rituel met en avant le respect et l'admiration pour les héros prolongeant leur valeur au-delà de la mort et leur octroyant une sorte d'éternité. Un autre cas associant cœur arraché et rite funéraire est développé dans le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel où le cœur embaumé de l'amant est conservé dans un coffret d'argent aux côtés des tresses de son amie. Les lais de Guiron[10] et d'Ignauré[11] développent également ce motif du cœur arraché mais le conjoignent à un acte de vengeance et de consommation cannibale.

[10] Ce lai est inclus dans le roman Tristan et Iseult de Thomas d'Angleterre, où apparaît le motif du « cœur mangé », XIIe siècle.

[11] Attribué sans certitude à Raymond de Beaujeu au XIIIe. Il raconte l'infidélité d'un amant qui trompe chacune des femmes à qui il fait croire en son amour. Les maris découvrent la perfidie, lui arrachent le cœur et le sexe et les donnent à manger à leurs épouses infidèles.

Par ailleurs, cette figure plurielle connaît de nombreuses modulations. Ainsi le « cœur arraché » s'il relève d'une action positive, peut évoluer en « cœur partagé » puis en « cœur donné » ; la série en présente deux exemples : le premier est celui de Blanche Neige qui demande à Régina de lui arracher le cœur et d'en donner la moitié à son bien aimé Charmant pour le ressusciter. Le second concerne Emma et Crochet, mais le partage échoue. Ces figurations métaphoriques par lesquelles la mort est niée, suspendue, sont une réinterprétation de l'amour courtois et des valeurs qui lui sont associées. D'autre part, ce motif évolue aussi de façon négative pour devenir « cœur brisé », « cœur pulvérisé », « cœur jeté », entrainant l'anéantissement total de l'adversaire et excluant toute ritualisation du geste. Les exemples ne manquent pas : c'est Gold écrasant le cœur de Milah et le jetant avec mépris sur le sol, rappelant en cela certaines épopées médiévales où le guerrier inflige ce traitement de mépris au traitre.[12] Il faut toutefois préciser que la ressemblance entre le rituel médiéval et celui pratiqué dans la série télévisuelle, est réduite. Elle s'arrête à l'acte de l'arrachement et à la présence du reliquaire. Dans le rite funéraire, le cœur est prélevé généralement sur une personne morte, tandis que dans la fiction la personne est maintenue dans une autre forme de vie. En définitive, ce motif participe d'une caractérisation polyvalente, polysémique de la mort telle qu'elle est figurée dans la série.

Les passages vers le monde des Morts : Hadès

Une des principales caractéristiques narratives de *Once Upon a Time* est l'accumulation et la succession des quêtes que doivent effectuer les héros positifs ; que ce soient des quêtes d'objets ou des quêtes de personnes, il faut aller les chercher dans d'autres mondes, ce qui nécessite d'ouvrir des portes, de franchir des seuils, d'emprunter des passages. Mais tout d'abord, il faut trouver où ils se situent, il faut les localiser, d'où une première quête qui ne se déroule pas sans épreuves. Puis il faut trouver les moyens de les franchir, d'une part sans danger, d'autre part en les abordant correctement selon le bon rituel et la bonne formule, d'où l'appel à un passeur ou l'obtention d'un objet magique qui va permettre d'acquérir les compétences nécessaires. Enfin encore faut-il accéder au monde visé, voulu, désiré.

[12] Les textes de Auberi le Bourguignon ou Garin le Loherenc donnent des exemples où le cœur du traître est arraché et jeté avec mépris sur le sol ou à la figure d'un de ses proches, cf. article de Françoise DENIS « Cœur arraché / Cœur mangé : modulations », *Études littéraires* 311, 1998, p. 95–108.

Si le passage est la voie d'accès à un autre monde, un autre royaume, il faut en trouver la porte, l'entrée, l'ouverture matérielle, qui, dans la série, est souvent dématérialisée ou cachée, ou énigmatique. Une fois découverte, la porte elle-même peut avoir été protégée, rendue infranchissable par un enchantement dont il faut mesurer la puissance et la composition, ou défendue par un monstre, dragon ou autre. Ouvrir une porte est une chose, en franchir le seuil en est une autre. L'ouverture, la porte, sont conçues comme étant des rétrécissements de l'espace, comme des négations des limites considérées comme infranchissables, comme des percements dans la frontière qui rendent le passage possible.

Le seuil est un dispositif à la fois matériel et symbolique, un lieu, comme l'écrit Philippe Bonnin[13] « qui focalise toutes les puissances convoquées dans la construction des espaces, toutes les valeurs investies de part et d'autre de la limite, un lieu qui régule les flux matériels et les fuites du sens selon de rigoureux droits et rituels de passage »[14], un lieu magique où officient des forces mystérieuses. C'est pourquoi dans les traditions l'homme ne franchit pas le seuil, matérialisé par une dalle dans la partie inférieure de la porte, de n'importe quelle façon, encore moins la jeune mariée. De plus, on oublie souvent que l'ouverture de la porte est également constituée d'un linteau, la traverse qui forme la partie supérieure de l'ouverture et qui soutient la maçonnerie, lui aussi peut être utilisé pour annuler les forces maléfiques qui tenteraient d'entrer dans la maison, en plaçant par exemple, un sachet de sel bénit dessus. Cependant, dans la série, l'essentiel des forces se concentrent soit sur la porte matérialisée, souvent un portail, soit sur une ouverture apparue soudain et béante ou même un vortex. Les héros y pénètrent volontairement ou non, par la magie en principe blanche, la magie noire étant réservée aux anti-héros mais ils peuvent en être victimes, puis ils sont transportés, par leurs propres moyens ou aspirés et projetés violemment dans l'autre espace, passant fréquemment d'une phorie positive à une phorie négative et inversement, car le passage d'un monde à l'autre est réversible pour eux.

Dans la série, la partie où le dieu Hadès est manifesté et reconfiguré, tient une place importante, puisqu'elle est constituée de 21 épisodes sur les 23 de la saison 5, soit une quinzaine d'heures de diffusion en 2015-16. Hadès y est toujours le dieu des morts, régnant seul et sans partage sur les Enfers, sans Perséphone son épouse de la mythologie grecque bien qu'il soit

[13] Philippe BONNIN est architecte-anthropologue, directeur de recherches au CNRS.

[14] Philippe BONNIN, « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale. Détour japonais », *Communications* 70, Seuil, « Passages », 2000, p. 67.

amoureux d'une sorcière, ce qui sera son point faible. Mais c'est un dieu tout puissant, aux pouvoirs insurmontables, cruel et fourbe, supérieur à tous les êtres maléfiques que sont les sorcières, les ténébreux, la méchante reine ou même Peter Pan. Son but ultime est de sortir des Enfers dès que son cœur aura battu de nouveau grâce à l'amour pour régner sur un autre royaume. Il n'est pas possible de rendre compte de cette partie même sous forme de résumé, tant les actions sont multiples, imbriquées les unes dans les autres, dépendantes les unes des autres, convoquant une multitude de passages ou de personnages ou de motifs provenant d'autres hypotextes dans un amalgame inextricable fait d'arcs narratifs et de personnages.

Dans la mythologie grecque, personne ne peut sortir des Enfers, donc ressusciter, à de rares exceptions près, comme Orphée qui pénètre dans le monde des morts pour en sortir Eurydice par amour, mais qui échoue même s'il en sort. Ici, mythes, contes, histoires enfantines comme Peter Pan, sont mêlés, emmêlés jusqu'à la confusion totale des motifs. Ici le mythe n'est pas revivifié, n'est même pas réécrit tant il est dans un état de décomposition avancée. Il est mis au service d'une intrigue qui n'a pour but que de se démultiplier et de se prolonger au maximum, au risque d'une hétérogénéité totale et de l'instauration comme pratique narrative de la « ruption », c'est-à-dire, de l'interruption, de l'irruption et de la disruption. Il ne s'agit plus de suivre le fil de l'histoire, car le modèle narratif instauré systématiquement est celui de la coupure, de la rupture, de la séparation. Il ne s'agit plus de suivre la narration en continu car elle ne fonctionne que sur le modèle du discontinu à la fois spatial et temporel. Elle fonctionne sur le modèle de l'anachronisme dans la réunion d'un Hadès, d'un Peter Pan, d'une Blanche-Neige, provoquant des effets de syncope, d'aberration, au bord de la rupture narrative et, en fin de compte de la dé-sémantisation, au risque d'y perdre, dans tous ces mondes, dans cette prolifération de rituels et de magie de toutes sortes, le spectateur lui-même.

Ainsi, le capitaine Crochet, tient à la fois du pirate renvoyant à son hypotexte, dont il garde la méchanceté notamment, et d'Ulysse car il rencontre les sirènes et pénètre dans les Enfers, tous deux ayant en outre en commun d'être des navigateurs. Le lac du « Heritage Park » est le lieu de détente des habitants de Storybrooke et, en même temps, il renferme un portail menant aux Enfers par l'intermédiaire de Charon qui arrive menant sa barque pour prendre les morts qu'on lui dépose, gratuitement contrairement à l'obole de la mythologie. Ce portail ne peut s'ouvrir que sous certaines conditions, que par certains rituels. Une première fois, il est ouvert par une Furie qui a capturé Robin (des Bois) qui, grièvement blessé, aurait dû mourir. Pour cela, il faut attendre que la lune soit au zénith pour voir apparaître la barque de Charon. Une seconde fois, il est ouvert par Crochet lui-même, devenu un Ténébreux, grâce au sang

d'une personne qui est morte et ressuscitée, ce qui est le cas de Gold, celui qu'il surnomme le « Crocodile ». Suite à un duel, il a le sang nécessaire sur son crochet qu'il plonge dans l'eau pour faire apparaître la barque de Charon transportant tous les Ténébreux morts vers les vivants. La troisième fois, les Ténébreux, pour revenir à la vie, ont marqué les héros pour qu'ils prennent leur place dans le monde des morts. Lorsque la barque arrive, Crochet, se sacrifie et se fait exécuter par Emma, son amoureuse, qui le transperce avec Excalibur concentrant toutes ses forces magiques. Il est alors mort et transporté dans les Enfers qui sont une réplique de la ville de Storybrooke en ruines avec un ciel rouge. Une quatrième fois la porte infernale du lac s'ouvrira lorsque Emma, accompagnée de sa famille, tous vivants, décide de descendre aux Enfers pour en ramener Crochet qui est mort pour rien et qui est supplicié par Hadès.

La descente aux Enfers d'Emma pour sauver Crochet est, dans son schéma mythique, comparable à celle d'Orphée allant chercher Eurydice, avec une inversion des rôles entre masculin et féminin, et la même fin tragique puisque Emma, comme Orphée, ne pourra ramener son amoureux dans le monde des vivants, mais pour d'autres raisons. D'autre part, pour ouvrir la porte des Enfers il faut un sacrifice de sang, ce qui est réalisé à chaque fois dans la série, comme dans l'Odyssée quand Ulysse veut se rendre aux Enfers pour rencontrer le devin Tiresias, il doit alors répandre du sang auquel ce dernier viendra s'abreuver pour reprendre un peu vie et répondre à la demande d'Ulysse.

Enfin, il faut également affronter Cerbère et l'éliminer. Dans la série, Hercule est tourné en dérision et est tué par Cerbère dans la Forêt enchantée ; il se retrouve donc en Enfer. Cerbère y recroise Hercule qui s'enfuit. Il se réfugie à la bibliothèque en compagnie de Megare et de Mary-Margaret, puis ils réussissent à couper chacun une tête de Cerbère qui disparaît dans un nuage de fumée noire. La sortie des Enfers de la famille s'effectuera par les voies d'un vortex dans le cimetière à condition que leurs noms soient effacés des tombes, Crochet recouvrera la vie et réapparaîtra aux côtés d'Emma dans un cimetière grâce à Zeus qui le sauve.

Cependant, lorsque les héros pénètrent dans le monde des morts, ils n'entrent qu'à la surface représentée par la ville d'Enferbrooke habitée par tous ses morts en attente de jugement et de rachat. Hadès n'y vient que très rarement et demeure dans les profondeurs, dans un monde chtonien inaccessible, le Tartare. Il faut là encore chercher des portes pour y pénétrer. Lorsque la sorcière Cora entre dans la bibliothèque locale d'où s'échappe de la vapeur par une cheminée, elle prend un ascenseur qui l'a fait descendre à une vitesse vertigineuse dans le palais d'Hadès qui trône sur un grand fauteuil rouge, posé sur une figure étoilée d'où partent les cinq fleuves magiques des Enfers. Il la condamne à un supplice dont elle sera sauvée par l'amour de ses

filles, ce qui lui permettra de rejoindre un monde lumineux et paisible, « le monde meilleur ». C'est le même ascenseur qu'Hadès fera emprunter à Emma et Crochet pour se débarrasser d'eux et les empêcher de prendre le vortex qui va s'ouvrir pour rejoindre le monde des vivants.

Ainsi, à sa mort, l'âme du défunt, sous sa forme physique, rejoint les Enfers et plus particulièrement Enferbrooke qui est un monde de transition où il doit régler ses dernières affaires inachevées, y compris la vengeance, pour rejoindre le « Monde meilleur » qu'est l'Olympe, sinon, il tombe dans le fleuve Achéron pour rejoindre le Tartare. Des possibilités de résurrection existent mais elles sont assez complexes, confuses et rares. En effet, Crochet revient à la vie grâce à Zeus, Blanche-Neige et Henry Mills père de la méchante sorcière, après un empoisonnement, sont ramenés à la vie grâce à un « baiser d'amour véritable ». L'eau du Puits des merveilles peut également, quelques fois, ramener à la vie.

L'exploitation du mythe d'Hadès conduit à une nouvelle configuration des Enfers et de son Maître rejoignant les règles narratives de la série : des pouvoirs magiques étendus (Hadès gagne toujours, apparaît et disparaît à sa guise, est omniscient), de l'amour, de la haine, du pouvoir, du désir.

Conclusion

Si le coffret aguicheur de la série propose au spectateur d'évoluer entre « mystère, romance et action », il se garde bien d'évoquer la « mort », qui pourtant y joue un rôle non négligeable. En effet, les régimes de la mort et leurs figurations sont nombreux et variés, comme nous l'avons présenté succinctement. Cependant, le plus marquant et le plus original est certainement le motif du « cœur arraché », arraché proprement, sans épanchement de sang, rouge vif et clignotant. Seule la victime éprouve une souffrance brève et visible, alors que la pénétration de la main dans le corps n'est pas montrée, tout est aplani, édulcoré, rien d'éprouvant pour le spectateur. Des taches noires présentes sur le cœur indiquent la noirceur morale de son détenteur, mais tant qu'il n'est pas entièrement noir, il reste toujours un espoir de rédemption car il faut que le message de la série soit positif. Si le méchant qui a saisi le cœur va jusqu'au bout de sa démarche, il le broie, ce qui le réduit en poussière et tue instantanément la victime. Mais le cœur peut aussi être l'objet d'un chantage, d'un contrat, qui, s'il est réussi, permet sa remise en place. En outre, les héros positifs n'arrachent pas les cœurs mais le font entre eux pour se protéger, ou partagent le cœur de l'un avec l'autre par amour, au risque de mourir plus facilement. De sorte que, selon Jean-Jacques Vincensini, le héros « est gratifié

d'une tâche symbolique éminente : assurer l'élimination d'un homme a-culturel, facteur de désordre, protagoniste hors norme »[15].

La mort enfin est également un déplacement, un voyage vers les Enfers dont le Seigneur incontesté est Hadès. Le mythe grec, la légende d'Orphée inversée, comme hypotexte, est mis au service d'une narration éclatée, contraire à l'idéal narratif du conte que l'on peut résumer par ces paroles d'ouverture du conteur : « Que mon conte soit beau et se déroule comme un long fil ! »[16] Ici, tout n'est qu'enchevêtrement et il faut la main experte de la fileuse-liseuse pour démêler l'écheveau car le récit est une succession d'arcs de narration et de personnages. La mise en récit et en images éclaire ce que Vincensini appelle « la vocation anthropologique », ici du cinéma sériel : « maîtriser par l'écriture la brutalité et la violence des figures et des thèmes liés aux régulations les plus primitives d'où ils émergent », ce qui permet « aux motifs de ritualiser en fables ce que l'humanité nie en sauvagerie »[17].

BIBLIOGRAPHIE

ADAM Jean-Michel « Enjeux discursifs de la généricité des textes ». Entretien avec J. -M. Adam, propos recueillis par D. Martens et D. Willem, *Interférences littéraires* n° 13, 2014.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* : « Les genres de la parole », 38e année, n°153, 2004.

AMROUCHE Taos, *Le grain magique*, 1996, La découverte/Poche.

ARIES Philippe, *L'Homme devant la mort*, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1977.

BONNIN Philippe, « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale. Détour japonais », *Communications* 70, Seuil, « Seuils, passages », 2000.

DENIS Françoise « Cœur arraché / Cœur mangé : modulations », *Études littéraires* 311, 1998.

DESGRUGILLERS-BILLARD Nathalie, (trad.), *Les romans de Tristan et Yseut. Thomas d'Angleterre, Beroul, Folies d'Oxford et de Berne*, Paleo, coll. « L'Encyclopédie médiévale », 2007.

[15] Jean-Jacques VINCENSINI, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Nathan Université, 2000, p. 130.
[16] Taos AMROUCHE, *Le grain magique*, La découverte/Poche, 1996, p. 13.
[17] Jean-Jacques VINCENSINI, *op. cit*., p. 131.

MORIN Edgar, *l'Homme et la mort*, Seuil, coll. « Points », 1970.

SAINT GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

TODOROV Tzvetan, Poétique de la prose suivi de Nouvelles recherches sur le récit, Paris, éd. Seuil, [1971] 1978.

VINCENSINI Jean-Jacques *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Nathan Université, 2000.

———, *Figure de l'imaginaire et figure du discours*. Le motif du « Cœur Mangé » dans la narration médiévale dans : Le « cuer » au Moyen Âge : Réalité et Senefiance Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991.
Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pup/3128.