

Transcr(é)ation



Le rôle de l'adaptation sérielle dans la survie des mousquetaires de Dumas The Role of Serial Adaptation in the Longevity of Dumas's Musketeers

Aurore Noury

Volume 3, Number 1, 2023

Séries télévisées et adaptation
Adaptation and Television series

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1109775ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16732>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noury, A. (2023). Le rôle de l'adaptation sérielle dans la survie des mousquetaires de Dumas. *Transcr(é)ation*, 3(1), 1–22.
<https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16732>

Article abstract

Who is d'Artagnan? The historical figure has long since faded behind Dumas' creation; but in a similar way, the character of The Three Musketeers no longer exists. Re-imagined a thousand times, adapted to every fictional medium, transformed with every reading and every new production, he is now linked to the original work that founded his success only by a few loose characteristics - a name, an ideal, some friends and enemies. While these traits still remain in each incarnation of the character, they no longer depend on Alexandre Dumas' work, but on the context of its rewriting. In this process of change, the series format has had a paradoxical effect: its proximity to the logic of the serial novel brings the serialized d'Artagnan curiously close to his origins, but also makes him all the more elastic. We will focus on this paradox by comparing two relatively recent rewritings of the character: the first in the Soviet series *D'Artagnan and the Three Musketeers* (1978-1994) which, while attempting to reproduce the novel down to the last line, succeeds in turning it into an ode to life in Eastern Europe before and after the fall of the Communist regime; the second in the series *The Musketeers* (2014-2016), which, while completely detached from the original novel in terms of plot, manages to translate the chivalric aspect of the Duma-esque musketeers to embody anxieties specific to the 21st century.

© Aurore Noury, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le rôle de l'adaptation sérielle dans la survie des mousquetaires de Dumas

AURORE NOURY

CRAL (EHESS)

RÉSUMÉ

Qui est d'Artagnan ? La figure historique s'est effacée depuis longtemps derrière la création dumasienne ; mais de manière similaire, le personnage des Trois Mousquetaires n'existe presque plus. Mille fois réimaginé, adapté à tous les supports fictionnels, transformé à chaque lecture et à chaque nouvelle mise en scène, il n'est plus lié à l'œuvre originelle qui a fondé son succès que par quelques caractéristiques lâches – nom, vocation, amitiés, inimitiés. Et si ces traits persistent encore dans chaque incarnation du personnage, ils ne dépendent plus de l'œuvre d'Alexandre Dumas, mais bien du contexte de représentation. Dans ce processus de mue, le format de la série a en effet eu un effet paradoxal : sa proximité avec la logique du roman-feuilleton rapproche curieusement le d'Artagnan sériel de ses origines dumasienne, mais le rend également d'autant plus élastique. C'est ce paradoxe qu'on cherchera à étudier ici, en comparant deux mises en scène relativement récentes du personnage : la première dans la série soviétique D'Artagnan et les Trois Mousquetaires (1978-1994) qui, en cherchant à reproduire le roman à la ligne près, réussit pourtant à en faire une ode à la vie en Europe de l'Est avant et après la chute du régime communiste ; la seconde dans la série The Musketeers (2014-2016), qui, parfaitement détachée du roman initial en termes d'intrigue, réussit pourtant à traduire l'aspect chevaleresque des mousquetaires dumasien pour lui faire incarner des angoisses propres au XXI^e siècle.

Mots clés : Dumas · personnages · transmédialité · appropriation · d'Artagnan

Introduction

Qui est d'Artagnan ? La figure historique s'est effacée depuis longtemps derrière la création dumasienne¹ ; mais de manière similaire, le personnage littéraire des *Trois Mousquetaires* (1844) n'existe presque plus. Si l'œuvre d'Alexandre Dumas conserve en effet sa popularité au travers du globe², de récentes enquêtes confirment que le d'Artagnan le plus connu du public n'est plus celui du roman, mais bien celui des adaptations audiovisuelles³.

Les mousquetaires de Dumas et l'adaptation, quel que soit le support de transposition, c'est en effet une histoire longue de près de deux siècles. Le premier à initier le mouvement fut Dumas lui-même, qui transporta *Vingt Ans Après* sur scène l'année même de sa sortie en feuilleton, à savoir 1845, avant de s'attaquer à la réécriture théâtrale des *Trois Mousquetaires* en 1849. Outre les nombreuses transfictionnements qui fleurissent la même année⁴, le cinéma adapte Dumas dès 1903⁵ pour une adaptation du roman dont les bobines ont été depuis perdues. La bande dessinée lui succède avec une première apparition des mousquetaires en 1936⁶. Ils font ensuite leur entrée dans l'univers du dessin animé en 1952⁷ puis en 1959, dans celui de la série télévisée, dans le cadre des premiers moments d'existence du format⁸ : Jean-Paul Belmondo joue le rôle de d'Artagnan dans une production signée Claude Barma et destinée à une diffusion le jour de Noël. Le phénomène

¹ Bertièrre, Simone, *Dumas et les mousquetaires*, Paris : De Fallois, 2009. Petit-Rasselle, Roxane, *Sous l'œil de Dionysos : Les Trois Mousquetaires ou le mythe littéraire*, thèse de littérature française, Université de Pennsylvanie, mars 2007.

² L'*Index translationum* de l'UNESCO le classe 13^e auteur traduit dans le monde entier, 2^e en ne comptant que les auteurs français (le premier étant Jules Verne), avec un total de 2540 traductions, ce principalement pour les romans *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte-Cristo* (1844).

³ Une enquête auprès des amateurs francophones, anglophones et italianophones de Dumas constate en effet que les supports audiovisuels constituent le premier support de découverte du d'Artagnan dumasien à près de 70% (Gigliotti, Maria-Francesca ; Noury, Aurore, *D'Artagnan, les mousquetaires et vous*, enquête de mars-août 2021, en cours de publication).

⁴ La première transfiction écrite sur les mousquetaires de Dumas, à savoir *Porthos à la recherche d'un équipement*, date en effet de 1845, de la main d'Auguste Anicet-Bourgeois Dumanoir et d'Edouard Brisebarre, dans un geste d'expansion déjà transfictionnel. Sur l'expansion en transfiction, voir Saint-Gelais Richard, *Fictions transfuges*, Paris : Seuil, 2011, p. 71-133.

⁵ Méliès, Georges, *Les Mousquetaires de la reine*, 1903.

⁶ Elven, Sven, « The Three Musketeers », *More Fun Comics*, n° 11, juillet 1936. Le recensement de ces bandes-dessinées est le fruit du travail de Patrick de Jacquolot, accessible sur son site, intitulé Pastiche Dumas.

⁷ D'abord dans un épisode de Tom et Jerry (« Les Deux Mousquetaires », n°65), puis seuls dans un long-métrage intitulé *D'Artagnan l'intrépide* (Halas John, 1973).

⁸ Sur l'histoire du format, voir Winckler, Martin ; Petit, Christophe ; Schleret, Jean-Jacques ; Baudou, Jacques, *Les Séries télé*, Paris : Larousse/Guide Totem, 1999.

n'est pas resté isolé depuis : aujourd'hui, et sans pouvoir garantir à cette liste aucune exhaustivité, le cycle romanesque des *Mousquetaires* compte au moins 187 adaptations littéraires, 30 scéniques, 140 audiovisuelles, 220 en BD, 9 en jeux vidéo, le tout dans une quinzaine de langues⁹. À la manière du *Dracula* de Bram Stoker ou du *Frankenstein* de Mary Shelley, souvent dits « *out-of-copyrights* », le *d'Artagnan* de Dumas vit donc sur tous les supports, transformé à chaque nouvelle mise en scène jusqu'à ne plus être relié à l'œuvre originelle qui a fondé son succès que par quelques caractéristiques – un nom, une vocation, des amis et des ennemis.

Dans cette démultiplication exponentielle de l'œuvre, le format de la série occupe un statut particulier. Il est en effet celui choisi par l'auteur pour l'œuvre originelle sous la forme du roman-feuilleton¹⁰ et a été repris dans un nombre relativement conséquent d'adaptations, quoique dans des cadres très variés et pour des publics encore plus divers : série de bandes dessinées, trilogie de téléfilms ou de films pour le grand écran, dessin animé ou série télévisée au nombre de saisons variables. Mais grâce à la longueur propre à leur format, ces séries ont eu l'occasion de procéder à un nombre de transfigurations, appropriations et reconfigurations de l'œuvre initiale plus élevé que toutes les autres adaptations. Au travers de la sérialité donc, les *mousquetaires* de Dumas ont trouvé un moyen de se rapprocher au plus près de leur mise en scène originelle, tout en s'éloignant plus que jamais du roman pour s'adapter à leur contexte d'adaptation.

C'est ce paradoxe qu'on abordera ici au travers de deux séries destinées au petit écran : la série de téléfilms *D'Artagnan et les Trois Mousquetaires* réalisée par Georgi Yungwald-Khilkevich en 1978 pour la télévision soviétique ; et *The Musketeers*, écrit par Adrian Hodges et diffusé par la BBC de 2014 à 2016. Elles ont été sélectionnées parmi toutes les adaptations sérielles des *Trois Mousquetaires* en ce qu'elles constituent des cas d'école de cette double démarche de conservation et de plasticité qui semble caractériser le format sériel lorsqu'il est utilisé pour transposer une œuvre littéraire à l'écran, ce alors même que ces deux séries s'opposent dans la quasi-totalité de leurs choix de mise en scène. Au travers de

⁹ Noury, Aurore, *La Vie de la fiction. Conceptualisation au travers de l'étude diachronique des appropriations de Tolkien et Dumas*, thèse en cours sous la direction d'Annick Louis. Pour un recensement des romans, pièces de théâtre et bandes-dessinées déjà accessible, voir le site Pastiche Dumas de Jacquilot. Notons que les chiffres présentés ici comprennent tous les types de productions réalisées à partir du récit dumasien – transfigurations et adaptations confondues.

¹⁰ Sur le lien entre Dumas et le roman-feuilleton, voir Bassan, Fernande, « Le Roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870) », *Nineteenth-Century French Studies*, Presses de l'université du Nebraska, vol. 22, n°1/2, automne-hiver 1993-1994, pp. 100-111. Sur l'histoire du roman-feuilleton, voir Queffélec-Dumasy, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^{ème} siècle*, Paris : PUF, 1989.

leurs deux exemples antithétiques, cette étude considèrera donc ce que le format sériel télévisuel offre d'unique à l'adaptation des romans de Dumas.

La méthodologie adoptée sera celle de la narratologie, dans le cadre d'une analyse des séries en contexte, ainsi que celle de la littérature comparée, pour mettre en regard les œuvres audiovisuelles et les romans originels dans une démarche qui prenne en compte la dimension interculturelle du corpus.

Présentation

D'Artagnan et les trois mousquetaires est une trilogie de téléfilms réalisés par Georgi Yungwald-Khilkevich et scénarisés par Mark Rozovski pour le studio d'Odessa. Son script a été tiré d'une pièce de théâtre adaptant Dumas qui aurait plu à un dignitaire soviétique¹¹ : on l'a ensuite confié au studio pour une production à destination de la télévision, diffusée en 1978 dans l'ensemble de l'Union Soviétique. Le réalisateur affectionnant le roman de Dumas, la série est l'occasion pour lui d'un hommage¹². La production et le tournage connaissent de nombreuses complications, tant pour le choix des acteurs que pour les délais : des pressions de la direction des studios empêchent notamment Khilkevich de choisir les actrices de Constance (Irina Alfiorova) et de Milady (Margarita Telekhova) en contrepartie de sa volonté de donner le rôle de d'Artagnan à Mikhail Boyarski ; le budget est restreint et le rythme de tournage infernal – un épisode tourné en 22 jours (Sysoeva, 2007). Finissent par sortir trois épisodes d'une heure et demie chacun. Le premier se concentre sur la vocation de mousquetaire de d'Artagnan et sa rencontre avec ses futurs amis Athos (Benjamin Smekhov), Porthos (Valentin Smirnitski) et Aramis (Igor Staryguine). Le second met en scène l'affaire des ferrets de la reine au terme de laquelle Constance, l'amante de d'Artagnan, finit assassinée par Milady. Enfin, le troisième porte sur la vengeance de d'Artagnan, qui traque Milady tant que son devoir de soldat le lui permet, puisqu'il est engagé avec le corps des mousquetaires dans le conflit opposant l'Angleterre et la France à La Rochelle. Fait notable : la série est en partie musicale, puisque les personnages scandent leurs aventures de chansons à la fois destinées au public et incluses dans la diégèse, le tout sur une musique de Maxime Dounaïevski et des paroles de Youri Riachentsev.

¹¹ Sysoeva, Ludmila, « D'Artagnan et les Trois Mousquetaires – L'amour et trente ans après », *Nach Film*, 26 septembre 2007, <https://web.archive.org/web/20070926230708/http://www.nashfilm.ru/sovietserials/1301.html> (consulté le 2 mai 2023).

¹² Vashchilin, Nikolai, *Entretien avec Georgi Yungwald-Khilkevich*, 2011, <https://proza.ru/2011/02/03/1513> (consulté le 18 mai 2023).

La réception de la série par la critique soviétique est mauvaise : on juge son d'Artagnan trop peu intellectuel, voire vulgaire (il jure en effet régulièrement), ce malgré l'inclusion du français dans les chansons – décision méprisée par le réalisateur qui se questionnait sur la compréhension qu'en aurait le public (Vashchilin, 2011). Les démêlés des acteurs avec le KGB durant le tournage ajoutent encore à la critique (Sysoeva, 2007). La série connaît cependant un succès remarquable auprès du public, succès connu non pas tant dans les chiffres que dans la postérité : à partir des années 1990, la série est diffusée à la télévision russe à chaque nouvel an à l'heure de grande écoute¹³, des suites sont produites jusqu'en 2007¹⁴, prolongeant encore l'aspect sériel de son œuvre, et les chansons principales, notamment *La Chanson des Mousquetaires*, connaissent un succès si massif que certaines de leurs paroles, on le verra, passent en proverbe dans la langue russe.

The Musketeers, dont le titre a été conservé en anglais pour sa diffusion outre-manche, est une série télévisée co-produite par BBC One et BBC America de 2014 à 2016. Elle s'étale sur trois saisons de dix épisodes d'une heure. L'idée d'un projet sur les mousquetaires de Dumas court à la BBC depuis 2007, où l'on cherche à développer une série qui pourrait s'intercaler le samedi soir entre deux épisodes de *Doctor Who*.¹⁵ C'est chose faite avec Adrian Hodges. La série garde des liens très profonds avec *Doctor Who* : d'abord en la personne du compositeur du générique, Murray Gold, mais aussi parce que l'équipe de réalisation se voit forcée de recommencer la quasi-entièreté de son processus créatif après le départ de Peter Capaldi, qui jouait Richelieu et s'en va endosser le rôle du douzième Docteur. *The Musketeers* se voit alors privé de son antagoniste principal et de l'un des personnages les plus aimés du public au terme de sa première saison. Outre l'amitié naissante de d'Artagnan (Luke Pasqualino) avec les mousquetaires, celle-là se concentrait en effet sur la confrontation avec le cardinal de Richelieu et Milady (Maimie McCoy), le tout dans le cadre d'un conflit larvé entre la France et l'Espagne. L'intrigue de la deuxième saison tourne donc nécessairement autour d'un nouvel antagoniste, Rochefort (Marc Warren), créature du cardinal devenue

¹³ Chibanov, Boris, « Victoire du rétro et du spectacle. Comment le Nouvel An russe a changé en 50 ans », *Gazeta*, 2 janvier 2021, https://www.gazeta.ru/culture/2021/01/02/a_13424156.shtml (consulté le 2 juin 2023).

¹⁴ Yungwald-Khilkevich, Georgi, *Les Mousquetaires vingt ans après*, 1992 ; *Le Secret de la reine Anne, ou les Mousquetaires trente ans plus tard*, 1993 ; *Les Trésors du cardinal Mazarin ou le Retour des Mousquetaires*, 2007. Notons que ces suites constituent l'une des rares adaptations du *Vicomte de Bragelonne* (1993) qui mette en scène ledit vicomte, quand le roman est souvent résumé au cinéma à l'épisode du Masque de Fer.

¹⁵ Holmwood, Leigh, « BBC lines up swashbuckling shows », *The Guardian*, 11 septembre 2007, <https://www.theguardian.com/media/2007/sep/11/bbc.television> (consulté le 30 mai 2023).

ici un amalgame entre un favori de Louis XIII à la Cinq-Mars¹⁶ et un espion à la solde de la couronne espagnole. Les relations entre personnages sont également explorées plus en profondeur puisque cette saison se concentre sur les origines des uns et des autres, ainsi que sur l'impossible relation entre Constance (Tamla Kari) et d'Artagnan, jusqu'à ce que Constance réussisse à s'émanciper de sa position de femme mariée sans trahir son mari. Enfin, la troisième saison prend des allures de transfiction dans une volonté de « rendre aux fans tout ce qu'ils avaient pu aimer au sein de la série¹⁷ » : elle aboutit à un *happy end* pour tous les personnages principaux, qui obtiennent les positions qu'ils méritaient et trouvent une place aux côtés de leurs intérêts amoureux respectifs.

La réception de cette série est bigarrée. Si la critique la juge de forme relativement classique¹⁸, le public s'attache très vite aux personnages et s'en empare pour un nombre conséquent de productions amateurs, si bien que la décision de terminer la série à la troisième saison divise les fans entre ceux qui apprécient la fin donnée aux personnages, qui leur garantit un futur heureux, et ceux qui déplorent le besoin de clore rapidement l'intrigue, au risque de la bâcler.

D'Artagnan et les trois mousquetaires et *The Musketeers* constituent donc deux séries à la réalisation profondément influencée par leurs contextes respectifs de production et à la réception inégale, entre critique nuancée et large appréciation populaire. En ce sens, elles se rapprochent déjà du roman de Dumas ; mais des points communs relevant du format sériel les rapprochent particulièrement.

Le format sériel, un biais efficace de conservation

Parmi tous les supports et formats d'adaptation, la série tend d'abord à conserver plus efficacement certains des traits les plus fondamentaux de l'œuvre de Dumas consacrée aux mousquetaires, que ce soit en termes de genre, de mise en scène historique et de complexité de l'intrigue.

¹⁶ Sur Cinq-Mars, voir Petitfils, Jean-Christian, *Louis XIII*, Paris : Perrin, 2008, pp. 801-822.

¹⁷ Selon les mots de Jessica Pope, productrice de la série : « *It is a season that will delight its fans and pay off everything they have come to love about the show* », notre traduction. Doran, Sarah, « The Musketeers to end after three series », *RadioTimes*, 11 avril 2016, <https://www.radiotimes.com/tv/drama/the-musketeers-to-end-after-three-series/> (consulté le 2 mai 2023).

¹⁸ Jeffery, Morgan, « The Musketeers : Episode 3 Review – Trading Action for Character Drama », *Digital Spy*, 5 février 2014, <http://www.digitalspy.co.uk/tv/s235/the-musketeers/news/a548282/the-musketeers-episode-3-review-trading-action-for-character-drama.html> (consulté le 2 mai 2023). Stanley, Alessandra, « Four Guys with Swords and Morals », *The New York Times*, 1^{er} juillet 2014, <https://www.nytimes.com/2014/06/21/arts/television/a-new-version-of-the-musketeers-on-bbc-america.html> (consulté le 2 mai 2023).

Ce n'est pas une nouveauté que de l'affirmer : la série télévisée est en effet largement tributaire de son parent romanesque, tel qu'il s'est développé dans le roman-feuilleton du XIX^e siècle¹⁹. Des personnages à l'identité résumée en quelques qualités, traits de caractères ou ambitions que l'auteur peut progressivement complexifier sans risquer de perdre le lecteur ; un schéma d'aventure reproductible à l'infini, structuré autour d'un but unique qui chapeaute la série et lui offre de la cohérence ; l'omniprésence du dialogue dans une proximité avec le théâtre ; une structure en épisodes publiés à date régulière qui exige que chaque chapitre trouve dans sa ligne narrative un début et une fin capables d'offrir une récompense émotionnelle au public, en attendant le chapitre suivant : autant de caractéristiques du roman-feuilleton qui se retrouvent à l'identique dans la réalisation des séries télévisées²⁰. Le sous-genre historique dans lequel s'inscrivent les mousquetaires, à savoir le roman « de cape et d'épée²¹ », se prête également avec une grande facilité à l'adaptation en série télévisée. Thématique domestique ; nœuds dramatiques nombreux, complexes et propices au tragique ; occasion de fréquentes péripéties, rebondissements et moments de suspense dans un style aisément visuel, puisqu'il suppose de fréquents duels : le genre de « cape et d'épée » propose des éléments narratifs qui s'adaptent aisément à la répétition et au rythme nécessaires au petit écran. Le roman-feuilleton et le roman « de cape et d'épée » sont aussi de bons clients de la série télévisée en ce qu'ils constituent deux genres populaires, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire qu'ils sont appréciés du plus grand nombre et supposément destinés à un public peu lettré : en ce sens, il est aisé de les considérer comme une garantie d'un large audimat. Adapter les mousquetaires de Dumas en série permet donc de faciliter le travail d'écriture (puisque les personnages et intrigues sont déjà découpés de manière à correspondre aux prérequis du format) mais, à l'inverse, les mousquetaires de Dumas trouvent dans la série télévisée un pendant de leur mise en scène initiale qui leur permet de survivre sans avoir à subir une grande transformation.

Les deux séries de Khilkevich et de Hodges sont des exemples criants de cette conservation. Profondément éloignées l'une de l'autre dans le temps, l'espace et la culture, réalisées avec des intentions, une mise en scène et un public cible très

¹⁹ Voir Benassi, Stéphane, « Innovations et emprunts de la fiction télévisuelle », *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques* (dir. Jacques Migozzi), Limoges : Presses de l'université de Limoges, 2000, pp. 189-204 ; Aubry, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne : Peter Lang, 2006.

²⁰ Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne – Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2017.

²¹ Mombert, Sarah, « Le roman de cape et d'épée », *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (dir. Saulo Neiva ; Alain Montandon), Genève : Droz, pp. 829-839.

différents, elles ont pourtant reproduit de manière similaire ces caractéristiques des romans dumasien. L'identité élémentaire des personnages reste ainsi identique à celle des romans, de même que l'importance donnée à l'action et aux combats. Ce choix narratif ne distingue cependant pas ces séries des autres adaptations, puisque les personnages, aux rôles très intelligibles dans la diégèse, sont souvent les éléments du récit dumasien les mieux conservés, quelle que soit l'adaptation. En effet, que d'Artagnan soit russe, japonais, français ou américain, il est toujours un guerrier jeune et brave, avide d'aventures et ambitieux, ce qui se traduit, selon l'adaptation, en un besoin de justice ou un désir de gloire, parfois les deux. Il conserve les mêmes amitiés, le même amour pour Constance ou la même haine de Richelieu et une relation ambiguë avec Milady. Les séries de Khilkevich et Hodges ne dérogent pas à la règle.

Elles donnent cependant la même importance à la théâtralité appréciée de Dumas²², quoiqu'au travers de choix de mises en scène distincts. Khilkevich suit sa définition à la lettre, en reprenant les caractéristiques de la pièce qu'il adaptait, notamment dans le choix et le jeu des acteurs²³, l'absence de mouvements signifiants de caméras et quelques gags purement farcesques – parmi eux, un d'Artagnan qui s'empêtre dans un rideau jusqu'à ne plus rien y voir. Mais la patte théâtrale de Khilkevich se retrouve plus clairement dans la mise en scène des chansons, qui proposent des pauses dans un récit dense tout en permettant d'exagérer, sans les caricaturer, les traits principaux des mousquetaires et de transposer leur humeur enthousiaste sous une forme que le public peut facilement reprendre. L'œuvre de Hodges adapte un peu plus la composante théâtrale du récit à la mise en scène cinématographique. Si *The Musketeers* est une série de quiproquos et retournements de situation constants, elle dédaigne en effet le dévoilement théâtral à coups de déguisements pour jouer de l'ambiguïté du rôle d'espion ou d'infiltré qu'elle confère aux mousquetaires. Ceux-ci simulent régulièrement la trahison, qu'elle se fasse contre la couronne ou leurs amis, et les mousquetaires sont assez nombreux pour répéter cette logique sans qu'elle perde en crédibilité. La structure narrative permet alors de faire croire au public que la trahison est réelle, puisqu'il n'est confronté d'abord qu'à elle, avant de découvrir que les personnages se gaussent en secret d'avoir trompé leurs ennemis. L'intertextualité avec le théâtre y est aussi constante : certains épisodes proposent

²² Bassan, Fernande, « Alexandre Dumas père et le théâtre romantique », *The French Review*, American Association of Teachers of French, vol. 47, n° 4, mars 1974, pp. 767-772.

²³ La différence est en effet criante entre les mousquetaires, aux visages hauts et nobles, et des personnages plus populaires, notamment Bonacieux qui, âgé, débraillé, affublé d'une perruque, rappelle le stéréotype du vieil avare. Le jeu d'acteur exagéré conforte également la différence de classe entre les héros et le tenancier, qui fait alors figure de valet.

des disputes domestiques dignes de vaudevilles, et de nombreux personnages secondaires et antagonistes de passage sont des mélanges de cambrioleurs, comédiens et commerçants qui sont jugés « cabotins » ou se vantent d'être des « artistes²⁴ » dans un jeu réflexif à la limite de la métatextualité.

Khilkevich et Hodges utilisent également à son plein potentiel la rigidité du schéma sériel, qui oblige à répéter la même structure narrative pour mettre en avant les caractéristiques les plus fondamentales de l'intrigue dumasienne. Chaque épisode de Khilkevich s'organise en effet autour d'un thème spécifique du roman, qu'il peut renforcer tout en le gardant subordonné aux thèmes principaux, à savoir l'aventure et l'amitié. Le premier épisode se concentre sur l'exposition du personnage de d'Artagnan, sa vocation, sa tendance au duel et ses amis : la scène initiale le présente quittant la Gascogne pour Paris sous les bons conseils de son père et la dernière le voit chanter la joie d'être devenu un chevalier moderne aux côtés de ses nouveaux compagnons. Le deuxième épisode imite cette structure pour représenter l'aventure la plus connue de d'Artagnan, à savoir les ferrets de la reine, et termine sur l'assassinat de Constance. Seules différences notables : ici, le but du départ de d'Artagnan est amoureux, et la chanson finale n'est plus aussi sereine que celle du premier épisode. En témoignent les visages inquiets des mousquetaires qui célèbrent encore l'amitié mais évoquent son importance dans les moments difficiles : « Quand ton ami saigne, à la guerre comme à la guerre, sois là jusqu'à la fin²⁵ ». Le troisième épisode, plus martial, porte tant sur la guerre contre les Anglais que sur la vengeance : si l'assassinat de Buckingham n'est pas mis en scène, on suit bien les tribulations de Milady, qui tente en vain d'échapper aux mousquetaires avant d'être exécutée. La série se conclut par l'absolution des quatre amis, qui ne paieront pas pour s'être fait justice eux-mêmes, puis sur une longue scène d'amitié, un fait d'armes et la consécration des personnages par le reste de l'armée. En procédant ainsi, Khilkevich suit en vérité le découpage même du roman, puisqu'il ne déplace que quelques épisodes. Mieux encore, ces libertés prises avec le récit dumasien relèvent d'une lecture fine de ses thèmes : en déplaçant la mort de Constance plus tôt dans le récit et en mettant l'accent sur le fait d'armes du Bastion Saint-Gervais, placé au terme de la série, Khilkevich insiste sur les thèmes qui font la renommée des personnages, à savoir leur résilience et leur sens de la loyauté.

Hodges exploite la logique sérielle plus loin encore, puisque son œuvre ne reprend quasi aucune péripétie du roman, enlevant même à d'Artagnan sa vocation de mousquetaire. Dans un tel contexte, il choisit de structurer ses saisons

²⁴ Saison 1, épisode 10, notre traduction.

²⁵ Notre traduction.

autour des antagonismes entre les personnages, renforçant l'un des fondements de l'intrigue dumasienne. Les premiers à être mis en avant sont Richelieu et Milady, que les mousquetaires réussissent à mettre en échec tant sur le plan personnel que politique. La seconde saison suit un schéma similaire autour de Rochefort, introduit en premier épisode sous la figure d'un espion qui retourne progressivement sa veste jusqu'à son échec face aux mousquetaires. Enfin, la troisième saison prend une tournure plus intime, dans un virage qui correspond à l'intérêt porté par le public aux trajectoires personnelles des personnages : le péril principal de cette saison est Gaston d'Orléans (Andre Flynn), frère cadet de Louis XIII (Ryan Gage), connu pour ses complots contre son aîné et qui profite de cette occasion fictive pour tenter à nouveau de lui prendre son trône, le Louis XIII de la série mourant prématurément de la tuberculose. Une saison de Hodges correspond donc à un risque encouru par la couronne de France : preuve s'il en est d'une lecture fine du roman, puisque les mousquetaires, avant d'être des héros de duel ou sauveurs de dames, y sont surtout des garants de la royauté²⁶.

Khilkevich et Hodges ont également profité du format sériel pour conserver un autre élément fondamental des romans dumasien : la peinture historique et le complexe réseau d'intrigues qui en découle. Le récit dumasien part en effet des personnages-relais que constituent les mousquetaires pour ouvrir la mise en scène au cœur véritable du récit, à savoir la vie à la cour de France au XVII^e siècle telle qu'un lecteur du XIX^e la concevait, entre rapports de forces, jeux littéraires et inclinations amoureuses (Noury, 2023). Khilkevich et Hodges semblent avoir identifié cette logique, puisqu'ils profitent de la longueur du format sériel et de l'implication de ses personnages dans des intrigues de cour pour mettre en scène le quotidien royal autant que d'Artagnan lui-même. Il est d'ailleurs remarquable de constater combien les différences notables entre leurs séries – rappelons-le, l'une choisissant de suivre scrupuleusement l'intrigue entière du roman quand l'autre n'en représente rien – ne les ont pas empêchées de mettre en scène exactement les mêmes événements. Les voici résumés d'une manière qui correspond aux deux séries : machinations de Rochefort et Milady que d'Artagnan a le malheur d'interrompre, mise en branle du réseau d'espionnage de Richelieu pour conserver sa place à la cour, désamours du roi et de la reine dont chaque parti veut profiter – et dans ce tableau de manigances politiques, d'Artagnan, Constance et les mousquetaires ne sont que des figurants qui ont le malheur de se trouver au mauvais endroit au mauvais moment et montent ainsi sur le devant de la scène. C'est qu'en mettant en avant la peinture historique, ces deux séries n'ont

²⁶ Bauer, Camille, « Le Mythe de d'Artagnan », *The French Review*, American Association of Teachers of French, vol. 39, n° 3, décembre 196, pp. 329-336. Tadié, Jean-Yves, préface au *Vicomte de Bragelonne*, Paris : Gallimard, pp. 7-46. Voir aussi Noury, Aurore, *op. cit.*

fait que suivre la logique du roman – et le format de la série de le faciliter, en offrant l'espace nécessaire au développement d'intrigues aux ramifications complexes.

La longueur du format sériel a également été l'occasion pour Khilkevich et Hodges de développer une mise en scène soucieuse du détail. Khilkevich choisit en effet de suivre le roman à la lettre, et ce dans tous les sens du terme. La quasi-totalité des étapes de l'intrigue dumasienne sont reproduites à l'écran, dont de nombreux éléments anecdotiques (le cheval ridicule de d'Artagnan, les amours de Richelieu avec Mme d'Aiguillon, les prétextes de chaque mousquetaire pour leurs duels respectifs avec d'Artagnan, *etc.*) Mieux encore, les dialogues du roman sont si scrupuleusement respectés, au moins dans le premier épisode, qu'il suffit à un spectateur non russophone de prendre le roman en main pour comprendre les répliques des personnages, dans un choix de mise en scène renforçant encore la théâtralité évoquée plus haut : les plus représentatives de ces scènes sont la leçon que donne Tréville aux mousquetaires et la discussion qui précède le duel entre Athos et d'Artagnan. L'absence de prises de vues travaillées renforce encore cette attention portée au texte, puisque ce sont les personnages, face caméra, qui donnent le ton de la scène, en reproduisant chacune des réactions du dialogue romanesque dans une expressivité toute théâtrale. De son côté, Hodges ne peut prétendre au même respect de l'œuvre puisqu'il a décidé de l'adapter librement ; cependant, un soin du détail similaire se retrouve dans son ambition de représenter une France du XVII^e siècle réaliste. Les événements politiques mis en scène – la rivalité franco-espagnole des années 1630, l'affection de Louis XIII pour ses favoris²⁷, la tendance de Gaston d'Orléans à fomenter²⁸ – débordent largement du roman pour proposer au public un aperçu du contexte géopolitique des premiers temps du XVII^e siècle. Ils tendent même à rendre la série plus fidèle à la réalité que le roman lui-même, puisqu'elle place la jeunesse de d'Artagnan à des dates plus réalistes²⁹ quand le roman lui donnait une vingtaine d'années en 1625.

Les costumes et mobiliers sont également choisis pour s'approcher au mieux du style Louis XIII. Hodges tient aussi compte des classes sociales : si l'origine de certains personnages principaux reste peu crédible (un fils d'esclave aurait difficilement pu intégrer le corps d'élite des mousquetaires), la trajectoire même de d'Artagnan retrace les difficultés, lacunes et différences qu'un noble de campagne aurait pu expérimenter face à la frivolité et l'arrogance de ses alter egos

²⁷ Solnon, Jean-François, *Histoire des favoris*, Paris : Perrin, 2019.

²⁸ Gatulle, Pierre, « La grande cabale de Gaston d'Orléans aux Pays-Bas espagnols et en Lorraine : le prince et la guerre des images », *Dix-septième siècle*, Paris, PUF, n° 231, avril 2006, pp. 301-326.

²⁹ Bordaz, Odile, *D'Artagnan : biographie du capitaine-lieutenant des Grands Mousquetaires du roy*, Baixas : Balzac Éditeur, 2001.

parisiens. Les lieux de tournage tchèques prouvent combien la France du XVII^e siècle, dans la lignée du Moyen-Âge et de la Renaissance, était encore paysanne. Quelques choix rappellent cependant Dumas au travers d'une intertextualité silencieuse. Le Louis XIII de Ryan Gage retranscrit sans le dire le caractère timoré de son homologue romanesque : son jeu d'acteur, entre sournoiserie et naïveté, permet de transposer à l'écran l'hésitation avec laquelle le Louis XIII de Dumas cherchait à prendre le dessus sur Richelieu au travers de ses mousquetaires, avant de revenir dans son giron comme un enfant honteux. D'Artagnan et Aramis offrent également des visages loin des stéréotypes blancs associés habituellement aux mousquetaires, sans pour autant leur faire perdre en réalisme – Luke Pasqualino et Santiago Cabrera reflétant des Gascons plus ibériques. Leur présence permet aussi de créer une distinction claire entre la noblesse qu'ils représentent et celle qu'incarne Athos (Tom Burke), quant à lui quintessence de la noblesse d'armes berrichonne.

De même, l'importance de l'Espagne dans l'intrigue joue différents rôles. Elle contribue d'abord, on l'a dit, au réalisme de la représentation. Grâce à sa maîtrise de l'espagnol, Santiago Cabrera permet aussi de rappeler le lien qui relie Aramis à l'Espagne dans le roman (il finit grand d'Espagne). Mais l'Espagne constitue également un retour aux sources des mousquetaires, qui renouent ainsi avec la première expression du genre de « cape et d'épée ». La mise en scène rappelle cette origine : tons ocres et sombres, bandeaux, chapeaux aux bords recourbés et duels aux mousquets évoquent le genre au travers d'une association d'images avec le western, rendue possible seulement par le choix de l'adaptation audiovisuelle. Intertextualité, récit démultiplié, soin du détail : tous ces points de rencontre avec le roman ne sont rendus possibles à un tel degré que par la longueur et le découpage du format sériel, qui s'approche ainsi au plus près de la richesse et de la densité du roman.

Enfin, le format sériel permet de conserver une dernière caractéristique du récit dumasien, essentielle mais souvent oubliée : le discours patrimonial. Le d'Artagnan de Dumas sert en effet la royauté plus que le roi, dans un récit du XIX^e siècle qui cherche à célébrer la couronne française malgré la déception causée par la Restauration et la Monarchie de Juillet (Tadié, 1997, p. 27). Il sert aussi de prétexte à Dumas pour sa propre campagne politique³⁰. Nulle surprise, donc, à ce

³⁰ Schopp, Claude, « Journal de campagnes. Alexandre Dumas candidat dans l'Yonne », *Revue d'Histoire du XIX^{ème} siècle – 1848*, n°3, 1987, pp. 51-66, p. 58.

qu'il ait été repris par le format de la série télévisée dès les débuts de la télévision, quand celle-ci servait d'outil pour démocratiser une vision officielle de la culture³¹.

Les œuvres de Khilkevich et Hodges s'emparent toutes deux de cette coloration donnée par l'histoire du format sériel pour la tourner selon leurs propres intentions d'écriture. La série de Khilkevich, réalisée en URSS sous la censure du parti, exploite en Dumas un certain nombre de thèmes qui se conforment au discours patriotique qui lui était imposé (entre autres l'amitié, la loyauté et le sens du sacrifice), tout en proposant des personnages libres de voyager et de s'exprimer. Cette image ambiguë, entre idéalisme et indépendance, a permis aux mousquetaires de plaire tant aux autorités russes qu'au public. Les chaînes de télévision russes reprennent ainsi la série en rituel chaque nouvel an depuis 1990 pour cimenter l'imaginaire national autour de leurs valeurs d'amitié ; à l'inverse, la bravade des mousquetaires, entre gloire et misère, a tant plu au public soviétique que la phrase « Paris a besoin d'argent³² », tirée de *La Chanson des Mousquetaires*, est passée dans le langage courant pour désigner le fait qu'on peut survivre à tous les aléas de la vie tant qu'on a de l'optimisme³³. La série de Hodges ne met pas autant l'emphase sur la fibre patriotique des mousquetaires dumasiens ; cependant, elle cible un thème présent dans ses suites (*Vingt Ans Après* et *Le Vicomte de Bragelonne*), qui correspond mieux au public européen du XXI^e siècle : l'angoisse de la perte de repères. De la même manière que les mousquetaires du premier roman laissaient place à des personnages vieillissants, aigris, qui questionnent leur loyauté à la couronne au point de vouloir remplacer le roi par son frère dans l'espoir d'y trouver un meilleur reflet de leurs valeurs, le d'Artagnan de Hodges est plongé dans un monde qu'il ne reconnaît pas comme le sien. Son aventure commence par la lutte de son père contre des taxes abusives et son assassinat. D'Artagnan découvre alors que ses meurtriers n'avaient même pas pour prétexte de lui faire cesser des activités qu'un gouvernement autoritaire aurait pu juger dangereuses ; non, son père avait simplement constitué un dégât collatéral dans une lutte entre deux figures politiques qui ignoraient totalement son existence. D'Artagnan se questionne alors sur la direction que doit prendre sa loyauté. Ses incertitudes, sa vision inquiète du pouvoir et sa conviction de devoir agir par lui-même pour éviter au monde de sombrer correspondent au dernier discours entre espoir et défaitisme des romans, mais aussi à une atmosphère

³¹ Chalvon-Demersay, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n°175-176, juillet-septembre 2005, pp. 77-111.

³² Notre traduction.

³³ Fait relaté dans les discussions du colloque *Le Mythe au XXI^e siècle*, Besançon, Aïôn, 13 mai 2022.

politique très aisément compréhensible par le public du XXI^e siècle, tout en permettant de dépolématiser la relation entre série télévisée et discours patriotique.

Écho aux normes du genre romanesque initial, espace propice aux démultiplications d'intrigues et de détails, lieu capable d'évoquer un discours patrimonial similaire à celui du roman : les mousquetaires des adaptations semblent donc avoir trouvé dans le format sériel le lieu adéquat pour garantir une grande stabilité à leur identité fictionnelle. Mais si ce format permet au récit dumasien de renforcer encore et encore ses fondations au travers de chaque nouvelle adaptation, au risque parfois de se caricaturer lui-même, la série lui offre également la possibilité de développer un haut degré de plasticité qui lui permet de s'adapter au mieux à chaque nouveau contexte d'énonciation.

Le format sériel, un puissant biais d'appropriation

Ce que l'on désigne comme la plasticité inhérente au format sériel correspond à sa nécessité de renouveler constamment son récit pour contrebalancer l'inamovibilité de ses contraintes formelles. Cette obligation d'inventivité peut passer par la démultiplication d'intrigues ou l'évolution des personnages, au point que la série tende à représenter de véritables tranches de vie. Mais elle nécessite, en premier lieu, que le mode de récit, les personnages et les thèmes choisis respectent une certaine exigence de transfictionnalité (Saint-Gelais, 2011) : qu'ils possèdent à la fois des composantes stables qui permettent de les identifier, quel que soit le contexte, à la manière des contraintes formelles rigides du format sériel ; mais aussi des composantes volontairement indéterminées qui laissent place à une certaine liberté.

Cette liberté constituait déjà une dimension fondamentale du roman dumasien. Elle s'y retrouve d'abord dans l'indétermination du genre littéraire. Roman historique, pièce de théâtre, conte, exercice de style, critique littéraire voire chronique de voyages, l'œuvre présente une instabilité formelle qui, si elle n'invalide pas sa classification au sein du genre romanesque, le rend déjà propice à la transmédianalité : le lecteur est libre de choisir le protocole de lecture qui lui plaît. Elle y figure ensuite dans le mélange entre culture populaire et culture savante qui s'opère au travers de l'omniprésence du narrateur, guidant de l'un à l'autre, mais aussi au travers d'un style qui ne les distingue pas et les met tous deux au service du registre propre à la scène représentée – comique, épique, lyrisme ou didactique. Ainsi agencé, le récit favorise le recul réflexif et le libre jeu avec les codes, tout en permettant au lecteur de choisir son mode de lecture, l'émotion à ressentir et l'intertextualité à privilégier – quitte à en créer une nouvelle. Le récit dumasien a également pour particularité de présenter une

certaine hybridité, au sens donné au terme par Annick Louis³⁴, à savoir un mélange entre les formes et contenus des discours factuels et des discours fictionnels, que ce mélange soit ou non assumé comme tel devant le lecteur. Dumas réorganise aussi les faits historiques selon les besoins de son récit (Bertière, 2009). Ce jeu assumé avec les frontières entre fait et fiction donne au lecteur la permission de se jouer lui aussi des événements. Enfin, l'œuvre de Dumas offre une place non négligeable aux lecteurs. Ils accompagnent le narrateur, qui s'adresse directement à eux, et à leurs bons soins sont laissés des vides narratifs parfois conséquents – entre autres, trente ans de la vie de d'Artagnan. De même, la réflexivité proposée au sein du récit sur l'exercice de l'écriture³⁵, le pacte de lecture initial fondé sur le refus de l'hégémonie auctoriale³⁶, la double auctorialité des romans³⁷ et le fait que Dumas ait lui-même ouvert la voie aux adaptations en adaptant ses romans au théâtre, sont autant de facteurs qui offrent au lecteur la possibilité de trouver une place active dans la fiction. L'œuvre de Dumas présente donc un certain nombre de caractéristiques qui invitent à la transfictionnalité.

L'exigence de plasticité au cœur du format sériel lui permet de s'emparer au mieux de toutes ces propriétés du récit dumasien pour les prolonger. Car la sérialité oblige à un constant renouvellement du récit et à son adaptation à son contexte d'énonciation, ne serait-ce que pour des contraintes de diffusion ou de modèle économiques, ou pour la simple raison qu'il lui faut fidéliser son public à chaque épisode. Dans un tel contexte de production, il est donc nécessaire d'adapter chacune des incarnations de d'Artagnan à son public. Khilkevich et Hodges profitent ainsi de l'identité solide des personnages pour les interpréter avec une grande liberté. Le meilleur exemple, bien sûr, est d'Artagnan. Au premier abord, en effet, leurs d'Artagnan respectifs semblent identiques – jeunes, brillants, pleins de ressources, aimés des dames, mais aimant peu suivre les règles. Pourtant, tout les oppose. Le d'Artagnan de Khilkevich est libertin : sans le sou, à la limite de la misère, il boit à outrance, se bat encore plus, chante et courtise toutes les femmes qu'il rencontre. Sa vision de la vie est légère : passée une entrevue avec

³⁴ Louis, Annick, « Les Séductions de l'enquête », *Politika*, n°8, décembre 2021, <https://www.politika.io/fr/article/seductions-lenquete> (consulté le 15 mai 2023).

³⁵ La narration propose plusieurs scènes d'écriture ou de jugement esthétique, notamment la rédaction d'une lettre par d'Artagnan ou encore le résumé de la thèse ecclésiastique d'Aramis. Le lecteur se voit ainsi initié à l'écriture au travers de l'apprentissage de d'Artagnan.

³⁶ Dumas se présente dans sa préface comme le transcripteur de mémoires qu'il reformule en romans. Si ce pacte de lecture est relativement courant dans la littérature du XIX^e siècle pour renforcer l'adhésion à la fiction, il n'en est pas moins déterminant, puisqu'il sous-entend que le contenu du récit n'appartient pas à son auteur.

³⁷ Les romans sont le résultat d'une écriture à quatre mains entre Auguste Maquet et Alexandre Dumas : le premier effectuait les recherches historiques et le second agençait le récit.

Richelieu, d'autant plus redoutable qu'elle surgit sans raison, il sillonne les rues de Paris en chantant avec ses compagnons ; passé le meurtre clandestin de Milady, il se retrouve à chanter l'amour sur des vers frivoles d'Aramis. Le message est clair : même l'autorité la plus formidable (et celle du cardinal surveille³⁸, kidnappe et tue, sans compter qu'elle contrôle le roi) n'empêche pas l'individu d'être libre. Cette légèreté était voulue par le réalisateur, qui désirait que ses acteurs donnent dans le divertissement et non dans la gravité – et son d'Artagnan de constituer, de ses propres dires, une « bouffée d'air frais » pour un public soviétique si peu habitué aux héros d'action (Vashchilin, 2011).

Le d'Artagnan de Hodges ne pourrait être plus différent. Son départ de Gascogne ne se fait pas sous le signe de l'aventure ; au contraire, c'est le meurtre de son père qui le pousse à l'action. Sa relation avec Constance est exclusive et confine souvent au tragique puisqu'il doit lutter contre ses sentiments pour éviter à Constance le déshonneur de l'adultère. Les enjeux sont également plus graves. L'épisode pilote donne le ton : Aramis et Porthos jouent une scène de torture pour soutirer des informations à un garde du cardinal que d'Artagnan finit par violenter. Le comique n'est pourtant pas absent de la mise en scène, jouant notamment du décalage burlesque entre le code d'honneur et le quotidien de bon vivant des mousquetaires, qui vivent presque dans une taverne et parodient la devise apocryphe du roman dans un moment de bon sens : « un pour tous et sauve qui peut³⁹ ». L'intertexte théâtral cité plus haut confère également une grande légèreté au récit. Pour autant, les thèmes abordés présentent le monde avec pessimisme : esclavage, prostitution, racisme et oppression sociale sont le quotidien des mousquetaires, dans une intrigue qui tisse chacun de ces thèmes dans leurs origines ou les épreuves qu'ils subissent, si bien que c'est vite l'ensemble de la société qui semble entachée par ces tares – sans pour autant être condamnée, puisqu'elle est aussi le lieu de la lutte et de l'espoir, incarné ici par les

³⁸ On peut notamment trouver une critique à peine voilée de la surveillance généralisée en URSS dans la première apparition du cardinal. Au premier plan, vêtu d'un rouge criant, il écoute Rochefort interpréter une chanson qui décrit sa politique d'espionnage : « en France, Richelieu a cent espions par kilomètre. Un Français cligne de l'œil – le cardinal le sait. Des espions ici, des espions là : vous ne pouvez vous lever sans qu'ils le sachent. Un Français respire – le cardinal est au courant » (notre traduction). Le déplacement du discours dans un contexte géopolitique différent, le fait qu'il ne s'agisse là que d'une scène où Rochefort rapporte un discours dissident à son maître et l'autorité avec laquelle Richelieu rappelle ensuite qu'il n'y a personne qu'il ne puisse envoyer à la Bastille, permettent à la scène de garder son identité fictionnelle et de passer la censure. Cependant, les regards amusés de Rochefort tandis qu'il chante et son discours léger sur l'impossibilité de réprimer les chansons anonymes au sein du peuple sont autant d'indices sur la nature éminemment subversive de cette représentation.

³⁹ Saison 1, épisode 2, notre traduction.

personnages principaux et leurs évolutions. À bien des égards, cette transposition du roman en fait donc une production du XXI^e siècle, opérée par des réalisateurs attentifs aux thèmes propres à leur contexte de création.

Pour autant, ces adaptations du roman ne sont pas construites dans un but purement utilitaire. Khilkevich ne peut faire sans la censure soviétique et s'en plaint dans ses entretiens (Vashchilin, 2011). Hodges est, lui aussi, forcé de s'arranger avec les changements d'acteurs imposés par la BBC ; de plus, le contexte des années 2010, entre luttes contre les violences sexistes et les formes modernes du racisme, couplé aux évolutions sociétales qui ont secoué les rapports sociaux et la sphère domestique en Occident depuis les années 1960⁴⁰, l'empêchent de mettre en scène un d'Artagnan amoureux et adultérin, ou un Athos héroïque exécutant son épouse sur le prétexte d'un mensonge. Khilkevich et Hodges n'ont donc le choix que de jouer avec les règles de la fiction qu'ils manipulent pour trouver un moyen de raconter leur propre histoire. Et c'est ici que se loge l'essentiel du processus d'adaptation : non pas tant se conformer à la lettre de l'œuvre initiale qu'à ses règles les plus profondes. D'Artagnan est donc toujours brave ; mais en Russie soviétique il le sera parce qu'il est désinvolte, et en 2010 au Royaume-Uni il le sera parce qu'il est révolté.

Le haut degré de transfictionnalité rendu possible par le format sériel visible ce processus et permet d'offrir aux personnages la meilleure reconfiguration. Khilkevich l'emploie pour développer tout ce qui, dans la mise en scène, constitue un à-côté de l'arc narratif principal et donne de l'épaisseur à la représentation. L'espace offert par le format épisodique lui permet en effet de présenter un certain nombre d'événements à première vue inutiles : Bonacieux vend un chapeau à d'Artagnan pour qu'il présente bien devant le capitaine de Tréville, une femme sauve d'Artagnan après que Milady et Rochefort l'ont assommé dans une scène qui s'achève sur un badinage presque paillard. Pour autant, c'est la répétition de ces anecdotes au travers des épisodes qui met en place la légèreté de ton si chère au réalisateur. Mieux encore : l'insertion de nombreuses péripéties entre les scènes principales suggère qu'il existe d'autres histoires au-delà, dans un geste qui stimule l'imagination du spectateur. Dans le cas de *D'Artagnan et les trois mousquetaires*, la série constitue donc un format qui facilite l'exploration des possibles fictionnels, à la fois par le réalisateur et par son public.

Les personnages de Hodges et Constance mettent plus encore en avant la transfictionnalité permise par le format sériel. Car la Constance de Dumas est difficile à transposer : épouse effacée, trophée de la quête de d'Artagnan, elle n'en

⁴⁰ Chalvon-Demersay, Sabine, *Le Troisième souffle. Parentés et sexualités dans les adaptations télévisées*, Paris : Presses des Mines, 2021.

constitue pas moins le premier personnage féminin du roman après Milady. Pour l'adapter aux valeurs du XXI^e siècle et à ses propres exigences de réalisme, Hodges exécute donc une acrobatie. Quand nombre d'adaptations modernes supprimaient l'époux de Constance pour faciliter l'adaptation, Hodges fait de son statut d'épouse le cœur même de son identité et use de la longueur du format sériel pour offrir au personnage une évolution. Constance apparaît donc, dans l'épisode pilote, comme une femme au caractère certes décidé, mais liée à son foyer, sans expérience du monde, au point de ne faire office dans la première saison que de figurant ou personnage support. Pour autant, on sent déjà en germe son désir de liberté : avant même de subir l'influence de d'Artagnan, elle se déplace seule, réagit aux injustices et cherche à développer ses propres moyens d'actions. La seconde saison se concentre sur son dilemme entre ses désirs personnels et le respect qu'elle (et d'Artagnan) destinent à son mari. En ce sens, son personnage s'ouvre au monde par le biais d'une figure masculine, mais ses découvertes et l'indépendance qu'elle se crée vont bien au-delà du simple contexte amoureux, faisant d'elle une figure de femme forte capable de rivaliser Milady.

La relation entre Milady et Athos subit une reconfiguration similaire. Là où la tentative de meurtre d'Athos est souvent éludée par les adaptations pour ne garder que le héros, Hodges construit au contraire l'identité d'Athos à partir de ce crime initial : solitaire et renfermé, son Athos est hanté par ses actes dans une torture quotidienne d'autant plus odieuse qu'il aime encore la femme qu'il croit avoir tuée. La nature du crime commis, en revanche, offre au personnage plus de complexité. Si la Milady dumasienne n'était en effet coupable que de porter une fleur de lys, celle de Hodges a assassiné le frère cadet d'Athos (inventé pour l'occasion), sans jamais révéler à son mari le mobile de son crime – probablement une tentative de viol. Paradoxalement, c'est donc Athos qui marque son épouse du sceau d'un crime, puisqu'elle ne porte plus ici que la trace de la corde qui a manqué de la tuer. C'est alors que la longueur du format sériel rend possible la coexistence d'une double identité pour chacun des personnages : Athos est tout à la fois un ivrogne maussade et un mari désespéré, Milady une meurtrière et une femme meurtrie, transcrivant ainsi toute la complexité des relations entre hommes et femmes lorsqu'elles deviennent violentes.

Le format sériel semble donc constituer pour l'œuvre de Dumas un lieu de transfictionnalité particulièrement riche, en lui offrant l'espace nécessaire pour explorer les potentialités de ses personnages et intrigues, sans jamais perdre de vue les fondements de leur identité fictionnelle, sans jamais risquer non plus de ne pas s'adapter à chaque nouveau contexte d'énonciation.

Conclusion

Le format sériel facilite donc l'adaptation en ce qu'il permet de suivre la logique d'une œuvre, plutôt que de la reproduire à l'identique. Pour fidéliser à la fois le public de l'œuvre initiale et celui de l'œuvre nouvelle, il stimule la réflexion sur les propriétés du récit et encourage l'inventivité. Le format illustre alors toute la distinction entre œuvre et fiction. L'œuvre étant par nature finie, il serait impossible de la faire survivre à ne reproduisant que son récit, sauf à le voir s'épuiser. Au contraire, puiser dans ses mécanismes internes et explorer les possibles à la fiction constitue une garantie de faire survivre le récit au-delà de l'œuvre – à condition d'accepter que ce geste inclue nécessairement un processus d'appropriation. Dumas semblait l'avoir saisi, puisque ses *Mousquetaires* ont été construits selon des règles favorisant la sérialité et la transfiction – et ce sont ces mêmes règles qui, au travers des *fillers*, récits contrefactuels et adaptations multiples qui constituent aujourd'hui la majeure partie de la fiction des *Mousquetaires*, permettent à ses personnages de survivre aussi bien au temps. À ce titre, il serait judicieux de prolonger la réflexion en l'ouvrant à l'ensemble des adaptations de Dumas, afin d'identifier celles qui ont constitué une étape après laquelle l'identité des personnages a irrémédiablement changé. Le d'Artagnan de George Sidney (1948), joué par Gene Kelly, a ainsi donné aux mousquetaires un allant qui l'a transporté dans la sphère des héros du Hollywood des années 1950. Celui du *Masque de Fer* de Randall Wallace (1998) l'associe à une figure paternelle bienveillante, attentive et protectrice. Celui de Paul W.S. Anderson (2011) l'a transformé en Kingsman. Retracer l'histoire du personnage au travers de ses incarnations permettrait alors de raconter l'histoire de son public, et de la manière dont il s'empare de la grammaire fictionnelle pour mieux habiter son présent.

Bibliographie

Aubry, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne : Peter Lang, 2006.

Bassan, Fernande, « Alexandre Dumas père et le théâtre romantique », *The French Review, American Association of Teachers of French*, vol. 47, n° 4, mars 1974, pp. 767-772.

---, « Le Roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870) », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, n°1/2, automne-hiver 1993-1994, pp. 100-111.

Bauer, Camille, « Le Mythe de d'Artagnan », *The French Review, American Association of Teachers of French*, vol. 39, n° 3, décembre 196, pp. 329-336.

Benassi, Stéphane, « Innovations et emprunts de la fiction télévisuelle », *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques* (dir. Jacques Migozzi), Limoges : Presses de l'université de Limoges, 2000, pp. 189-204.

Bertièrre, Simone, *Dumas et les mousquetaires*, Paris : De Fallois, 2009.

Bordaz, Odile, *D'Artagnan : biographie du capitaine-lieutenant des Grands Mousquetaires du roy*, Baixas : Balzac Éditeur, 2001.

Chalvon-Demersay, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n°175-176, juillet-septembre 2005, p. 77-111.

---, *Le Troisième souffle. Parentés et sexualités dans les adaptations télévisées*, Paris : Presses des Mines, 2021.

Chibanov, Boris, « Victoire du rétro et du spectacle. Comment le Nouvel An russe a changé en 50 ans », *Gazeta*, 2 janvier 2021, https://www.gazeta.ru/culture/2021/01/02/a_13424156.shtml (consulté le 2 juin 2023).

Doran, Sarah, « The Musketeers to end after three series », *RadioTimes*, 11 avril 2016, <https://www.radiotimes.com/tv/drama/the-musketeers-to-end-after-three-series/> (consulté le 2 mai 2023).

Gatulle, Pierre, « La Grande cabale de Gaston d'Orléans aux Pays-Bas espagnols et en Lorraine : le prince et la guerre des images », *Dix-septième siècle*, n° 231, avril 2006, pp. 301-326.

Gigliotti, Maria-Francesca ; Noury, Aurore, *D'Artagnan, les mousquetaires et vous*, enquête de mars-août 2021, en cours de publication.

Holmwood, Leigh, « BBC lines up swashbuckling shows », *The Guardian*, 11 septembre 2007, <https://www.theguardian.com/media/2007/sep/11/bbc.television> (consulté le 30 mai 2023).

Jeffery, Morgan, « The Musketeers : Episode 3 Review – Trading Action for Character Drama », *Digital Spy*, 5 février 2014, <http://www.digitalspy.co.uk/tv/s235/the-musketeers/news/a548282/the-musketeers-episode-3-review-trading-action-for-character-drama.html> (consulté le 2 mai 2023).

Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne – Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2017.

Louis, Annick, « Les Séductions de l'enquête », *Politika*, n°8, décembre 2021, <https://www.politika.io/fr/article/seductions-lenquete> (consulté le 15 mai 2023).

Mombert, Sarah, « Le Roman de cape et d'épée », *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (dir. Saulo Neiva ; Alain Montandon), Genève : Droz, pp. 829-839.

Noury, Aurore, *La Vie de la fiction. Conceptualisation au travers de l'étude diachronique des appropriations de Tolkien et Dumas*, thèse en cours sous la direction d'Annick Louis.

Petitfils, Jean-Christian, *Louis XIII*, Paris : Perrin, 2008.

Petit-Rasselle, Roxane, *Sous l'œil de Dionysos : Les Trois Mousquetaires ou le mythe littéraire*, thèse de littérature française, Université de Pennsylvanie, mars 2007.

Queffélec-Dumasy, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^{ème} siècle*, Paris : Presses universitaires de France, 1989.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges*, Paris : Seuil, 2011.

Schopp, Claude, « Journal de campagnes. Alexandre Dumas candidat dans l'Yonne », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle – 1848*, n°3, 1987, pp. 51-66, p. 58.

Solnon, Jean-François, *Histoire des favoris*, Paris : Perrin, 2019.

Stanley, Alessandra, « Four Guys with Swords and Morals », *The New York Times*, 1^{er} juillet 2014, <https://www.nytimes.com/2014/06/21/arts/television/a-new-version-of-the-musketeers-on-bbc-america.html> (consulté le 2 mai 2023).

Sysoeva, Ludmila, « D'Artagnan et les Trois Mousquetaires – L'amour et trente ans après », *Nach Film*, 26 septembre 2007, <https://web.archive.org/web/20070926230708/http://www.nashfilm.ru/sovietserials/1301.html> (consulté le 2 mai 2023).

Tadié, Jean-Yves, préface à Dumas, Alexandre, *Le Vicomte de Bragelonne*, Paris : Gallimard, pp. 7-46.

Vashchilin, Nikolai, *Entretien avec Georgi Yungwald-Khilkevich*, 2011, <https://proza.ru/2011/02/03/1513> (consulté le 18 mai 2023).

Winckler, Martin ; Petit, Christophe ; Schleret, Jean-Jacques ; Baudou, Jacques, *Les Séries télé*, Paris : Larousse/Guide Totem, 1999.

Biobibliographie de l'auteure

Aurore Noury est doctorante au CRAL (EHESS) sous la direction d'Annick Louis. Ses principaux champs de recherche concernent la transformation de la fiction dans les mains de son public, mais aussi au fil des évolutions sociétales et des supports artistiques. En ce sens, elle a également abordé la transformation du fait historique au travers de la grammaire de la fiction. Elle est également Game Writer et Narrative Designer chez Ankama et promeut la recherche sur les cultures de l'imaginaire en tant que membre du collège du Laboratoire des Imaginaires.