



HAL
open science

“ “ Tous pour un ! Un pour tous ! ” : petite enquête multimédiatique sur une amitié au-dessus de tout soupçon. ”

Jacques Migozzi

► To cite this version:

Jacques Migozzi. “ “ Tous pour un ! Un pour tous ! ” : petite enquête multimédiatique sur une amitié au-dessus de tout soupçon. ”. 2020. hal-02437214

HAL Id: hal-02437214

<https://unilim.hal.science/hal-02437214>

Preprint submitted on 13 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Tous pour un ! Un pour tous ! » : petite enquête multimédiatique sur une amitié au-dessus de tout soupçon.

« Tous pour un. Un pour tous » : la fière devise des quatre frères d'armes indéfectiblement et virilement liés à la vie à la mort, vaut pour maxime d'amitié exemplaire — au sens étymologique du terme. Prononcée sous serment au chapitre IX des *Trois Mousquetaires*, après qu'un duel initiatique avec les gardes du Cardinal a soudé au chapitre V le quatuor des bretteurs, la formule court le monde entier depuis la publication en 1844 du roman-feuilleton d'Alexandre Dumas, laissant trace dans les imaginaires individuels au gré de lectures juvéniles passionnées ou ensemençant l'imaginaire collectif au fil d'innombrables adaptations théâtrales, cinématographiques ou télévisuelles. Au point que pour beaucoup de lecteurs-spectateurs d'aujourd'hui et d'hier, c'est dans cette profession de foi vibrante, assortie visuellement de l'image de quatre épées brandies vers le ciel en faisceau, en emblème de communion triomphante, que se cristallise l'esprit même de l'héroïsme solaire incarné par « Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan » (mentionnés ici dans l'ordre de la première nomination baptismale du quatuor par Athos au chapitre V). On se proposera donc ici dans un premier temps de mener l'enquête sur cette condensation symbolique, pour mieux comprendre comment de 1844 à 2016, de l'écrit à la scène puis de l'écrit à l'écran, en passant par l'imprégnation modélisante des illustrations, la dynamique de la culture médiatique, propice à l'avènement de nouvelles mythologies à grands coups de stylisation et d'iconisation, a contribué à ériger en parangon de l'amitié l'union des quatre mousquetaires. Et on se permettra dans un second temps de souligner que cette même propension de la culture médiatique à figer le mythe en stéréotype peut sans doute expliquer que l'étoile des *Trois mousquetaires* — roman de l'amitié sans nuages et de l'enthousiasme généreux — continue de briller, lors même que la notoriété des deux suites romanesques déployées par Dumas dès 1845 pour *Vingt ans après* puis de 1847 à 1850 pour *Le Vicomte de Bragelonne* n'a cessé de décliner tout au long du XX^{ème} siècle, comme en témoigne symptomatiquement le nombre des éditions ou des adaptations : il est vrai que ces deux récits, qui voient les complices de jadis se diviser et s'aiguiser désillusions et amertumes, écornent quelque peu la gloire épique des croisés du « Tous pour un, un pour tous », surtout *Le Vicomte de Bragelonne* dans son final crépusculaire. C'est donc à un parcours express d'une amitié hors du commun qu'on se livrera ici au grand galop, amitié saisie dans la gloire transmédiatique et

transnationale de sa prime jeunesse enthousiasmante, puis interrogée dans son avers plus sombre, celui d'une maturité mélancolique occulté par le jeu des industries culturelles et la mémoire sélective du grand public.

Au commencement était le verbe dumasien, se déployant avec panache dans le roman-feuilleton du *Siècle* du 14 mars au 14 juillet 1844, puis dans l'édition originale parue chez Baudry la même année. C'est donc vers cet hypotexte qu'il convient de se tourner, comme vers le noyau narratif du monumental « polytexte médiatique » (pour employer une notion proposée par Richard Saint Gelais) qu'est devenue depuis plus de 170 ans la saga des Mousquetaires. Tout commence, on s'en souvient sans doute, par un duel matriciel : le jeune gascon d'Artagnan, fraîchement arrivé à Paris pour se présenter au capitaine des Mousquetaires M de Tréville, doit honorer trois duels, glanés à la volée suite à ses maladresses au chapitre IV « L'épaulé d'Athos, le baudrier de Porthos, et le mouchoir d'Aramis » ; il se rend comme convenu au jardin des Carmes Deschaux, engage le fer avec Athos après un échange de compliments qui révèlent à ses futurs compagnons son intrépidité et sa noblesse d'âme, puis, l'assaut rituel ayant été rapidement interrompu par l'arrivée d'une patrouille hostile de gardes du cardinal, se range aux côtés des mousquetaires et défait avec eux une troupe supérieure en nombre. Dans cette scène fondatrice, l'amitié pour la vie se scelle dans l'affrontement à la mort : c'est parce qu'il a mis sa vie en jeu sans sourciller d'abord contre les mousquetaires, puis avec eux contre un adversaire commun que d'Artagnan est en quelque sorte adoubé pour sa bravoure sur le champ de bataille, reconnu comme un pair par des preux. L'union des cœurs jaillit de l'élan commun, de l'assaut choral :

Comment vous appelle-t-on, mon brave ? dit Athos
— D'Artagnan, monsieur.
— Eh bien ! Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan, en avant ! cria Athos.¹

Epreuve initiatique, ce duel baptismal assume explicitement sa filiation épique à travers les paroles d'Athos qui valent pour brevet d'héroïsme aristocratique :

Pardieu, monsieur, dit Athos, voici une proposition qui me plaît, non pas que je l'accepte, mais elle sent son gentilhomme d'une lieue. C'est ainsi que parlaient et faisaient ces preux du temps de Charlemagne, sur lesquels tout cavalier doit chercher à se modeler. Malheureusement, nous ne sommes plus au temps du grand empereur. [...]
— Voilà encore un mot qui me plaît, dit Athos en faisant un gracieux signe de tête à d'Artagnan, il n'est point d'un homme sans cervelle, et il est à coup sûr d'un homme de cœur. Monsieur, j'aime les hommes de votre trempe, et je vois que si nous ne nous tuons pas l'un l'autre, j'aurai plus tard un vrai plaisir dans votre conversation.²

¹ Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1991, p. 51.

² Ibid., p. 47.

Comme Roland et Olivier, dans *La Légende des siècles*, deviennent « frères » par le mariage de Roland avec « la belle Aude » après cinq jours de duel acharné et titanesque, les quatre adversaires devenus partenaires deviennent indéfectiblement amis et s'étreignent en conséquence, inaugurant ainsi une kyrielle d'accolades et d'embrassades tout à la fois viriles et tendres qui vont ponctuer jusqu'à la fin du *Vicomte de Bragelonne* chacune de leurs retrouvailles :

On les voyait entrelacés, tenant toute la largeur de la rue, et accostant chaque mousquetaire qu'ils rencontraient, si bien qu'à la fin ce fut une marche triomphale. Le cœur de d'Artagnan nageait dans l'ivresse, il marchait entre Athos et Porthos en les étreignant tendrement.

— Si je ne suis pas encore mousquetaire, dit-il à ses nouveaux amis en franchissant la porte de l'hôtel de M de Tréville, au moins me voilà reçu apprenti, n'est-ce pas ?³

En adaptant à la scène en 1847 avec son associé Auguste Maquet le roman sous le titre *La Jeunesse des mousquetaires*⁴, Dumas non seulement invente des dialogues dans lesquels les scénaristes puiseront très largement pour les adaptations ultérieures à l'écran — notamment les dialoguistes français Pierre Nivollet puis Jean Gruault collaborant respectivement à deux adaptations télévisuelles (1959, 1969) réalisées par Claude Barma pour la RTF puis l'ORTF⁵, avec Jean-Paul Belmondo puis Dominique Paturol dans le rôle de d'Artagnan — mais intensifie la solennité du lien désormais noué entre camarades :

D'Artagnan, voyant que les Mousquetaires partent sans lui.

Et moi ?

Athos

Vous ? ... toi ? Embrasse-moi et ne me fais pas mal à l'épaule.

(Athos et Porthos embrassent d'Artagnan)

D'Artagnan

Nous sommes donc amis ?

Athos

A la vie ! A la mort !

Tous

A la vie ! A la mort !⁶

Il faut néanmoins attendre une quarantaine de pages et la fin du chapitre IX « D'Artagnan se dessine » dans le roman, et la scène 7 du quatrième tableau de l'acte deux dans la version théâtrale, pour voir enfin proférer le fameux serment « Tous pour un, un pour tous », que d'aucuns croient coalescent à la scène du duel originel, ... et pour cause puisque par exemple

³ Ibid., p 53 , fin du chapitre V « Les mousquetaires du Roi et les gardes de M. le Cardinal ».

⁴ Dumas *La Jeunesse des mousquetaires* (représentée pour la première fois le 17 février 1849 sur la scène du Théâtre Historique ; 89 représentations jusqu'au 30 juin)

⁵ Téléfilm, *D'Artagnan*, 1959, réalisé par Claude Barma, diffusé en partie en direct le 25 décembre 1959 sur la RTF, 120 mn. Adaptation de Claude Barma et Pierre Nivollet, d'après la pièce de théâtre de Dumas et Maquet. Mini série *D'Artagnan* , 1969, réalisée par Claude Barma, Co production ORTF /Bavaria/RAI

⁶ Alexandre Dumas et Auguste Maquet, *La Jeunesse des mousquetaires*, Fac similé de l'édition originale, s.d., Amazone Distribution/ GmbH Leipzig, p. 47.

la mini série *D'Artagnan* (1969)⁷, enchaîne les deux serments⁸. Dans les deux textes signés Dumas, les deux moments désormais synthétisés en un seul emblème dans la mémoire collective sont disjoints, et le surgissement de « Tous pour un, un pour tous » marque nettement la nouvelle stature de d'Artagnan, en leader qui énonce la formule et commande le serment, là où la parole magistrale était encore dévolue exclusivement à Athos⁹ au chapitre V :

Et maintenant, messieurs, dit d'Artagnan sans se donner la peine d'expliquer sa conduite à Porthos, tous pour un, un pour tous, c'est notre devise, n'est-ce pas ?

— Cependant, dit Porthos.

— Etends la main et jure ! s'écrièrent à la fois Athos et Aramis.

Vaincu par l'exemple, maugréant tout bas, Porthos étendit la main, et les quatre amis répétèrent d'une seule voix la formule dictée par d'Artagnan :

« Tous pour un, un pour tous. »

C'est bien, que chacun se retire maintenant chez soi, dit d'Artagnan comme s'il n'avait fait autre chose que de commander toute sa vie, et attention, car, à partir de ce moment, nous voilà aux prises avec le cardinal.¹⁰

Comme on a pu s'en convaincre à parcourir le/les texte(s) de Dumas, nulle mention de serment juré les épées aux poings et réunies en faisceau — ascendant ou descendant selon le choix esthétique du point de vue, en plongée ou contreplongée, et l'effet de magnificence visé. Pourtant dans la « mémoire rétinienne du grand public, intensément télévisuelle » — pour reprendre au vol une formule de Pierre Nora dans l'une de ses introductions à la somme des *Lieux de mémoire* — le « Tous pour un, un pour tous » est quasi indissociable de ce cliché, car d'une part c'est cette image qui, inlassablement et quasiment sous toutes les latitudes, revient de manière récurrente au fronton des couvertures illustrées du roman, principalement il est vrai celles des éditions destinées à la jeunesse¹¹, d'autre part c'est ce moment d'exultation et d'exaltation épique, cet acmé de l'amitié entre preux que les adaptations cinématographiques, depuis les premières versions muettes jusqu'aux avatars les plus récents, spectacularisent à des fins de captation sur les affiches de films ou les photos

⁷ Réalisée par Claude Barma et résultant d'une co-production ORTF/Bavaria/RAI, avec Dominique Paturol campant d'Artagnan et François Chaumette Athos : <https://www.youtube.com/watch?v=kZm9aHglj8s>

⁸ Après le duel, on assiste à la séquence suivante (16 :44 /17 :00) :

« Athos : Toi, embrasse-moi ! [...] »

D'Artagnan : Nous sommes donc amis ?

Porthos : A partir de maintenant, nous le sommes à la vie, à la mort !

Athos (en dressant son épée vers le ciel) : Tous pour un !

Tous (en levant d'abord leurs épées en faisceau, puis en les abaissant) : Un pour tous ! »

⁹ On remarquera du même coup que dans la mini-série *D'Artagnan* de Barma c'est à Athos qu'est attribuée la paternité textuelle et scénographique du serment.

¹⁰ Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, op. cit., p. 89-90.

¹¹ Ainsi entre autres exemples l'édition des *Classiques abrégés* de l'Ecole des loisirs, assurée par Bernard Noël, et publiée pour la première édition en 1982 ; la bande dessinée de Morgan, Dufranne, Ruben *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, tome 2, Delcourt, 2007 ; la version des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas des éditions Philippe Auzou, coll. Les grands classiques pour les petits, 2010 ; l'édition 2011 de *Les Trois Mousquetaires* aux Petits classiques Larousse.

promotionnelles : dès 1921 le film hollywoodien de Fred Niblo avec Douglas Fairbanks donne dans cette image, suivi — et on va le voir probablement imité — par une ribambelle de versions, plus ou moins fidèles au récit dumasien mais sécrétant un feuilleté de représentations récurrentes qui fige l'image en imagerie. On retrouve ainsi entre autres exemples la scène — encore une fois absente de Dumas — aussi bien dans la version flamboyante de 1948, réalisée par George Sydney avec Gene Kelly en bondissant d'Artagnan, que dans l'adaptation d'André Hunnebellé en 1953, dans le film anglo-franco-allemand de Paul W.S. Anderson *The Three Musketeers* en 2011, comme dans le télé-film français de 2005 : *D'Artagnan et les Trois Mousquetaires* de Pierre Aknine avec Vincent Elbaz (D'Artagnan) et Emmanuelle Béart (Milady). Il n'est pas jusqu'à l'adaptation *Barbie et les Trois mousquetaires*, long métrage d'animation américain réalisé par William Lau et sorti en 2009, qui ne sacrifie sur son affiche, en pleine connivence avec ses spectateurs juvéniles, à cette figuration stéréotypée.

D'où vient cette condensation visuelle si prégnante ? A n'en pas douter de la propension de la culture médiatique — processus patent dès la reproduction mécanisée de l'image fixe au XIXe siècle et s'accéléralant avec l'avènement irrésistible au XXe siècle des industries culturelles de l'image — à répondre à la « pulsion scopique » (Philippe Hamon) du grand public en iconisant du même mouvement certaines mythologies modernes¹². A tout prendre, dans leur panache archaïque, ainsi stylisé dans un prêt à cliquer/ prêt à rêver, les Mousquetaires s'insèrent dans la longue cohorte des héros hors normes, des Surhommes romantiques aux superhéros des *comics* américains, en passant par les gentlemen-cambrioleurs et autres génies criminels de la Belle Epoque, que la mémoire collective ramasse en imago — c'est le cas de le dire ici en retrouvant l'étymologie du terme mais en se souvenant aussi qu'en biologie « imago » désigne le stade final d'un individu dont le développement se déroule en plusieurs phases. Reste que dans ce processus somme toute classique en régime médiatique, c'est bien le cinéma qui en l'espèce a eu l'influence séminale la plus déterminante. En effet, les premières adaptations muettes semblent bien avoir été marquées par imprégnation de certaines représentations popularisées par les éditions illustrées de la fin du XIXème, au premier rang desquelles il faut distinguer les illustrations de Maurice

¹² Le rôle cristallisant, au sens stendhalien du terme dans *De l'amour*, de l'illustration dans la figuration de certaines icônes de la culture médiatique n'est plus à démontrer, avec pour exemple emblématique la « statue » médiatique de Sherlock Holmes définitivement affublée d'un *deerstalker*, par le génie du crayon de Sydney Paget, là où le texte de Conan Doyle ne mentionne jamais ce chapeau anglais de chasse. Voir N. Levet, *Sherlock Holmes. De Baker Street au grand écran*, Paris, Editions Autrement, 2012., p 31-39.

Leloir datant de 1894. Le premier semble t'il Leloir nous lègue une image suffisamment marquante pour être reprise par décalque dans les deux versions cinématographiques de 1921, la française en 12 épisodes d'Henri Diamant-Berger, l'américaine de Fred Niblo : bras dessus bras dessous, avec Aramis à gauche brandissant dans son poing droit les 4 épées victorieuses, les mousquetaires s'avancent fièrement dans une rue de Paris ... Moyennant quelques aménagements — l'avancée peut se figer en pose triomphale statique — cette présentation de front des quatre amis qui paradedent va devenir l'un des plans incontournables pour les adaptations antérieures. Mais il faut chercher ailleurs que dans les illustrations de l'imprimé de masse du grand XIXe siècle et de l'Entre-deux-guerres le noyau germinatif de l'image/imagerie du serment choral l'épée au poing : en l'état actuel de notre investigation, l'image promise à une postérité si proluxe et à tant de ressassement multimédiatique, se précipite — au sens chimique du terme — lors de la production et post-production du film hollywoodien de Fred Niblo en 1921 : alors que dans le film proprement dit on cherche vainement trace d'une telle image, une photo promotionnelle, prise visiblement dans le même décor que le plan précédemment évoqué directement inspiré de l'illustration de Leloir, la donne à voir ; et cette composition a été de toute évidence jugée suffisamment magnétique pour que l'affiche du film en soit inspirée. Qui plus est dans le même film, muet bien sûr, les quatre amis jurent les mains tendues, donc sans épées, avec un carton qui permet au spectateur de connaître leur engagement : « One for all, and all for one ». Dès lors le mouvement est lancé, qui verra serment verbal et serment scénographique se conjuguer en synchronie, comme dans la bande-annonce du film de George Sydney en 1948, au point d'apparaître comme la quintessence de l'amitié chevaleresque.

On notera néanmoins que, en même temps qu'elle dote le polytexte dumasien d'une dimension mythifiante supplémentaire, l'industrie culturelle américaine opère une modification significative du serment originel, modification dont les racines idéologiques et les implications en termes éthiques mériteraient sans doute d'être interrogées. Au dumasien « Tous pour un. Un pour tous », le film de Niblo substitue en effet « One for all. All for one », retournant ainsi la construction en chiasme pour l'ouvrir et la fermer sur la primauté de l'individu, là où la maxime de Dumas accordait la priorité, au moins sur les plans visuel et sonore, à la fusion du collectif. Faut-il s'étonner dès lors que cette version flattant l'individualisme prenne peu à peu le pas sur la formule de départ, que le serment soit prononcé au gré des différentes versions épées croisées ou mains réunies ? On la retrouve bien sûr dans le film de Sydney en 1948 lui aussi made in Hollywood, ou au fronton du coffret DVD commercialisé par Disney du film américain de 1993 *The Three Musketeers*

réalisé par Stehen Herek, mais aussi de manière plus surprenante dans le téléfilm soviétique de 1978 de Georgi Yungvald-Khilkevich *D'Artagnan et les Trois Mousquetaires*¹³, ou dans le téléfilm *D'Artagnan et les Trois Mousquetaires* de Pierre Aknine diffusé en 2005, qui nous propose le dialogue suivant entre les quatre amis attablés dans une auberge après leur duel avec les gardes du cardinal :

Athos : Le bon sens voudrait que d'Artagnan prenne la moitié de ce que nous avons gagné au jeu

D'Artagnan : Non, je refuse.

Athos : Pourquoi ? Tu as fait la moitié du travail

D'Artagnan : On est quatre, on partage en quatre.

Aramis : Voilà qui me semble honnête.

Athos : Désormais entre nous ce sera à la vie, à la mort.

D'Artagnan (*sourit, saisit la main d'Athos par dessus la table*) Un pour tous

Tous (*Aramis et Porthos joignant leurs mains droites à celles d'Athos et d'Artagnan*) Tous pour un ! »

Preuve de la confusion qui s'instaure entre les deux formulations, et de la coalescence qui s'instaure entre duel initial et serment postérieur, dans le téléfilm de Claude Barma de 1959, le dialoguiste a opté pour « Un pour tous, tous pour un », et le fait prononcer par Athos ... avant le début du duel contre Jussac et ses gardes : « *Athos* : Eh bien , Athos, Porthos, Artamis, d'Artagnan, à la vie, à la mort ! Un pour tous ! Tous pour un ! », alors que dans l'autre téléfilm du même Barma, en 1969, Jean Gruault, qui signe les dialogues, opte pour un retour fidèle au texte de l'adaptation théâtrale de 1847 de Dumas et Maquet, en rétablissant le « Tous pour un ! Un pour tous ! » et en le dissociant de la séquence du duel.

Qu'on le prenne à l'envers ou à l'endroit, le serment des quatre mousquetaires demeure quoi qu'il en soit un emblème étincelant d'union des cœurs et des âmes bien nées et bien trempées, cette union amicale que la mise en faisceau des épées — l'épée est ici métonymie de l'aristocrate et de son honneur — donne à saisir d'un coup d'œil. Or si cette union, que des générations de lecteurs-spectateurs ont admirée depuis 1844, paraît inébranlable dans *Les Trois mousquetaires*, il n'en va pas de même dans la suite de la saga, ... ce que bien peu soupçonnent aujourd'hui car d'une part on lit peu *Vingt ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne* — qui ont rarement l'honneur d'éditions pour la jeunesse —, d'autre part les quelques adaptations à grand spectacle contemporaines de ces suites, notamment du troisième — on pensera notamment ici au film de *L'Homme au masque de fer* (1998) de Randall Wallace avec Leonardo di Caprio — continuent à entretenir cette imagerie de

¹³ 1978 : *D'Artagnan et les Trois Mousquetaires* (*Д'Артаньян и три мушкетёра*), téléfilm russe de Georgi Yungvald-Khilkevich. <https://www.youtube.com/watch?v=PBdSInXs20I>

l'amitié inaltérable. Au risque d'en rabattre par rapport à certains souvenirs juvéniles, risquons nous à explorer ce qui s'apparente sinon à un délitement, du moins à un affaiblissement de cette amitié du « Tous pour un ! Un pour tous ! »

Dès le début du chapitre III de *Vingt ans après*, le lecteur ravi par l'amitié scellée dans les *Trois Mousquetaires*, a de quoi déchanter en entendant d'Artagnan répondre ainsi à Rochefort qui le questionne :

- A propos, et vos amis, faut-il parler d'eux aussi ?
- Quels amis ?
- Athos, Porthos et Aramis, les avez-vous donc oubliés ?
- A peu près.
- Que sont-ils devenus ?
- Je n'en sais rien.
- Vraiment !
- Ah ! mon dieu, oui ! Nous nous sommes quittés comme vous Savez ; ils vivent, voilà tout ce que je peux dire ; j'en apprend de temps en temps des nouvelles indirectes. Mais dans quel lieu du monde ils sont, le diable m'emporte si j'en sais quelque chose. Non, d'honneur ! je n'ai plus que vous d'ami, Rochefort.¹⁴

L'heure semble donc à l'amertume, et même à la perte de substance héroïque, comme le souligne le narrateur au chapitre VI « D'Artagnan à quarante ans » :

D'Artagnan n'avait pas manqué aux circonstances mais les circonstances avaient manqué à d'Artagnan. Tant que ses amis l'avaient entouré, d'Artagnan était resté dans sa jeunesse et dans sa poésie ; c'était une de ces natures fines et ingénieuses qui s'assimilent facilement les qualités des autres. Athos lui donnait de sa grandeur, Porthos de sa verve, Aramis de son élégance. Si d'Artagnan eût continué de vivre avec ces trois hommes, il fût devenu un homme supérieur. [...] A partir de ce moment, d'Artagnan, qui semblait avoir confondu son avenir avec celui de ses trois amis, se trouva isolé et faible, sans courage pour poursuivre une carrière dans laquelle il sentait qu'il ne pouvait devenir quelque chose qu'à la condition que chacun de ses amis lui céderait, si cela peut se dire, une part du fluide électrique qu'il avait reçu du ciel.¹⁵

Même si ensuite d'Artagnan se remobilise et retrouve le chemin de l'exploit dans ce roman de la maturité désillusionnée, la force fusionnelle de l'amitié semble définitivement compromise, ce que marque avec pertinence Claude Schopp dans sa préface à l'édition Bouquins lorsqu'il embrasse les deux derniers volets du cycle et le processus de déréliction et de division qui les sous-tend :

La mission qu'il s'était donné de retrouver l'unité (« Tous pour un »), c'est à dire de vaincre le temps qui disperse, n'aboutit en fait qu'à la formation de couples antagonistes qui semblent n'obéir qu'à une prédestination de classe (l'aristocratie d'Athos et d'Aramis contre la bourgeoisie de Porthos et d'Artagnan), alors que l'amitié était le dépassement des clivages sociaux qui se résolvait en harmonie. Le mouvement encore (poursuite de Beaufort sur les routes du Vendômois) aboutit à une neutralisation des antagonismes, avant que le passage en Angleterre et l'effort héroïque, consenti en commun, pour sauver Charles 1^{er} ne les réconcilient : « Tous pour un », mais il faut noter que cet un n'appartient pas cette fois-ci au groupe ; l'unité ne se fait que par l'intermédiaire d'un sujet extérieur, preuve, s'il en fallait, de la fragilité de l'unité retrouvée. *Le Vicomte de Bragelonne* la fait voler en éclats et multiplie les

¹⁴ Alexandre Dumas, *Vingt ans après*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1991, p 578-579. (Chapitre III « Deux anciens ennemis »)

¹⁵ Ibid., p. 601.

antagonismes : Athos contre d'Artagnan (Restauration de Charles II), Aramis contre d'Artagnan (fortifications de Belle-Ile et affaire du prisonnier de la Bastille), Athos contre d'Artagnan (Arrestation d'Athos).¹⁶

Le Vicomte de Bragelonne, dans sa deuxième moitié (du chapitre CXXXIV à La mort de M. de d'Artagnan), prend dès lors, sur ce fond de divisions persistantes, et de duplicité /trahison/manipulation par Aramis, qui abuse la confiance de Porthos et tente de tromper d'Artagnan, l'allure d'une mise au tombeau pour des amis défunts, sinon pour une amitié défunte. Les dernières retrouvailles d'Athos, Porthos et Aramis sont ainsi métaphoriquement marquées par le spectre de la mort :

Déjà le groupe s'était divisé. Athos voyait ses deux amis sur le point de partir ; quelque chose comme un brouillard passa devant ses yeux et pesa sur son cœur.

« C'est étrange ! pensa-t-il. D'où vient cette envie que j'ai d'embrasser Porthos encore une fois ? »

Justement Porthos s'était retourné, et il venait à son vieil ami les bras ouverts.

Cette dernière étreinte fut tendre comme la jeunesse, comme dans le temps où le cœur était chaud, la vie heureuse.

Et puis Porthos monta sur son cheval. Aramis revint aussi pour entourer de ses bras le cou d'Athos.

Ce dernier les vit sur le grand chemin s'allonger dans l'ombre avec leurs manteaux blancs. Pareils à deux fantômes, ils grandissaient en s'éloignant de terre, et ce n'est pas dans la brume, dans la pente du sol qu'ils se perdirent : à bout de perspective, tous deux semblèrent avoir donné du pied un élan qui les faisait disparaître, évaporés dans les nuages.

Alors Athos, le cœur serré, retourna vers la maison en disant à Bragelonne :

« —Raoul, je ne sais quoi vient de me dire que j'avais vu ces deux hommes pour la dernière fois »¹⁷

Deux cents pages plus loin, et alors que Athos, Bragelonne et Porthos sont passés de vie à trépas, l'épilogue nous fait assister à l'étreinte quasi funèbre de deux amis moribonds, dont l'amitié de principe ne semble plus dictée que par la fidélité à un passé disparu :

J'ai entendu le roi vous inviter à sa table pour ce soir, continua le ministre, et vous y trouverez un ancien ami à vous.

— Un ancien ami à moi ? demanda d'Artagnan, plongeant avec douleur dans les flots sombres du passé, qui avaient englouti pour lui tant d'amitié et tant de haines.

— M le duc d'Alameda, qui est arrivé ce matin d'Espagne, reprit Colbert.

— M le duc d'Alameda ? fit d'Artagnan en cherchant.

— Moi ! fit un vieillard blanc comme la neige et courbé dans son carrosse, qu'il faisait ouvrir pour aller au-devant du mousquetaire.

— Aramis ! cria d'Artagnan, frappé de stupeur.

Et il laissa, inerte qu'il était, le bras amaigri du vieux seigneur se pendre en tremblant à son col. »¹⁸

[...]

« Aimons-nous pour quatre, dit d'Artagnan, nous ne sommes plus que deux.

—Et tu ne me verras peut-être plus, cher d'Artagnan, dit Aramis ; si tu savais comme je t'ai aimé ! Je suis vieux, je suis éteint, je suis mort. [...]

Ah ! répliqua d'Artagnan avec un triste sourire, c'est qu'à présent je ne me sens plus d'appétit, monsieur le duc.

Ils s'embrassèrent encore, et, deux heures après, ils étaient séparés. »¹⁹

¹⁶ Ibid., Préface de Claude Schopp, p XXIX.

¹⁷ Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1991, t. 2, p. 629. (Chapitre CCXXXII « Les derniers adieux »)

¹⁸ Ibid., « Epilogue », p 834

Tout est dès lors prêt pour la clausule sépulcrale, celle qui narre la mort de d'Artagnan, clausule dont la formulation tous comptes faits un brin énigmatique, en tous cas sujette à interprétations, laisse penser que l'amitié, cette alliance spirituelle des âmes, ne peut exister qu'hors de ce monde, de ses médiocrités et de ses manigances, celles qui ont perdu Aramis, le seul survivant, mais de corps seulement :

[...] il tomba en murmurant ces mots étranges, qui parurent aux soldats surpris autant de mots cabalistiques, mots qui avaient jadis représenté tant de choses sur la terre, et que nul, excepté le mourant, ne comprenait plus :

— Athos, Porthos, au revoir. — Aramis, à jamais, adieu !

Des quatre vaillants hommes dont nous avons raconté l'histoire, il ne restait plus qu'un seul corps : Dieu avait pris les âmes. »²⁰

On se risquera témérairement, en guise de conclusion, non pas à esquisser un bilan récapitulatif, mais à crayonner une perspective, qui engage sur le plan anthropologique la fonction de consolation que l'on peut légitimement attribuer aux récits de la culture médiatique d'hier et d'aujourd'hui. Je me suis risqué en 2012 dans ma contribution au volume *Littérature narrative et consolation. Approches historiques et théoriques*²¹, à tresser des hypothèses empruntées à Thomas Pavel sur l'anthropologie sociale déployée par le roman, à Jean-Marie Schaeffer sur les besoins psychiques fondamentaux auxquels répond la rêverie romanesque, et à Jean-Claude Vareille qui a raisonné sur la prégnance d'une Vision des Essences au cœur du roman populaire en s'appuyant sur les travaux de Gilbert Durand. A cette occasion j'ai pu écrire

Si dans le domaine de la littérature de consommation courante, le romanesque n'a jamais cessé d'être un des filons les plus importants, c'est sans doute par la puissance bienfaisante – osons le mot – de l'expérience consolatrice que permettent les fictions sérielles, formulaires, cycliques..., qui sont le plus souvent organisées autour de figures héroïques irradiantes, emblématiques d'un « régime diurne de l'image » – pour user de la typologie des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* De Gilbert Durand – et qui sont ce faisant restées fidèles à la vision idéalisatrice caractéristique de la pensée du roman dans ses premiers âges selon Pavel – restées donc fidèles à l'esprit du roman hellénistique, de l'épopée, de la pastorale. Ce qu'offrent avec générosité les fictions populaires, à "l'individu saisi dans sa difficulté à habiter le monde", objet séculaire de l'intérêt du roman d'après Pavel, c'est en effet une réassurance affective et psychique. Jean-Claude Vareille attribue ainsi le succès du roman populaire au XIXe siècle à sa forte coloration mythique, qui satisferait "la nostalgie et l'appétence [...] d'une essence qui résisterait aux aléas de l'existence et de l'Histoire", et répondrait par là même, dans une période historique post-révolutionnaire qui a rendu le cours du monde opaque,

¹⁹ Ibid, p 845.

²⁰ Ibid., p 849-850

²¹ J. Migozzi , « Les artifices de la consolation » : illusions et vertus du jeu romanesque. », dans *Littérature narrative et consolation. Approches historiques et théoriques*, Emmanuelle Poulain-Gautret dir., Arras : Artois Presses Université, Etudes littéraires, 2012.

