

Transcr(é)ation



What's in a Name? Les Petits meurtres d'Agatha Christie : filiation, adaptation, métamorphose

What's in a Name? — Agatha Christie's Criminal Games: Filiation, Adaptation, Metamorphosis

Audrey Louckx

Volume 3, numéro 1, 2023

Séries télévisées et adaptation
Adaptation and Television series

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1109779ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16597>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Louckx, A. (2023). What's in a Name? Les Petits meurtres d'Agatha Christie :
filiation, adaptation, métamorphose. *Transcr(é)ation*, 3(1), 1–21.
<https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16597>

Résumé de l'article

Les Petits meurtres d'Agatha Christie (2009-) compte aujourd'hui trois saisons, et un succès d'audience qui ne semble pas s'essouffler. Présenté dans le titre, la filiation avec l'œuvre d'Agatha Christie l'est également dans l'attrait de la série pour le public. Christie apparaît en filigrane puisque ce sont ses intrigues, et non ses personnages, que les téléspectateurs découvrent au fil des épisodes. Ceci témoigne d'une stratégie que l'on peut rattacher à la dichotomie identifiée par Shannon Wells-Lassagne (2017) entre les adaptations télévisuelles en récits courts et celles en récits longs. Cet article démontre que Les Petits meurtres d'Agatha Christie est une adaptation hybride en ce sens qu'elle emprunte aux récits courts le principe d'une intrigue et d'une fin prédéterminées par le roman initial tout en mettant en avant la réappropriation, typique des récits longs. Pour ce faire, nous empruntons à Lawrence Venuti (2007) la notion d'interprétant. Les interprétants formels, traces d'équivalences, apparaissent dans le recours au genre policier et dans les archétypes agatha-christiens. Les interprétants thématiques, traces d'une « indigénisation » (Hutcheon, 2013, p.24), apparaissent dans l'importance des arcs narratifs renforcés par le recours au héros multiple et dans une esthétique nostalgique. Les Petits meurtres prouve donc que la série télévisée est une forme de « mutation génétique ordonnée [d']autres formes narratives » (Carrazé, 2007) qui va au-delà de l'adaptation vers une métamorphose qui lui insuffle sa propre identité (Wells-Lassagne, 2017, p. 19).

© Audrey Louckx, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

What's in a Name?

Les Petits meurtres d'Agatha

Christie : filiation, adaptation, métamorphose

AUDREY LOUCKX

Université de Mons

RÉSUMÉ

Les Petits meurtres d'Agatha Christie (2009-) compte aujourd'hui trois saisons, et un succès d'audience qui ne semble pas s'essouffler. Présente dans le titre, la filiation avec l'œuvre d'Agatha Christie l'est également dans l'attrait de la série pour le public. Christie apparaît en filigrane puisque ce sont ses intrigues, et non ses personnages, que les téléspectateurs découvrent au fil des épisodes. Ceci témoigne d'une stratégie que l'on peut rattacher à la dichotomie identifiée par S. Wells-Lassagne entre les adaptations télévisuelles en récits courts et celles en récits longs. Cet article démontre que Les Petits meurtres d'Agatha Christie est une adaptation hybride en ce sens qu'elle emprunte aux récits courts le principe d'une intrigue et d'une fin prédéterminées par le roman initial tout en mettant en avant la réappropriation, typique des récits longs. Pour ce faire, nous empruntons à L. Venuti la notion d'interprétant. Les interprétants formels, traces d'équivalences, apparaissent dans le recours au genre policier et dans les archétypes agathachristiens. Les interprétants thématiques, traces d'une « indigénisation » (Hutcheon, 2013), apparaissent dans l'importance des arcs narratifs renforcés par le recours au héros multiple et dans une esthétique nostalgique. Les Petits meurtres prouve donc que la série télévisée est une forme de « mutation génétique ordonnée [d'] autres formes narratives » (Carrazé, 2007) qui va au-delà de l'adaptation vers une métamorphose qui lui insuffle sa propre identité (Wells-Lassagne, 2017, p. 19).

Mots clés : *adaptation · série télévisée · Agatha Christie · Les petits meurtres d'Agatha Christie · télévision française*

Introduction

*What's in a name? That which we call a rose
By any other name would smell as sweet.
Shakespeare, Romeo & Juliet, II.2*

« Qu'y a-t-il dans un nom, ¹ » en effet ? Cette question que Juliette pose dans la fameuse scène du balcon semble si fondamentale qu'elle est entrée dans l'anglais courant. L'expression, *What's in a name*, s'utilise dans toutes sortes de contextes afin de mettre en avant le fait qu'un nom, produit linguistique arbitraire, peut sembler bien moins important que les qualités intrinsèques de l'objet qu'il dénote. Et pourtant, un nom, ou *le nom*, a acquis un poids évident dans notre rapport au monde, à tel point que patrimoines culturels et économiques y sont indéniablement liés – comme en témoignent la notion de célébrité et les stratégies marketing actuelles. Les productions médiatiques ne dérogent évidemment pas à cette règle. Dans leur cas, dans le nom réside peut-être bien la clé du succès.

Dans une interview accordée en 2014, l'actrice Blandine Bellavoir l'une des protagonistes de la saison 2 de la série *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*², rappelle, lorsqu'on lui demande quels ingrédients ont fait le succès de la série, que « le personnage principal c'est quand même Agatha Christie, [à qui] les gens sont fidèles. Dans notre culture, les gens ont tous au moins lu un roman d'Agatha Christie ou connaissent Agatha Christie³ ». Cette remarque peut paraître étrange car elle s'applique à un personnage en réalité absent de la fiction en tant que telle. La présence d'Agatha Christie se limite en tout et pour tout à un nom et un titre, ce qui suffit à donner à la série une marque qui l'estampille et la franchise en la rattachant au canon agatha-christien qui « fait partie de la mémoire collective ⁴ ».

Le nom de la reine du crime serait donc l'ingrédient premier du succès temporel et d'audience de cette série, diffusée sur France 2 depuis 2009 et issue d'une idée originale de Sophie Révil. En 2004, la productrice (ensuite devenue *showrunner* de la série) répond à un appel à projet de la direction de la fiction sur France 2 qui souhaite créer un feuilleton d'hiver. Faisant écho à l'intemporel « *Christie for Christmas* », Révil *pitch* alors une fiction basée sur l'adaptation du

¹ Shakespeare, William, *Roméo et Juliette* (F.-V. Hugo, Trad., 1868), *Shakespeare Œuvres complètes – Edition augmentée*, Paris : Arvensa Editions, 2014.

² Révil, Sophie, *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, Escazal Production, 2009–.

³ Le Figaro, « La série *Les Petits meurtres...* reste un OVNI », YouTube, 23 septembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=SepAyAlcn8Q> (consulté le 15 mai 2023).

⁴ Samuel Labarthe cité dans Le Figaro, *op. cit.* Samuel Labarthe est l'acteur qui incarne aux côtés de Blandine Bellavoir l'autre rôle-titre de la saison 2 de la série.

roman *Le Noël d'Hercule Poirot* (1946). Comme elle le souligne dans une interview, le roman offre à la fois son lot de clichés en lien avec la période festive, dont Christie elle-même fait partie, et une intrigue basée sur une famille dysfonctionnelle dont « [on] peut tirer des fils à adapter⁵ ». Cependant, il s'agit d'adapter le roman en une fiction française. Révil refuse dès lors une adaptation centrée autour du personnage de Poirot qui, pour elle, est aujourd'hui trop facilement identifié aux acteurs qui l'ont incarné précédemment⁶. Après avoir consulté Mathew Prichard, ayant-droit et petit-fils de la romancière, il est donc décidé que la production acquerra les droits du texte original dans le but de l'adapter *sans* son personnage principal. Les scénaristes Anne Giafferi et Murielle Magellan sont alors mises à contribution. *Exit*, donc, le fameux détective belge, et entre un duo de personnages originaux : le commissaire Jean Larosière et l'inspecteur Émile Lampion, respectivement interprétés par Antoine Duléry et Marius Colucci, dont les téléspectateurs suivront l'enquête au cours de 4 épisodes de 90 minutes chacun. La mini-série, premier feuilleton d'hiver, est diffusée en 2006 et devient un succès d'audience.

Galvanisés par ce succès et convaincus que cette forme d'adaptation inédite d'un roman de Christie sans ses héros n'a pas encore dévoilé tous ses attraits, l'équipe et la production de France 2 se lancent dans un projet de série qui, dès son épisode pilote (« Les Meurtres ABC », 2009), se veut résolument hybride : chaque épisode de 90 minutes adaptera l'intrigue d'un roman d'Agatha Christie mais se centrera sur le duo de personnages apparus dans *Petits Meurtres en Famille*. La série, que l'on a décidé d'intituler *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, met en évidence son identité résolument intertextuelle. Cette mécanique double, basée à la fois sur une intrigue policière forte empruntée au littéraire et sur un duo de personnages à tendance comique, est étroitement liée à un traitement minutieux du décor. Les enquêtes ont lieu dans le nord de la France dans les années 1930 ; il s'agit donc d'une comédie policière en costumes.

⁵ Nurbel, Jean-Christophe, « [Interview] Sophie Révil & Sylvie Simon (*Les Petits meurtres d'Agatha Christie*) », *Bulles de Culture*, 29 septembre 2015, <https://bullesdeculture.com/television-interview-serie-sophie-revil-sylvie-simon-les-petits-meurtres-d-agatha-christie/> (consulté le 16 mai 2023).

⁶ Hurier, Valérie, « Et le commissaire Larosière tua Hercule Poirot... », *Télérama*, 1 août 2009, <https://www.telerama.fr/television/et-le-commissaire-larosiere-tua-hercule-poirot,45653.php> (consulté le 16 mai 2023). Il est intéressant de noter ici que la remarque de Révil fait écho à des observations relayées dans la littérature (voir Sepulchre, Sarah, *Décoder les séries télévisées* [2011], Louvain-la-Neuve : Deboeck Supérieur, 2017). Ainsi, l'acteur David Suchet, héros des 13 saisons d'*Agatha Christie's Poirot* est-il devenu Poirot dans l'imaginaire collectif, même si nombreux sont les acteurs qui ont incarné ce personnage avant et après lui.

En 2012, après 11 épisodes, les comédiens des rôles titres annoncent leur souhait de quitter la série. L'équipe de Révil est alors convaincue d'être parvenue à créer « une marque, plus que des personnages » et prend conscience que la série s'est désormais ancrée dans « la promesse d'un divertissement » (Nurbel, 2015). C'est ce divertissement basé sur le subtil décalage de la comédie policière et sur le haut de gamme exprimé par le souci du détail accordé à la fiction en costumes et aux décors qui a fidélisé le public. L'équipe se lance donc dans le pari commercialement risqué d'imaginer une seconde saison dans laquelle les traits forts de la marque resteront reconnaissables mais les personnages et le décor temporel auront changé.

En 2013 sortent les premiers épisodes de la deuxième saison dans lesquels les enquêtes ont lieu au début des années 1960. Le duo masculin fait place à un tandem inattendu composé du commissaire Swan Laurence (Samuel Labarthe) et de la jeune journaliste Alice Avril (Blandine Bellavoir). Au fil des épisodes « la puissance comédique des personnages » (Nurbel, 2015) et la cocasserie qui découle de leurs interactions font évoluer le tandem en véritable trio complété par Marlène⁷ (Elodie Frenck), la secrétaire du commissaire. L'équipe instaure également une meilleure visibilité : les épisodes seront diffusés au rythme de trois puis quatre par an le vendredi soir en prime time. Cette logique de diffusion vient compléter le triangle nécessaire à une stratégie de marque efficace : la permanence par le biais d'une fidélisation — créée par la mise en place d'un vrai rendez-vous télévisuel, s'ajoute à l'identification par la différenciation — en tant que représentante du genre hybride de la comédie policière, la série se différencie des produits concurrents — et une forme de « survaleur » qualitative⁸ — la grande attention portée aux costumes et aux décors est gage de qualité. Malgré les risques indéniables que les changements radicaux en termes de personnages et de décors ont engendrés, la série reste un succès et la seconde saison s'étend sur 27 épisodes. Cette saison propose également des épisodes spéciaux basés sur des scénarios inédits. Le premier, un épisode de Noël (« Le Crime de Noël »), est diffusé en décembre 2017 et le second (« Un Cadavre au petit déjeuner »), un épisode musical, vient clôturer la saison en octobre 2020.

⁷ Ceci s'observe de manière concrète par l'adaptation du générique : la figure de Marlène n'y est physiquement intégrée qu'à partir de l'épisode 5 (« Meurtre à la kermesse », 2014), premier épisode de la seconde vague de diffusion.

⁸ Laurichesse, Hélène, « La Sérialité au cinéma : une stratégie de marque ? », *Mise Au Point : Sérialité – densité et singularités*, n°3, 2011, <https://journals.openedition.org/map/938> (consulté le 28 novembre 2022).

Après ce dernier épisode, Révil et son équipe ont le ressenti qu'« il était devenu difficile de poursuivre [...] sans tourner en rond dans les années 1960⁹ ». S'ensuit une nouvelle pirouette grâce à laquelle « on change tout mais on ne change rien » (Révil citée dans Boussaingault, 2021). En janvier 2021, les téléspectateurs découvrent la saison 3 qui change à nouveau de décor et de personnages principaux. Annie Greco (Emilie Gavoy-Khan), première femme commissaire en France en ce début des années 1970, rencontre l'inspecteur Max Beretta (Arthur Dupont) avec qui elle va faire équipe. Le tempérament explosif de l'inspecteur pousse la commissaire à l'astreindre à un suivi psychologique prodigué par la jeune Rose Bellecour (Chloé Chaudoye). Le trio, nouvel élément phare de la marque des *Petits meurtres*, est au complet. Si la mécanique reste la même et assure au public un « terrain connu », celui de la « mythologie¹⁰ » agathachristienne, le nouveau *pool* de scénaristes se voit accorder une plus grande liberté. En effet, les intrigues, à l'exception de celle proposée dans le premier épisode (« La Nuit qui ne finit pas », 2021) sont désormais originales et « écrites 'à la manière de' » (Dunand, 2021). Au moment où nous écrivons, cette troisième saison compte 10 épisodes dont 7 ont été diffusés.

Ces changements significatifs en termes scénaristiques et narratifs témoignent d'une fiction sérielle à l'évolution particulièrement dynamique mais qui n'a pas pour autant perdu son public. Cette évolution comporte un intérêt pour le commentateur à plusieurs égards. D'abord, la stratégie mise en place paraît typique d'une stratégie de marque. Ce type de stratégie, comme le soulignent plusieurs observateurs, témoigne à la fois d'une évolution du marché cinématographique (et télévisuel) et de la scène médiatique et culturelle. Il s'agit d'une forme de « reformulation du succès à partir d'une notoriété existante » (Laurichesse, 2011) – celle de la série comme celle d'Agatha Christie dans le cas qui nous occupe. Pour surfer sur le succès initial de la première saison, il a fallu rencontrer certaines conditions : le succès original de la série mère, un délai réduit entre les différentes saisons, la permanence du titre et la force d'un casting efficace. Le « passage de relais » (Dunand, 2021) entre chaque saison a été orchestré par Révil qui s'est assurée elle-même d'établir une forme de continuité nécessaire. Si les acteurs et les scénaristes changent, la présence indéfectible de la *showrunner* depuis le début assure la présence de cette « patte Agatha Christie »

⁹ Boussaingault, Gilles, « Les Petits Meurtres en mode 70's sur France 2 », *Le Figaro avec TV Magazine*, 20 janvier 2021, https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/les-petits-meurtres-en-mode-70-s-sur-france-2_8dabff90-59b3-11eb-9ad1-c52cc1cea18c (consulté le 15 mai 2023).

¹⁰ Murielle Magellan citée dans Petit, Cédric, « Muriel Magellan : 'Agatha Christie, c'est comme une marque.' », *Le Soir*, 11 février 2022, <https://www.lesoir.be/423696/article/2022-02-11/murielle-magellan-agatha-christie-cest-comme-une-marque> (consulté le 18 mai 2022).

(Boussaingault, 2021) tout en permettant à la série de « muter¹¹ » de saison en saison. La série semble donc avoir trouvé cette liberté de « sortir du carcan [d'Agatha Christie] et d'enrichir la touche *Petits meurtres* » (TV Magazine, 2021). En bonne série télévisée, *Les Petits meurtres* offre donc à voir une forme de « mutation génétique ordonnée [d']autres formes narratives¹² ».

Tous ces éléments qui témoignent d'une logique marketing et d'une promesse forte pour les téléspectateurs peuvent être également approchés en adoptant un point de vue qui emprunte à la littérature scientifique sur les séries télévisées. Si cette littérature est aujourd'hui en plein développement, il est indéniable que *Les Petits meurtres d'Agatha Christie* en tant que production française peut à son regard se transformer en cas d'école. La série, au cours de ses trois saisons, offre à voir des développements que les auteurs tels Alain Carrazé, Jean-Pierre Esquenazi, Sarah Sepulchre ou encore Shannon Wells-Lassagne ont institués comme étant des caractéristiques propres aux fictions sérielles du nouvel âge d'or de la télévision : l'arrivée en force de la figure du *showrunner* en France, l'hybridation des genres et la complexité narrative, l'utilisation des héros multiples (« *ensemble cast* ») et la spécificité du procédé d'adaptation. Ce sont ces éléments et en particulier l'approche novatrice de l'adaptation de l'œuvre de Christie que nous aborderons dans cet article en empruntant aux théories spécifiques à l'adaptation cinématographique et télévisuelle ainsi qu'à une méthodologie directement inspirée du lien entre *Adaptation* et *Translation Studies*.

Adaptation & sérialité

L'on peut se demander quelle est la nature réelle du lien entre la série et le canon agatha-christien. S'agit-il avant tout d'un effet de marque, comme le montrent les considérations évoquées précédemment, ou la filiation est-elle biologique au sens où ce canon s'adapte finalement à un contexte culturel et médiatique nouveau ? À en croire les définitions de l'adaptation qu'ont pu donner les théoriciens actuels, il s'agit bien d'adaptation au sens où *Les Petits meurtres* engage avec l'œuvre de Christie une dynamique tripartite. Cette dynamique, théorisée notamment par Linda Hutcheon¹³, implique une référence explicite à l'œuvre initiale qui s'exprime par le biais (1) d'une transposition en termes de codes et/ou de contextes, (2) d'un processus créatif qui implique une re-création, et (3) d'une forme d'engagement intertextuel en termes de réception selon lequel

¹¹ Emilie Gavoy-Khan citée dans TV Magazine, « Artur Dupont et Emilie Gavoy-Kahn dans *Les Petits Meurtres* », Youtube, 4 février 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JvnN4zMegCk&t=168s> (consulté le 25 mai 2023).

¹² Carrazé, Alain, *Les Séries télé*, Paris : Hachette Livre, 2007.

¹³ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation* [2006], Oxon : Routledge, 2013.

le public identifie une réinterprétation de l'œuvre. C'est d'ailleurs dans cette triple dynamique que le public trouve son plaisir, principe dont Julie Sanders¹⁴ rappelle l'aspect décisif dans toute définition du terme adaptation. Cette sorte de « tension » (Sanders, 2016, p. 17) entre ce qui semble familier et ce qui innove est également au centre de l'approche que Shannon Wells-Lassagne¹⁵ propose de l'adaptation dans le cas des fictions télévisuelles. Si les téléspectateurs apprécient les séries adaptées d'autres œuvres, c'est parce qu'elles leur permettent d'engager avec la série une forme de « téléspectature¹⁶ » ou d'expérience de fan de type quasiment « médico-légal¹⁷ ». Lorsqu'ils visionnent les épisodes de la série, ils se lancent dans une forme d'enquête afin de mieux démêler le sens caché de leurs différentes composantes et d'identifier parmi celles-ci la présence ou l'omission d'éléments empruntés au matériau adapté¹⁸.

La série affiche nommément sa filiation avec l'œuvre de la romancière britannique. Bien qu'elle soit revendiquée, cette filiation n'en est pas moins qualifiée voire atténuée. Selon les sources, la série propose des histoires « d'après » les intrigues de l'auteure, s'en « inspire » (comme l'indiquent les génériques des épisodes) ou les « adapte¹⁹ », en un mot, elle peut sembler « infidèle à la lettre mais fidèle à l'esprit » (Hurier, 2009) du canon original. Si le débat de la fidélité à la lettre a été depuis longtemps dépassé, la notion d'une forme de fidélité à l'esprit pourrait bien trouver des échos dans ce que Wells-Lassagne trouve à dire de la notion d'adaptation sérielle (« *serial adaptation* »). Pour elle, ce procédé médiatique, qui se réalise de façons multiples, est par nature plus proche de ce que les auteurs ont appelé la « transécriture » (Marion & Gaudreault cités dans Wells-Lassagne, 2017, p. 5) ou la « transfictionnalité » (Saint-Gelais cité dans Wells-Lassagne, 2017, p. 7) que de l'adaptation. L'adaptation sérielle transcende, par conséquent, les notions d'équivalence diégétique que le public, et certains scientifiques, ont (eu) tendance à accoler à l'adaptation. L'adaptation en télévision est « organique », vivante, comme l'est la fiction sérielle. Elle évolue avec le temps pour « module[r] une idée centrale » (Wells-Lassagne, 2017, p. 9) grâce à sa genèse qui est par nature

¹⁴ Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, The New Critical Idiom. London : Routledge, 2016.

¹⁵ Wells-Lassagne, Shannon, *Television and Serial Adaptation*, London: Routledge, 2017.

¹⁶ J'emprunte le terme à Jean-Pierre Esquenazi dans *Les Séries télévisées : L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2014.

¹⁷ « *forensic fandom* » (Wells-Lassagne, 2017, p. 4).

¹⁸ Ce phénomène se vérifie de manière tout à fait fascinante dans le cas des *Petits meurtres d'Agatha Christie* puisque les épisodes de la série sont régulièrement mentionnés (et parfois même décortiqués) dans deux podcasts dédiés à la reine du crime, l'un en français intitulé *Agatha Crimstie*, et l'autre en anglais intitulé *All about Agatha*.

¹⁹ « Adaptation » est le terme le plus largement utilisé par les acteurs de la série, sa productrice, ses fans et ses commentateurs.

collaborative et nécessairement soumise à une pléthore d'éléments textuels, paratextuels et commerciaux. Tout ceci pousse Wells-Lassagne à comparer l'adaptation en télévision à un virus, qui de médium en médium, de format en format, voire de saison en saison, subit des mutations afin de survivre et de se propager (2017, p. 16). Parce qu'elle propose une diégèse complexe par nature, la fiction sérielle à la télévision, plus que tout autre format, va tirer parti du double élément de familiarité et de nouveauté qu'offre l'adaptation en reprenant les éléments centraux et l'essence du matériau adapté pour jouer avec eux de manière épisodique jusqu'à trouver son identité propre, indépendante de sa source, et devenir une forme de « successeur spirituel » (Fickett cité dans Wells-Lassagne, 2017, p. 19) de l'œuvre originale. Le développement des *Petits Meurtres* en est un exemple frappant. Là où la première saison cherchait à adapter les romans de Christie d'une manière relativement reconnaissable, les saisons suivantes ont offert des modulations pour finalement donner à la série sa propre identité.

Wells-Lassagne propose d'approcher l'adaptation sérielle par le biais de deux catégories héritées de la séparation entre fictions télévisuelles à récit court, dont la diégèse est construite sur un nombre restreint d'épisodes (généralement décidé au préalable), et fictions télévisuelles à récit long, qui peuvent potentiellement continuer à l'infini une trame narrative basée sur un concept initial. Selon elle, les formats en récits longs, parce qu'ils rendent par nature l'équivalence plus ou moins impossible, sont l'occasion de repenser la notion d'adaptation. Elle soutient que la littérature s'est jusqu'ici intéressée aux récits courts, ou mini-séries, dans lesquels de grands classiques littéraires sont transposés en une série d'épisodes au nombre figé (*Petits Meurtres en famille* en est un excellent exemple), mais ce sont les récits longs ou des formes d'adaptations hybrides qui permettent de mieux comprendre les subtilités et les innovations de l'adaptation télévisuelle. *Les Petits meurtres* est une adaptation hybride en ce sens qu'elle emprunte aux récits courts le principe d'une intrigue et d'une fin prédéterminées par le roman initial tout en mettant en avant la réappropriation, typique des récits longs, selon laquelle il convient de « défaire ce qu'a fait l'original et [de] trouver des brèches narratives pour que [l']intrigue puisse commencer et se poursuivre » (Wells-Lassagne, 2017, p. 35). Dans *Les Petits meurtres*, l'hybridation de l'adaptation entre récit court et récit long prend la forme d'un enchâssement diégétique, au sens ou l'entend Gérard Genette²⁰ : chaque épisode est inscrit dans le récit cadre induit par le duo (Larosière/Lampion), puis le trio (Laurence/Avril/Marlène – Greco/Beretta/Bellecour) de personnages originaux, et propose en récit encadré l'adaptation de l'intrigue empruntée à un volume du

²⁰ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

canon agatha-christien. Ainsi, chaque épisode de la série mélange savamment « la sitcom et ses éternels [re]commencements, et la mini-série, et sa fin programmée » (Wells-Lassagne, 2017, p. 20). Cet enchâssement permet également de concilier le difficile mais nécessaire équilibre entre filiation et métamorphose en évoquant des éléments familiers par le biais de l'intrigue, des situations et types agatha-christiens, en leur adjuvant des personnages principaux originaux sources de relations cocasses et nouvelles qui ménagent une forme d'attente, voire de suspense, pour les épisodes à suivre.

L'hybridation des deux formes d'adaptation se vérifie également en termes formels : les épisodes des fictions à récits courts sont généralement plus longs (chaque épisode des *Petits meurtres* est un véritable téléfilm de 90 minutes) mais les fictions à récits longs comptent plus d'épisodes par saison (leur nombre est passé de 11 à 27 entre la saison 1 et la saison 2). Ceci peut dès lors mener à des difficultés lorsqu'on tente de placer la série dans les typologies déjà esquissées dans la littérature. *Les Petits meurtres* présente les caractéristiques de ce qu'Esquenazi appelle une série « immobile nodale » dont le noyau est cette « formule narrative implacable » (2014, troisième partie 6.2) associée à un héros qui est souvent irremplaçable : l'implacabilité des intrigues empruntées au canon agatha-christien se trouve sans cesse répliqué mais associé à un ensemble de héros qui eux sont remplaçables et dont l'histoire, bien que non feuilletonnante, permet malgré tout certains recoupements pour les téléspectateurs les plus avertis. On peut ici mentionner ce que Stéphane Benassi appelle les « micro-récits feuilletonnants » (cité dans Sepulchre, *op. cit.*, p. 92), la série n'en compte que quelques-uns : la relation de Larosière et de sa fille dans la saison 1 (la relation embryonnaire et le fait que la fille de Larosière soit incarnée par deux actrices différentes rend ce micro-récit toutefois peu efficace), la relation du commissaire Laurence et du médecin légiste Euphrasie Mayol dans la saison 2, le divorce de Beretta et, dans une moindre mesure, la relation de Bellecour avec ses parents dans la saison 3. Ceci constitue une similitude avec le canon agatha-christien qui contient quelques rares éléments feuilletonnants dans les romans où apparaissent certains personnages récurrents.

Il semble donc envisageable d'approcher les stratégies adoptées par l'équipe de Révil en conjuguant les aspects à la fois formels et thématiques permettant d'inventorier d'une part, ces éléments qui tissent une relation de filiation avec le canon adapté et, d'autre part, ces éléments novateurs qui donnent à la série son ADN propre et sont la trace de son interprétation et de sa réappropriation de l'œuvre agatha-chrétienne. Lawrence Venuti propose une méthode critique de lecture de l'adaptation cinématographique en empruntant à

la traductologie la notion d'interprétant²¹. Définis comme une catégorie médiatrice entre le matériau adapté et l'adaptation, les interprétants sont la trace d'une sélection de composantes de ce matériau et de leur transformation, en d'autres termes de l'interprétation que l'adaptateur s'est fait du matériau adapté. Ces interprétants sont de deux types : les interprétants formels qui, malgré une manipulation nécessaire, s'installent souvent dans une relation d'équivalence de type formelle ou intertextuelle avec le matériau adapté ou tout autre forme de genre ou de style reconnaissable dans le champs dans lequel s'inscrit l'adaptation ; les interprétants thématiques qui témoignent de l'inscription de valeurs, de codes voire d'idéologies dans l'adaptation. Ainsi, en s'astreignant dans un premier temps à une lecture comparative, le critique pourra identifier les interprétants mis en œuvre dans l'adaptation pour ensuite interroger la manière dont elle se trouve inscrite dans un nouveau triple contexte : le contexte intratextuel de l'adaptation elle-même, le contexte intertextuel (donc filmique et culturel) dans lequel cette adaptation vient s'inscrire, et le contexte intertextuel de réception. C'est ce que nous nous proposons de faire dans les sections suivantes.

Dynamisme générique et jeux du genre : Approcher les interprétants formels

En choisissant le canon agatha-christien comme matériau adapté, la série s'inscrit volontairement dans une tradition clairement définie en termes de genre textuel : celle de l'âge d'or du roman policier, du *whodunnit* anglais. La manière dont la série s'approprie ce genre est un premier interprétant formel. Chaque épisode propose une déclinaison de ce qu'Esquenazi appelle la « formule » (sorte de machine à scénario qui délimite le style et l'identité de la série) empruntée directement à la « mécanique ²²» du roman agatha-christien qui y est adapté. Dans cette formule, que l'on peut rapprocher d'un pacte de lecture, on retrouve les éléments constitutifs du genre : une double narration, celle du crime et celle de l'enquête (laquelle occupant la plus grande partie du récit), l'occurrence nécessaire du carré détective, suspect, criminel et victime, et la nécessité de finir sur une résolution. Les épisodes de la série, comme les romans qu'ils adaptent, sont donc

²¹ Voir Venuti, Lawrence, « Adaptation, Translation, Critique », *Journal of Visual Culture*, vol. 6, n°1, 2007, pp. 25-43.

²² Révil citée dans Dunand, Jérémie, « *Les Petits meurtres d'Agatha Christie : Pourquoi la saison 3 n'adapte plus les romans de la reine du crime ?* », *Allociné*, 5 février 2021, https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18696649.html (consulté le 15 mai 2023).

tributaires d'une sorte de « grammaire²³ » narrative sans cesse répétée mais qui, parce qu'elle permet la transgression, se renouvelle et a le pouvoir de surprendre. Nous ne pourrions pas ici détailler la subtilité des stratégies d'adaptation de chacun des épisodes mais leur analyse a cependant permis d'en identifier les grandes lignes. C'est dans la prééminence donnée au récit de l'enquête et à la figure de l'enquêteur que la série installe sa spécificité et son potentiel diégétique spécifique au récit long — c'est d'abord l'histoire et les enquêtes du duo Larosière/Lampion ou des trios Laurence/Avril/Marlène - Greco/Beretta/Bellecourt que suivent les téléspectateurs. De même, au fil des saisons, on peut observer un glissement : « avant on faisait surtout avancer l'enquête, mais maintenant [...] cette enquête est presque un prétexte à faire évoluer nos personnages » (Bellavoir citée dans Nurbel, 2016). Mais cela n'empêche pas les scénaristes d'inscrire leurs intrigues dans une forme d'équivalence diégétique où le téléspectateur averti reconnaîtra les fonctions cardinales du roman mais aussi certains de ses catalyses et indices²⁴. Ainsi, dans tous les épisodes, le meurtre central du roman se trouve répliqué, la grande majorité conserve aussi le même (couple de) meurtrier(s), et tous les épisodes reproduisent en partie sa logique criminelle même si le mobile peut changer. De manière plus subtile, la plupart des personnages sont reproduits malgré leurs noms francisés, et certains des personnages récurrents ou des narrateurs se voient transposés à un ou plusieurs membres du duo (ou trio) d'enquêteurs. Ces observations font écho à la manière dont la *showrunner* décrit les scénarios. Ils sont comme des « mille-feuille[s] » dont la couche initiale serait le roman et son intrigue, « l'atout Agatha Christie » (Révil citée dans Pomarès, 2021), auquel s'ajoutent ensuite la comédie et l'histoire des personnages principaux.

L'humour, bien qu'il soit présent dans les romans du canon agatha-christien sous différentes formes²⁵, trouve toute sa source dans les personnages originaux, tant principaux que secondaires créés par les équipes successives de scénaristes de la série. Il tient principalement à la cocasserie des relations tissées entre ces personnages ainsi qu'à des codes empruntés à la farce et à la comédie bouffonne : Lampion frappant maladroitement une balle de golf dans son dos lorsqu'il s'essaie au put ; l'étourdie Marlène qui insiste sur son excellente vue en

²³ Reuter, Yves, « L'étrange disponibilité du roman policier ». *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.02/979> (consulté le 23 mai 2023).

²⁴ Je reprends la terminologie initiée par Roland Barthes dans son analyse structurale du récit dont Wells-Lassagne fait également usage.

²⁵ Voir Bargainnier, Earl F., *The Gentle Art of Murder: The Detective Fiction of Agatha Christie*, Bowling Green : Bowling Green University Popular Press, 1980.

assurant à son interlocuteur qu'elle a « 10 sur 10 aux deux yeux, surtout au droit » ; le maladroit divisionnaire Tricard qui tombe amoureux de la rigoureuse et agente Carmouille ; le docteur Blum, médecin légiste fleur bleue, qui tombe fou amoureux du commissaire Greco ; l'improbable divisionnaire Legoff qui, lorsqu'il se trouve sur le terrain, voudrait jouer les fier-à-bras mais n'en a pas la carrure, *etc.* Le décalage burlesque entre comédie et policier se déploie dans chacune des trois saisons et témoigne de ce « dynamisme générique » (Esquenazi, 2014) propre à la fois aux séries télévisées et au genre policier tout en rappelant des formes d'humour empruntées aux codes du théâtre et du vaudeville.

Cette mise en relief de codes tirés d'autres médiums populaires fonctionne comme autant d'interprétants formels qui viennent en soutenir un autre sous la forme de tropes métafictionnelles. De la même manière qu'Agatha Christie parsème son œuvre de commentaires sur le roman policier, qui lui permettent de jouer²⁶ avec les conventions et les clichés du genre (Bargainnier, 1980, p. 173), *Les Petits Meurtres* font constamment référence à des milieux ou à des situations dans lesquelles les personnages principaux sont amenés à jouer un rôle. Lampion et Laurence se trouvent donc tous deux déguisés en femme pour infiltrer une communauté de suspects ; Avril devient tour à tour assistante sur une émission de cuisine, actrice au théâtre et au cinéma, chanteuse yéyé à laquelle on invente une identité de toute pièce ; Larosière lui aussi joue à l'acteur dans l'épisode final de la première saison ; Beretta se fait passer pour ce qu'il n'est pas lors d'un shooting photo ; Rose Bellecourt joue à la call girl, *etc.* Cette constante métafictionnelle s'exprime dès le générique : sorte de Cluedo géant dans lequel les personnages principaux sont représentés par des poupées en papier, comme les figurines avec lesquelles le public va être amené à jouer. « L'attrayante complicité » (Wells-Lassagne, 2017) créée par cet espace de transition qu'est le générique se trouve répercutée par une multiplication de situations de mise en abyme, de fiction dans la fiction, qui jouent avec les codes des genres cinématographiques, théâtraux, littéraires et, surtout, télévisuels. *Les Petits Meurtres* ne dérogent ainsi pas à la règle édictée par Wells-Lassagne et qui veut que l'adaptation en télévision se soucie de sa propre nature qu'elle soit adaptative ou télévisuelle.

Nostalgie & (Stéréo)types : Les interprétants thématiques

Yves Reuter (2012) décrit le roman policier comme un emblème du voyage, sorte de voyage ethnologique qui s'institue dans la construction d'un univers : « on le lit en voyage parce qu'il est lui-même un voyage [...]. C'est un genre du

²⁶ Comme le montrent de nombreux auteurs, la notion même du jeu a sa place dans les conventions du genre policier.

dépaysement ». Les romans de Christie ont d'ailleurs souvent été rapprochés de la notion d'*armchair travel*, ce voyage que l'on fait depuis son fauteuil par le biais de la lecture. Mise en avant dans cette définition du roman policier, l'idée d'un voyage ethnologique trouve écho dans les approches contemporaines de l'adaptation et de ses pratiques dérivées. Ainsi, Hutcheon (2013) affirme-t-elle que la persistance d'éléments thématiques et/ou narratifs ne sont plus à placer au centre des pratiques contemporaines de l'adaptation, elles s'entendent plutôt comme la construction d'univers (« *world building* »). La francisation du canon agatha-christien, dans *Les Petits Meurtres*, son « indigénisation » (si l'on suit la terminologie d'Hutcheon), s'exprime donc par le biais d'interprétants thématiques qui viennent structurer un univers, à la fois historique et ethnographique, qui se veut résolument et paradoxalement réaliste et idéalisé – en un mot nostalgique.

Chaque saison donne ainsi à voir sa propre reconstruction de la France des années 1930, 1960 puis 1970. Ceci constitue indéniablement un pas de côté significatif par rapport au matériau adapté puisque les romans de Christie ont été publiés entre les années 1920 et les années 1970²⁷ et proposent tous une plongée dans un univers résolument anglais, malgré une certaine diversité géographique. Et pourtant, la (re)construction d'un univers reste centrale à l'essence même du genre policier si l'on en croit Reuter. Selon lui, le genre policier est à entendre comme un mode de construction d'univers à la fois ethnologiques et étranges : il est voyage en tant que tel car il permet de pénétrer un univers clos, de traverser les frontières entre les catégories sociales, il est étrangeté car il « dénature des univers ordinaires » en instaurant une distance spatiale, temporelle et/ou sociale avec l'univers du lecteur. Cet « effet d'étrangeté » (Reuter, 2012), dans *Les Petits Meurtres*, s'exprime dans deux aspects que l'on pourrait concevoir comme antithétiques : une minutieuse reconstruction des décors avec une attention presque obsessionnelle portée au moindre détail, et une volonté affichée d'en exagérer certains aspects pour en faire une forme de caricature bienveillante et nostalgique. Ainsi, le chef décorateur, Moundji Couture (cité dans Pomares, 2021), explique-t-il que la conception des décors se fait d'abord dans les brocantes et chez les antiquaires afin de trouver des pièces authentiques. Alors que les acteurs parlent de la décennie incarnée dans laquelle ils se trouvent littéralement

²⁷ Les romans adaptés par la série s'étendent du premier, *La Mystérieuse Affaire de Styles*, publié en 1920 (saison 2 épisode 15), au dernier, *La Dernière énigme*, publié en 1976 (saison 1 épisode 10).

« catapultés » (Dupont²⁸) comme d'un « joli bonbon » (Colucci²⁹), d'une « époque cinégénique » (Frenck³⁰) où « on vivait avec gourmandise » (Bellavoir³¹), d'une représentation dont on grossit le trait la rendant « pop, rock, BD » (Gavoy-Khan³²). Cette exagération couplée à une représentation qui se veut sincère et faite d'éléments immédiatement reconnaissables n'est absolument pas parodique³³. Elle n'est peut-être pas sans rappeler ce que Bagainnier (1980) dit de la nostalgie que l'on peut percevoir chez Christie : consciente du fait que les changements sociétaux qu'elle observe doivent être acceptés, elle semble à la fois nostalgique du passé et amusée par cette nostalgie.

L'on peut mieux qualifier l'indigénisation de la série en s'interrogeant sur son format sériel hybride. En termes de sérialité, nous n'avons évoqué que brièvement les conclusions d'Esquenazi, mais les différentes approches que propose Benassi (dans *Sepulchre*, 2017) permettent d'aborder cet aspect sous l'angle esthétique. Ainsi, *Les Petits meurtres* offrent d'abord une stabilité discursive et spatiale du feuilleton : le récit fictionnel qui relie les protagonistes apparaît en étirement (même si son développement reste limité) et se situe dans le nord de la France, plus précisément autour du commissariat de police de ce que l'on peut supposer être la ville de Lille, durant une décennie bien déterminée. Mais la série présente aussi la stabilité d'une matrice sérielle (empruntée aux romans agatha-christiens) tout en multipliant des variations spatiales et discursives : les intrigues se trouvent placées dans des lieux et des milieux culturels ou sociaux typés mais qui diffèrent au fur et à mesure des épisodes offrant une nouvelle série de figures, de thèmes et de motifs.

Le public découvre donc, tout comme dans les romans, des univers fermés « aux allures d'objets de laboratoire³⁴ » mais spécifiques à la culture et à l'histoire

²⁸ Cité dans Première Magazine, « *Les Petits meurtres d'Agatha Christie : Découvrez les nouveaux personnages de la saison 3* », Youtube, 29 janvier 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=t25CKqtLQjY> (consulté le 16 mai 2023).

²⁹ Cité dans Christophebh, « *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie - itv de Marius Colucci* », Youtube, 9 septembre 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=84NqwGZDckA> (consulté le 15 mai 2023).

³⁰ Citée dans RTL, « *Elodie Frenck, Samuel Labarthe et Blandine Bellavoir dans A La Bonne Heure !* », Youtube, 9 septembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=4UNX2LCjITs> (consulté le 15 mai 2023).

³¹ Citée dans RTL, 2019.

³² Citée dans Boussaingault, 29 janvier 2021.

³³ Elle a été malgré tout violemment critiquée pour la saison 3, voir Aubel (2021) et les nombreux commentaires sur le site Allociné.

³⁴ Garcia-Romeu, José, « *L'univers du récit d'enquête d'Agatha Christie à Rodolfo Walsh* », *Babel*, n°19, 2009, pp. 173-199.

française : une maison close, un théâtre où l'on joue Molière, un petit village ou un pensionnat de jeunes filles dans les années 1930, des tournages de cinéma ou de télévision, une maison de disque yéyé, un grand magasin, un cabaret-club, une usine ou la vie des couturières dans une grande maison dans les années 1960, de nouveaux plateaux télé ou cinéma, un hôtel hippie, une agence de mode ou une agence matrimoniale dans les années 1970, pour ne citer que quelques exemples. Ces univers clos sont cruciaux à la construction des intrigues puisqu'ils créent à la fois une situation de huis clos et un groupe fermé qui produira la victime, le meurtrier et son dénonciateur dont « les types sociaux [semblent] parfaitement en harmonie avec les lieux » (Garcia Romeu, 2009), mais aussi un effet de nostalgie. Cet effet se voit d'ailleurs accentué par des références culturelles et historiques exprimées par le biais d'objets ou de mentions explicites dans les dialogues : l'apparition des congés payés en France ou les jeux olympiques de Berlin en 1936, l'expo 58 à Bruxelles, le décès de Marilyn Monroe, *Le Petit train rébus* de l'ORTF, des émissions radiophoniques comme *Le Jeu des 1000 francs* ou *Les Maîtres du Mystère*, et même la série télévisée *Les Cinq dernières minutes*.

Il n'en reste pas moins que cette esthétique si spécifique, qui a mené Mathew Prichard à qualifier la série de « *very French* », lui confère sa valeur qualitative et son identité bien reconnaissable. Cette nostalgie pour les décennies passées se teinte aussi d'éléments idéologiques propres à notre époque contemporaine dans laquelle la série est produite et consommée : ainsi la prépondérance accordée aux questions de genre et de sexualité y trouvent une place réelle dès la première saison. Chaque saison offre une version des années 1930, 1960 ou 1970 « vue[s] d'aujourd'hui » comme le rappelle Arthur Dupont (Première Magazine, 2021). La nostalgie des *Petits Meurtres* est donc à la fois restauratrice, en ce sens qu'elle idéalise un passé qu'elle tente de reconstruire dans le présent, mais aussi adaptative³⁵ et critique en ce sens qu'elle souhaite mettre en avant, dans un mouvement à la fois rétrospectif et prospectif, l'évolution sociétale en permettant en filigrane un commentaire sur des questions plus sensibles telles le sexisme ou l'orientation sexuelle par le biais des personnages principaux et des types et stéréotypes qu'ils représentent. La figure du commissaire de police, pendant français du *private eye* britannique, en est probablement l'un des exemples les plus parlants : Larosière représente le séducteur romantique et gouailleur mais aussi l'image paternelle bienveillante envers son inspecteur adjoint qu'il sait homosexuel. Laurence, sorte de James Bond à la française, est mi-commissaire mi-

³⁵ J'emprunte ces termes de nostalgie restauratrice (« *restorative nostalgia* ») et adaptative (« *adaptive nostalgia* ») à Colleen Kennedy-Karpat, qu'elle développe dans son introduction au numéro spécial de la revue *Adaptation* consacré à la nostalgie dans l'adaptation : « Adaptation and Nostalgia », *Adaptation*, n°13, vol. 3, 2020, pp. 283-294.

agent secret et n'hésite pas à remettre l'autorité en question – y compris sa propre autorité masculine – quand il est directement confronté au sexisme. Greco, enfin, première femme commissaire, est une sorte de maîtresse femme dont l'autorité est renforcée par un comportement ouvertement masculin et indépendantiste mais qui peut se comporter comme une mère envers ses partenaires.

De nombreux auteurs ont mis en avant l'apparition d'*ensemble casts*, c'est-à-dire de séries dites « à héros multiple », comme un développement significatif du genre sériel. Marjolène Boutet³⁶ y voit une multiplication des points de vue qui non seulement complexifie les narrations mais soutient aussi le dynamisme des genres et les jeux métafictionnels que nous avons évoqués plus haut. Certains auteurs semblent exclure le duo de la pratique du héros multiple, mais nous partons ici du principe que le duo de la saison 1 et les trios des saisons 2 et 3 constituent un interprétant thématique notoire ainsi qu'une preuve de la mutation de la série. La décision originelle d'abandonner les mythiques personnages de Christie a peut-être sous-tendu le choix d'une série à héros multiple : plutôt que de tenter une réécriture du personnage du détective privé tout puissant et qui se trouve en quelque sorte « en dehors de la société de classes³⁷ » (Bargainnier, 1980, p. 41), Révil a voulu miser sur des personnalités marquées et attachantes, et surtout sur leurs relations qui évoquent la dyade dominant-dominé dans toutes ses déclinaisons possibles. Le duo Larosière/Lampion, dyade typique du commissaire et de son inspecteur, dans lequel Larosière, « policier à l'ancienne, instinctif et bon vivant », fait office de clown blanc et Lampion d'Auguste « maladroit et candide » (Hurier, 2009), s'est ainsi développé au cours des épisodes pour explorer la relation père-fils et même mari et femme. C'est un même duo dominant-dominé qui voit le jour dans la saison 2 mais on y accole une mixité sociale et de genre : Laurence, le commissaire aristo, est donc aux prises avec Avril, la journaliste fouineuse et 'prolo'. Ce duo évoluera en trio dans le souci de maximiser la force comédique de la série.

Le trio permet une plus grande liberté narrative mais entre aussi dans le traitement minutieux des décors et de l'atmosphère, ce qui explique le souhait de continuer avec un trio lors de la saison 3. La série, nous l'avons vu, est imprégnée de références et cela se vérifie au niveau des personnages également. Cet aspect s'est d'abord développé en termes d'atmosphère et de style de mise-en-scène avec des références clefs au cinéma d'Hitchcock, puis a touché les personnages de manière plus reconnaissable. Si Laurence et Marlène évoquent les figures de James

³⁶ Boutet Marjolène, « Histoires des séries télévisées », *Décoder les séries télévisées*, Sepulchre, Sarah (dir.), Louvain-la-Neuve : Deboeck Supérieur, 2017, pp. 11-49.

³⁷ *Outside class*.

Bond et de Marilyn Monroe, Greco Beretta et Bellecourt sont, dès leur conception, imaginés comme des fusions d'acteurs typiques des années 1970. Ainsi, Annie Greco est un savant mélange d'Annie Girardot, de Simone Signoret et de Lino Ventura, comme le prouvent l'imperméable qu'elle porte et son comportement bourru avec ses hommes. Max Beretta est un hybride de Jean-Paul Belmondo et de Patrick Dewaere, même si nombre de téléspectateurs l'associent également à Starsky (principalement à cause de sa voiture et de ses costumes), et Bellecourt tient de Marlène Jobert et d'Audrey Hepburn (Boussaingault, 2021).

La richesse narrative du trio permet également d'expliquer la fidélisation des téléspectateurs. Par le biais du récit cumulatif, d'une narration qui exprime au fur et à mesure des épisodes sa conscience du passé et en dévoile certains éléments (Sepulchre, 2014), les scénaristes créent une forme de suspense et éveillent la fidélité des téléspectateurs, sachant qu'ils vont en apprendre toujours un peu plus sur chacun des personnages au fur et à mesure des épisodes. Chacun dévoile des facettes dont on n'avait pas conscience précédemment. Même si ces personnages restent des types, voire des stéréotypes en ce sens qu'ils n'évoluent que très peu dans leurs caractères et comportements, certains de leurs traits, certaines de leurs « névroses » (Révil citée dans Prevost, 2021) sont explorés par le biais de tropes typiques des séries telles la « blessure du passé » (Ganz-Blatter dans Sepulchre, 2017, p. 202). On apprend ainsi que Larosière s'est battu dans les tranchées, que le père de Laurence s'est suicidé, ou que Greco a abandonné son enfant.

Conclusion

Tous les aspects abordés ici, et qui mériteraient d'être chacun développés dans un article spécialement dédié, permettent d'instituer *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* en cas d'école tant en tant que succès marketing que d'exemple du savoir-faire sériel à la française. L'hybridité de son format, la richesse de ses stratégies d'adaptation et le rapport inédit créé avec le canon agatha-christien témoignent du fait qu'Esquenazi a peut-être bien raison lorsqu'il voit dans les séries télévisées « l'avenir du cinéma » (2014). Dans ce cas précis, ce qu'il y a dans le nom, c'est le succès qui démontre une richesse et une profondeur de lecture qui prouvent que l'œuvre de la reine du crime aura su s'adapter pour offrir au public un plaisir toujours renouvelé.

Bibliographie

Agatha Crimstie, Podcut, 2022-, <https://smartlink.ausha.co/agathacrimstie> (consulté le 18 mai 2023).

All about Agatha, 2016-, <https://sites.libsyn.com/403403#> (consulté le 18 mai 2023).

Aubel, François, « *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie s'enlise sur France 2 dans une enquête en toc* », *LeFigaro.fr*, 29 janvier 2021, <https://www.lefigaro.fr/culture/les-petits-meurtres-d-agatha-christie-s-enlise-sur-france-2-dans-une-enquete-en-toc-20210129> (consulté le 18 mai 2023).

Bargainnier, Earl F., *The Gentle Art of Murder: The Detective Fiction of Agatha Christie*, Bowling Green : Bowling Green University Popular Press, 1980.

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, pp. 1-27.

Boussaingault, Gilles, « *Les Petits Meurtres en mode 70's sur France 2* », *Le Figaro avec TV Magazine*, 20 janvier 2021, https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/les-petits-meurtres-en-mode-70-s-sur-france-2_8dabff90-59b3-11eb-9ad1-c52cc1cea18c (consulté le 15 mai 2023).

---, « Costumes, décors, ambiance, ... dans les coulisses des *Petits Meurtres d'Agatha Christie 70's* », *Le Figaro avec TV Magazine*, 29 janvier 2021, https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/costumes-decors-ambiance-dans-les-coulisses-des-petits-meurtres-d-agatha-christie-70-s_c4493058-617f-11eb-97ec-840da41ee481 (consulté le 15 mai 2023).

Boutet Marjolène, « Histoires des séries télévisées », *Décoder les séries télévisées*, Sepulchre, Sarah (dir.), Louvain-la-Neuve : Deboeck Supérieur, 2017, pp. 11-49.

Carrazé, Alain, *Les Séries télé*, Paris : Hachette Livre, Coll. Toutes les clés, 2007.

Christophebh, « Les Petits Meurtres d'Agatha Christie - itv de Marius Colucci », Youtube, 9 septembre 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=84NqwGZDckA> (consulté le 15 mai 2023).

Dunand, Jérémie, « *Les Petits meurtres d'Agatha Christie : Pourquoi la saison 3 n'adapte plus les romans de la reine du crime ?* », *Allociné*, 5 février 2021, https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18696649.html (consulté le 15 mai 2023).

Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries Télévisées : L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2014.

Garcia-Romeu, José, « L'univers du récit d'enquête d'Agatha Christie à Rodolfo Walsh », *Babel*, n°19, 2009, pp. 173-199.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

Hurier, Valérie, « Et le commissaire Larosière tua Hercule Poirot... », *Télérama*, 1^{er} août 2009, <https://www.telerama.fr/television/et-le-commissaire-larosiere-tua-hercule-poirot,45653.php> (consulté le 16 mai 2023).

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation* [2006], Oxon : Routledge, 2013.

Kennedy-Karpat, Colleen, « Adaptation and Nostalgia », *Adaptation*, n°13, 2020, pp. 283-294.

Laurichesse, Hélène, « La Sérialité au cinéma : une stratégie de marque ? », *Mise Au Point : Sérialité – densité et singularités*, n°3, 2011, <https://journals.openedition.org/map/938> (consulté le 28 novembre 2022).

Le Figaro, « La série Les Petits meurtres... reste un OVNI », YouTube, 23 septembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=SepAyAlcn8Q> (consulté le 15 mai 2023).

« Les Petits Meurtres d'Agatha Christie : Saison 3 », *Allociné*, <https://www.allocine.fr/series/ficheserie-4323/saison-38069/> (consulté le 26 mai 2023).

Nurbel, Jean-Christophe, « [Interview] Sophie Révil & Sylvie Simon (« Les Petits meurtres d'Agatha Christie ») », *Bulles de Culture*, 29 septembre 2015, <https://bullesdeculture.com/television-interview-serie-sophie-revil-sylvie-simon-les-petits-meurtres-d-agatha-christie/> (consulté le 16 mai 2023).

---, « Sur le tournage de *Les Petits meurtres d'Agatha Christie*. *Bulles de Culture*, 1^{er} mai 2016, <https://bullesdeculture.com/sur-le-tournage-de-les-petits-meurtres-d-agatha-christie/7/> (consulté le 16 mai 2023).

Petit, Cédric, « Muriel Magellan : 'Agatha Christie, c'est comme une marque' », *Le Soir*, 11 février 2022, <https://www.lesoir.be/423696/article/2022-02-11/murielle-magellan-agatha-christie-cest-comme-une-marque> (consulté le 18 mai 2022).

Pomares, Thibaud, *La Grande histoire des Petits meurtres*, Escazal Production, 2021.

Première Magazine, « *Les Petits meurtres d'Agatha Christie* : Découvrez les nouveaux personnages de la saison 3 », Youtube, 29 janvier 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=t25CKqtLQjY> (consulté le 16 mai 2023).

Prevost, Sophie, « Sophie Révil, l'esprit des *Petits meurtres d'Agatha Christie* à Belle-Île », *Le Télégramme*, 15 août 2021, <https://www.letelegramme.fr/bretagne/sophie-revil-l-esprit-des-petits-meurtres-a-belle-ile-15-08-2021-12807046.php> (consulté le 15 mai 2023).

Reuter, Yves, « L'étrange disponibilité du roman policier », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.02/979> (consulté le 23 mai 2023).

Révil, Sophie, *Petits Meurtres en famille*, Escazal Production, 2006.

---, *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, Escazal Production, 2009-.

RTL, « Elodie Frenck, Samuel Labarthe et Blandine Bellavoir dans A La Bonne Heure ! », Youtube, 9 septembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=4UNX2LCjTs> (consulté le 15 mai 2023).

Saint-Gelais, Richard. *Fictions Transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, 2011.

Sepulchre, Sarah, *Décoder les séries télévisées* [2011], Louvain-la-Neuve : Deboeck Supérieur, 2017.

Shakespeare, William, *Roméo et Juliette* (Hugo, François-Victor. Traducteur, 1868). *Shakespeare Œuvres complètes – Edition augmentée*, Paris : Arvensa Editions, 2014.

TV Magazine, « Artur Dupont et Emilie Gavoy-Kahn dans Les Petits Meurtres », Youtube, 4 février 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JvnN4zMegCk&t=168s> (consulté le 25 mai 2023).

Venuti, Lawrence, « Adaptation, Translation, Critique », *Journal of Visual Culture*, n° 6, vol. 1, 2007, pp. 25-43.

Wells-Lassagne, Shannon, *Television and Serial Adaptation*, London: Routledge, 2017.

Wikipedia, « Les Petits meurtres d'Agatha Christie », 22 mai 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Petits_Meurtres_d%27Agatha_Christie (consulté le 23 mai 2023).

---, « Saison 3 des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* », 19 mai 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Saison_3_des_Petits_Meurtres_d%27Agatha_Christie (consulté le 23 mai 2023).

---, « Saison 2 des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* », 2 mai 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Saison_2_des_Petits_Meurtres_d%27Agatha_Christie (consulté le 23 mai 2023).

---, « Petits Meurtres en famille », 14 mars 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Petits_Meurtres_en_famille (consulté le 23 mai 2023).

---, « Saison 1 des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* », 6 mars 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Saison_1_des_Petits_Meurtres_d%27Agatha_Christie (consulté le 23 mai 2023).

Biobibliographie de l'auteure

Audrey Louckx est chargée de cours à la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons (Belgique). Elle obtenu sa thèse de doctorat en Langues et Littératures à l'Université Libre de Bruxelles en 2013. Ses travaux ont d'abord porté sur les notions d'authenticité et d'*empowerment* social dans la littérature de témoignage aux États-Unis. Elle s'intéresse maintenant à l'adaptation sous toutes ses formes, l'intermédialité et la culture populaire. Elle a publié un chapitre de livre sur l'adaptation cinématographique du *Freedom Writers' Diary*, un papier sur la récente adaptation filmique produite par Netflix de *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay. Elle a présenté plusieurs papiers sur l'adaptation de la littérature européenne dans l'œuvre d'Hayao Miyazaki et sur les pratiques du remake et de la référence culturelle chez les studios Disney.