

UN ROMAN POUR LA GÉNÉRATION DOT.COM? *LE COMTE DE MONTE-CRISTO* DANS L'ADAPTATION DE STEPHEN FRY

Katarina Marinčič

Synopsis

En 2000, le romancier britannique Stephen Fry publie *The Stars' Tennis Balls*, une adaptation modernisante du roman *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. L'objectif de la présente contribution est d'analyser les techniques narratives des deux romanciers. Extrêmement fidèle au roman de Dumas au niveau de l'intrigue, Stephen Fry s'éloigne de son modèle au niveau stylistique, ce qui produit un effet de modernité qui ne s'apparente pourtant pas à celui des adaptations cinématographiques.

Mots clés: littérature française; littérature anglaise; Alexandre Dumas; Stephen Fry; littérature populaire; roman feuilleton; adaptations; technique narrative

I.

Il est difficile d'assigner des bornes à la fécondité d'un écrivain, de supputer le nombre de lignes qu'il écrira dans un temps donné. Le roman surtout, ce genre frivole, a le droit de courir la poste et de semer à profusion les volumes. Encore faut-il néanmoins mûrir un sujet, dresser un plan, rassembler tous les fils d'une intrigue, coordonner les diverses parties d'un ouvrage, ou bien on marche en aveugle, on finit par se trouver dans une impasse, on se heurte en chemin contre des obstacles infranchissables. Or, en tenant compte de ces préparatifs, en supposant qu'un auteur ne prenne que le repos absolument nécessaire, qu'il mange à la hâte, qu'il dorme peu, que l'inspiration chez lui soit constante, toutes choses impossibles; dans cette hypothèse, l'écrivain le plus habile produira peut-être QUINZE VOLUMES par an..... quinze volumes, comprenez-vous, monsieur Dumas? [...] Vous avez publié TRENTE-SIX volumes dans le cours de l'année 1844, monsieur Dumas, et, pour l'année 1845, vous en annoncez le DOUBLE (Mirecourt 1845: 48).

Ainsi Eugène de Mirecourt dans son pamphlet *Fabrique de romans Maison Alexandre Dumas et compagnie* qui met en doute l'authenticité des œuvres de Dumas. La férocité de l'attaque s'explique par l'énorme succès populaire du romancier. En 1845, Dumas est à l'apogée de sa gloire. Au cours de l'année 1844, sa fabrique produit, entre autre, *Le comte de Monte-Cristo*, incontestablement un des plus grands, sinon le plus

grand *bestseller* de tous les temps. Le romancier-entrepreneur emploie de nombreux collaborateurs, tout en se réservant le droit de signer les manuscrits sortis de son établissement. Selon Eugène de Mirecourt, cette pratique, d'ailleurs bien connue et assez répandue à l'époque, dépasse toute décence dans le cas de Dumas: «Ceux qui écrivent avec vous doivent signer avec vous; ils doivent l'exiger formellement, ils doivent vous y contraindre: autrement, ils se ravalent à la condition de nègres, travaillant sous le fouet d'un mulâtre» (Ibid.: 47). De Mirecourt réduit Dumas à l'état de commerçant: selon lui, ce sont des employés plus ou moins anonymes de la fabrique Dumas qui font l'essentiel, ce sont les collaborateurs qui tracent les intrigues et posent les personnages, tandis que le soi-disant grand écrivain ne fait que boursoufler le texte.

Bien qu'exagérée et mal intentionnée, cette vue sur Dumas et son œuvre n'est pas tout à fait sans fondement. Pendant le travail sur *Le Comte de Monte-Cristo*, Dumas collabore avec Auguste Maquet, son co-auteur de préférence. (C'est avec Maquet également qu'il fait *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après* et *La Reine Margot*.) «Avec vos soixante-deux pages, j'en fais 25, mais me voilà comme Bilboquet, manquant de tout. Songez qu'il nous faut encore faire deux volumes *Monte-Cristo* et un volume espagnol, ce mois-ci,» écrit Dumas à son collaborateur au printemps de 1845 (cit. Compère 1998: 13). Le fait que la version de Dumas dépasse d'un tiers la longueur du texte proposé par Maquet n'est pas sans relevance pour le thème du présent article. Dans un certain sens, les adaptations modernes du *Comte de Monte-Cristo*, par exemple le livre de Stephen Fry avec ses 436 pages, font l'impression de vouloir retourner au texte primaire du roman.¹

L'attaque d'Eugène de Mirecourt sur Dumas est singulière par son ton de haine personnelle et son manque de *political correctness*. Elle n'est pourtant pas isolée. Chez les auteurs «sérieux» de l'époque, l'immense succès des romans feuilletons provoque une grande inquiétude pour l'avenir de la littérature. Balzac se met à démasquer les auteurs qu'il considère comme ses indignes rivaux dans un des romans centraux de la *Comédie humaine* (*Illusions perdues*, 1837). Sainte-Beuve qui, tout en louant Balzac pour ses efforts, regrette que celui-ci aie enveloppé le thème «dans son fantastique ordinaire» (Sainte-Beuve 1992: 210), fait une critique mordante des feuilletons dans un article publié en 1839, intitulé *De la littérature industrielle*. La plupart de la production romanesque d'Alexandre Dumas, y inclus *Le Comte de Monte-Cristo* avec sa surabondance de dialogues mélodramatiques, pourrait servir d'illustration à l'analyse de Sainte-Beuve.

Les journaux s'élargissant, les feuilletons essaient, l'élasticité des phrases a dû prêter indéfiniment, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est étiré dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans de feuilletons qu'en dialogue, parce que à chaque phrase, et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne. Or, savez-vous ce que c'est qu'une ligne? Une ligne de moins en idée, quand cela revient souvent, c'est une notable épargne du cerveau (Ibid.: 212).

¹ Cf. p. ex. Fillaire 2010: 48. Auguste Maquet en fit toujours reproche à Dumas. '*Les Mousquetaires*, *D'Harmetal*, *Monte-Cristo*, *Le Chevalier de Maison-Rouge* sont, malgré beaucoup trop de négligences, de fort bons livres auxquels un peu de gloire restera plus tard. Si Dumas eût voulu suivre mon conseil et réduire d'un grand tiers tous nos ouvrages, j'en citerais dix excellents au lieu de quatre ou cinq.'

Conformément à son tempérament, Sainte-Beuve conclut le texte avec un appel à la prudence:

»Que cette littérature industrielle existe, mais qu'elle rentre dans son lit et ne le creuse qu'avec lenteur: il ne tend que trop naturellement à s'agrandir« (Ibid.: 222). Eugène de Mirecourt, plus incliné au mélodrame que Dumas lui-même, ne cache pas son indignation: »On verra le dix-neuvième siècle assister à la mort des lettres et suivre leur convoi funèbre. Oui, monsieur Dumas, oui, grand homme, vous tuez la littérature« (Mirecourt 1845: 50).

Malgré la différence de ton, le critique et le journaliste partagent la conviction que la littérature populaire présente un grave danger pour l'art littéraire.

L'histoire leur a donné tort. Le feuilleton, ayant péri de mort naturelle, n'a pas tué la littérature. D'autre part, quelques romans de Dumas – des romans feuilletons par excellence – ont survécu miraculeusement. Jugeant par le nombre d'adaptations cinématographiques, *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte-Cristo* constituent la partie la plus vivante de la littérature française du XIXe siècle.

Une question se pose cependant: à quel point le nombre exorbitant d'adaptations cinématographiques fait-il preuve de l'actualité d'une œuvre littéraire *en tant que littérature*? D'autre part, le nombre considérable de *remakes* littéraires du *Comte de Monte-Cristo* au cours du XIXe et du XXe siècle² ne témoigne-t-il pas d'un certain malaise que l'on ressent envers ce livre jadis si populaire? »*Le Comte de Monte-Cristo* est sans doute l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits, et c'est aussi l'un des romans le plus *mal écrits* de tous les temps et de toutes les littératures,« constate Umberto Eco (Eco 1993: 74). En 2000, l'enthousiasme avec lequel la critique britannique salue le livre de Stephen Fry comme »le *Comte de Monte-Cristo* pour la génération dot.com« laisse sous-entendre que le lecteur d'aujourd'hui ne sera plus attiré par l'originel.

II.

Le roman *The Stars' Tennis Balls*, paru en traduction française sous le titre *L'île du Dr Mallo* (2004), est une transposition du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas dans la Grande Bretagne des années 80.

Le héros principal s'appelle Ned Maddstone (anagramme d'Edmond Dantès). Fils d'un ministre conservateur, étudiant brillant, amoureux et aimée de la belle Portia Fendemann, il est haï, sans s'en douter, par deux de ses camarades: Rufus Cade (Canderousse), raté et drogué, et Ashley Barson-Garland (baron Danglars), enfant illégitime pour qui Ned, avec son charme personnel et son pédigrée irréprochable, incarne tout ce qu'il n'est pas. Aux deux ennemis cachés s'ajoute un troisième: Gordon Fendemann (Fernand Mondego), cousin de Portia et amoureux d'elle.

Au cours d'une croisière, le moniteur de voile, mourant, remet à Ned une lettre à porter à Londres. Ned ignore complètement qu'il s'agit d'un message de l'IRA. Quand ses trois ennemis organisent une mise en scène pour le faire arrêter pour trafic

² Pour une liste d'adaptations du *Comte de Monte-Cristo*, cf. Compère 1998: 66-85; pour une analyse des 'remakes' au XXe siècle www.pastichesdumas.com.

de drogue, la lettre trouvée sur lui le fait remettre aux services secrets. L'interrogateur Oliver Delft (de Villefort) découvre avec horreur que le message est destiné à sa mère. Il prend la décision subite de faire disparaître le jeune homme en l'envoyant dans un hôpital psychiatrique secret sur une île dans la mer Baltique.

Dans cet établissement, dirigé par le Dr Mallo, Ned passe vingt années, les dix premières dans un isolement quasi total, drogué, exposé aux électrochocs et aux brutalités de ses garde-malades. Quand son isolement cesse il se lie avec Babe (abbé), ancien agent envoyé à l'île par les services secrets du Royaume-Uni. Babe lui transmet ses connaissances encyclopédiques, aussi bien que les références du compte en Suisse où il a amassé une fortune détournée des fonds secrets britanniques. C'est en jouant aux échecs avec Babe que Ned saisit finalement tous les détails de sa propre histoire. A la mort de Babe, il s'introduit dans son cercueil et s'échappe de l'île. En 1999, il arrive à Londres sous le nom de Simon Cotter (Monte-Cristo), fondateur de l'empire CotterDotCom. Dès son arrivée, il lance une vengeance bien organisée et extrêmement cruelle contre ses anciens ennemis.

Au niveau de l'intrigue, l'adaptation du roman de Dumas semble parfaitement transparente. Dans une étonnante fidélité à l'original, Fry va jusqu'à transposer le contexte socio-historique du *Comte de Monte-Cristo* dans les temps modernes, tout en gardant l'ambiguïté des connotations politiques de l'histoire. Bien que *L'Île du Dr Mallo* puisse être considéré comme une satire de la société britannique contemporaine, la distinction entre le bien et le mal dans le roman ne correspond pas nécessairement aux divisions politiques. Chez Fry aussi bien que chez Dumas, le héros est une victime des circonstances; en tant qu'il est une victime politique, il l'est sans le savoir. Edmond Dantès n'a jamais été bonapartiste. Dans le roman de Stephen Fry, le plus grand vilain (Ashley Barson-Garland) et l'homme le plus irréprochable (le père de Ned) appartiennent au même parti politique. (Autre détail que Stephen Fry a gardé soigneusement: le père, pauvre et honorable, est le seul à rester absolument fidèle au protagoniste persécuté.)

Le nombre de changements que Fry apporte au synopsis de Dumas est très restreint, quoique certains de ces écarts ne soient pas insignifiants. A la différence de la belle Mercédès, Portia Fendeman finit par rejeter son ancien amant. Du point de vue psychologique, ce rejet s'explique par l'extrême cruauté de la vengeance de Ned, de sorte qu'un écart en entraîne un autre. Serait-il possible que, dans un livre si chaotique que *Le Comte de Monte-Cristo*, la vengeance soit bien organisée? La punition de Villefort, par exemple, consiste en une longue série d'empoisonnements, empoisonnements ratés et faux empoisonnements dans sa nombreuse famille. Avant de livrer Canderousse à son destin, Monte-Cristo lui offre une chance de repentir. Simon Cotter procède d'une manière beaucoup plus systématique. La possibilité de pardon ne fait pas partie de son plan. Rufus Cade sera livré sans pitié aux trafiquants de drogue auxquels il doit de l'argent.

Rufus was lying on the floor in a spreading pool of blood that had already reached the extreme edges of the carpet. On the coffee table ten feet away from him, his legs had been neatly laid, one beside the other, like bouquets recently delivered by a florist. 'Dear me,' said Simon. 'Legless again, Rufus.'

Rufus stared up at him. 'Fuck you,' he hissed. 'Fuck you to hell.'
Simon looked down and shook his head, 'Phew!' he said with distaste. 'I was right, wasn't I? Now you *do* know the meaning of shit scared. (*The Stars' Tennis Balls*: 337)

La scène finale pendant laquelle Simon Cotter force Oliver Delft à commettre le suicide dépasse encore en violence celle que nous venons de citer. (Inutile à dire qu'elle dépasse la production entière de la fabrique Dumas.)

'There are, in case you have forgotten, *two* Portias in Shakespeare. One, as you rightly pointed out just now, in *The Merchant of Venice*. But have you forgotten the other Portia. The Portia in *Julius Caesar*?'
Oliver's head was dizzy. 'I don't understand.'

'She chooses to take her own life, if you recall, by swallowing hot coals. Always used to fascinate me as a child. How could it be done? Well, the Aga there is old fashioned. The solid fuel type. There's no other means of self slaughter in the room, I'm afraid. [...] You simply lift up the lid and help yourself. Basically, Oliver, it's up to you. Swallow fiery coals like Portia or face the rest of your life in an insane asylum. You have ten minutes to make up your mind. [...]

Delft's hair and clothes were on fire, blisters the size of oranges had ballooned from his lips and his mouth was screaming. He had no tongue and no vocal chords with which to make a sound. He was hurling himself against the wall, clawing at his body. He caught sight of Ned and lurched towards him. Ned smartly closed the door and bolted it. They heard the body bang against the rubber surface of the door.

'We'll give him another five minutes,' he said. 'He'll be done then.' (Ibid.: 432)

Le caractère explicite des descriptions citées suggère-t-il que la génération dot.com est abrutée au point de ne plus registrer que la plus extrême violence? Ironiquement, le moralisme à peine caché de cette question est moins étranger à Stephen Fry qu'à Dumas. Dans un certain sens, rien ne pourrait être plus éloigné des jeux d'ordinateur et du cinéma d'action que le supplice des victimes de Ned: une souffrance prolongée et hautement littérisée. Les allusions à Shakespeare n'y sont pas pour rien, de même que la citation de la *Duchesse de Malfi*, une tragédie de plus violentes, au début du livre³. La violence littérisée suscite une réflexion sur la nature de la violence. Autrement dit, dans la littérature, un surplus de violence peut amener à un plus haut degré du tragique.

Et c'est précisément de la littérature qu'il s'agit.

L'adaptation que Stephen Fry fait du *Comte de Monte-Cristo* démontre que l'impression de longueur créée par une œuvre littéraire ne dépend pas de sa longueur réelle, mais plutôt de ce que Gérard Genette appelle «un rapport de vitesse» (Cf. Genette 1972: 46). Certes, Fry abrège le roman de Dumas. Pourtant, le procédé artistique du romancier anglais est diamétralement opposé à la méthode de travail qu'Umberto Eco se propose en essayant de traduire *Le Comte de Monte-Cristo* en italien:

³ We are merely the stars' tennis balls, struck and banded / Which way please them (John Webster, *The Duchess of Malfi*, Act V Scene 3) L'édition américaine du roman paraît sous un titre moins énigmatique (*Revenge*, 2005).

Dumas n'était-il pas un auteur qui travaillait en collaboration? Et pourquoi pas, alors, en collaboration avec son traducteur, cent ans plus tard? Dumas n'était-il pas un artisan prompt à modifier son produit en fonction des exigences du marché? [...] Le rythme, le souffle, tel est le problème qu'aurait résolu Dumas si, voulant réécrire *le Comte de Monte-Cristo* comme il est, on l'avait informé qu'il recevrait une prime pour chaque mot économisé, tout en sachant que *rien* ne devait être perdu (Eco 1993: 78).

Après une centaine de pages, Eco »capitule« devant le texte français: »J'ai capitulé parce que j'ai compris que j'allais devoir continuer sur deux mille feuillets [...] et aussi parce que je me suis demandé si les formes ampoulées, la platitude et les redondances ne faisaient pas partie de la machine narrative« (Ibid.: 81).

Selon l'analyse d'Eco, la redondance dans la narration dumasienne serait, en fin de compte, un moyen de créer le suspense:

S'il était abrégé, [...], l'œuvre produirait-elle un effet identique, réussirait-elle à nous entraîner même là où, dans l'impatience de savoir, on saute les pages et les descriptions (on les saute, mais on sait qu'elles sont là, on accélère subjectivement tout en sachant que le temps narratif est objectivement dilaté)? [...] Le roman dumasien est une machine à produire de l'agonie, et ce n'est pas la qualité des rôles qui compte, c'est bien leur longueur (Ibid.: 87).

Quelle que soit notre opinion sur le mérite littéraire de l'adaptation de Fry – et les opinions peuvent différer sur ce point – *L'Île du Docteur Malo* n'est pas un livre qui invite à sauter les pages. Au lieu d'économiser les mots, Fry économise les faits racontés ; il élimine les épisodes secondaires et réduit l'histoire de Dantès à l'essentiel.

On serait tenté de croire que l'auteur n'a lu Dumas qu'après avoir écrit *The Stars' Tennis Balls* (ce qu'il raconte à plusieurs journalistes britanniques⁴), si ce n'était pour quelques parallèles soigneusement établis entre les deux romans. Il suffit de comparer les scènes où, dans l'un et dans l'autre roman, le protagoniste se regarde au miroir après de longues années d'isolement, pour reconnaître que Fry n'avait pas seulement *lu*, mais *étudié* son modèle.

Le barbier regarda avec étonnement cet homme à la longue chevelure et à la barbe épaisse et noire, qui ressemblait à une de ces belles têtes du Titien. Ce n'était point encore la mode à cette époque-là que l'on portât la barbe et les cheveux si développés: aujourd'hui, un barbier s'étonnerait seulement qu'un homme doué de si grands avantages physiques consentit à s'en priver.

Le barbier livournais se mit à la besogne sans observation.

Lorsque l'opération fut terminée, lorsque Edmond sentit son menton entièrement rasé, lorsque ses cheveux furent réduits à la longueur ordinaire, il demanda un miroir et se regarda.

Il avait alors trente-trois ans, comme nous l'avons dit, et ces quatorze années de prison avaient pour ainsi dire apporté un grand changement moral dans sa figure.

⁴ »He no longer steals, cheats or lies nearly as much as he used to.« Phrase tirée de l'esquisse autobiographique (*About the Author*) qui introduit les mémoires d'enfance et de jeunesse de Fry (*Moab is My Washpot*, 1997).

Dantès était entré au château d'If avec ce visage rond, riant et épanoui du jeune homme heureux, à qui les premiers pas dans la vie ont été faciles, et qui compte sur l'avenir comme sur la déduction naturelle du passé: tout cela était bien changé.

Sa figure ovale s'était allongée, sa bouche rieuse avait pris ces lignes fermes et arrêtées qui indiquent la résolution; ses sourcils s'étaient arqués sous une ride unique, pensive; ses yeux s'étaient empreints d'une profonde tristesse, du fond de laquelle jaillissaient de temps en temps de sombres éclairs, de la misanthropie et de la haine; son teint, éloigné si longtemps de la lumière du jour et des rayons du soleil, avait pris cette couleur mate qui fait, quand leur visage est encadré dans des cheveux noirs, la beauté aristocratique des hommes du Nord; cette science profonde qu'il avait acquise avait, en outre reflété sur tout son visage une auréole d'intelligente sécurité; en outre, il avait, quoique naturellement d'une taille assez haute, acquis cette vigueur trapue d'un corps toujours concentrant ses forces en lui.

A l'élégance des formes nerveuses et grêles avait succédé la solidité des formes arrondies et musculeuses. Quant à sa voix, les prières, les sanglots et les imprécations l'avaient changée, tantôt en un timbre d'une douceur étrange, tantôt en une accentuation rude et presque rauque.

En outre, sans cesse dans un demi-jour et dans l'obscurité, ses yeux avaient acquis cette singulière faculté de distinguer les objets pendant la nuit, comme font ceux de l'hyène et du loup.

Edmond sourit en se voyant: il était impossible que son meilleur ami, si toutefois il lui restait un ami, le reconnût; il ne se reconnaissait même pas lui-même (*Le Comte de Monte-Cristo*: 200).

Stephen Fry exploite le thème du coiffeur à deux endroits dans son livre. Dans la partie finale, Portia Fendemann reconnaît Ned Maddstone en voyant une image de Simon Cotter sur l'ordinateur de son fils. (En jouant malicieusement avec la photo de Cotter, le jeune Albert Fendeman lui donne une belle chevelure blonde.)

Pourtant, la première confrontation de Ned Maddstone avec son apparence changée n'a pas lieu chez un barbier, mais dans l'ordination du Dr Mallo.

'You are growing quite a beard now. Does it bother you?'

'Well,' Ned's hand went to his face. 'It has taken some time getting used to. It itches and it must look very odd, I suppose.'

'No, no. Why should it look odd? A beard is a most natural thing.'

'Well ...'

'You would like to see yourself in your beard?'

'May I? May I really?' Ned's legs started to jog up and down on the balls of his feet.

'I do not see why not.'

Dr Mallo opened a drawer in his desk and brought out a small hand-mirror which he passed across to Ned, who took it and held it on his jiggling knees, face turned away.

'You are afraid to look?'

'I'm – I'm not sure ...'

'Set your heels on the floor and take some deep breaths. One-two-three, one-two-three.'

Ned's knees stopped their jogging and he moved his head. He lifted the mirror from his lap, swallowed twice and slowly opened his eyes.

'What do you think?'

Ned was looking at a face he did not know. The face stared back at him in equal surprise and horror. It was a gaunt face, a face of hard cheekbones and deep-set eyes. The straw-haired color on its head was long, hanging lankly over the ears, the beard hair seemed coarser and tinged with a suggestion of red. Ned put a hand to his own face, and saw a bony hand rubbing the beard line of the face in the mirror and pulling at its moustache.

'You like this face?'

Ned tried to avoid meeting the eyes in the mirror. They were resentful and coldly blue. They seemed to dislike him.

'Who is he?' Ned cried. 'Who is this man? I don't know him!'

The face in the mirror had tears streaking its beard. It licked its cracked lips. Its mouth pursed in disgust at the face of Thomas looking in.

'That is enough. Give me the mirror now.'

'Who is he? He hates me! Who is he? That isn't me! Is it Thomas? It isn't Ned. Who is it?'

Dr Mallo pressed a buzzer on the underside of his desk and sighed. Foolish of him to have tried such an experiment (*The Stars' Tennis Balls*: 176-7).

Laissant de côté la question de la vraisemblance psychologique, nous pouvons constater que la version de Fry, loin d'être plus sobre, est nettement plus dramatique, voire mélodramatique. Bien que Dumas soit considéré comme un auteur qui abuse du dialogue, c'est Fry qui s'en sert pour produire une *scène* – là où Dumas nous offre une sorte de compte rendu, un panorama des souffrances passées, enrichi des remarques sur la peinture de Titien et les changements de goût dans le domaine de la coiffure.

Pourtant, la version de Fry n'est pas nécessairement plus dynamique que le texte de Dumas. Tandis que la visite de Dantès chez le barbier rassure le lecteur et surtout la lectrice (le héros, quoiqu'un peu vieilli, est toujours beau!), la scène dans l'ordination du Docteur Mallo produit un effet pénible. La relative lenteur du récit (ou plutôt du dialogue), la presque équité entre le temps réel et le temps de narration est l'un des éléments clés de cet effet.

Certes, Stephen Fry abrège: après tout, il écrit pour un marché qui favorise les livres d'une longueur raisonnable. Il n'accélère pourtant pas le récit. Au contraire: au lieu d'imiter le dynamisme dumasien, au lieu d'adopter la narration cinématographique *ante litteram* qu'on a parfois attribué aux romanciers du XIXe siècle, en particulier à Balzac (Cf. Baron: 78-9), Fry nous présente une narration statique par excellence. Rien n'invite à sauter et rien ne saute dans ce récit, surtout pas la pensée. Exemple illustratif: chez les auteurs comme Dumas, Eugène Sue et Balzac, les allusions littéraires font souvent l'impression de provenir d'un *brainstorming* perpétuel; chez Fry, l'allusion littéraire est toujours réfléchie, motivée, étroitement liée à l'histoire racontée.

Ainsi, *Le Comte de Monte-Cristo* commence par une page où le nombre de verbes de mouvement dépasse le nombre de lignes.

Le 28 février, la vigie de Notre-Dame-de-la-Garde signala le trois-mâts le *Pharaon*, venant de Smyrne, Trieste et Naples.

Comme d'habitude, un pilote côtier partit aussitôt du port, rasa le château d'If, et alla aborder le navire entre le cap de Morgiou et l'île de Riou.

Aussitôt, comme d'habitude encore, la plate-forme du fort Saint-Jean s'était couverte de curieux [...] (*Le Comte de Monte-Cristo*: 3).

Par contre, le roman de Stephen Fry s'ouvre par une *lettre*, objet anti-cinématographique par excellence.

It all began some time in the last century, in an age when lovers wrote letters to each other sealed up in envelopes. Sometimes they used coloured inks to show their love, or they perfumed their writing paper with scent. [...]

Darling Ned –

I'm sorry about the smell. I hope you've opened this somewhere private, all on your own. You'll get teased to distraction otherwise. It's called *Rive Gauche*, so I'm feeling like Simone de Beauvoir and I hope you're feeling like Jean-Paul Sartre. Actually I hope you aren't because I think he was pretty horrid to her (*The Stars' Tennis Balls*: 1).

Pour paraphraser la devise de Benjamin Constant⁵: Fry est un auteur beaucoup trop intelligent pour poursuivre un but moral en réécrivant un roman feuilleton du XIXe siècle. Néanmoins, son adaptation du *Comte de Monte-Cristo* pourrait avoir un résultat moral. Il ne s'agit pas d'amener un livre du XIXe siècle à la portée du lecteur – ou du non-lecteur – moderne. La gloire éternelle de Dumas semble assurée, et le cinéma y est pour beaucoup. Fry, de sa part, rend *Le Comte de Monte-Cristo* à la littérature. Tant mieux s'il est vrai qu'il le fait sous le regard étonné de la génération dot.com.

Université de Ljubljana, Slovénie

BIBLIOGRAPHIE

1.

Dumas, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo*, éd. C. Schopp. Paris: Laffont, 1993.

Fry, Stephen. *The Stars' Tennis Balls*. London: Hutchinson, 2000.

_____. *Moab is My Washpot*. London: Hutchinson, 1997.

2.

Baron, Anne-Marie. *Balzac cinéaste*. Paris: Klincksieck, 1990.

Compère, Daniel. *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Amiens: Encrage, 1998.

Eco, Umberto. *De Superman au Surhomme (Il Superuomo di massa, 1987)*. Paris: Grasset&Fasquelle, 1978.

Fillaire, Bernard. *Alexandre Dumas, Auguste Maquet et associés*. Paris: Bartillat, 2010.

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

Mirecourt, Eugène de. *Fabrique de romans Maison Alexandre Dumas et compagnie*. Paris : Hauquelin et Bautruche, 1845.

Sainte-Beuve. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992.

www.pastichesdumas.com

⁵ Une œuvre d'art ne doit pas poursuivre un but moral, mais produire un résultat moral.