

***L'Atlantide* de Pierre Benoit et ses adaptations au cinéma par Feyder et Pabst**

Michel de Boissieu

Pierre Benoit était, dans la première moitié du vingtième siècle, un des romanciers français les plus renommés de son époque. Si son premier ouvrage, *Kæningsmark* (1918), l'avait déjà fait connaître auprès d'un large public, *L'Atlantide* (1919)¹ lui a valu dès l'année suivante un éclatant succès critique et commercial : « Couronné par le Grand Prix de l'Académie française, le livre devint aussitôt un best-seller, et fut abondamment commenté par la presse » (Fouquier, 2008). La popularité du roman a d'ailleurs été consacrée immédiatement par une adaptation cinématographique. C'est ainsi que dès 1921, le public pouvait voir sur les écrans *L'Atlantide* du metteur en scène Jacques Feyder. De plus, l'avènement du cinéma parlant a entraîné en 1932 la production d'un nouveau film, lui aussi intitulé *L'Atlantide*, mais réalisé cette fois par Georg Wilhelm Pabst². Le succès du roman peut s'expliquer dans une large mesure par son histoire à caractère fantastique. Le mythe platonicien de l'Atlantide³ a en effet exercé, de la Renaissance à nos jours, un puissant attrait sur des générations de lecteurs fascinés par cette cité engloutie, au point de vouloir parfois lui assigner une réalité historique et une situation géographique⁴. Pierre Benoit imagine quant à lui que la fameuse cité, loin d'avoir été entièrement submergée, a survécu en partie. Dissimulée au cœur du Sahara, dans le sud de l'Algérie, elle se trouve soumise à la loi d'Antinée, descendante de Poséidon et séductrice impitoyable qui fait mourir d'amour les hommes tombés sous son charme. Le roman raconte plus précisément le destin de deux officiers français, Morhange et Saint-Avit, dont les rabatteurs d'Antinée se sont emparés pour les conduire à elle. En mêlant ainsi le mythe de l'Atlantide, le thème de la femme fatale et le récit d'aventure orientaliste, Pierre Benoit a sans doute trouvé une formule idéale pour un best-seller. Cette formule ne suffit cependant pas à expliquer la réussite de son ouvrage, qui est due aussi à son talent d'écrivain, c'est-à-dire à l'art avec lequel il traite et combine ces

¹ Les citations de l'ouvrage, dans cet article, seront tirées de la récente édition parue dans *Le Livre de poche* (Benoit, 2008).

² Comme c'était souvent le cas à l'époque, avant le développement des techniques de doublage, le film a été tourné en plusieurs versions, allemande (*Die Herrin von Atlantis*, 87 minutes), anglaise (*The Mistress of Atlantis*, 81 minutes) et française (*L'Atlantide*, 89 minutes). Les acteurs sont parfois différents d'une version à l'autre, et la durée des trois films n'est pas exactement la même. Dans cet article, nous analyserons la version française, la plus longue et la plus complète.

³ Platon traite de l'Atlantide dans le *Timée* et le *Critias*.

⁴ L'historien Pierre Vidal-Naquet a consacré un essai éclairant aux nombreuses théories élaborées à partir du mythe platonicien (Vidal-Naquet, 2006).

différents éléments dans son récit. Le roman, construit comme une tragédie, est toutefois rempli de détails comiques, et fait preuve d'ironie à l'égard du mythe platonicien qu'il semble illustrer : l'auteur donne l'impression d'inviter son lecteur à ne pas prendre au sérieux l'histoire fantastique qu'il raconte et à remettre en cause le caractère surnaturel de l'origine d'Antinéa. Ici se pose la question des adaptations cinématographiques de l'œuvre. Il est certes facile de concevoir que transposer du livre à l'écran des thèmes comme l'Atlantide, la femme fatale ou l'aventure exotique puisse donner lieu à des images ou à des scènes spectaculaires, mais que devient l'art du récit qui fait la force de Pierre Benoit dans les films de Feyder et de Pabst ? L'objet du présent article sera d'examiner ce que deviennent la structure tragique, les éléments comiques et l'ironie vis-à-vis du mythe de l'Atlantide, qui caractérisent le roman, dans les deux films de 1921 et 1932⁵.

1) Le tragique

Le caractère tragique du roman de Pierre Benoit est dû en grande partie à sa structure, et en particulier à l'insertion d'une « Lettre liminaire » qui précède le premier chapitre. Son auteur est le lieutenant Ferrières, un camarade de Saint-Avit. Dès les premiers mots de cette lettre, le lieutenant plonge son lecteur au cœur d'une tragédie :

Si les pages qui vont suivre voient un jour la lumière du soleil, c'est qu'elle m'aura été ravie. Le délai que je fixe à leur divulgation m'en est un assez sûr garant. (p. 33)⁶

Ces phrases indiquent au lecteur qu'il est en train de lire le récit d'un mort. Il a immédiatement l'impression d'entendre une voix d'outre-tombe. De plus, l'emploi du participe « ravie » suggère que la mort du narrateur n'a pas été naturelle ni paisible, mais au contraire violente. Cette allusion à une fin sinistre se trouve confirmée quelques lignes plus loin par l'avertissement suivant : « Mais, vraiment, il est inutile que d'autres s'engagent sur la route par laquelle je ne serai pas revenu » (p. 33). Ferrières fait comprendre qu'il s'apprête à courir un grand danger, à partir pour un voyage dont il ne reviendra peut-être pas. De fait, il n'en est pas revenu, puisque son récit a été publié. Le motif de cette publication semble clair. Manifestement, le narrateur veut mettre en garde contre le péril auquel il aura succombé, et dissuader quiconque de se lancer à l'avenir

⁵ Une liste des films (plus ou moins) inspirés du roman de Pierre Benoit figure à la fin de cet article.

⁶ Une note de bas de page, non attribuée mais de toute évidence censée avoir été rédigée par l'éditeur, précise que ce délai a été fixé à dix ans.

dans la même entreprise. Quant à lui, son destin est scellé : « Maintenant, même si j'en avais l'envie, il serait trop tard pour reculer » (p. 33-34). Cette phrase montre que Ferrières ne s'estime plus libre de mener sa vie à sa guise. Il se sent soumis à une force qui le contraint et ne lui laisse pas le choix. En outre, l'incise « même si j'en avais l'envie » prouve qu'il consent volontiers au sort qui l'attend et n'a pas la moindre intention de s'y soustraire. Le lecteur ne peut s'empêcher d'évoquer la déclaration d'Oreste dans la scène d'exposition d'*Andromaque* : « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne ». Cet alexandrin exprime la nature même du héros tragique. Il se sait dès le début de l'histoire condamné à mal finir par une fatalité contre laquelle il ne peut rien et à laquelle il se soumet de son plein gré. Dans le cas d'Oreste, c'est sa passion pour Hermione qui le pousse à embrasser sans hésitation son destin, quelque cruel qu'il puisse être. Ferrières, on le comprendra au dernier chapitre, est entraîné par la fascination qu'exerce sur lui le personnage d'Antinée, telle que son camarade la lui a décrite. Il brûle de la rencontrer, même au prix de sa vie.

Ce thème tragique de la victime consentante d'un destin inéluctable se trouve renforcé tout au long de la « Lettre liminaire » de Ferrières par des notations angoissantes. Le lieutenant écrit ainsi que la « peur » est un sentiment sans aucune commune mesure avec ce qu'il éprouve à la veille de se perdre dans le désert. Il s'agit bien plutôt d'une « horreur sacrée » (p. 34). Cette expression évoque l'effroi ressenti à l'idée de la transgression d'un interdit religieux, comme si Ferrières et Saint-Avit s'apprêtaient à commettre un terrible blasphème en entreprenant leur expédition. Ferrières demande d'ailleurs pardon à Dieu de la « félonie » (p. 35) dont il se rend coupable en s'associant à Cegheïr-ben-Cheïkh, le guide targui qui va le conduire avec son camarade au cœur du Sahara :

Cegheïr-ben-Cheïkh ! C'est cet homme. Elle me revient à l'esprit, la tragique phrase de Duveyrier : « Le colonel met le pied à l'étrier et reçoit au même moment un coup de sabre... » (p. 35)

L'allusion au livre écrit par Duveyrier, éclaircie dans la suite du récit, permet de comprendre que le guide des deux officiers a joué un rôle déterminant dans la fin « tragique » d'un colonel français. Pour allusif qu'il soit, le style de Ferrières suggère fortement que le coup de sabre fatal a été porté par Cegheïr-ben-Cheïkh lui-même. Le narrateur a donc parfaitement conscience de remettre son sort entre les mains d'un ennemi redoutable, et laisse penser que la tragédie pourrait se reproduire. Le Targui fait figure d'envoyé du destin : il semble être le bras armé de la fatalité qui entraîne le lieutenant.

La « Lettre liminaire » trouve de ce point de vue un écho dans le dernier chapitre. C'est que le roman de Pierre Benoit se présente sous la forme d'un récit dans le récit. Le narrateur du récit-cadre est Ferrières. Il prend d'abord en charge la narration de la « Lettre liminaire » et des deux premiers chapitres du livre, dans lesquels il raconte à la fois comment il a retrouvé dans un poste du sud algérien le capitaine de Saint-Avit, son ancien condisciple de Saint-Cyr, et pourquoi ce dernier est maintenant considéré comme un mouton noir par ses pairs. Envoyé en mission dans le Sahara avec le capitaine Morhange, Saint-Avit en était revenu tout seul, sans parvenir à expliquer de façon convaincante la mort de son compagnon. Le mystère de cette expédition dramatique alimentait la rumeur, et beaucoup d'officiers et de soldats pensaient que le survivant avait lui-même tué le disparu. Dans les dix-sept chapitres suivants, c'est Saint-Avit qui a la parole. En un long retour en arrière, il révèle à Ferrières la vérité sur sa tristement fameuse mission et lui raconte sa capture par les hommes d'Antinéa, son séjour dans l'Atlantide, la raison qui l'a poussé à tuer Morhange, sa fuite enfin. Après ces révélations, Ferrières reprend son récit dans le dernier chapitre pour clore le roman. Il explique qu'envoûté par ce que son camarade lui a dit d'Antinéa, il a décidé de s'enfoncer avec lui dans le désert et de retrouver l'Atlantide. Ce chapitre dénoue la tragédie annoncée dans la « Lettre liminaire », en réintroduisant le thème du destin et le personnage fatal de Cegheïr-ben-Cheïkh. Cette fois-ci, ce n'est plus Ferrières mais Saint-Avit qui endosse la tunique du héros tragique conduit à sa perte par une force supérieure. Il déclare vouloir s'« anéantir dans la seule destinée qui en vaille la peine : une nature insondée et vierge, un amour mystérieux » (p. 218). De même que Ferrières, dans la « Lettre liminaire », fait comprendre qu'il s'attend à perdre sans la vie, Saint-Avit n'attend pas d'autre issue à son expédition que l'anéantissement. Une fois encore, le messenger ou l'instrument de ce destin tragique prend la figure inquiétante du guide, dont le nom constitue le dernier mot du roman. Le récit s'achève en effet au moment où le Targui, à son arrivée au poste commandé par Saint-Avit, est salué par l'officier qui l'a reconnu pour être le chef des sbires d'Antinéa : « La paix soit avec toi, Cegheïr-ben-Cheïkh » (p. 221). La suite des événements est déjà connue du lecteur, puisqu'elle est indiquée dans la « Lettre liminaire » : les deux officiers vont partir pour l'Atlantide sous la conduite du Targui. Avec le dernier chapitre, la tragédie est donc bouclée. Saint-Avit et Ferrières se trouvent confondus dans une même destinée, qui s'incarne dans leur sinistre guide.

La tragédie bâtie par le récit-cadre est en outre renforcée par l'histoire qui occupe le cœur du roman, celle de la mission Morhange-Saint-Avit. Cette histoire introduit et développe en effet le thème tragique de la femme fatale. Il apparaît au huitième chapitre que Cegheïr-ben-Cheïkh sert de rabatteur à Antinéa, « souveraine absolue » (p. 111) de l'Atlantide. C'est elle qui fixe le destin des hommes capturés par son fidèle Targui,

c'est-à-dire qui les voue à la mort. De toutes les femmes fatales de la mythologie et de la littérature, l'Antinée de Pierre Benoit est sans aucun doute l'une des plus spectaculaires. Sa puissance mortelle est mise en scène avec éclat au dixième chapitre, « La Salle de marbre rouge ». Dans cette salle circulaire se trouvent rangées, tout le long du mur, cent vingt niches contenant chacune un étui dont la forme évoque celle d'un sarcophage :

Dans ces étuis, dans tous sauf dans deux qui me faisaient face, je crus discerner une forme brillante, une forme humaine à n'en pas douter, quelque chose comme une statue d'un bronze très pâle. Dans l'arc de cercle que j'avais devant moi, je comptai nettement trente de ces bizarres statues. (p. 124)

Les « bizarres statues » décrites par Saint-Avit sont les cadavres momifiés des victimes d'Antinée. Les deux étuis encore vides attendent de recevoir la dépouille des nouveaux arrivants, Saint-Avit lui-même et son compagnon Morhange. Ce dernier, qui veut savoir de quoi sont morts tous ces hommes, s'entend répondre tout simplement : « Ils sont morts d'amour » (p. 129). La souveraine séduit les captifs que lui amènent ses rabatteurs, fait d'eux ses amants, et les rejette après les avoir rendus fous d'elle. Ne pouvant supporter leur disgrâce, ils dépérissent de diverses façons, ainsi que l'explique une esclave à Saint-Avit :

Plusieurs sont morts doucement, avec aux yeux de grosses larmes. Ils ne dormaient ni ne mangeaient plus. Un officier de marine français est devenu fou. Il chantait, la nuit, un triste chant de chez lui qui résonnait dans toute la montagne. Un autre, un Espagnol, était comme enragé ; il voulait mordre. Il a fallu l'abattre. Beaucoup sont morts du kif, un kif plus violent que l'opium. Quand ils n'ont plus Antinée, ils fument, fument. (p. 167-168)

Si Antinée se montre ainsi acharnée à la perte de ses amants, c'est pour venger les femmes des « détestables agissements » dont les hommes se sont toujours rendus coupables à leur égard. De la « légèreté inconcevable » avec laquelle Jason a traité Médée à l'abandon « indigne » de Didon par Enée, les exemples mythologiques ne manquent pas pour illustrer les avanies infligées aux femmes depuis la nuit des temps. La reine de l'Atlantide a donc entrepris de « rétablir au profit de son sexe la grande loi hégélienne des oscillations ». Chaque jour, elle vient dans la salle de marbre rouge pour toucher les « poitrines froides, qu'elle a connues si brûlantes », de ses amants morts, et méditer devant « la stalle vide » encore de « celui qui l'attend » (p. 130). Médée, Salomé ou Carmen font presque figure d'inoffensives jouvencelles comparées à Antinée. La rigueur méthodique avec

laquelle elle poursuit sa vengeance, le caractère universel de sa haine pour l'homme, le nombre inouï de ses victimes, la jouissance qu'elle éprouve à contempler son œuvre de destruction lui assurent une place de choix parmi les femmes fatales légendaires. Le lien entre cette cruelle incarnation du destin et la tragédie est établi de manière explicite par Saint-Avit à la fin de son récit. En racontant comment il a tué Morhange, l'officier avoue avoir songé à « l'Oreste d'*Andromaque* qui accepte d'immoler Pyrrhus » (p. 209). La similitude des deux histoires est de fait frappante : les deux assassins commettent leur forfait pour obéir à une femme qui leur ordonne de tuer par dépit, Hermione voulant punir l'indifférence de Pyrrhus et Antinée celle de Morhange.

Si la « Lettre liminaire » de Ferrière dessine la figure du héros tragique, victime consentante du destin, le récit de Saint-Avit introduit le personnage de la femme fatale, qui incarne ce destin. *L'Atlantide* de Pierre Benoit, de ce point de vue, peut se lire comme une tragédie.

Le film de Jacques Feyder⁷, quant à lui, atténue considérablement le caractère tragique du roman. La « Lettre liminaire » de Ferrières, qui contribuait de façon décisive à faire du récit une tragédie en introduisant le thème du héros victime du destin, est en effet purement et simplement supprimée. Le lieutenant perd son statut de narrateur pour devenir un simple personnage, qui apparaît d'ailleurs assez tard, à la vingtième minute. Certes, comme dans l'œuvre originale, il reste le confident de Saint-Avit, qui lui raconte son aventure au royaume d'Antinée, et décide à la fin de l'accompagner dans sa nouvelle expédition. De ce point de vue, il garde un statut privilégié parmi les personnages, mais perd l'auréole de héros tragique que lui conférerait dans le roman sa « Lettre liminaire ». Le spectateur, en regardant le début du film, n'entend pas de voix d'outre-tombe, ne voit pas de personnage condamné à mourir. La tragédie bâtie par Pierre Benoit s'écroule pour laisser la place à un récit d'aventure orientaliste à suspense.

Orientalisme et mystère, déjà présents dans le roman, sont de fait considérablement mis en valeur dans les premières minutes du film. La première image est celle d'une femme au visage en partie dissimulé par un voile, vêtue à l'orientale, dans un étrange décor mauresque. Tout de suite après vient un carton : « Le Tanezrouft, au pays de la soif (Tasili du Sud) ». Après un plan du désert est inséré un autre carton : « Le méhari qui s'y égare périt ou devient sauvage ». Se succèdent ensuite des images de dunes de sable, avec un squelette de dromadaire ou encore de gros lézards. Un nouvel intertitre annonce « une harka commandée par le capitaine Aymard, partie de Tombouctou en direction de Timissao ». On voit alors des militaires à dos de dromadaire ou de cheval cheminer lentement dans les étendues semble-t-il infinies du Sahara. Deux éclaireurs se

⁷ Feyder est à la fois le metteur en scène et le scénariste du film.

détachent de la colonne et aperçoivent un homme gisant au loin sur le sable. Aymard se porte à son secours, parvient à le ranimer en le faisant boire. L'homme porte sur lui un ordre de mission au nom du lieutenant de Saint-Avit. L'échange de répliques entre les deux officiers s'affiche alors à l'écran :

- Votre compagnon Morhange ?... Le capitaine Morhange ?
- C'est le 54 ! Le numéro 54 ! Cachez le marteau, le marteau d'argent !

Saint-Avit, en proie au délire, est ensuite couché sur une civière et conduit à Tombouctou.

Jacques Feyder, dans ces premières minutes, met ainsi d'abord en relief l'exotisme de l'histoire. Outre l'exotisme des noms qui figurent dans les intertitres, comme « Tanezrouft », « harka » ou « méhari », il y a aussi celui des lieux, le désert ou la chambre mauresque, et enfin celui des personnages, la femme voilée et les troupes coloniales. Le réalisateur plonge son public au cœur d'un récit d'aventure orientaliste. Il rend par ailleurs ce récit mystérieux au possible. Qui est la jeune orientale apparue tout au début ? Quelle est sa relation avec les scènes suivantes ? Que peuvent bien signifier les propos décousus tenus par Saint-Avit dans son délire ? Qu'est devenu son compagnon Morhange ? Les questions sans réponse se succèdent continuellement au cours des cinq premières minutes et créent un fort suspense, cependant très différent de la tension tragique des premières pages du roman, dans lesquelles le narrateur annonce qu'il va à la mort, ou plutôt qu'il y sera déjà allé au moment où le public lira son récit. Au début du film, la mort n'est qu'une vague menace, un des risques courus par les cœurs intrépides qui vont à l'aventure sous des cieux exotiques. Il est possible d'y échapper, et la première scène est d'ailleurs celle du sauvetage de Saint-Avit. La « Lettre liminaire » du roman fait au contraire de la mort une certitude implacable, une présence à laquelle il est impossible de se soustraire, et le suspense consiste pour l'essentiel à se demander comment Ferrières est mort. Dans le film, le suspense perd ce caractère tragique : le spectateur se voit simplement proposer des mystères à résoudre.

Dans ces conditions, la figure de la femme fatale se trouve affaiblie dans le film, puisqu'elle n'y apparaît plus comme l'incarnation du destin. En toute rigueur, elle n'est plus fatale mais simplement dangereuse, ou nocive. Il est significatif à cet égard que les crimes d'Antinéa ne reçoivent aucune explication dans l'œuvre de Feyder. Les développements sur sa haine des hommes, sa volonté de les châtier pour les avanies qu'ils ont toujours fait subir aux femmes, si marquants dans le roman, ont été supprimés par le cinéaste. L'Antinéa de Pierre Benoit se fait la représentante de toutes les femmes, elle incarne leur volonté de rétribution. C'est pourquoi, instrument du destin, elle fait payer aux hommes le prix qu'ils étaient condamnés à payer pour leurs méfaits. Dans

le film, les agissements de la reine de l'Atlantide restent voilés de mystère. Faute d'explication, ils apparaissent comme les cruels caprices d'une femme étrange, non comme la manifestation d'une justice fatale.

Si le roman de Pierre Benoit est construit comme une tragédie, où des héros voués à la mort sont victimes d'une femme qui incarne leur destin, le film de Jacques Feyder se présente ainsi plutôt comme un film d'aventure à la fois exotique et mystérieux.

De ce point de vue, le film de Pabst⁸ se rapproche beaucoup plus de celui de Feyder que de l'œuvre originale. Il rompt même de façon encore plus radicale avec elle. En premier lieu, la « Lettre liminaire » est supprimée, et le début du film crée une tension beaucoup plus dramatique que tragique. La première scène a pour cadre un studio radiophonique, qui diffuse une émission sur l'Atlantide. Le conférencier estime que, même si « nul géographe ne saurait en déterminer avec certitude l'emplacement », ce monde disparu « existe peut-être encore ». Se fondant entre autres sur la découverte des ruines de Troie, il s'enhardit à poser la question : « Pourquoi ne retrouverions-nous pas l'Atlantide » ? Selon lui, loin d'avoir été engloutie par l'océan, elle subsisterait en partie dans « les sables du Sahara ». Un mouvement de caméra transporte alors le spectateur du studio d'enregistrement à un fortin dans le désert. Sur le rempart, deux officiers sont en train d'écouter l'émission à la radio. L'un d'eux (il s'agit en fait de Saint-Avit) dit d'un air rêveur que « cet homme a raison », et réplique à la remarque incrédule de son compagnon : « L'Atlantide... j'y suis allé il y a deux ans ». L'autre remarque que c'était donc à l'époque de sa mission avec Morhange, et lui rappelle le rapport qu'il avait rédigé à son retour, et où il n'était fait nulle mention de l'Atlantide : capturés par les Touareg, les deux officiers avaient connu des fortunes diverses, car si Saint-Avit avait réussi à s'échapper, Morhange s'était fait tuer. C'est alors que Saint-Avit fait une révélation dramatique : « Non ! Morhange n'a pas été tué par les gens du Sud. C'est moi qui l'ai tué ». Ici commence le long retour en arrière dans lequel Saint-Avit raconte son périple avec Morhange au royaume d'Antinée.

De même que dans le film de Feyder, la tension tragique créée par les premières pages du roman disparaît complètement : il n'est plus question de héros voué à la mort, victime consentante d'un destin auquel il ne peut échapper. Le personnage de Ferrières se trouve réduit à l'état de simple comparse. Le nom de l'officier qui recueille les confidences de Saint-Avit n'est même pas indiqué, et à la fin du film, il ne l'accompagnera pas dans sa nouvelle expédition : Saint-Avit s'enfoncera seul dans le désert, vainement recherché par ses hommes qui perdront sa trace effacée par le vent. Cependant, alors que Feyder jouait la carte de l'exotisme et du mystère pour faire naître le suspense, Pabst procède à une

⁸ Les scénaristes du film sont Alexandre Arnoux et Ladislaus Vajda.

dramatisation radicale du récit. Cette dramatisation consiste d'abord en une accélération du rythme de la narration. L'histoire racontée par Saint-Avit était précédée de vingt-cinq minutes d'exposition dans le film de Feyder. Ici, l'exposition est condensée en trois minutes. Une telle brièveté suppose bien sûr par ailleurs une simplification du récit. Pabst renonce tant au luxe de détails exotiques concrets qu'à la profusion d'éléments mystérieux qui caractérisent le début de *L'Atlantide* de 1921. Il se contente de mettre en relief deux motifs qui peuvent être qualifiés d'abstraites, dans la mesure où ils ne sont pas encore visibles à l'écran à ce moment du film : la découverte de l'Atlantide et l'assassinat de Morhange, ces deux motifs étant liés par le personnage de Saint-Avit. Toute l'attention du spectateur se trouve donc concentrée sur deux questions. Comment Saint-Avit a-t-il trouvé l'Atlantide, et pourquoi a-t-il tué son compagnon ? Il faut noter ici que ni dans le roman, ni dans le film de Feyder, l'Atlantide n'est évoquée à ce stade du récit. Elle ne l'est qu'au milieu de l'histoire, après la capture des deux officiers et leur arrivée dans la cité du désert. En resserrant dès le début le suspense autour du titre du film, Pabst dramatisait l'action de façon très efficace.

En second lieu, le personnage de la femme fatale se trouve plus affaibli encore que dans le film de Feyder. Le dixième chapitre du roman, « La salle de marbre rouge », disparaît en effet complètement de l'adaptation de 1932. A aucun moment il n'y est dit qu'Antinéa est une tueuse en série, que ses rabatteurs écumant sans cesse le désert à la recherche d'hommes jeunes et beaux qu'elle fait mourir l'un après l'autre pour assouvir sa soif de vengeance. Quand Morhange et Saint-Avit arrivent dans son palais, ils y trouvent un jeune occidental. Ne supportant pas qu'un autre que lui s'approche d'Antinéa, il se jette sur Saint-Avit qui a été appelé auprès d'elle, puis se suicide après avoir échoué dans sa tentative de meurtre. De cet épisode, le spectateur peut inférer qu'Antinéa a fait perdre la raison et la vie à de nombreux hommes auparavant, mais rien n'est dit explicitement à ce sujet. La conclusion s'impose certes à l'esprit des spectateurs qui ont lu le roman, mais les autres peuvent très bien ne pas y songer, être sensibles seulement au caractère dramatique de la scène. Alors que dans l'œuvre originale et dans le film de Feyder, Saint-Avit se rend sans encombre jusqu'à la chambre d'Antinéa, ici, il doit échapper à une tentative de meurtre. Le caractère tragique de la femme fatale s'atténue⁹, mais l'action est dramatisée.

La « Lettre liminaire » qui introduit le motif du héros victime du destin, combinée à un personnage de femme fatale très fortement caractérisée, font du roman de Pierre Benoît une œuvre tragique. Cependant, les deux adaptations cinématographiques de

⁹ L'affaiblissement du motif de la femme fatale est d'autant plus sensible dans la version française du film que son titre, *L'Atlantide*, ne fait pas mention d'Antinéa, contrairement à ceux des versions allemande et anglaise.

1921 et 1932 renoncent à la tragédie, la première au profit du mystère de l'aventure et de l'exotisme, la seconde au profit du drame.

2) Le comique

Si *L'Atlantide* de Pierre Benoit peut être considérée comme une œuvre tragique, c'est en fait au sens où l'entendait Shakespeare et non Racine. L'auteur y pratique en effet le mélange des genres et relâche souvent la tension tragique du récit en y insérant des intermèdes comiques. Saint-Avit dit à cet égard explicitement ce dont le lecteur avait pu se rendre compte tout seul : « (...) le burlesque était, dans mon équipée, régulièrement enchevêtré avec le tragique ». Ce burlesque se manifeste tout d'abord, pour reprendre une autre expression de Saint-Avit, par une « infinité de détails ». Par exemple, avant sa première entrevue avec Antinéa, pour se débarrasser de l'« effroyable couche de crasse » accumulée durant ses pérégrinations dans le désert, il prend un bain « délicieux » (p. 132). Au moment d'en sortir, il se retourne : « mon eau parfumée, maintenant d'une teinte sur laquelle je préfère ne pas insister », n'a plus rien d'attrayant ! Survient ensuite un masseur « hilare », qui se met à « astiquer sur toutes les coutures » (p. 133) le lieutenant, ainsi qu'il le ferait d'un meuble, jusqu'à ce qu'il l'ait « dûment étrillé » comme un cheval. Il est suivi d'une manucure « bavarde comme une pie » et « vêtue des plus criards oripeaux », qui travaille en se livrant à « des grimaces convaincues » (p. 134). Entre l'enlèvement des deux officiers et leur première rencontre avec la femme fatale, c'est-à-dire deux épisodes d'une grande tension, le romancier procure au lecteur une détente en lui offrant une scène où il accumule les notations comiques.

Cependant, plus que de ces nombreux « détails » disséminés au fil du récit, le burlesque provient du caractère de trois personnages qui jouent un rôle similaire à celui des bouffons de comédie. Il s'agit d'Européens, résidents permanents du palais d'Antinéa : contrairement à Saint-Avit et à Morhange, ils ne sont destinés ni à devenir les amants de la reine, ni à mourir à cause d'elle. Ils se situent donc par là-même hors du domaine tragique. Le premier est « un petit vieillard ridicule » (p. 116), le professeur Le Mesge, dont la simple apparition suffit à susciter l'hilarité :

Sur le seuil de la porte se tenait un petit homme au crâne chauve, à la figure jaune et pointue à demi cachée par une énorme paire de lunettes vertes, avec une petite barbe poivre et sel. Peu de linge apparent, mais une impressionnante cravate à plastron cerise. Un pantalon blanc, du genre appelé *flottard*. Des babouches de cuir constituaient le seul détail oriental de son costume. (p. 105)

L'effet burlesque produit par cette tenue de clown, au style hétéroclite et aux couleurs criardes, se trouve ensuite encore renforcé par les propos délirants du personnage à chaque fois qu'il prend la parole. Délirant est en effet son orgueil : « Je suis fils de mes œuvres (...) Je vis où était ma voie. Je l'ai suivie, envers et contre tous » (p. 113). Mais délirant est aussi tout simplement son esprit. Agrégé d'histoire et de géographie, il avait « proposé ce sujet de thèse : *Jeanne d'Arc et les Touareg* » et suscité un « tollé général ». Sans rien dire à son recteur qui, inquiet pour son « état de santé », lui proposait « de prendre un congé de deux ans » (p. 114), il s'était embarqué pour l'Algérie afin de poursuivre ses recherches sur son sujet. Le premier compagnon de cet excentrique grotesque forme avec lui un contraste physique frappant. C'est le pasteur anglais Spardek, « un homme sec et froid, grand et maigre », qui fait preuve d'une « onction triste » (p. 109). Par ailleurs, ce « fesse-mathieu » (p. 165) ne semble pas beaucoup plus sensé que le professeur français. Sa grande affaire est de prêcher la bonne parole pour convertir les esclaves d'Antinéa, et ses échecs répétés lui donnent l'occasion de se plaindre amèrement. Il s'inquiète ainsi beaucoup pour le salut de l'âme du cuisinier bambara de la reine : « Le voici à deux doigts des erreurs de Zwingle et d'Écolampade. Il nie la présence réelle » (p. 146-147). Ces controverses théologiques sur l'eucharistie, parfaitement incongrues dans le contexte, ne peuvent manquer de faire sourire. Quant au second compagnon de l'agrégé en rupture de ban, il s'agit du comte polonais Casimir Bielowsky, « hetman de Jitomir » mais surtout « type parfait du vieux beau ». Rien ne manque à la description : ni les cheveux « de couleur chocolat » teints « à l'aide d'une décoction de khôl », ni les « splendides favoris à la François-Joseph, également chocolat » (p. 109), ni l'habit au luxe tapageur qui avait dû être à la mode à Paris en « 1830 ou 1862 » (p. 110). Familier des Tuileries sous le Second Empire, il noie les regrets de cette époque bénie dans l'alcool et, dans ses moments de sobriété, s'emploie à transformer le palais d'Antinéa en salle de jeu. Il distribue alors les jetons autour d'une table où se pressent serviteurs et suivantes de la reine, devenus esclaves de leur passion pour ce divertissement importé :

« Les blancs valent un louis, m'expliqua-t-il. Les rouges cent francs. Les jaunes cinq cents. Les verts mille. Ah ! C'est qu'on joue ici un jeu d'enfer, vous savez. Au reste, vous allez voir.

- Je prends la banque à dix mille, dit le cuisinier zwingliste. (p. 148)

Ce casino du Sahara, avatar burlesque des salles de jeu du Second Empire, où cuisiniers bambara et gardes targui remplacent les courtisans des Tuileries, où les jetons de couleur tiennent lieu d'écus, produit un effet tout aussi incongru que les discussions théologiques

de Spardek.

Ainsi, les éléments burlesques introduits par Pierre Benoit dans le roman sont surtout liés à ce trio de personnages reclus dans le palais d'Antinéa. C'est donc au moment où la tension tragique devient la plus forte, avec l'entrée en scène de la femme fatale, que les détails comiques se multiplient. Dans certains cas, il devient même inexact de parler d'intermèdes comiques insérés entre des scènes de tragédie. Grotesque et tragique se trouvent véritablement « enchevêtrés », comme le dit Saint-Avit. Par exemple, quand les deux officiers découvrent l'horreur de la salle de marbre rouge et comprennent le destin atroce qui les attend, ils sont accompagnés du « vieux fou » (p. 122) Le Mesge, qui leur sert de guide et se répand en explications pédantes sur tout ce qui les entoure. Le comique, dans le roman de Pierre Benoit, ne contribue donc pas seulement à relâcher la tension tragique, il va parfois jusqu'à la neutraliser entièrement.

Tous les éléments comiques de l'œuvre originale ont cependant été éliminés par Feyder. Il a ainsi supprimé les scènes à l'atmosphère détendue et pleines de « détails burlesques », par exemple le bain de Saint-Avit, sa séance de massage et de manucure. De plus, les trois excentriques grotesques ont disparu. Un nouveau personnage apparaît à leur place au palais d'Antinéa, surtout pour jouer le rôle de guide dévolu à Le Mesge dans le roman. Il s'agit d'un bibliothécaire, dont les seuls points communs avec le personnage de Pierre Benoit semblent être l'érudition et le grand âge. Par ailleurs, il ne présente aucun de ses ridicules. Son apparence n'a rien pour attirer l'attention. Comme les autres serviteurs de la reine, il est entièrement vêtu à l'orientale, avec turban, djellaba et babouches. Son nom reste jusqu'à la fin inconnu du spectateur, mais le personnage est de toute évidence censé être nord-africain. Par ailleurs, ni son comportement ni ses paroles ne prêtent à rire. Contrairement à ceux de Le Mesge, ils ne révèlent pas un hurluberlu à moitié fou. Le bibliothécaire semble se contenter d'accomplir sa tâche consciencieusement et de répondre du mieux qu'il peut aux questions des deux officiers. Ce personnage plutôt terne se fond en quelque sorte dans le décor, au lieu de s'en détacher agressivement comme le faisait Le Mesge dans le roman. Loin de relâcher la tension du récit d'aventure exotique par le burlesque, le film de Feyder se caractérise au contraire par le renforcement de cette tension, obtenu en accentuant trois oppositions déjà présentes dans le roman.

Tout d'abord, Feyder met en relief l'opposition entre Morhange, qui résiste victorieusement aux sortilèges de la séductrice orientale, et Saint-Avit, qui finit par y succomber complètement. Dans le roman, en effet, Morhange disparaît en plein cœur du récit, du douzième au seizième chapitre. Entre le moment où un serviteur targui vient le chercher en plein repas pour le conduire auprès d'Antinéa et celui où Saint-Avit le

retrouve dans les appartements de la reine avant de l'assassiner, le lecteur le perd de vue. Cette disparition est exigée par la cohérence narrative. Saint-Avit ne peut en effet raconter à Ferrières que les événements dont il a été témoin ou dont on lui a parlé. Or, tout contact est rompu entre lui et Morhange après que ce dernier a été choisi par Antinéa pour être son prochain amant. Les deux officiers ne vivent plus dans la même partie du palais, et à chaque fois que Saint-Avit s'enquiert de son compagnon auprès des serveurs de la reine, il se heurte à un « mutisme » (p. 165) impénétrable. Fou de jalousie, il en est réduit à se torturer en imaginant le bonheur des deux amants. Tout au long de ces quatre chapitres cruciaux, Saint-Avit devient donc le point focal du récit, alors que la figure de son camarade tend à s'effacer. Dans le film de Feyder, au contraire, ce dernier reste présent à l'écran après avoir été appelé par Antinéa. Les scènes qui montrent les souffrances de Saint-Avit en proie aux affres de l'amour malheureux alternent avec celles où l'on voit la souveraine de l'Atlantide lutter avec Morhange : tantôt elle déploie de vains efforts pour le séduire, tantôt elle essaie de briser sa résistance par les menaces. Du point de vue de la cohérence narrative, ce dispositif est injustifiable. Comment Saint-Avit, qui prend en charge la narration dans le film comme dans le roman, peut-il raconter à Ferrières des événements auxquels il n'a pas participé, et qu'il n'a pu apprendre de personne ? Il y a là une invraisemblance manifeste, qui exige du spectateur une suspension du jugement critique. Le film de Feyder est à cet égard moins cohérent que le roman. Cependant, ce dispositif narratif contribue à rétablir l'équilibre, rompu dans l'œuvre originale, entre les deux officiers. Morhange devient un personnage aussi important que Saint-Avit, au lieu d'être réduit à l'état de fantôme de son imagination fouettée par la jalousie. Il faut noter ici que l'acteur Jean Angelo est devenu grâce au rôle de Morhange une vedette de premier plan. L'Atlantide a fait de lui, toutes proportions gardées, un Rudolph Valentino français, un jeune premier déchaînant les passions¹⁰. Cette heureuse fortune illustre bien le parti pris de Feyder en faveur de Morhange. En remettant sur un pied d'égalité les deux hommes, il fait ressortir leur opposition. Le premier trouve la force de ne pas céder à la séductrice orientale. Il reste indifférent à ses menaces comme à ses cajoleries. Le seul désir qu'il formule, encore et encore, est celui de revoir son camarade avant d'être mis à mort. Le second, au contraire, devient fou d'amour et prêt à tout pour complaire à sa maîtresse, même à assassiner son ami.

Ensuite, le film de Feyder met en évidence l'opposition entre Antinéa, la tueuse d'hommes, et sa suivante Tanit-Zerga, la femme salvatrice. Certes, Tanit-Zerga joue déjà un rôle important dans le roman. Elle devient la confidente de Saint-Avit, lui raconte son histoire au cours d'une longue digression du récit, dans un chapitre intitulé « La plainte de Tanit-Zerga » (p. 171-180), et surtout, le sauve en s'enfuyant de

¹⁰ Voir la notice consacrée à l'acteur dans *Une Histoire du cinéma français* (Beylie, 2005).

l'Atlantide avec lui. Mais le film accentue encore l'importance de son personnage par des inventions dignes d'être remarquées. C'est ainsi que dans le roman, on voit parfois Tanit-Zerga rendre visite à Saint-Avit. Or, un intertitre du film apprend ceci : « Chaque jour elle venait égayer de son babil d'oiseau la solitude du prisonnier ». Les rencontres deviennent donc ici beaucoup plus fréquentes. Un autre intertitre précise d'ailleurs que la jeune fille raconte « souvent » l'histoire de sa vie à l'officier, alors qu'elle ne le fait qu'une fois dans le roman. Il y a aussi une scène, absente de l'œuvre originale, où l'on voit Tanit-Zerga s'introduire la nuit dans la chambre du lieutenant pour l'observer dans son sommeil. En outre, et encore une fois au mépris de toute cohérence narrative, certains plans montrent la jeune suivante toute seule dans le palais, alors que dans le roman, Saint-Avit ne raconte que ses entrevues avec elle. Par exemple, elle apparaît dans la solitude de sa chambre, manifestement accablée par la tristesse de ne pas être aimée par l'officier. Quand Antinéa a pris la décision de le faire mettre à mort, on voit aussi Tanit-Zerga errer dans les couloirs du palais, à la recherche d'un moyen pour entrer en contact avec le prisonnier maintenant enfermé et sévèrement gardé dans sa chambre. Enfin, Feyder rajoute des détails à certaines scènes du roman pour accentuer encore l'importance de la suivante. Dans celle où Saint-Avit, en proie au remords d'avoir tué Morhange, essaie vainement de s'en prendre à Antinéa et se fait attaquer par les gardes, trois inserts sur le personnage de Tanit-Zerga montrent son horreur à la vue de l'officier maîtrisé, attaché puis emmené dans sa cellule. Or, dans le roman, Saint-Avit, en racontant cette scène, prend la peine de préciser : « Tanit-Zerga n'y était pas » (p. 195). Le film met donc en valeur le personnage de la suivante. Ce faisant, il rétablit l'équilibre et renforce l'opposition entre les deux femmes qui entourent Saint-Avit. Il y a d'une part Antinéa, indifférente à son amour et qui le conduit à sa perte en faisant de lui un traître et un assassin, d'autre part Tanit-Zerga, qui l'aime sans espoir et se sacrifiera pour le sauver : elle mourra de fatigue et de soif dans le désert après l'avoir guidé hors de l'Atlantide.

Enfin, l'opposition entre la païenne Antinéa et le chrétien Morhange acquiert dans le film une importance considérable. Pierre Benoit n'explique pas comment le capitaine réussit à ne pas tomber sous le charme de la reine, alors que tous les hommes conduits à elle étaient jusqu'alors devenus fous d'amour. Dans le quatrième chapitre du roman, Morhange raconte sa vie à son nouveau camarade Saint-Avit. Quatre ans auparavant, il avait résolu « d'entrer au cloître » et obtenu de l'armée un congé pour passer « trois ans d'oblature » (p. 71) dans un monastère bénédictin. Décidé à se faire moine, il a néanmoins accepté une demande de son père abbé : reprendre temporairement l'uniforme et participer à une mission d'exploration au Sahara, afin de recueillir des informations nécessaires à l'*Atlas du christianisme* préparé par les bénédictins. Dans ces conditions, le lecteur peut penser que Morhange trouve dans sa foi la force nécessaire pour résister

aux tentations offertes par Antinéa. Il ne s'agit cependant que d'une supposition, et aucune raison explicite n'est fournie par l'auteur. Dans le film de Feyder, au contraire, le lien entre la résistance de l'officier et sa ferveur religieuse se trouve nettement mis en évidence. Le thème est d'abord exposé de façon allusive. Lorsque le bibliothécaire explique aux deux prisonniers français qu'après avoir vu Antinéa, ils renieront « tout » pour elle, « famille, patrie, honneur », Morhange se contente de répliquer avec un sourire ironique : « Tout ? » Le spectateur a l'impression que pour lui, il y a quelque chose de beaucoup plus important que « famille, patrie, honneur ». Plus tard, Antinéa, étonnée de l'échec de ses tentatives de séduction, se pose la question suivante : « Quel est donc cet homme d'Occident capable de rester fidèle à un souvenir ou à une idée ». Son prisonnier n'arrive-t-il pas à oublier une autre femme, ou bien est-il soumis à une « idée » plus forte que l'amour ? Ces allusions sont rendues explicites dans la dernière partie du film. Blessé à mort par Saint-Avit, Morhange trouve encore la force de se tourner vers son crucifix, attaché à un chapelet suspendu au mur : « Seigneur, pardonnez-lui comme... » Ces derniers mots font comprendre que, jusqu'au bout, le capitaine a été animé par sa foi. Antinéa elle-même s'en rend compte. Venue voir le cadavre de l'officier couché sur son lit, elle a un mouvement de recul en touchant par inadvertance le chapelet dissimulé dans l'ombre de la chambre. Elle demande alors à un serviteur de le placer autour du cou du mort, puis refuse de faire embaumer Morhange et de l'exposer dans un sarcophage de la salle de marbre rouge. Le serviteur reçoit l'ordre exceptionnel de lui faire « donner une sépulture selon la loi de son Dieu ». On voit plus tard la reine descendre dans son jardin et se rendre sur la tombe marquée d'une croix, à laquelle est suspendu le chapelet. En rentrant dans le palais, elle est victime d'une hallucination : à son grand effroi, une croix de lumière apparaît sur un pilier, puis sur un autre. Antinéa s'effondre alors sur le sol, vaincue et brisée par le signe de la croix. Rien ne permet de déterminer avec certitude quelle est sa religion, ni même si elle en a une. Puisqu'elle est censée descendre des Atlantes, fils de Poséidon, elle pratique peut-être le vieux polythéisme grec. Des hiéroglyphes gravés sur les murs, la pratique de la momification des cadavres, suggèrent quant à eux les antiques croyances égyptiennes. La reine, qui vit après tout dans l'Algérie de 1900, pourrait aussi être musulmane. Cette question reste cependant secondaire. L'important est le relief considérable donné par le film à la lutte entre Morhange et Antinéa. Il ne s'agit pas seulement d'un homme aux prises avec une femme, mais de l'Occident chrétien confronté à l'Orient païen.

En mettant ainsi en lumière les trois oppositions entre Morhange et Saint-Avit, Antinéa et Tanit-Zerga, Morhange et Antinéa, Feyder renforce la tension du récit d'aventure exotique, du ballet mortel dansé autour de la séductrice orientale.

De ce point de vue aussi, le film de Pabst est plus proche de celui de Feyder que de l'œuvre originale. On n'y trouve pas non plus trace des « détails burlesques » qui détendent l'atmosphère dans le roman. Quant au trio d'excentriques, un seul est conservé, l'hetman de Jitomir. Il est cependant beaucoup moins plaisant que le sympathique vieux beau créé par Pierre Benoit. Pabst en fait un sinistre bouffon, dont la faconde et l'agitation inquiètent au lieu d'amuser. Dès sa première rencontre avec Saint-Avit, il lui présente l'amant rejeté par Antinéa. Le malheureux jeune homme, qui essaie d'oublier sa disgrâce en s'abrutissant par la drogue, est déjà réduit à l'état d'épave et, selon l'hetman, n'en a plus que pour quelques jours. Mais Bielowsky ne se contente pas d'être le messenger de la mort, il s'en fait aussi l'instrument. C'est lui qui survient pour mettre fin à la lutte entre Saint-Avit et l'amant disgracié qui s'est jeté sur lui pour l'empêcher d'aller voir Antinéa. Le pauvre drogué, à bout de forces, se laisse tomber par terre, saisit le verre que l'hetman tient à la main et le brise pour s'en couper les veines. Saint-Avit veut l'en empêcher, mais Bielowsky lui recommande de se hâter d'obéir aux ordres de la reine, en faisant croire qu'il s'occupera lui-même du malheureux amant rejeté. Une fois l'officier parti, il laisse le désespéré se suicider. Plus tard, il apprendra sa mort à Saint-Avit et l'invitera à assister aux funérailles. Dans le roman, Bielowsky est un hédoniste charmant quoique bien décati et quelque peu ridicule, qui apparaît lié aux plaisirs de la vie, l'alcool, la bonne chère, les femmes, le jeu. Il devient dans le film de Pabst un oiseau de mauvais augure, étroitement lié à la mort. Dans ces conditions, loin de procurer une détente comique, il contribue plutôt à accroître la tension dramatique.

Tendre le plus possible la corde du drame semble d'ailleurs être l'objectif recherché par Pabst. Il a recours pour cela à plusieurs procédés notables. En premier lieu, il modifie les scènes tirées du roman pour les rendre plus spectaculaires. Par exemple, dans le récit de Pierre Benoit, Cegheir-ben-Cheïkh capture les deux officiers sans coup férir, après les avoir drogués. Saint-Avit se sent sombrer dans « l'obscurité » et « le silence » (p. 101), pour se réveiller dans le palais d'Antinéa. Cette scène devient dans le film un combat en règle. Le bivouac des Français est en effet attaqué par une bande de Touareg : coups de feu, lutte au corps à corps, morts et blessés, retournements de situation, capture des héros exténués, rien ne manque au spectacle guerrier. La différence est tout aussi frappante pour la scène du réveil au palais et de la découverte de l'Atlantide. Dans le roman, Morhange et Saint-Avit se retrouvent dans une grande salle au fond de laquelle s'étend une baie vitrée suivie d'un balcon. Du haut de ce balcon, ils peuvent contempler le royaume d'Antinéa, qui leur fait l'effet d'un véritable « paradis terrestre » (p. 102). Le Saint-Avit du film se réveille au contraire seul dans une pièce d'où il sort pour être englouti par une cité labyrinthique, dans les rues de laquelle il se perd à la recherche de son camarade, accompagné tout au long de son errance haletante par une caméra

sans cesse en mouvement, jusqu'à ce qu'il tombe d'épuisement. La contemplation du paradis cède ainsi la place à un cauchemar fiévreux. Une transformation similaire affecte la scène de la première rencontre entre Saint-Avit et Antinéa. Dans le roman, les deux personnages ont une aimable discussion, au cours de laquelle la reine se montre volontiers aguicheuse : elle interroge le lieutenant sur son pays, il la complimente sur son français, et l'entrevue s'achève sur la vision de la jambe « nue » de la séductrice (p. 140). La scène devient presque muette dans le film¹¹. Antinéa installe son prisonnier devant un échiquier, la partie commence et se déroule jusqu'à sa conclusion, la victoire de la femme sur l'homme. Le silence n'est rompu que par les « échec » répétés par la reine, ainsi que par son « mat » final. Une fois la partie achevée, elle se lève et quitte la salle en tournant le dos à l'officier, sans plus s'occuper de lui. Saint-Avit, accablé, reste tête basse devant l'échiquier. Cette partie d'échecs silencieuse, tout en établissant la supériorité d'Antinéa sur son captif, annonce la suite de l'histoire, la défaite complète subie par Saint-Avit, sa soumission aux caprices cruels de sa maîtresse. Le flirt policé du roman se transforme en affrontement lourd de prémonition.

Pabst ne se contente cependant pas de dramatiser les scènes tirées du roman. Il supprime aussi de son adaptation tous les temps faibles du récit, pour n'en garder que les temps forts. Son film est d'ailleurs beaucoup plus court que celui de Feyder. Il ne dure qu'une heure et demie à peine, alors que la première adaptation cinématographique du roman faisait un peu plus de deux heures quarante. Cette accélération du rythme du récit contribue à sa dramatisation. Les moments de repos, les longues discussions, les pauses ménagées dans la progression de l'intrigue disparaissent à peu près complètement du film de 1932. Ce dernier se compose d'une juxtaposition de scènes qui font progresser l'action. L'exemple le plus frappant de ce parti pris concerne peut-être les relations entre Tanit-Zerga et Saint-Avit. Le film de Pabst n'en conserve que le dernier épisode, celui où la jeune fille aide le prisonnier à s'évader, part avec lui dans le désert et y meurt d'épuisement sous ses yeux. Manquent tous les épisodes précédents, où l'on voit les deux personnages devenir familiers au cours des fréquentes visites rendues par la suivante à l'officier. Or, cette suppression pose un sérieux problème. Le lecteur du roman et le spectateur du film de Feyder n'ont en effet aucun mal à comprendre pourquoi Tanit-Zerga risque sa vie pour sauver Saint-Avit et partir avec lui. D'une part, ils ont pu voir que la jeune fille était amoureuse du lieutenant, et d'autre part, la longue digression du quinzième chapitre, au cours de laquelle Tanit-Zerga raconte l'histoire de sa vie, montre clairement qu'elle a la nostalgie de son pays natal, le puissant empire mandingue où

¹¹ Ce silence à la grande efficacité dramatique est sans doute dû en partie à une contrainte pratique : l'actrice allemande Brigitte Helm, qui joue le rôle d'Antinéa dans les trois versions du film, ne parlait pas très bien le français. Il était donc impossible de lui confier de longues répliques.

elle était non une esclave captive, mais « la dernière descendante des grands empereurs sonrhaï » (p. 179). Le spectateur du film de Pabst, quant à lui, n'a aucun moyen de comprendre pourquoi une suivante d'Antinéa, aperçue de temps à autre à ses côtés, surgit comme un *deus ex machina* pour tirer Saint-Avit de son mauvais pas. Cet exemple illustre bien le danger de la suppression des temps faibles. Ce sont eux, en effet, qui font le lien entre les temps forts et donnent au récit sa cohérence en permettant d'expliquer ses péripéties. En l'occurrence, il faut avoir lu le roman de Pierre Benoit pour savoir quelles sont les raisons qui poussent à agir Tanit-Zerga dans le film de Pabst. D'une manière générale, cette œuvre se présente comme une succession de scènes dramatiques fortes au sein d'un récit à la cohérence narrative faible.

Pabst semble compter sur deux éléments précis pour compenser cette faiblesse et rétablir la cohérence de l'ensemble, la musique et les mouvements de caméra. La première accompagne toutes les scènes principales et constitue en quelque sorte un commentaire dont la continuité permet de faire le lien entre elles. Quant à la mobilité de la caméra, elle est, du début à la fin, caractéristique du film et ne contribue pas seulement à dramatiser chaque péripétie, mais aussi à fondre les différents épisodes dans une forte unité stylistique. Par exemple, que ce soit pendant la première rencontre entre Saint-Avit et Bielowsky, la lutte avec l'amant éconduit ou ses funérailles, on remarque les mêmes recadrages destinés à mettre en évidence l'entrée en scène ou les déplacements des personnages. Au centre de l'édifice ainsi bâti se trouve, plus encore que dans le roman, le personnage de Saint-Avit. Le scénario resserre et dramatise l'action autour de lui, de sorte que les autres personnages deviennent de simples comparses : Antinéa et Morhange, tout comme Tanit-Zerga, ont droit à beaucoup moins de scènes que dans l'œuvre originale et le film de Feyder. Saint-Avit et son obsession pour la souveraine du Hoggar se trouvent en outre mis en relief par le jeu très expressif, voire expressionniste, de l'acteur Pierre Blanchar, dont le visage aux yeux fiévreux et le ton de voix pathétique expriment bien la folie de son personnage. Le film de Pabst est le drame d'un homme perdu qui finit par repartir tout seul dans le désert, où une tempête de sable efface ses traces.

Chacune des deux adaptations cinématographiques de *L'Atlantide* renonce ainsi au comique qui contrebalance la tension tragique dans l'œuvre originale. Le film de 1921 accentue au contraire le suspense de l'aventure orientaliste, celui de 1932 dramatise le plus possible l'action.

3) Le mythe en question

Le roman de Pierre Benoit n'est pas seulement une tragi-comédie, il se présente aussi comme un récit fantastique. L'auteur imagine en effet une suite au mythe de l'Atlantide, que raconte Platon dans le *Critias* et le *Timée*. Le professeur Le Mesge explique aux deux officiers français que le royaume d'Antinéa constitue le résidu de l'île décrite par le philosophe grec. La catastrophe qui l'a détruite n'a pas été un « engouffrement », comme on l'a cru : « Il y a eu *émersion*. Des terres nouvelles ont émergé du flot atlantique. Le désert a remplacé la mer ». L'Atlantide a alors disparu, à l'exception d'une « oasis merveilleuse » dissimulée dans un « massif calciné » en plein cœur du Hoggar (p. 118). Quant à Antinéa, qui règne sur cette enclave coupée du monde, elle descend en droite ligne de Neptune et de Clito, dont Platon fait les géniteurs des Atlantes. Le lecteur doit-il cependant accepter cette interprétation surnaturelle des origines d'Antinéa ? L'épigraphe du roman permet sans doute de répondre à cette question. Il s'agit d'une citation du *Critias* :

« Je dois vous en prévenir d'abord, avant d'entrer en matière : ne soyez pas surpris de m'entendre appeler des barbares de noms grecs. » (p. 31)

Cette phrase est un bon exemple de l'ironie platonicienne, ou de ce que l'historien Pierre Vidal-Naquet appelle la « perversité peu commune » du philosophe. D'après lui, en racontant l'histoire de l'Atlantide, le philosophe accumule « ce que Roland Barthes appelait les effets de réel », pour inciter le lecteur à croire en la véracité de son récit, alors qu'il se livre en réalité à un « pastiche de l'histoire » : l'Atlantide n'est qu'un mythe. Les noms grecs donnés aux Atlantes sont précisément l'un des indices qui devraient surprendre et permettre de flairer le « canular » (Vidal-Naquet, 2006).

En plaçant cette épigraphe ironique en tête de son roman, Pierre Benoit fait comprendre que lui aussi, comme Platon, s'apprête à faire un canular. Le lecteur aurait tort de prendre au sérieux les prétendues origines divines d'Antinéa et le caractère apparemment surnaturel du récit. De fait, les longues explications érudites sur la géographie de l'Atlantide et la généalogie de sa reine, qui occupent une grande partie du neuvième chapitre, sont données par Le Mesge, l'hurluberlu à moitié fou qui tient à prouver l'existence d'un lien entre Jeanne d'Arc et les Touareg. Venant d'une telle autorité, ces explications peuvent difficilement convaincre. Elles deviennent d'ailleurs manifestement farfelues lorsque le professeur entreprend d'analyser l'étymologie du nom d'Antinéa : « (...) il y a là un très curieux cas d'apocope. Ce n'est pas *an* qu'il faut lire, c'est *atlan* ». Quant à la syllabe suivante, il s'agirait d'une « immixtion barbare

dans ce nom essentiellement grec : Ti est l'article féminin berbère ». Autrement dit, « *tinea* signifie *la nouvelle* », et le nom complet veut dire « la nouvelle Atlante ». Cette étymologie de la plus haute fantaisie laisse Morhange, et le lecteur avec lui, « sidéré » (p. 120). De même que le *Critias* peut être considéré comme un « pastiche de l'histoire », *L'Atlantide* peut être lu comme un pastiche de récit fantastique.

Comme dans tout bon spécimen du genre¹², Pierre Benoit suggère d'ailleurs une explication tout à fait naturelle des origines d'Antinéa. C'est le rôle rempli par la longue digression du treizième chapitre, « Histoire de l'hetman de Jitomir ». Le résumé en est simple. Bielowsky, en 1862, est un des dandys parisiens les plus en vue. Il cherche à se débarrasser de sa maîtresse, la cocotte Clémentine, car elle le ruine et vient en outre de tomber enceinte de ses œuvres. Napoléon III le charge alors de faire découvrir le gai Paris à une délégation de Touareg. L'un d'eux, le Cheikh Ahmed, tombe fou amoureux de Clémentine. Bielowsky joue les entremetteurs, et la délégation retourne au Hoggar avec Clémentine enceinte, devenue princesse Touareg. Huit ans plus tard, criblé de dettes et menacé de la prison, Bielowsky se précipite gare de Lyon et prend le train pour Marseille. Le récit s'arrête là, car l'hetman ivre sombre alors dans le sommeil (p. 151-163). Il en a pourtant dit assez pour que Saint-Avit ait bien compris, d'autant plus qu'avant de lui raconter son histoire, Bielowsky avait invoqué son honneur de « gentilhomme » (p. 151) pour lui faire promettre de ne rien répéter à Antinéa. De fait, cette histoire révèle une vérité qui n'est pas bonne à dire, et qui conduit Saint-Avit à rectifier à sa façon l'étymologie du nom d'Antinéa donnée par Le Mesge : « Clémentine. - Apocope du *kappa*, du *lambda*, de l'*êta* et du *mu* » (p. 165). Tout de suite après, un autre indice renforce les soupçons sur les vrais parents de la souveraine. La vieille manucure raconte au lieutenant comment Cegheïr-ben-Cheïkh, peu au courant des goûts d'Antinéa, s'est trompé la première fois qu'il a capturé des hommes pour elle : « il a ramené le vieux Le Mesge et le marabout Spardek » (p. 166). Il est significatif qu'elle ne mentionne pas le dernier membre du trio, Bielowsky. C'est de toute évidence parce que l'hetman, contrairement aux deux autres, n'a pas été conduit de force dans l'oasis du Hoggar : recherché par les autorités françaises, il y a sans doute trouvé le refuge qui lui était dû en reconnaissance de ses services passés, ou de ses récents liens de parenté. Saint-Avit finit par dire les choses de façon explicite à Ferrières en lui avouant ne pouvoir vivre sans Antinéa :

Que m'importent son passé et le mystère de ses origines, qu'elle soit la

¹² En ce qui concerne l'ambiguïté fondamentale du récit fantastique, caractérisé par la possibilité de deux interprétations distinctes, l'une surnaturelle et l'autre rationnelle, on pourra se référer à l'*Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov (Todorov, 1970).

descendante avérée du dieu des Mers et des sublimes Lagides, ou la bâtarde d'un ivrogne polonais et d'une fille du quartier Marbeuf. (p. 218)

Ainsi, de même que Pierre Benoit relâche la tension tragique du récit en y insérant des éléments comiques, il défait sa trame surnaturelle en y mêlant des explications tout à fait naturelles. S'il joue sur la fascination exercée depuis la Renaissance par l'histoire de l'Atlantide, c'est finalement pour en suggérer la fausseté : en allant au cœur du Sahara, on trouvera plus facilement la fille d'une cocotte parisienne qu'une descendante des Atlantes imaginés par Platon.

Le film de Feyder, au contraire, préserve intact le caractère surnaturel du récit. Les explications données sur l'Atlantide et les origines divines d'Antinéa y occupent certes beaucoup moins de place que dans le roman, où presque tout un chapitre leur est consacré. Elles sont données aux deux officiers par le bibliothécaire de la reine, qui se montre beaucoup moins érudit et prolix que l'intermittent Le Mesge. En quelques phrases à peine, il résume les développements géographiques et généalogiques contenues dans le livre. Mais à être plus sobres, ces informations gagnent en force de persuasion. Ainsi, contrairement au professeur fou du roman, le bibliothécaire ne se fourvoie pas dans des analyses étymologiques farfelues du nom d'Antinéa. De plus, rien par la suite ne viendra invalider la thèse des origines divines de la souveraine. Feyder a retranché de son film les personnages de Bielowsky et de Clémentine. Le lien entre Paris et Antinéa se trouve donc rompu. Une scène du début du film, qui ne figure pas dans le roman, les oppose même radicalement. Après sa malheureuse mission, Saint-Avit est envoyé en congé à Paris. Il essaie de se divertir et d'oublier ce qui lui est arrivé au Hoggar, en se jetant dans le tourbillon de la vie nocturne. On le voit assis à une table dans un cabaret, pensif et solitaire. Lui apparaît alors la première image du film, celle de la mystérieuse orientale dans un décor mauresque. On comprendra par la suite qu'il s'agit d'Antinéa. Feyder établit donc une opposition entre l'Occident et l'Orient, entre la vie parisienne et la vie auprès d'Antinéa, que l'officier ne parvient pas à oublier et vers laquelle il lui faudra retourner. Dans le roman, Saint-Avit ne peut s'empêcher d'observer, lors de sa première entrevue avec elle, « un regard, un sourire comme on n'en a jamais vu aux Orientales » (p. 137). Si la reine est franco-polonaise, ce n'est guère étonnant. Dans le film de Feyder, au contraire, son caractère oriental ne fait aucun doute.

Cette œuvre révèle, de manière plus générale, le parti pris de préserver le mystère qui nimbe l'Atlantide et sa souveraine, dans ce nouvel avatar orientaliste de l'histoire imaginée par Platon. Au lieu de démystifier le récit, Feyder en rehausse même l'aspect surnaturel, qui se manifeste visuellement dans d'étranges décors à la fois orientaux

et *modern style*. Aux motifs empruntés à l'art égyptien, hiéroglyphes ou bas-reliefs représentant par exemple des faucons, se mêlent en effet d'abord des caractéristiques du style Art déco. Le trône d'Antinéa se trouve ainsi placé devant une verrière décorée de motifs végétaux et floraux tout en courbes et en sinuosités, qui évoquent irrésistiblement les fenêtres des bâtiments construits à Paris par Guimard ou à Bruxelles par Horta vers 1900. D'autres décors évoquent plutôt quant à eux les abstractions géométriques du style international en vogue dans les années 1920. C'est notamment le cas de la salle de marbre rouge, au sol décoré de rayons concentriques alternativement clairs et sombres. Feyder crée de cette façon un univers de science-fiction, qui relève à la fois de la plus haute antiquité et du modernisme le plus radical, et renforce l'impression de mystère suscitée par le récit.

En revanche, le film de Pabst reste sur ce point fidèle au roman et démystifie lui aussi l'histoire de l'Atlantide. Le thème de la cité perdue, exposé dès le début par l'émission radiophonique et la conversation entre Saint-Avit et son camarade, se trouve ensuite repris de façon allusive par l'hetman au cours de sa première rencontre avec le lieutenant. Manifestement dans un état d'ébriété avancé, Bielowsky lui tient des propos peu clairs sur la maîtresse des lieux. Ce serait une « déesse », comme « toutes les femmes » d'ailleurs. Et lorsqu'il prononce son nom, Antinéa, il ne peut s'empêcher de faire le jeu de mots « Atlantinéa ». Ces allusions à l'Atlantide, pour être bien comprises, supposent d'avoir lu le roman, où les considérations généalogiques et étymologiques sont exposées de façon très détaillée. Elles sont en tout état de cause ambiguës. D'une part, « Atlantinéa » semble établir un lien entre le nom de la souveraine et celui de la cité engloutie de Platon. D'autre part cependant, en précisant que toutes les femmes sont « divines », l'hetman paraît suggérer qu'Antinéa n'est une déesse qu'au sens figuré : il ne faudrait pas croire à sa divinité. L'ambiguïté est levée au cours d'une scène ultérieure. Saint-Avit, fasciné par la beauté d'Antinéa, demande à l'hetman qui elle est et se voit répondre : « Antinéa, c'est Paris ! » Après quoi, un retour en arrière expose les événements racontés dans le treizième chapitre du roman, « Histoire de l'hetman de Jitomir ». Il s'achève sur un jeu de mots fait par Bielowsky pour s'assurer que son interlocuteur ait bien compris : « Clémentine... Clémentinéa ». Ce nouveau jeu de mots contredit le précédent, « Atlantinéa », et suggère que la souveraine, fille d'une cocotte parisienne et d'un comte polonais, n'a aucun lien avec les Atlantes de Platon. Il faut noter à ce propos que l'Antinéa du film, jouée par Brigitte Helm, est blonde comme les blés et détonne au milieu des Touareg du Hoggar et des esclaves bambara sur lesquels elle règne. Le film de Pabst, contrairement à celui de Feyder, remet donc en cause le caractère surnaturel de l'histoire. Les explications données par Bielowsky conduisent

le spectateur à douter des certitudes sur la survie de l'Atlantide exposées au début par le conférencier, ainsi que de la conviction avec laquelle Saint-Avit déclarait y être allé. Rien de concret ne permet d'établir un lien entre la cité engloutie du mythe platonicien et la ville du Hoggar soumise à la loi d'Antinéa. L'architecture en est d'ailleurs beaucoup plus réaliste que dans le film de Feyder¹³. Saint-Avit, à son arrivée, erre à la recherche de Morhange dans des ruelles, et entre des maisons, qui pourraient être celles de n'importe quelle bourgade du Maghreb. L'intérieur du palais d'Antinéa, avec ses murs blancs et nus, relève du même style que les maisons environnantes. La sobriété de sa décoration forme un fort contraste avec l'étrangeté de celle du palais fantastique construit pour le film de Feyder. Tout laisse donc penser que les deux officiers français ont été conduits de force, non chez les derniers descendants des Atlantes, mais dans une cité presque comme une autre du sud saharien.

La démystification du mythe de l'Atlantide à laquelle procède Pierre Benoit dans son roman ne se retrouve ainsi que dans le film de Pabst. Celui de Feyder, au contraire, supprime tous les éléments susceptibles de remettre en cause le caractère surnaturel du récit.

Dans *L'Atlantide*, l'art du récit dont fait preuve Pierre Benoit repose sur l'entretien d'une double tension, d'une part entre le tragique et le comique, d'autre part entre le surnaturel et le rationnel. La structure d'une histoire dominée par la fatalité se trouve minée par les éléments burlesques, de même que le mythe de l'Atlantide et de sa reine descendante de Neptune est remis en question par des faits prosaïques. Jacques Feyder a renoncé à transposer cet art du récit dans son adaptation du roman. *L'Atlantide* de 1921 ne présente plus ni structure tragique, ni détails comiques, et loin d'entamer la fascination suscitée par le mythe de la cité perdue, accentue le caractère à la fois mystérieux et orientaliste de l'aventure. Feyder ne cherche pas, comme Pierre Benoit, à susciter des sentiments contraires, à faire prendre une distance critique par rapport à l'histoire racontée. L'unité de ton contribue à renforcer la cohérence d'un spectacle et d'un suspense qui absorbent toute l'attention du spectateur, captivé par la magie du cinématographe. Arnoux et Vajda, les scénaristes du film de 1932, ont quant à eux choisi un moyen terme. Dans leur version de l'histoire, la tension tragi-comique disparaît au profit d'une forte dramatisation de l'action, mais la remise en question du mythe des Atlantes subsiste. Le film de Pabst, contrairement à celui de Feyder, préserve ainsi la distance critique établie par Pierre Benoit entre le lecteur et les événements racontés. Tout en plongeant le spectateur au cœur d'une succession de scènes fortement dramatisées, il

¹³ Il faut noter toutefois une exception à ce réalisme : un gigantesque buste d'Antinéa placé à l'intérieur du palais, qui rappelle l'art grec et détonne dans le décor ambiant.

lui demande de prendre le recul nécessaire pour démystifier l'histoire. Dans le roman, cette démystification est facilitée par les nombreux éléments comiques du récit, mais dans le film, la suppression des détails burlesques, alliée à la dramatisation du spectacle, la rend sans doute difficile à accepter. De ce point de vue, l'adaptation de Pabst, quoique plus fidèle au roman, peut être considérée comme moins réussie que celle de Feyder, qui offre un spectacle plus cohérent et donc plus satisfaisant.

Bibliographie

Benoit Pierre, 2008, *L'Atlantide*, Le Livre de poche.

Beylie Claude (sous la direction de), 2000, *Une histoire du cinéma français*, Larousse.

Bornecque Jacques-Henry, 1986, *Pierre Benoit le magicien*, Albin Michel.

Daisne Johan, 1964, *Pierre Benoit ou l'éloge du roman romanesque*, Albin Michel.

Dumont Hervé, 1985, « Ayesha et Antinéa - deuxième partie : Antinéa », in : *L'Écran fantastique*, numéro 58.

Foucrier Chantal, 2008, « Introduction », in : *L'Atlantide*, Le Livre de poche.

Guimard Paul, 1958, *De Koenigsmark à Montsalvat*, Albin Michel.

Jouve Edmond, Pilleul Gilbert, Saint-Prot Charles (sous la direction de), 1991, *Pierre Benoit témoin de son temps*, Actes du colloque organisé par l'Association des écrivains de langue française, Albin Michel.

Soubeyran Brigitte, 1981, « La Fleur du désert ou le Shangri-La : de Pierre Benoit à James Hilton », in : *Spicilegio Moderno*, numéros 15-16.

Todorov Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Les Éditions du Seuil.

Vidal-Naquet Pierre, 2006, *L'Atlantide : Petite histoire d'un mythe platonicien*, Les Belles Lettres.

Filmographie

1921 : Feyder Jacques, *L'Atlantide*.

1932 : Pabst Georg Wilhelm, *L'Atlantide*.

1948 : Ripley Arthur et Tallas Gregg G., *Siren of Atlantis*.

1953 : Pevney Joseph, *Desert Legion*.

1961 : Cottafavi Vittorio, *Hercule à la conquête de l'Atlantide*.

1961 : Ulmer Edgar George, Borzage Frank et Masini Giuseppe, *End of Atlantis*.

1972 : Kerbron Jean et Lanoux Armand, *L'Atlantide*.

1992 : Swaim Bob, *L'Atlantide*.