

Ceci est la version préliminaire des articles publiés dans Pierre Brunel et Valérie Tritter (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses-Édition Marketing, 2010, 1098 p. (p. 69-71; p. 629-632; p. 694-698; p. 865-867).

Articles : - Fantastique et orientalisme

- Le mort-vivant
- Le serpent
- L'Atlantide

---

## **Fantastique et orientalisme**

Rachel Bouvet  
Université du Québec à Montréal

Si l'orientalisme littéraire coïncide parfois avec le fantastique, ce n'est pas tout à fait par hasard. La fascination pour l'Orient connaît un essor sans précédent au XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent à leur manière les nombreux voyages effectués par des artistes et écrivains européens, partis dans l'espoir d'y trouver l'inspiration. On sait par ailleurs que le genre fantastique culmine au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment même où la mode de l'exotisme bat son plein. Au-delà de ces considérations d'ordre historique, comment s'étonner du fait que la littérature fantastique accorde une place de choix à ces mondes auréolés de mystère, possédant des langages indéchiffrables, des drogues puissantes, des figures mythologiques déroutantes ? L'inspiration orientale se retrouve notamment dans les œuvres d'Edgar Allan Poe, de Théophile Gautier, de Prosper Mérimée et de Pierre Benoît.

Les nombreux travaux menés par les orientalistes et ayant abouti à la découverte du sanscrit, du zend, au déchiffrement des hiéroglyphes, ont eu un impact important dans l'imaginaire occidental. En permettant tout à coup de soulever le voile de secrets cachés depuis des millénaires, de révéler des pans entiers de l'histoire de l'Égypte, de traduire dans des langues européennes des textes sacrés réservés jusque-là seulement aux initiés, ils ont transformé considérablement l'idée que l'on se faisait à l'époque de l'Orient. On ne saurait bien sûr détacher

ces travaux du contexte dans lequel ils ont été menés, c'est-à-dire le contexte colonial, étudié de près par Edward Said<sup>1</sup>. La présence de savants dans l'expédition de Napoléon en Égypte par exemple s'explique avant tout par les visées coloniales sur ce pays, pas par le désir de faire avancer la science. Quant à ceux qui ont fait connaître le sanscrit à l'Europe, c'étaient des administrateurs coloniaux, pas des linguistes. Toujours est-il que l'orientalisme connaît à cette époque des heures de gloire, aussi bien dans les milieux savants que dans les milieux littéraires et artistiques, où l'Orient apparaît de plus en plus comme le « berceau des civilisations », le lieu où l'on va chercher l'inspiration, où l'on peut renaître à soi-même. L'impression générale est que l'on redonne la vie au passé des contrées orientales<sup>2</sup>.

Dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe, les allusions à l'Orient sont discrètes. Comme le montre bien Cecil Moffitt dans son article « Poe's Arabesques », ce sont surtout les premiers textes publiés par Poe, des poèmes, notamment *Tamerlane* et *Al Aaraaf*, qui contiennent des références directes au Proche-Orient. Il faut noter également que la majorité des contes (vingt sur vingt-cinq) réunis dans le recueil intitulé *Tales of the Grotesque and Arabesque* comportent des allusions ou des images renvoyant directement à l'Orient<sup>3</sup>. Par ailleurs, quand on sait l'importance que les cryptogrammes ont dans l'œuvre de Poe, on peut être tenté de les mettre en relation avec les découvertes des orientalistes concernant les premiers systèmes d'écriture de l'humanité. Comme le suggère Raymond Schwab,

Il n'est pas dit que les annonces de textes débroussaillés, d'imbroglis linguistiques, de clés ajustées à des chiffres, ne donnent pas rendez-vous à une sympathie pour les trappeurs, à des histoires de savane et de pistes : on verra le même écrivain, Edgar Poe, couvrir d'une atmosphère orientale son paysage poétique et inventer le conte cryptographique.<sup>4</sup>

Ceci ne fait pas de Poe un auteur orientaliste pour autant. Dans son essai consacré à l'orientalisme américain, *The Great Circle : American Writers and the Orient*, Beontcheon Yu montre que ce courant est représenté au XIX<sup>e</sup> siècle par les Transcendantalistes, par des écrivains comme Emerson, Thoreau, Whitman et Alcott. Il est vrai que cet essai concerne principalement l'Extrême-Orient, totalement absent de l'œuvre de Poe, mais on sait que ce dernier a toujours cherché à se distinguer de ce courant littéraire. Certains interprètes de son œuvre sont même allés

---

<sup>1</sup> Edward Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet le livre de Raymond Schwab, *La renaissance orientale, op. cit.*

<sup>3</sup> Cecil, L Moffit., « Poe's Arabesque », *Comparative Literature*, vol. 18, 1966, p. 55-70.

<sup>4</sup> Raymond Schwab, *La renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, p. 370.

jusqu'à considérer son conte préféré, « Ligeia », comme une critique à la fois du romantisme anglais et du romantisme allemand, où le transcendentalisme a joué un rôle considérable<sup>5</sup>.

Quand on observe ce conte de près, on s'aperçoit qu'il met à l'avant-plan des images orientales. Tout ce qui se rapporte à la personne de Ligeia remonte en effet à la plus haute antiquité et semble provenir de contrées lointaines : le narrateur ne se rappelle plus dans quelles circonstances il l'a connue, il se souvient seulement de *la ville antique et délabrée* des bords du Rhin où a eu lieu leur première rencontre. Leur mariage aussi demeure dans les brumes de ses souvenirs ; il peut tout au plus évoquer la déesse « Asbtobet, de l'idôlatre Égypte, aux ailes ténébreuses », qui aurait présidé selon lui à cette union de la plus sinistre augure. Claude Richard, dans ses notes explicatives, indique qu'il s'agit sans doute d'Asthoreth, connue également sous le nom d'Ashtart, divinité assyro-babylonienne, déesse de l'Amour et de la Fécondité. Mais il ne nous dit pas pourquoi elle se trouve ici associée à l'Égypte, ni pourquoi elle devient dans ces pages une divinité de mauvais augure. Une énigme qui reste donc entière. La description du visage de Ligeia suscite maintes comparaisons : la chevelure d'hyacinthe renvoie au style homérique, la perfection du nez aux médaillons hébraïques, le menton aux statues grecques, plus particulièrement à celles sculptées par Cléomènes, auteur de la Vénus de Médicis. Les yeux enfin, qui résument à eux seuls l'étrangeté de la jeune femme, sont « mieux fendus que les plus beaux yeux de gazelle de la tribu de la vallée de Nourjahad », les prunelles « du noir le plus brillant, surplombées par des cils de jais très longs » (p. 364). Lorsque son regard s'anime, on croirait voir « la fabuleuse houri des Turcs », la nymphe aux yeux noirs du paradis musulman. Toutes ces références nous invitent à un véritable voyage dans l'espace : après l'Allemagne, contrée des romantiques dont la passion pour l'Orient est bien connue, on se dirige vers l'Égypte, la Grèce, la Palestine, l'Arabie, la Turquie. Autrement dit, dès que l'on évoque Ligeia, on quitte les rives de l'Europe pour aborder en Orient.

C'est surtout après la mort de Ligeia que les images orientales prennent véritablement forme. Le veuf inconsolable quitte les bords du Rhin pour s'installer en Angleterre<sup>6</sup>, puis il achète une

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet comment Eveline Pinto interprète le conte dans « Thème et variations romantiques: les paroxysmes du veuf de Ligeia », *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 124-131.

<sup>6</sup> Cette traversée de la mer n'est pas sans rappeler coutume très ancienne, qui consiste à mettre une distance entre soi et le cadavre, coutume que l'on retrouve aussi bien dans la civilisation pharaonique, avec la barque des morts qui traverse le Nil, que dans la mythologie grecque, où la barque de Charon conduit les morts au-delà du fleuve, ou encore chez divers peuples, comme les Bretons, les Irlandais et les Suisses allemands à l'époque du Moyen-Âge, où les cortèges funèbres

abbaye abandonnée et se met à la meubler de façon très particulière. De fait, sa mélancolie ne suit pas exactement le cours auquel on aurait pu s'attendre. Si l'on en croit Michel Picard, qui a consacré un essai à *La littérature et la mort*, « [l]a mort est toujours déjà culturelle, elle [ne peut] être ressentie, dans l'expérience du deuil le plus privé, qu'au travers des appareils représentatifs et interprétatifs de *notre société* »<sup>7</sup>. Or, dans ce cas-ci, le narrateur a recours à des appareils représentatifs provenant de sociétés *autres*. Sa mélancolie laisse très vite la place à la folie, une folie qui prend les traits de l'Orient : « je sens qu'on aurait pu découvrir un commencement de folie dans ces splendides et fantastiques draperies, dans ces solennelles sculptures égyptiennes, dans ces corniches et ces ameublements bizarres, dans les extravagantes arabesques de ces tapis tout fleuris d'or ! » (p. 369). L'exotisme n'est pas réduit ici au rôle de simple décor, il sert véritablement d'exutoire à la mélancolie. C'est le fait d'avoir recours à la magnificence de l'Orient, ainsi qu'à l'opium, une drogue qui provient elle aussi de ces lointaines contrées, qui permet au narrateur d'alimenter sa douleur et de plonger plus avant dans la folie.

Si les comparaisons utilisées pour décrire Ligeia amalgament des éléments provenant des diverses régions de l'Orient, ici ce sont les objets qui jouent le même rôle. Ils proviennent tous de civilisations orientales, antiques et éloignées : l'Égypte pharaonique en premier lieu à cause des sarcophages qui semblent attendre des cadavres ou des momies ; la civilisation arabe, avec les ottomanes et les candélabres, la lampe dans le goût sarrasin, les arabesques ; l'Inde enfin, avec le lit en bois d'ébène. Dans son désir de Ligeia, le narrateur recrée une atmosphère qui semble avoir les traits de la folie, mais qui dans le fond suit une certaine logique : pour pouvoir faire revenir une morte symbolisant un monde antique et lointain, il faut rassembler des objets provenant de ce monde, recréer l'Orient, avec toutes ses facettes.

Si un personnage associé à l'Orient peut traverser la mort et revenir à la vie, c'est peut-être parce que tout devient possible lorsque l'on se trouve de l'autre côté du monde. Il peut advenir

---

traversaient toujours un cours d'eau Voir à ce sujet le livre de Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF écriture, 1995, p. 145.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 36-7.

par exemple que l'on meure deux fois : c'est ce qui arrive à M. Auguste Bedloe, ce jeune homme qui semble avoir cent ans et qui ressemble tellement à l'officier anglais nommé Oldeb que l'on croirait voir la même personne. Lors d'une promenade dans les *Ragged Mountains*, il a une vision au cours de laquelle il effectue un voyage imaginaire à Bénarès et revit les dernières heures d'Oldeb. Cette vision le conduit au-delà du rêve et de la vie, dans un monde où les coïncidences les plus étranges se rencontrent. La ressemblance physique et patronymique entre les deux personnages est sans doute trop parfaite : il mourra d'un rhume mal soigné, contracté au cours de son excursion. Ce dernier nom est d'ailleurs mal orthographié, comme le remarque le narrateur, puisque le typographe du journal a par erreur oublié le « e » final de Bedloe, en faisant du même coup l'anagramme parfait d'Oldeb.

Le premier phénomène étrange a lieu pendant qu'Auguste Bedloe se promène dans les montagnes. Il entend d'abord le bruit d'un tambour, puis un cliquetis, et voit passer un homme à moitié nu poursuivi par une hyène. La ville qui surgit peu après devant ses yeux fait appel à un souvenir de lecture : « Au bord de cette rivière s'élevait une ville d'un aspect oriental, telle que nous en voyons dans *Les mille et une nuits* » (p. 737). Cette ville se caractérise avant tout par son exotisme : on y retrouve le luxe, le faste attaché traditionnellement à l'Orient, le labyrinthe des ruelles, un bazar des plus pittoresques, et surtout la foule, le fourmillement. Tout est sous le signe du multiple : le « million d'hommes noirs et jaunes », « la multitude innombrable de bœufs saintement enrubannés », « les légions de singes malpropres et sacrés » (p. 737). Le héros descend vers la ville et rejoint un groupe d'hommes armés commandés par des gentlemen. À partir de ce moment, ses actions sont totalement détachées d'une quelconque intention : il agit sans savoir ce qu'il fait, où il est, quel rôle il joue dans ce conflit armé, qui est le « personnage d'une apparence efféminée » (p. 738) qui s'échappe par la fenêtre du palais et qu'il cherche à rejoindre ou à traquer. On apprendra plus tard qu'il s'agissait d'un phénomène hypnotique, que le jeune homme était en train de « vivre » les événements que son médecin, le Dr Templeton, décrivait au même moment dans ses notes, c'est-à-dire la triste fin de son ami Oldeb, rencontré à Calcutta longtemps auparavant. Il faut croire que la suggestion était si forte que Bedloe en était venu à prendre la place de l'officier Oldeb, à parcourir la ville de Bénarès lors des émeutes de 1780 et à apercevoir le meneur de l'insurrection de 1780, Cheyte-Sing en personne.

Chez Théophile Gautier, c'est l'Égypte surtout qui retient l'attention. Son récit fantastique intitulé « Le pied de momie » (1840) nous plonge d'abord en plein « capharnaüm », dans un magasin d'antiquités contenant un amalgame d'objets hétéroclites provenant de toutes les contrées orientales. Le pied féminin acheté pour servir de serre-papier, dont « [l]'effet était bizarre, charmant et romantique » se met à dégager des parfums de myrrhe, de natrum et de bitume vieux de 4000 ans dès qu'il est placé dans la chambre du narrateur, qui voit le décor prendre vie sous ses yeux, un peu voilés par l'alcool ceci dit. C'est donc par le sens olfactif que l'Orient se signale d'abord, comme dans bien des récits de voyage, avant que la princesse Hermonthis arrive pour récupérer son pied. La description donne l'impression de voir une fresque égyptienne s'animer, dans laquelle une princesse au teint bronzé, du « type égyptien le plus pur », parée de bracelets, de bagues et de bijoux, se met à parler en copte à son pied qui l'attend en sautillant. C'est sur un ton non dénué d'humour que le narrateur raconte comment la jeune femme (qui a pourtant trente siècles) vêtue de bandelettes l'emmène à travers les âges jusqu'au pays des pharaons, « de grands vieillards secs, ridés, parcheminés » tous rassemblés pour l'occasion, des momies qui suscitent un effet comique plutôt qu'angoissant. Toutefois, l'indétermination présente à la fin de la nouvelle, lorsque le narrateur trouve au réveil une figurine de pâte verte à la place du pied momifié, relance l'effet fantastique. Impossible de contourner ce détail insolite, cet objet résumant à lui seul l'exotisme spatial et temporel du texte.

Toutes les nouvelles fantastiques de Maupassant se déroulent en France, en Normandie surtout. Son séjour en Algérie n'a pas laissé de traces dans le domaine fantastique. Prosper Mérimée, qui n'y a jamais mis les pieds, a situé un récit dans ce pays : « Djoûmane » (1873) raconte une histoire arrivée à un lieutenant aux environs de Tlemcen. Malgré cette inscription réaliste, l'influence des *Mille et une nuits* se fait grandement sentir. C'est d'abord l'image du charmeur de serpent qui surgit : lors d'une fête donnée par le colonel au retour d'une expédition, une jeune saltimbanque est prise de convulsions après avoir été attaquée par un serpent, qu'un sorcier remet promptement dans le panier d'où il s'était échappé. Incapable de manger l'anguille qu'on lui sert juste après le spectacle, parce que quelqu'un croit y reconnaître le fameux Djoumâne, il repart en campagne pour poursuivre Sidi-Lala et ses hommes. Le malaise vient ici de l'analogie entre les deux animaux pouvant être d'une rigidité absolue (dans l'assiette notamment) après une agitation excessive (la morsure de serpent entraîne des convulsions chez sa victime). Après avoir talonné un Arabe à cheval, le jeune lieutenant tombe dans une rivière au

fond d'un précipice et découvre une communauté vivant dans des cavernes. À partir de ce moment, le décor évoque davantage les contes merveilleux que la contrée algérienne, tout de même assez décrite durant la période coloniale. C'est en tant que « voyeur », caché derrière une colonne, que le jeune homme assiste au sacrifice de la petite fille aperçue dans la journée, livrée à l'énorme serpent vivant dans le puits. Dans ce monde étrange où l'on ne parle ni arabe ni kabyle, le jeune homme découvre des galeries souterraines et pénètre dans une chambre somptueusement meublée avec des tapis de Turquie et tendue d'étoffe à fleur de soie et d'or. Accueilli par une jeune orientale voluptueuse sortie tout droit d'un conte des *Mille et une nuits*, le fantasma oriental semble sur le point de se réaliser quand tout à coup il se réveille. Nous réalisons alors que le lieutenant s'était tout bonnement endormi sur sa monture durant la nuit et qu'il s'agissait d'un rêve. Ceci amplifie la dimension fantasmagorique du récit et rejoint l'image de l'Orient créée par l'Occident, dans laquelle la cruauté se conjugue au masculin (despotes, barbares) et la volupté au féminin (harem, hammam, voile/dévoilement).

C'est également dans l'Algérie coloniale que se situe *L'Atlantide* de Pierre Benoît (1919). Roman d'aventures aux accents fantastiques, ce récit substitue aux habituels fonds sous-marins l'étendue sablonneuse du Sahara. L'île disparue serait devenue, suite à l'assèchement de la mer Saharienne, le célèbre Mont Atlas, nommé ainsi en souvenir du fondateur de l'Atlantide et fils de Poséidon. Deux imaginaires se rejoignent ici : celui de l'Orient et celui du désert, qu'il ne recoupe que partiellement et qui possède ses propres figures. Pour le premier, ce sont surtout les images de l'Égypte ancienne qui prédominent : les objets funéraires et les rites associés à la mort (les militaires français mis à mort après l'accouplement avec l'Atlante sont embaumés grâce à l'orichalque et placés dans des sarcophages) et la figure de Cléopâtre, étant donné que la descendante des Atlantes, Antinéa, se réclame aussi de cette ancêtre, dont elle porte avec fierté les attributs et les vêtements. Elle rejoint de manière plus générale la figure de la femme orientale, celle dont tous les hommes tombent amoureux au premier regard. L'imaginaire du désert fait ressortir quant à elle la figure de l'officier français, qui s'apparente à celle de l'aventurier ou du méhariste dans la mesure où ces héros se lancent à la conquête de l'espace, à la fois scientifique et militaire. Toutefois, ils seront ici conquis par une femme et avalés par le désert qui les attire, victimes consentantes d'une étrange créature dont la cruauté surpasse la beauté.

La plupart des composantes de l'orientalisme se retrouvent donc dans la littérature fantastique : les rites funéraires de l'Égypte ancienne, notamment l'embaumement et les objets servant à la conservation des corps, ajoutant une touche de mystère à l'un des thèmes fantastiques les plus réputés, celui de la mort ; l'hétérogénéité, qui se reflète bien dans l'image du magasin d'antiquités où se côtoient des objets de provenances diverses et qui résulte de la coprésence dans un même texte de traditions culturelles très différentes, n'ayant en commun que le fait d'appartenir à l'Orient, vaste ensemble créé de toutes pièces par l'Occident; la dimension fantasmatique, souvent véhiculée par l'entremise du rêve ou de la vision ; l'imaginaire des *Mille et une nuits*, une tradition orale fascinante renfermant un réservoir inépuisable d'images et de fantasmes largement tributaires des traductions françaises des siècles passés.

# Le mort-vivant

Rachel Bouvet  
Université du Québec à Montréal

« De tous les sujets mélancoliques, se demande Poe dans *Genèse d'un poème*, quel est le plus mélancolique selon l'intelligence *universelle* de l'humanité ? La mort, réponse inévitable »<sup>8</sup>. Sujet de prédilection — pourrait-on ajouter — pour celui que l'on considère comme le maître du fantastique, dont l'écriture tentera justement de redonner la vie aux trépassés. Parmi les facteurs expliquant cet attrait pour la mort au XIX<sup>e</sup> siècle, on peut citer plusieurs contextes : d'abord, la Révolution française, avec ses morts brutales sur l'échafaud, qui marquent l'imaginaire ; ensuite, les expériences menées dans le cadre des sciences occultes, comme le mesmérisme, accompagnées de réflexions mystiques, comme celles du célèbre Swedenborg ; enfin, les découvertes de civilisations orientales, dont certaines —en particulier la civilisation pharaonique— ont placé la mort au centre de leurs préoccupations et donné au culte des morts une dimension inégalée. Tout ce qui les désigne engage nécessairement l'idée de la mort pour l'artiste ou le savant du XIX<sup>e</sup> siècle. Observer l'hybridité caractérisant le mort-vivant à cette époque amène à examiner l'un des phénomènes ayant marqué le début du siècle, à savoir la « renaissance orientale ». En ce qui concerne l'Égypte plus particulièrement, rappelons que c'est dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que l'égyptologie s'est vraiment constituée comme science : la *Description de l'Égypte*, rédigée au début du siècle, au retour de l'expédition de Napoléon, avait fait grande impression, mais c'est surtout à partir de 1822, date à laquelle Champollion donnait la clé des hiéroglyphes, que les recherches se sont intensifiées<sup>9</sup>. À partir des années 20, les musées se sont mis à exposer des sarcophages et des momies et des revues importantes ont commencé à publier de nombreux articles sur l'égyptologie. Après avoir exhumé des morts vieux de plusieurs millénaires, on ôte leurs bandelettes pour mieux les observer, et l'on s'étonne de cette extraordinaire performance, qui est de faire reculer le plus loin possible les

---

<sup>8</sup> Edgar Allan Poe, « La genèse d'un poème », *Contes. Essais. Poèmes*, traduit et présenté par Claude Richard, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 1012.

<sup>9</sup> La première chaire d'archéologie égyptienne a été créée au Collège de France en 1831 par le roi Louis-Philippe, spécialement pour Champollion.

effets dégradants de la mort. Les os ne sont pas réduits en poussière, la peau est toujours là, l'érosion habituelle du temps n'a pas eu raison des corps. Voilà que brusquement, on se trouve face à des morts qui ont traversé le temps, qui reviennent d'un long voyage (on sait que chez les Anciens Égyptiens, la mort est un voyage), des morts qui hanteront dès lors l'imaginaire des vivants. Car ils ne gardent pas l'anonymat, contrairement à ces squelettes beaucoup plus anciens que l'on a exhumé depuis, datant des débuts de l'humanité, mais dont on ne connaît que l'âge approximatif. Le déchiffrement des hiéroglyphes a en effet permis, non seulement d'intensifier les fouilles et de découvrir des nécropoles, mais aussi de connaître l'identité des morts, leur histoire, leur culture, leur religion. Les parois des tombeaux sont tapissées de signes, ce qui donne l'impression qu'ils ont été ensevelis au milieu d'un immense livre. C'est un peu comme si ces témoins du passé, une fois sortis de leurs sarcophages, se mettaient à raconter leur vie, une vie en images, qui permet de restituer une grande partie de l'histoire pharaonique. Oubliés pendant plusieurs siècles, absents de la mémoire et de l'imaginaire, voilà qu'ils refont surface et livrent leurs secrets. La mort n'est plus figée, définitive, elle est soudain devenue spectacle : nous voilà face à des morts qui s'animent, ou que l'imagination anime, des cadavres dont la longévité nous fait encore frémir...

Le *mort-vivant* réunit en effet deux éléments contradictoires, c'est un « oxymore inconcevable » pour reprendre les termes de Michel Picard :

Non le mort au statut de vivant, convention écartée d'emblée, mais l'être hybride, le mort qui vit « quand même », comme l'horifiant Valdemar de Poe (...). La mort est à la fois déniée et acceptée. Le réalisme du fantastique permet par ses codes de vraisemblance une croyance simulée à la mort (...) alors que les personnages, pourtant, agissent à peu près comme des vivants.<sup>10</sup>

Si la littérature fantastique offre à cet égard plusieurs variations sur le thème, il importe de souligner le fait que les mortes-vivantes sont beaucoup plus nombreuses que leurs comparses masculins, et que le phénomène du retour à la vie a très souvent lieu dans le cadre d'une relation entre un homme et une femme. Dans « Les aventures d'un étudiant allemand » de Washington Irving (1824), traduit ou plagié —c'est selon— par Petrus Borel sous le titre « Gottfried Wolfgang », un manuscrit trouvé révèle une étrange histoire : pendant la Révolution française, un jeune Allemand passionné par les thèses de Swedenborg rencontre une très belle femme vêtue de noir au pied d'un échafaud et l'invite chez lui. Au matin, il laisse sa fiancée endormie pour aller

---

<sup>10</sup> Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, p. 92.

chercher un logement plus convenable pour deux personnes, mais à son retour il la trouve morte. L'officier de police accouru sur les lieux après les cris jetés par le jeune homme reconnaît la femme décapitée sur l'échafaud la veille, ce que vient corroborer la découverte du coup tranché caché sous une bande noire. Quelle formidable énergie a su ranimer le cadavre de la belle fiancée ? Le mauvais génie ayant pris possession du jeune homme pour lui tendre un piège ? Ou la maladie mentale que l'on soupçonne depuis le début ? Cette brève liaison ne permet pas de déployer avec beaucoup d'ampleur la figure du mort-vivant. En revanche, « La morte amoureuse » de Théophile Gautier (1836) nous fait assister à la mort d'une « Madone », puisque c'est d'abord à l'intérieur de l'église que sa description prend place. C'est au moment de l'agonie que la séduction opère sur le prêtre venu officier : « Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veillées funèbres, une langoureuse fumée d'essence orientale, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme nageait dans l'air attiédi. » La chambre funèbre cède bien vite la place aux jeux d'amour. Toutes les nuits, le prêtre est transporté en rêve auprès de Clarimonde dans une villa vénitienne et succombe à ses charmes. La passion qui l'anime la nuit devient de plus en plus difficile à refouler le jour, les sensations sont si réalistes que l'hypothèse du rêve devient de plus en plus improbable. N'est-il pas plutôt un jeune Italien rêvant qu'il est un prêtre vivant en reclus dans un presbytère austère ? Jusqu'au moment où la tombe de Clarimonde est ouverte par un curé dont l'exorcisme réduit le corps magnifique en poussière.

Quelques années plus tard paraissent trois nouvelles de Poe, dans son recueil *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), trois nouvelles ayant pour titre trois noms de femmes dont l'existence se maintient aux limites de la mort et de la vie : Ligeia, Morella et Bérénice. Ligeia parvient — semble-t-il — à force de volonté, à traverser la mort. C'est du moins ce que croit le narrateur, qui voit la morte se lever, se débarrasser de son suaire comme le ferait une momie de ses bandelettes et découvrir ses cheveux noirs, ses yeux noirs. Dépasser la mort, c'est dans ce cas précis nier son caractère inéluctable. On lit plusieurs fois dans la nouvelle cette phrase de Joseph Glanvill : « L'homme ne se rend entièrement à la mort que par l'infirmité de sa pauvre volonté », citation qui nous laisse croire que c'est grâce à sa volonté surhumaine que Ligeia a réussi l'impossible. On est à même en effet d'attribuer un certain nombre d'actions humaines à Ligeia : celle-ci, ou plutôt son fantôme, aurait mis du poison dans le verre de Rowena, la seconde femme du narrateur (le narrateur a l'impression de voir des gouttes rouges tomber dans le verre) et serait

revenue à la vie en substituant son corps à celui de sa rivale<sup>11</sup>. Il ne s'agit pas ici de la simple résurrection d'un être humain, étant donné que Ligeia doit d'abord tuer quelqu'un pour pouvoir accéder de nouveau à la vie. La victime quant à elle disparaît totalement : il n'y a plus aucune trace du corps de Rowena. La frontière qui sépare la vie de la mort devient tout à coup poreuse, habitée par une créature hybride, défiant les lois temporelles des humains. Le décor joue ici un rôle primordial : le fait de réunir sous un même toit le luxe oriental, les sarcophages et autres objets funéraires de civilisations disparues, ainsi que le motif de l'arabesque permet à la fois de créer un imaginaire de la renaissance et de susciter des effets de trompe l'œil. C'est ainsi que la tenture des murs, faite avec un tissu d'or tacheté de figures arabesques noires, produit un effet fantasmagorique, car un courant d'air la fait bouger en permanence. Morella se définit elle aussi par une volonté surhumaine, mais son mari n'éprouve pas beaucoup d'affection pour elle. Il se surprend même à la haïr lorsqu'elle tombe malade. Celle-ci meurt en mettant au monde une fille, adorée par son père, qui voit avec stupeur l'identité de la jeune fille se confondre en grandissant avec celle de sa mère. La morte s'est-elle donné la vie en accouchant ? Telle est l'hypothèse abracadabrante que l'on est amené à poser à la fin de la nouvelle. On apprend en effet que le caveau était vide au moment où on a voulu enterrer la fille de Morella, demeurée sans nom jusqu'à ce que son père décide de la faire baptiser, ce qui a signé son arrêt de mort. Enfin, « Bérénice » raconte l'histoire d'une jeune femme enterrée vivante, dont les dents ont été extraites sauvagement par son cousin, fasciné au plus haut point par ces « trente-deux petites choses blanches » et incapable de se souvenir de ses gestes. Un conte d'horreur qui ne laisse apercevoir la morte-vivante que de loin, comme un fantôme qui hante le narrateur.

« Arria Marcella » de Théophile Gautier (1852) relate la résurrection d'une ville antique par l'entremise du désir. Au musée de Naples, le moulage d'un sein de femme fascine tellement Octavien que lors de son séjour à Pompéi, il ne peut s'empêcher de retourner la nuit sur le site endommagé par le volcan et il rencontre la femme qui avait laissé son empreinte dans la cendre au moment de sa mort. Mais elle n'est pas la seule morte-vivante, puisque tous les habitants de la ville ont repris leurs activités habituelles, comme si la phrase de Salomon, « L'amour est plus fort que la mort », était devenue réalité. Telle est la conviction du comte d'Athol dans « Vera » de

---

<sup>11</sup> C'est du moins l'une des interprétations que l'on peut faire. J'ai étudié plusieurs interprétations possibles de ce récit dans le troisième chapitre de mon livre, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007 [1998]).

Villiers de l'Isle-Adam (1874), qui s'ouvre avec ce célèbre énoncé. Le veuf inconsolable s'efforce par tous les moyens de faire revenir son épouse à la vie, y compris en faisant comme si de rien n'était, comme si elle était toujours à ses côtés. Tout se joue ici dans la nuance et dans le jeu de faire-semblant: de petites touches très délicates laissent entrevoir une présence, au point où on a l'impression que la morte s'amuse effectivement à laisser des traces, sans jamais se montrer au grand jour. Mais au moment où elle semble sur le point de se matérialiser, le comte réalise qu'elle est morte et le récit s'achève avec l'image de la clé du tombeau, qui scelle définitivement la morte sous terre.

Le plus célèbre des morts-vivants demeure sans doute Valdemar, que Poe présente dans sa nouvelle « La vérité sur le cas de M. Valdemar » (1845) comme un sujet ayant accepté de subir une expérience de magnétisme post-mortem. Au moment de sa publication, cette nouvelle avait suscité toutes sortes de réactions chez le public, car certains pensaient que l'expérience avait bel et bien eu lieu. C'est l'un des seuls personnages fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle capable de proférer cette phrase impossible —qui a d'ailleurs fait couler beaucoup d'encre —: « Je suis mort ! »

## Le serpent et la sangsue

Rachel Bouvet  
Université du Québec à Montréal

Le serpent est l'une des figures incontournables du bestiaire fantastique. Souvent associé à l'Orient, il prend selon les cultures et les mythes les traits du symbole ou de la divinité, tout en étant l'un des animaux favoris dans les spectacles de rue puisqu'il a le pouvoir d'effrayer et de fasciner tout à la fois. C'est un véritable « monstre » : celui que l'on montre (*monstrare* : montrer, faire voir) et celui qui a partie liée avec les dieux (*monstrum* : avertissement des dieux). Dans le domaine fantastique, il renvoie aux objets qui s'animent (les bijoux en forme de serpent se mettent à bouger) ; au rêve ou à la vision, dans lesquels tout peut se produire ; ou encore à d'autres animaux, comme la sangsue et l'anguille, qui « se tortillent » de la même façon. Ce mouvement caractéristique rappelle l'étymologie du terme *animal*, « être animé », dont le serpent est l'un des représentants les plus fascinants.

Dans « Les souvenirs de M. Bedloe », d'Edgar Allan Poe (1844)<sup>12</sup>, un homme meurt à cause d'une sangsue, ou plus exactement à cause d'une erreur du médecin, qui a confondu la sangsue médicinale et la sangsue venimeuse, connue pour inoculer un poison mortel. Tout cela semblerait banal si cette scène n'était pas précédée d'une aventure dans les montagnes, au cours de laquelle Bedloe a une vision de Bénarès et vit par procuration les derniers moments de l'officier Oldeb. Réfugié avec ses compagnons dans un kiosque, il se perd avec ses compagnons dans les ruelles étroites. La foule l'enserme et les flèches volent de toutes parts, des flèches comparées au kriss tortillé des Malais, « imitant *le mouvement d'un serpent qui rampe*, longues et noires, avec une pointe empoisonnée » (p. 739, je souligne). La flèche à l'allure de reptile qui atteint l'officier à la tempe droite annonce la sangsue venimeuse qui piquera plus tard Bedloe exactement au même endroit. Non seulement la blessure est similaire, mais la comparaison

---

<sup>12</sup> Edgar Allan Poe, *Contes. Essais. Poèmes*, traduit et présenté par Claude Richard, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989.

utilisée pour parler de la sangsue dans le post-scriptum de l'article annonçant sa mort renvoie aussi au serpent : « La sangsue venimeuse de Charlottesville peut toujours se distinguer de la sangsue médicinale par sa noirceur, et spécialement par ses tortillements, ou *mouvements vermiculaires, qui ressemblent beaucoup à ceux d'un serpent* » (p. 741, je souligne). Une coïncidence étrange réunit la flèche, la sangsue et le serpent, et met en relief la dimension monstrueuse de l'objet/animal provoquant la mort.

Dans « Smarra ou les démons de la nuit » de Charles Nodier (1821), le premier objet qui s'anime est un serpent. Durant le songe de Polémon, la magicienne Méroé apparaît, avec un bracelet en forme d'aspic doré sur son bras nu : « elle le détache, elle médite, elle rêve, elle appelle le serpent en murmurant des paroles secrètes ; et le *serpent animé* se déroule et fuit avec un sifflement de joie comme un esclave délivré.<sup>13</sup> ». Le *serpent animé* est l'animal par définition, puisque l'étymologie de ce terme nous rappelle qu'il s'agit au départ d'un « être animé ». Le second être animé, le plus dangereux, se cache sous la turquoise montée sur la bague de la magicienne : le démon Smarra surgit sans être appelé, dès que la pierre est soulevée. C'est un monstre sans forme et sans couleur, un nain difforme pourvu d'ailes et d'ongles qui lui permettent de boire le sang « à la manière de la pompe insidieuse des sangsues » (p. 49). Les démons de la nuit qui l'accompagnent regroupent plusieurs espèces de reptiles (serpents, lézards, salamandres), des sorcières et des êtres hybrides (des têtes avec des pieds de reptiles).

La nouvelle « Djoûmane » de Prosper Mérimée (1870) associe le serpent à l'Orient, comme celle de Poe. Située en Algérie, elle met en scène des charmeurs de serpents et des jeunes femmes charmées qui rappellent les *Mille et une nuits*. Lors d'un spectacle de saltimbanques, un gros serpent, Djoumâne, s'échappe du panier d'une jeune fille et s'enroule autour de sa jambe (une image qui renvoie au bijou porté par Méroé). Prise de convulsions, elle est guérie par un sorcier grâce à des plantes. C'est l'anguille (et non la sangsue) qui est cette fois confondue avec le serpent : au repas, le narrateur refuse d'en manger, car l'un des convives insinue qu'il s'agit du serpent entrevu plus tôt. Néanmoins, le narrateur le retrouve un peu plus tard, sous la forme d'une divinité chtonienne cette fois, puisqu'il vit dans un puits et qu'il faut soulever une pierre et l'appeler à l'aide d'une langue inconnue pour le faire sortir. La cérémonie sacrificielle se déroule dans une ville souterraine, labyrinthique, où le sorcier rencontré dans la journée va conduire la

---

<sup>13</sup> Charles Nodier, *Contes fantastiques*, vol. 1, Paris, J.-J. Pauvert, 1957, p. 46, je souligne.

jeune fille mordue par le serpent au bord du puits et laisser l'énorme bête l'avalier. C'est du moins ce qu'en déduit le narrateur, qui n'a pu s'empêcher de se retourner au moment fatal, et qui se réveille peu après. Autrement dit, c'est dans le cadre du rêve que le serpent obtient une dimension mythique.

La nouvelle de Sir Arthur Conan Doyle intitulée selon les traducteurs français « La bande mouchetée<sup>14</sup> » ou « Le ruban moucheté » et parue sous le titre « The Adventure of the Speckled Band » en 1892 relate une enquête menée par Sherlock Holmes ; elle se présente donc d'abord et avant tout comme un récit policier. Ceci dit, le meurtre, perpétré par un serpent, est tellement étrange que l'on peut y déceler une dimension fantastique. La jeune fille qui vient demander les services du célèbre détective a peur de connaître le même sort que sa sœur jumelle, morte juste après ses fiançailles, de manière inexplicable, car tous les accès de la chambre dans laquelle elle dormait étaient fermés de l'intérieur. Vivant sous la tutelle d'un beau-père excentrique, le docteur Roylott, un homme d'un caractère violent ayant vécu aux Indes et cultivant une passion pour les animaux exotiques, comme en témoignent le guépard et le babouin vivant en liberté sur ses terres, elle lui fait part des rares indices — un sifflement entendu au milieu de la nuit, les paroles prononcées par sa sœur désignant une mystérieuse bande mouchetée — qui vont d'abord mener personnages et lecteur vers une fausse piste. Les bohémiens installés sur le domaine familial et portant des mouchoirs à pois sont en effet pointés du doigt comme les auteurs du crime. Deux ans après la mort de sa sœur, la même histoire semble se répéter puisque Mlle Stoner a commencé à entendre des sifflements au milieu de la nuit juste après que son mariage avec Percy Armitage ait été annoncé. Signe annonciateur de la mort, le sifflement apparaît bel et bien comme le « signe envoyé aux hommes » (*monstrum*). Lors de son inspection de la chambre, Holmes constate que des travaux ont été effectués deux ans auparavant, des travaux particulièrement étranges ayant consisté à placer « des cordons de sonnette qui ne sonnent pas et des prises d'air qui n'aèrent point » (p. 25). Comment ne pas voir dans ce cordon à sonnette immobile l'image du serpent à sonnette, qui lui non plus « ne sonne pas » ? La première visite de la chambre du docteur révèle quant à elle l'existence d'un grand coffre en fer censé refermer des papiers d'affaires, une soucoupe remplie de lait et un fouet à chien roulé en boucle. Durant la nuit, Holmes et Watson repoussent le mystérieux visiteur arrivé par la bouche d'aération et trouvent le docteur mort dans

---

<sup>14</sup> Sir Arthur Conan Doyle, « La bande mouchetée », trad. Lucien Maricourt, *La bande mouchetée suivie de trois autres récits*, Paris, Flammarion, coll. « *Librio* », 2002 [1947].

son fauteuil, avec « une étrange bande jaune aux taches brunâtres » (p. 31) autour du front. Tel un objet inanimé servant à orner le corps, « l'étrange coiffure se mit à remuer et des cheveux de l'homme surgit la tête plate en forme de losange, puis le cou gonflé d'un odieux serpent. » (p. 31) On comprend alors que le docteur avait domestiqué le serpent des marais, qu'il avait fait venir de l'Inde, à l'aide d'un sifflet, du lait et du fouet, afin de lui faire commettre l'un des crimes les plus étranges auxquels Holmes a pu être confronté. Faisant surgir des images de l'Orient, du monstre et de l'objet qui s'anime, c'est bien le serpent du bestiaire fantastique que l'on retrouve dans cette aventure aux confins de l'étrange.

# L'Atlantide

Rachel Bouvet  
Université du Québec à Montréal

Le mythe de l'Atlantide a suscité un grand nombre de publications en tous genres : utopie, science-fiction, fantastique, roman d'aventures, sans compter les illustrations, les peintures, les adaptations au cinéma et au théâtre. De multiples essais, tant littéraires que scientifiques, ont tenté d'éclaircir le mystère de cette civilisation inconnue, pour certains dans l'espoir de savoir si l'Atlantide a bel et bien existé, au point où une nouvelle « discipline » a été créée : l'Atlantologie. Deux textes de Platon, *Le Timée* et *Critias* (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C), sont à l'origine de cette histoire d'île disparue sous la mer avec sa civilisation fondée par Atlas, le fils de Poséidon, et caractérisée par l'*hybris* (l'excès et la démesure), se reflétant notamment dans la splendeur architecturale, le luxueux orichalque (métal précieux ne ressemblant à aucun métal connu) et une certaine barbarie. Platon joue sur l'opposition avec Athènes, dont le modèle politique, basé sur l'austérité et la vertu, l'emporte de loin. Tout ce qui se rapporte à l'Atlantide provient d'un récit que Solon, un voyageur grec du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., aurait entendu en Égypte de la bouche d'un prêtre de Saïs, récit dans lequel l'île engloutie aux proportions gigantesques se situe dans une mer inconnue. Une véritable polémique entourant la véracité de cette histoire s'ensuivra, de même qu'un certain nombre de récits utopiques, dont celui de Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide* (1627), demeure le plus célèbre. Mais c'est au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles surtout que la fortune littéraire de ce mythe prendra toute son ampleur<sup>15</sup>.

*L'Atlantide* de Pierre Benoît, publié en 1919, se distingue des autres réécritures du mythe pour plusieurs raisons : d'abord, la cité disparue est située en plein Sahara plutôt que sous l'océan (le désert étant apparu suite au dessèchement de la mer Saharienne) et sa découverte a lieu durant la colonisation de l'Algérie; ensuite, la passion amoureuse est au cœur de l'intrigue romanesque, une passion fatale puisque la descendante des Atlantes met à mort tous ses amants; enfin, ce récit conjugue le roman d'aventures avec la veine fantastique, ce qui le différencie nettement des récits

---

<sup>15</sup> Voir l'ouvrage de Chantal Foucrier, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1939)*, Grenoble, ELLUG, 2004.

de science-fiction ou encore de l'utopie auxquels ressortissent généralement les univers irréels imaginés suite au mythe initial.

La lettre insérée au tout début du roman nous apprend à la fois le départ de deux hommes pour le Sud désertique, la mort présumée du lieutenant Ferrières (l'auteur de la lettre et du cahier qui suit) et le soupçon de meurtre qui plane sur son compagnon, le capitaine de St-Avit, depuis sa dernière expédition. L'énigme est donc inscrite au cœur de l'énonciation, grâce au procédé bien connu du manuscrit publié après coup, et au cœur de l'espace saharien, dans lequel bon nombre de mystères ont déjà été engloutis. Il faut dire que l'imaginaire du désert connaît à l'époque coloniale un développement sans précédent dans le domaine artistique, notamment en littérature. Espace de l'altérité par excellence, propice à la révélation et à la méditation, comme le veut la tradition biblique, il s'avère aussi un espace à conquérir, un espace de rupture avec l'Occident et de découverte de l'autre, —le nomade—, un espace souvent associé au vide, au néant et à la mort, figure de l'altérité ultime<sup>16</sup>. Le but premier des officiers français semble être la conquête scientifique de l'espace (ils sont chargés d'étudier « au Tassili, les relations stratigraphiques des grès albiens et des calcaires carbonifères<sup>17</sup>»), mais l'enjeu véritable de l'opération est d'ordre militaire (ils « en profiteront pour se renseigner sur les modifications d'attitude des Azdjer vis-à-vis de notre influence », p. 11). En eux se cristallise la figure de l'aventurier, du militaire, de l'explorateur. Quant au capitaine Morhange, celui qui accompagnait St-Avit lors de la première expédition, il a tourné le dos à la civilisation pour des motifs religieux. C'est pour cette raison qu'il reste insensible aux charmes d'Antinéa, qui tombe amoureuse pour la première fois de sa vie. Véritable calque du père Charles de Foucauld qui s'intéressait lui aussi aux populations nomades du Sahara, ce personnage renvoie à la figure de l'ermite, ce que confirme d'ailleurs la comparaison avec Ste-Marie-l'Égyptienne, une anachorète célèbre au V<sup>e</sup> siècle (ap. J.-C.). Le guide targui, Cegheir-ben-Cheikh, l'homme mystérieux qui a trouvé refuge auprès de l'Atlante et qui «rabat» pour elle ses proies, incarne bien entendu la figure du nomade. Mais on peut aussi appréhender le désert comme la figure du vide par excellence en ce qu'il constitue un néant sur terre, un espace sans vie qui nous projette mentalement et physiquement aux limites extrêmes de la condition humaine, à la fois aux origines et à la mort. La traversée de l'espace désertique entraîne souvent une méditation sur le temps des origines. Contempler les étendues démesurées

---

<sup>16</sup> Ces réflexions sur l'espace désertique et ses figures sont développées dans mon essai *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (Montréal, XYZ éditeur, 2006).

<sup>17</sup> Pierre Benoît, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1920, p. 11.

permet d'imaginer le temps d'avant la création, d'entrevoir l'aube des temps. Le mythe de l'Atlantide apparaît dans ces pages à la fois comme un mythe fondateur (qui remonte aux dieux grecs, à Poséidon, à la dénomination du mont Atlas, à la culture pharaonique) et comme un mythe de la fin, puisque c'est la mort qui attend les hommes au cœur du palais d'Antinéa. Reste que la figure centrale de ce roman, celle de la femme fatale, a peu en commun avec l'imaginaire du désert. D'ailleurs, elle ne foule jamais le sable du pied puisqu'elle vit à l'intérieur d'un palais creusé dans la montagne, dans une sorte d'oasis verdoyante dédiée au luxe et à la volupté, pourvue de bibliothèques renfermant des manuscrits précieux, où l'on retrouve aussi bien les souvenirs des *Mille et une nuits* que ceux de l'Égypte pharaonique. Correspondant au fantasme de la femme orientale tel que véhiculé dans l'imaginaire européen, Antinéa séduit par sa seule présence. Vêtue en pharaonne comme son ancêtre Cléopâtre, dont la fille, Cléopâtre Séléne, est enterrée non loin de là, elle se situe néanmoins à l'opposé du cliché de la femme soumise aux désirs de l'homme. C'est pour venger les « belles reines barbares de l'antiquité [qui] ont eu à se plaindre des étrangers que la fortune poussa vers leurs rivages » (p. 165), ainsi que les multiples femmes ayant connu le même sort depuis ce temps-là, qu'elle attire à elle les étrangers apportés par la colonisation. Elle a fait construire un hypogée de marbre rouge comportant 120 niches destinées à accueillir le corps de militaires français embaumés, métallisés grâce à l'orichalque. Au début du récit, une cinquantaine de sarcophages sont déjà occupés, mais à la fin, lorsque St-Avit décide de retourner au Hoggar et d'amener avec lui le lieutenant Ferrières subjugué par son récit, c'est plutôt vers la stalle n° 80 ou 85 qu'il se dirige.

*L'Atlantide* de Pierre Benoît se situe donc à la croisée des genres. Son inscription dans l'Algérie française et le rôle prédominant donné aux trois militaires partis à la conquête de l'espace saharien en font un roman d'aventures colonial, l'un des représentants de l'orientalisme en littérature. Il appartient également au registre fantastique, puisque le cadre réaliste posé au départ se trouve brisé par l'irruption d'un univers étrange — un palais aménagé dans une oasis à l'intérieur d'une montagne — gouverné par un être encore plus étrange, une descendante des Atlantes dont le pouvoir de fascination et le désir de vengeance dépassent toute commune mesure et restent en grande partie inexplicables.

## **Bibliographie**

- BACON, Francis, *La Nouvelle Atlantide*, trad. Michèle Le Doeuff et Margarette Llasera, Paris, Garnier-Flammarion, 1995 [1627].
- BENOIT, Pierre, *L'Atlantide*, Paris, Livre de Poche, 1994 [1919].
- CAPEK, Karel, *La Guerre des salamandres*, Verviers, Marabout, 1969 [1936].
- CARRIÈRES, Jean, « La fin d'Atlantis ou le Grand Soir » (1926), dans *Atlantides, les îles englouties*, Paris, Omnibus, 1995.
- DOYLE, Arthur Conan, « Le Gouffre Maracot » (1929), trad. Gilles Vauthier, dans *OEuvres complètes*, T. XII des *Histoires extraordinaires*, Paris, Laffont, 1956-1959.
- FRANCE, Anatole, *L'île des pingouins*, Paris, Calmann-Lévy, 1980 [1908].
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Le Vase d'or*, trad. Paul Sucher, Paris, Aubier-Montaigne, 1977 [1814].
- HYNE, Charles John Cutcliffe Wright, « Le Continent perdu » (1899), trad. Gilles Dupreux, dans *Atlantides, les îles englouties*, Paris, Omnibus, 1995.
- LAURIE, André et Pascal GROUSSET, « Atlantis », dans *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, Hetzel, 1895.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'appel de Cthulhu » (1926), « Le Descendant » (1926) et « Le Temple » (1920), dans *OEuvres* (t. I et II), présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffond, coll. « Bouquins », 1991-1992.
- MAGUÉ, Charles, *Les Survivants de l'Atlantide*, Paris, Tallandier, coll. « Bibliothèque des grandes aventures », 1929.
- MERRITT, Abraham, *Le Visage dans l'abîme*, trad. Paul Chwat, Paris, J'ai lu, 1984 [1923-1930].
- MOWBRAY, Henry, *La Pyramide des Atlantes*, Tours, Mame, 1931.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg, *Henri d'oterdingen* (1802), trad. Marcel Camus, Paris, Aubier-Montaigne, 1942.
- ROGER, Noëlle, *Le Soleil enseveli*, Paris, Calmann-Lévy, 1928.
- ROHMER, Sax, « La Lumière de l'Atlantide » (1932), dans *La Malédiction des mille baisers*, trad. R.P. Castel, Paris, UGE, 1981.
- SMITH, Clark Ashton, « La Dernière incantation » (1934) et « La Mort de Malygris » (1934), dans *L'Empire des nécromants*, trad. Yves Le Brun, Françoise Levie, Jean Marigny, Dominique Mols et France-Marie Watkins, Paris, Nouvelles éditions Oswald (NéO), 1986.

SPITZMÜLLER, Georges et J.A. BARBIER-DAUMONT, *Héliodora et Atlantide*, Paris, France Éditions, 1923.

TOLSTOÏ, Alexis, *Aélita, ou le déclin de Mars*, trad. Luda, Paris, Éditions Romans pour la jeunesse, Sélection « Lire », 1955 [1922].

VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Livre de Poche, 1966 [1869].

WHEATLEY, Dennis, *La Découverte de l'Atlantide*, trad. A.H. Ponte, Paris, Nouvelles éditions Oswald (NéO), 1984 [1936].

## **Filmographie**

(Pour plus d'informations sur les films, voir le site internet [www.atlantide-films.net](http://www.atlantide-films.net))

1921 : *L'Atlantide*, réalisé par Jacques FEYDER.

1932 : *L'Atlantide*, réalisé par Georg Wilhelm PABST.

1960: *Atlantis. The Lost Continent*, réalisé par George PAL.

1961 : *L'Atlantide*, réalisé par Edgar George ULMER.

1962 : *Hercule à la conquête de l'Atlantide*, réalisé par Vittorio COTTAFI.

1972 : *L'Atlantide*, réalisé par Jean KERCHBRON.

1978 : *À la recherche de l'Atlantide*, réalisé par PACCALET et COUSTEAU.

1992 : *L'Atlantide*, réalisé par Bob SWAIM.

2001: *L'Atlantide, l'empire perdu*, réalisé par Gary TROUSDALE et Kirk WISE (long-métrage d'animation Studios Walt Disney)

