

***La Plaie* de Nathalie C. Henneberg (1964) : du *space opera* comme épopée**

- 1 Nathalie Henneberg a été, à plusieurs titres, une présence singulière dans le champ de la science-fiction française. Née en Russie en 1910, elle s'installe en France à partir de 1946 et y écrit des romans de science-fiction, qu'elle publie sous le nom de son mari, Charles Henneberg. On apprendra bien plus tard qu'il ne fut qu'un prête-nom, sans doute un moyen d'entrer dans un univers très masculin¹. Ses romans furent remarqués (*La Naissance des dieux*, prix Rosny 1954) ; aujourd'hui, ils sont aujourd'hui relativement méconnus, sans être oubliés, comme en témoigne la réédition récente de *La Plaie* (1964)², son œuvre la plus aboutie.
- 2 Il faut dire que son écriture a peu en commun avec celle de ses contemporains. Littérairement, ses goûts la portent vers Rosny, Jean Ray Pouchkine, Dostoïevski, Mérejkowsky³ : c'est assez loin des références américaines que privilégie la science-fiction française des années 1950-1960. C'est encore plus éloigné du "retour à l'espace" qui revient en force depuis des années 2000 (Ayerdhal, Laurent Genefort, Pierre Bordage, etc.)⁴. C'est tout un décalage culturel et générationnel qui affleure dans *La Plaie*.
- 3 L'originalité du roman tient en particulier à ce qu'il se présente comme une épopée. Non pas (ou pas seulement) parce qu'il raconte, comme tout bon *space opera*, des aventures héroïques sur un arrière-plan de guerres interplanétaires. Ni parce que Nathalie Henneberg emploie une langue ornée, précieuse, voire grandiloquente, qui amène souvent ses lecteurs à parler d'un style "lyrique" ou "épique". Ce sont là des aspects relativement superficiels. Les références à l'épopée, et notamment à la *Divine Comédie*, forment en fait un ensemble extrêmement cohérent qui donne toute sa portée et sa singularité au roman. Le recours à l'épique n'est pas un simple grandissement héroïque des personnages, mais un propos conscient, cohérent et motivé, qui unifie en profondeur le roman⁵.

L'héritage lointain de l'épopée

- 4 *La Plaie* reprend indéniablement les formes les plus conventionnelles du *space opera*. On y trouve une invasion extraterrestre sur la Terre, une guerre interplanétaire (entre la Terre tombée aux mains des "Nocturnes" et Sigma d'Arcturus), et une troupe de héros qui combattent le mal en marge des armées régulières. Suivant les règles du genre, le lecteur est amené à découvrir plusieurs mondes fort différents. En périphérie du système solaire, Saturne et Uranus (ch. I) ; puis un astéroïde désertique proche de Pluton, servant de phare aux vaisseaux en détresse (ch. VI). Plus loin dans la Galaxie, c'est d'abord Héra, splendeur tropicale à la société fatiguée et mourante (ch. V) ; puis, dans la funeste Fosse du Cygne, Héphestion, planète hantée de fantômes temporels (ch. IX-XII) ; et Antigone, dévastée par une anomalie gravitationnelle (ch. XIII). En contrepoint de ces mondes brisés, la puissante planète-capitale Sigma d'Arcturus et sa voisine Omicron, dans la constellation du Bouvier, montrent une civilisation post-humaine organisée et technologiquement avancée (ch. VII, ch. XIV, ch. XXVI).

- 5 À ces lieux, il faut ajouter les vaisseaux spatiaux eux aussi variés : la *Terre volante* (vaisseau-colonie), l'*Aiguille volante* (navire d'expédition scientifique) et le *Scorpion* ("superbe bête de chasse et de combat (...) armé[e] en corsaire"⁶). On voyage en effet beaucoup – sans que le voyage suscite plus de difficultés scientifiques que la navigation maritime, sur laquelle il est manifestement calqué. On va d'astroport en astroport dans la Galaxie comme on irait d'île en île en Méditerranée. On fait naufrage sur des rivages inhospitaliers, on est recueilli par des navires de passage, on est dévié du cap par une tempête ou une avarie, etc. Motifs traditionnels du roman d'aventure, qui évoquent indirectement le lointain héritage de l'*Odyssee*.
Comme l'avoue (habilement) l'auteure :

En somme, on était revenu au passé, aux vieux poncifs de la navigation à la voile : on avançait plus vite au gré des variations cosmiques, on "courait le grand large", ou bien l'on choisissait de longer les orbites des astéroïdes. Parfois un champ puissant de gravitation ou un courant orbital précipitait le vol de l'engin, et c'était "avoir le vent debout" ou "le vent en poupe". Sinon, l'on "faseyait", l'on "venait en ralingue", comme d'anciennes goélettes, par calme plat, lorsque leurs voiles flottaient inertes ou claquaient aux risées. (p. 304)

- 6 Il y a donc une certaine régression assumée de la science-fiction vers des motifs traditionnels, voire conventionnels, qui laissent peu de place à l'anticipation. La science est employée de manière très rudimentaire⁷. Sur ce point, la comparaison avec les *space operas* français de l'époque n'est pas à l'avantage de Nathalie Henneberg : Gérard Klein par exemple (mais il est de 27 ans plus jeune) avait déjà imaginé les conséquences des paradoxes relativistes sur la nature politique d'une civilisation interplanétaire dans le *Gambit des étoiles* (1958), et des cas d'ingénierie à échelle planétaire dans sa très blishienne *Saga d'Argyre* (1960-1964).
- 7 L'univers terriblement manichéen de *La Plaie* n'est pas tourné vers l'avenir mais vers le passé ; il ne se réfère pas à la science mais au mythe. Nathalie Henneberg conçoit la science-fiction comme la continuation et la dégradation de l'ancienne inspiration épique : elle rattache le "chant d'En-Lil, dieu des Sumériens, aux pauvres anticipations du XX^e siècle" (p. 200). Si l'on veut prendre au sérieux cette ambition épique, il ne faut pas chercher à retrouver l'*Iliade* dans les combats spatiaux, ni l'*Odyssee* dans les pérégrinations des personnages de planète en planète : ce seraient là des analogies superficielles et de peu d'intérêt, qui ne feraient que montrer la diffusion et la dégradation des motifs épiques dans les schémas éculés de l'aventure romanesque. L'épopée dans *La Plaie* n'est d'ailleurs pas homérique mais dantesque – avec, on le verra, une remarquable cohérence.

Dante dans l'espace

- 8 *La Plaie* ne fait pas mystère de cette inspiration dantesque : l'un des personnages, le savant Morozov, est en effet grand admirateur de Dante. Remarquons qu'il cite aussi bien le *Paradis* que l'*Enfer*, ce qui est assez original dans les réécritures modernes de Dante. Morozov garde sur lui un exemplaire de l'*Enfer*, dont on apprendra qu'il ne fait qu'un avec son rapport scientifique sur la Plaie : "les feuillets épars de la *Divine Comédie* se dédoublèrent ; entre les fibres d'un papier jauni et gondolé luisait une fine pellicule de microfilm" (p. 214).

C'est que Dante a fait le même voyage que les personnages de *La Plaie*. C'est ce que décide Thalestra, avec sa naïveté brusque : "Dante complique inutilement les choses. Pourquoi tant de circonlocutions pour une balade dans l'interplan ? (...) J'aime tout de même ce vieux poète qui a fait le même voyage que nous" (p. 175). Cette relecture par Thalestra de la *Divine comédie* comme science-fiction est aussi bien une relecture par Nathalie Henneberg du *space opera* comme héritier de l'épopée.

- 9 La réécriture de Dante commande la composition en 33 chapitres (comme les chants des poèmes de la *Divine Comédie*⁸), qui place le roman dans sa totalité sous le signe du poète toscan. Il ne faut donc pas s'étonner si "les Arcturiens sont des anges" (p. 198), "ces anges élancés, (...) ces statues de cristal qui surgissaient sous le Soleil Arcturus" (p. 11).

Il nous a fallu conquérir le cosmos pour apprendre qui étaient les séraphins de Sodome et ce qu'était le combat des anges... étant donné les éclairs, le tonnerre, et l'armure lourde de saint Michel, je pense qu'ils combattaient sur des astronefs d'un modèle vraiment périmé. Toutes les sombres légendes bibliques, toutes les épopées ont leur raison d'être. (p. 210)

Ces métaphores ne consistent pas à naturaliser les anges de la Bible en les rabattant sur une espèce extraterrestre, mais au contraire à élever les extraterrestres à la dimension mythique d'"anges d'Arcturus" (p. 247), tandis que les Nocturnes sont des "démons" (p. 52 et p. 81).

- 10 Le monde de *La Plaie* est en effet, *mutatis mutandis*, celui de Dante. L'univers conquis par les Nocturnes est un immense enfer que les protagonistes traversent en assistant à des scènes de massacres et d'horreur de plus en plus insoutenables.

Sur Saturne, envahie de mirages "à cause des particules gazeuses de l'Anneau, qui reflétaient tout", les Terriens en fuite voient "la Bête de l'Abîme", inspirée du Satan de *l'Enfer* :

Une spirale noire, fuligineuse, affreusement vivante, à tentacules et à griffes. Elle avait trois faces horribles : l'une était bouffie, ricanante, femelle, une autre livide, comme celle de l'être noir de l'astrodrome [un Nocturne]. La troisième, que je ne nommerai pas, que je ne connaissais pas encore, était belle et affreuse, comme un masque de Gorgone. (p. 46)

La spirale est aussi la structure concentrique de l'enfer tout entier, évoqué ainsi dès le premier chapitre du roman, sous la forme d'une hallucination prophétique. À vrai dire l'allusion à Satan est une fausse piste : ne faut-il pas plutôt voir dans cette bête tricéphale l'écho des trois bêtes allégoriques (la panthère, le lion et la louve) que rencontre Dante, qui le repoussent dans la nuit avant que Virgile apparaisse pour le sauver et le mener aux enfers⁹ ? Dès lors l'étape suivante est inévitable : Dante doit rencontrer Virgile.

- 11 Et en effet : lors du massacre des Terriens par les Nocturnes sur Uranus, la mutante Thalestra est sauvée par Lès Carrol, "pas tout à fait humain – une statue de cristal et de glace" (p. 54), qui l'entraîne dans un lac toxique :

De nouveau, une descente verticale. Nous plongeons sous les couches d'eau dense, d'un vert-noir opaque. C'était, dès les premiers pas, un cimetière cosmique effrayant, des profondeurs terriblement peuplées, où s'enchevêtraient les antennes d'antiques fusées et surgissaient les coques des spoutniks à trous béants.

Il y en avait de toute sorte et de tous âges – depuis les étranges disques plats d'une astro-navigation immémoriale, et les engins aérodynamiques à miroirs et à batteries solaires qui servirent aux cosmonautes du XX^e siècle, en passant par des machines inconnues, aux spirales inouïes, aux angles d'une géométrie non solaire, employés par les galactiques des

millénaires précédents, pour aboutir aux astronefs modernes, dont nous reconnaissons les sigles. Vertigineusement, je compris qu'Uranus était le lieu crucial des désastres cosmiques. Mouvante, instable, mystérieuse, la planète devait exercer dans l'espace un mouvement de succion qui attirait les navires... et les épaves plongeaient vers sa surface, s'y inséraient, puis surnageaient dans le lac de la Mort. (...)

Soudain la voie aboutit à une place vaste, une sorte de cirque, cerné de roches spongieuses – et je faillis crier d'épouvante : ils étaient tous là ! Je reconnaissais les camarades de mon père, jadis venus à la maison, des visages autrefois gais, tachés de son, des silhouettes entrevues sur les écrans et les belinos.

Nous étions tombés dans une assemblée d'astronautes morts !

Oui, ils étaient tous là, debout, calés contre les récifs, maintenus par leurs semelles de plomb, dans leurs armures rongées de flammes et d'acides, ceux qui avaient touché, par ces temps maudits, une planète-piège, ceux qui avaient manqué d'eau ou de carburant dans l'espace, et des pêcheurs envoyés pour récupérer le peu qui restait récupérable, les héros, les martyrs, les corsaires, ils étaient là, avec leurs corps disloqués, leurs armures béantes de plaies affreuses, leurs faces calcinées ou figées d'horreur. Et ils se balançaient lentement, au gré des courants circulaires, les astronautes, les astronautes terriens...

(p. 56-58)

- 12 L'adjectif "dantesque", on le voit, n'est pas usurpé : on ne parle pas ici de vagues allusions ou d'une vague coloration poétique, mais de toute une scénographie qui est précisément celle de la *Divine Comédie*, dont on reconnaît ici les principaux traits : la descente dans des "profondeurs terriblement peuplées" ; les retrouvailles avec un passé à la fois historique et personnel ; la rencontre avec les morts ; le cheminement dans un espace concret et allégorique. Et surtout, la pérégrination à deux, Thalestra et Lès Carrol jouant alternativement le rôle de Dante et Virgile. L'Arcturien Lès sauve Thalestra comme Virgile sauve Dante, mais ensuite c'est lui qui s'attarde devant un mort de sa connaissance :

Mon compagnon aussi devait en connaître un grand nombre, car il semblait frappé d'une sorte de stupeur et comme absent. À un moment, il regarda de près une mince silhouette qui n'avait plus de visage.

"C'est Orse, dit-il d'une voix sourde (...) mon premier copilote terrien. Je le reconnais aux soudures de sa cuirasse. Oui, lors d'une chute dans le désert d'Al-Nilam, nous n'avions pas d'appareils adéquats, et l'on a simplement soudé son armure avec l'or de son alliance. Il venait de se marier, et sa jeune femme était restée sur la Terre. Alors, il a pris un congé, pour la rejoindre, et il est ici."

Il semblait si fasciné que ce fut moi qui tirai sur le filin.

"Venez, dis-je, nous ne pouvons rien pour Orse. Croyez-vous qu'il soit possible de rester là, longtemps ? Je ne connais pas la chimie, mais je sens que cette eau est saturée d'acide carbonique, elle conserve les cadavres, mais nous n'y avons vu ni un poisson ni un crabe vivant..." (p. 58)

- 13 Cette fois c'est Thalestra qui joue le rôle de Virgile pressant Dante qui veut s'attarder auprès des ombres qu'il reconnaît. Ainsi entrons-nous dans l'Enfer, selon une réécriture très rigoureuse du poème de Dante¹⁰. D'autres scènes "infernales" s'enchaîneront alors comme autant de supplices. L'empereur Christian VII et la famille impériale sont massacrés dans une station de métro, en compagnie d'"un président de syndicats mondiaux", et d'"un grand prêtre tout blanc qui représentait les religions unifiées" (p. 77) : ils disparaissent "dans un linceul de flammes" (p. 81). La fille de Christian VII, Astrid, meurt dans la fusillade, mais son cerveau est recueilli et "transplanté" sur un androïde, qui servira de point de ralliement symbolique pour le mouvement patriotique terrien. Astrid ne sera plus considérée comme un être humain, seulement comme une morte, un "tas sanguinolent de matière grise" (p. 241). On pourrait n'y voir qu'une

régression de la science-fiction vers le fantastique du XIX^e siècle, où la créature artificielle n'est appréhendée que comme une créature maudite, contre-nature. Critique justifiée (du point de vue de la spéculation de science-fiction, le personnage d'Astrid est pauvre) mais qui manquerait le sens historique du personnage : le massacre de Christian VII rejoue la mort du tsar en 1918, et Astrid n'est autre qu'Anastasia, la princesse morte dont la survie légendaire doit beaucoup à la nostalgie tsariste.

14 La mort du tsar, ici élargie à l'échelle planétaire, est l'allégorie (conservatrice et, bien sûr, anticomuniste) de la fin de l'ordre politique. Elle prélude à toutes les tragédies. Car l'enfer dont il est question dans *La Plaie* n'est pas individuel, mais politique et historique. Le roman réécrit Dante d'après les atrocités du XX^e siècle : guerres mondiales, populations civiles en fuite, massacres, régimes totalitaires, camps de concentration soviétiques et nazis, se retrouvent, à peine dissimulés, dans les épisodes d'un *space opera* allégorique. Nathalie Henneberg a vécu personnellement cette histoire : elle a émigré de Sébastopol à Constantinople en 1920 dans une atmosphère de panique générale, puis est allée vivre en Syrie où elle a été prise en 1941 dans la bataille de Palmyre¹¹. Elle a donc une expérience de la violence guerrière et de la terreur qu'elle inspire.

15 La progression, d'un cercle à l'autre de cet enfer, n'est pas dans l'horreur elle-même (les meurtres d'enfants et les massacres de masse sont présents dès le premier chapitre) mais dans son caractère politique. Au fil du roman, toutes les figures de la communauté politique s'effondrent dans l'inhumanité.

Ainsi, dans un astronef en déshérence tombé aux mains de la cruelle Zénon Japolka, la jeune Villys, autre héroïne du roman, découvre l'horrible vérité :

Le navire apparaissait sous son aspect véritable : une grande épave, glissant dans le néant. Ce furent des corridors noirs et des parois mouvantes. (...) Finalement, les enfants parvinrent à un endroit où les cloisons, cessant d'être opaques, irradiaient une faible clarté – comme les parois d'un aquarium, éclairées de l'intérieur. En fait, c'étaient des réservoirs remplis d'un liquide un peu luminescent – une solution physiologique. Marsha serra la main de Villys qui retint une exclamation d'horreur : ces bacs étaient pleins de cadavres nus.

Les cheveux de femmes flottaient à la surface comme des algues : ils avaient dû pousser dans ce milieu. Les corps se tenaient debout, tant ils étaient serrés, on avait dû les fourrer là-bas dans un certain ordre, la rangée extérieure se composait d'adolescents et de filles qui semblaient assoupis, avec leurs muscles légers et leurs longues jambes, l'ombre de leurs cils tremblant sur leurs joues. Marsha et Villys reconnaissaient leurs camarades récemment disparus. Derrière eux vacillaient doucement des rangs d'adultes, sans doute la seconde génération. Tous étaient agités d'un mouvement d'ondes, monotones. Tous portaient sur leurs traits une expression intolérable : surprise, douleur.

(...)

“Voilà, dit Marsha, d'un ton étonnamment froid. Tu ne connais pas tes parents, non ? Moi non plus. Mais ils sont là, tous.

– Morts ?

– Mais non, idiot. Regarde bien.”

Et avec une nausée plus forte que l'épouvante, Villys vit : certains visages grimaçaient. Des bouches frémissaient faiblement. Et de cette foule affreusement désarmée montait un flux de désespoir presque palpable... (p. 86-87)

Le vaisseau, conquis par une Nocturne, est devenu son royaume, et les bacs d'animation suspendue sont ses cachots.

- 16 Ce ne sont que les premiers cercles de l'enfer. Lorsque Villys échoue sur la planète Héphestion, de nouveaux mirages, cette fois reflets de choses réelles, provoquent l'épouvante :

Une colonne indistincte montait vers l'astrodrome – une ligne de véhicules et de piétons encadrés de lueurs brèves. (...) Certains, debout sur les plates-formes des transports avaient les poignets liés. D'autres marchaient, attelés par rangs de quatre à des sortes de herbes, et ceux-ci plongeaient dans la neige si profondément qu'ils devaient ouvrir son épaisseur avec leurs poitrines. Villys eût voulu se boucher les oreilles, elle croyait entendre les os craquer. Il y en avait qui se traînaient pieds nus, sur des moignons gelés. Quand ils furent tout près, la jeune Terrienne épouvantée vit : çà et là deux vivants avançaient, remorquant entre eux deux cadavres,... ou ils étaient cernés de morts, alourdis de morts, de deux côtés.

(...)

“Vous ne voyez donc pas que c'est un mirage ? (...) Dès qu'ils quittent le plateau, ils s'effacent. Et ils ne laissent pas de traces dans la neige... (...) Je ne vous dis pas qu'ils n'existent pas, qu'ils ne souffrent pas. Ils sont ailleurs, dans le temps ou l'espace, n'importe, voilà tout !”

Le convoi passa si près des passagers que plusieurs femmes s'évanouirent. Les hommes croyaient sentir la lourde odeur de crasse, de sueur et de sang, l'odeur même de la peur humaine. Cependant ce cortège de spectres était étrangement silencieux, on ne percevait ni cris ni gémissements, bien que les bouches noires semblaient jeter un hurlement muet. D'autres ombres, obscures et diligentes, couraient sur les flancs de la colonne et des fouets de feu cinglaient. L'une d'elles jeta un morceau noir visqueux, quelque chose qui ne ressemblait pas au pain, mais qui était du pain, et aussitôt deux petits enfants, pareils aux minuscules oursons, se détachèrent de la masse, coururent, disparurent dans une longue flamme. Une femme très belle tomba d'un camion et fut piétinée par des bottes noires. Au détour du chemin, brusquement, un puits d'ombre s'ouvrit et une salve silencieuse balaya la plaine. Des grappes de corps vivants croulèrent dans ce gouffre. Un garçon semblable à un génie ailé étreignait encore une adolescente morte.

Puis tout disparut. (p. 134-136)

- 17 Héphestion reflète ainsi les atrocités de l'histoire universelle, sous forme de séquences spatio-temporelles déplacées et muettes assez semblables à des séquences cinématographiques en noir et blanc. “J'ai vu des croix gammées” (p. 136), s'exclame un Terrien. On apprendra plus tard que ce déplacement de séquences spatio-temporelles est le véhicule de la Plaie. Peu importe, au fond, car ce qui compte est le périple initiatique à travers les horreurs. Plus loin, Villys et son groupe s'abritent dans une ville fantôme, où se superposent la ruine réelle et le reflet de massacres passés :

C'était à la fois une ville et un mirage. (...)

Des ruines noires se profilait sur un ciel rouge. Tout restait comme à l'aube d'une nuit où, sur quelque planète, les envahisseurs avaient abandonné une cité crucifiée. Des décombres fumaient encore sous une flamme froide. Sur les trottoirs immobilisés se tordaient des chenilles humaines, sans bras ni jambes. Des filles folles d'horreur avaient dû se jeter par les fenêtres, elles gisaient comme des poupées cassées, et des têtes coupées aux tresses blondes comblaient des caniveaux. Des vieilles bleuies par le froid erraient et soulevaient les cadavres ; elles regardaient longuement les visages ravagés, puis, haussant les épaules avec résignation, elles repartaient, chercher leurs morts. Villys tremblait, reconnaissant une sœur en douleur dans chaque figure blanche aux yeux vitreux.

De longs chiens noirs au museau aigu léchaient le sang et les larmes sur les joues mortes. Lorsque les vivants parlaient aux fantômes, ceux-ci ne les entendaient pas, et les vivants ne percevaient ni les râles des mourants, ni le hurlement des bêtes. Des spectres passaient, répétant toujours les mêmes gestes. “C'est peut-être cela l'enfer, pensa Villys, revivre toujours la même minute où les victimes et les bourreaux sont confondus. Et peut-être

aussi sommes-nous des fantômes pour eux, des ombres futiles qui n'ont rien à voir avec leur douleur..." Elle vit plus d'une fois une vieille femme ou un chien traverser l'épaisseur de leur groupe. La première fois, elle avait crié – rien que la première fois... (p. 137)

Car – là est le véritable enfer – les humains se laissent corrompre par le mal et finiront par commettre, eux aussi, des atrocités. Villys trouvera refuge auprès d'enfants perdus sur la planète. Ils s'appellent les "*bezprizornié*" (p. 185), du nom des bandes d'enfants errants de l'époque stalinienne. Refuge précaire : une attaque de rats puis de Nocturnes détruit presque tout, encore une fois dans des flammes infernales ("Tout fut brûlé, enfants et rats", p. 164).

Sur Héphestion échouent aussi Thalestra, Lès Carrol, Morozov et quelques autres.

Entre-temps, il a fallu construire un camp. Un *autre camp*.

Car nous avons atterri à l'endroit le plus horrible d'Héphestion. Non, de l'univers.

C'est une île.

Au moment où nous nous sommes posés, l'eau qui la cerne était (toujours suivant Morozov) "couleur de turquoise morte". Et pour morte, elle l'était, comme tout le site d'ailleurs. Sur l'île, aucune végétation, des cailloux, des fils de fer aux piquets. Des barbelés ? Oui, c'est le nom qu'on m'a dit. Notre engin avait atterri sur une sorte de plateforme, cernée de baraques, où s'accumulaient des tas de ce que j'ai pris à travers le viseur périscopique, pour du bois sec. Comme nous avons entraîné dans notre descente pas mal "de concentrations de particules gazeuses", ces monticules phosphoraient légèrement. Je voulus les regarder de près, mais comme devant le fossé d'Uranus, Lès couvrit mes yeux de sa main ouverte.

Plus tard, je me suis habituée. Nous nous sommes tous habitués (...)

Il y a un endroit pourtant dont je m'écarte. C'est un simple sentier qui mène aux fosses où... que... enfin, aux fosses. (p. 166-167)

Thalestra signale obligeamment les références à Dante :

Il y a des ressemblances certaines. La descente à travers le cercle des supplices, la bête monstrueuse de Saturne, la lac de la Mort sur Uranus... Des êtres noirs armés de flèches de feu qui nous poursuivent. Et ici, n'est-ce pas la ville de Dis où nous sommes ? où :

*chacune de ces ombres nous regarde
comme on se regarde dans la nuit
au premier quartier de la nouvelle lune ?... (p. 175) ¹²*

Comme dans le chant VIII de l'*Enfer*, ceux qui voudront traverser devront affronter des assaillants venus des profondeurs du marécage (en l'occurrence, non des damnés mais les *bezprizornié* de Villys qui viennent à la rescousse du groupe de Thalestra).

18 Il est assez naturel qu'au terme de cette plongée dans l'enfer, on arrive au "foyer du mal" (p. 195). Assez logiquement, le "fond" (p. 310) de l'enfer est situé, non plus au centre de la Terre comme chez Dante, mais dans un trou noir dont l'attraction gravitationnelle explique que la Fosse du Cygne tout entière soit un piège pour les vaisseaux spatiaux, qui y "tombent" sans pouvoir jamais en ressortir. La planète Antigone est placée à la limite de ce gouffre, qui mène peut-être à un autre univers, d'où serait originaire la Plaie :

... Que dire d'Antigone ?

Nous avons survolé un petit globe d'ocre et de smaragdite. Faute de rotation sur son axe, l'ombre délimitait exactement la face jaune et la face verte. Cette dernière baignait entièrement dans un cône nocturne, dont nos spectroscopes ne révélaient pas la composition. (...) Malgré les dimensions réduites de la planète, son attraction était très forte. (...) Tout cela demeurerait trouble, dans le viseur. À mesure que nous approchions, la Fosse du Cygne entière semblait obscurcie par un frémissement brumeux, le cône d'ombre

s'étalait. Sa pointe affleurait Antigone et refluit par moments, c'était comme une sorte de nébuleuse noire appliquée sur la nébuleuse claire. (p. 190)

- 19 Les références à Dante ne sont pas des allusions superficielles, placées ici dans le seul but de "faire sérieux" et de signifier la (vraie) Littérature : elles forment un réseau extrêmement riche et cohérent, une réécriture complète de l'*Enfer*. Il ne s'agit pas seulement de connoter l'enfer ("c'était un véritable enfer") mais de mettre toute la structure narrative et cosmologique de la *Divine Comédie* à l'épreuve de l'histoire du XX^e siècle. Nathalie Henneberg reprend aussi à son modèle le principe d'une écriture allégorique : *La Plaie* se lit ainsi à plusieurs niveaux, à la fois comme un *space opera* conventionnel, comme une réécriture de Dante, comme une évocation des violences politiques du XX^e siècle, et comme une méditation plus universelle sur le mal politique.

Un roman sur le mal

- 20 On ne peut manquer de se poser la question du mauvais goût, et surtout des implications idéologiques, de ces scènes d'horreur inspirées par le nazisme et le stalinisme. Le recours à l'horreur est en tout cas revendiqué comme une nécessité morale, selon une poétique certes un peu fruste, mais sans équivoque :

Une tragédie ? Ce sera le jour où l'on aura oublié que nous étions des millions... notre histoire racontée sur un ton noble, en vers de douze pieds. Les choses se dérouleront dans un palais avec piscine climatisée, personne n'aura la dysenterie, et le projecteur nous quittera juste au moment où nous devons être brûlés au lance-flammes, éventrés ou aspirés par la nuit. Or, c'est juste à cet instant que commence la vérité. Ce qui prouve que les tragédies sont des putains. (p. 62-63)

Pas de sensationnalisme donc, mais un choix, contre le "tragique", d'une forme épique, capable de dire l'horreur dans sa totalité.

- 21 Le vrai problème vient plutôt de l'attitude adoptée vis-à-vis de ces crimes. Pierre Versins formule ainsi l'accusation : "la violence est une "maladie" contagieuse. Encore une façon de se laver les mains d'un problème lancinant, mais la science-fiction est coutumière de ces légèretés"¹³. Faire du mal "un mal", comme l'annonce *La Plaie* dès son titre, est-ce légitimer le mal en ôtant leur responsabilité aux bourreaux devenus des "malades" ? Élisabeth Vonarburg répond à cette accusation que face à la Plaie, "il y a choix, et donc responsabilité : on *cède* à la 'maladie'"¹⁴. Nathalie Henneberg avait besoin de l'image de la maladie et de la contamination pour symboliser le mal en tant que problème social et politique, et non seulement comme cruauté individuelle ; mais on est loin des hordes de zombies qui déferlent sur les écrans depuis *La Nuit des morts-vivants*. La nature même du mal est équivoque, et la "contamination", on le découvre au fil du roman, n'est pas d'ordre biologique. C'est justement pour éviter une telle lecture que l'auteure crée le personnage de Valeran. Ce prince terrien, officier de l'armée des "anges" de Sigma, rejoint en effet le camp des Ténèbres après avoir effectué une mission de reconnaissance sur Terre, et trahit son frère d'armes Lès Carrol. Ce héros déchu, ce "beau ténébreux", est un démon plus engageant que le Satan de Dante, et surtout psychologiquement plus riche : c'est un prince des ténèbres miltonien, qui permet d'analyser *in vivo* la dynamique de la chute. Pourquoi rejoint-il le camp du mal ? Sa "peste" n'est pas une maladie rapportée de la Terre, mais un choix, dont les motivations obscures sont longuement examinées : l'orgueil, l'ennui, mais aussi l'amour pour une humanité souffrante et pécheresse mais somme toute plus vivante que les Arcturiens ; et également la croyance

des autres, qu'il finit par partager, en sa propre nature mauvaise. La Plaie n'est donc pas une infection dont on cherche les causes, mais un choix libre dont on sonde les raisons.

- 22 En réalité, la Plaie est laissée dans une indéfinition savamment entretenue. Le motif de l'invasion extraterrestre est remarquable de ce point de vue. Henneberg ne le rabat jamais sur une explication univoque, de manière à maintenir ouverte la lecture allégorique. Tantôt la Plaie est une invasion de la Terre par une espèce non humaine ; tantôt c'est une épidémie au nom fluctuant, le "mal terrien", "la peste", qui affecte les humains, sans qu'on en sache exactement les symptômes physiques. Les descriptions des Nocturnes aussi sont équivoques :

Ce ne sont pas des hommes. Ni simplement des êtres intelligents et sensibles. Ce n'est pas parce que certains ont des tentacules et des ailes membraneuses. C'est parce que...

Je ne sais pas m'expliquer.

L'horreur, ils la portent en eux. (p. 38)

- 23 On comprend progressivement que les Nocturnes sont des humains pervertis par une maladie psychique, provoquée par un virus télépathe, originaire d'un autre univers, *via* le trou noir de la Fosse du Cygne. Ils sont donc à la fois humains et non humains (en somme : inhumains). On apprend aussi au détour d'une phrase que "la Plaie s'attaque également aux animaux et même aux plantes" (p. 263). *La Plaie*, conformément à son nom biblique, est une allégorie du mal sous toutes ses formes : mal moral, mal politique, mal cosmique. Il touche l'individu, la société et la nature elle-même. Son origine est ambiguë. Venue de l'extérieur, elle trouve en l'homme un terrain particulièrement favorable, "une pourriture déposée en nous" (p. 248) : le péché originel. La métaphore du mal comme maladie virale, décidément, n'est pas malhabile : elle conjoint le vivant et l'inanimé, l'humain et le non humain, l'intérieur et l'extérieur.
- 24 Le roman tout entier est donc le support d'un propos allégorique sur le Mal. Élisabeth Vonarburg signale à juste titre que le roman, malgré cette haute ambition, reste ambigu : d'un côté le mal est une maladie, entendue dans le sens spécial indiqué plus haut qui laisse une place à la responsabilité des hommes ; de l'autre côté, le mal est une monstruosité cosmique, tapie dans la Fosse du Cygne, qui s'impose aux humains.

On a l'impression que Henneberg, confrontée au problème du mal et à des images insoutenables de ses manifestations contemporaines, tâtonne désespérément à la recherche d'une explication en vacillant sans cesse entre le libre-arbitre humain et la notion paranoïaque (et manichéenne) d'une volonté maligne dans l'univers.¹⁵

Le mal est à la fois un mal humain et un mal cosmique. D'où deux foyers du mal dans le roman : la Terre (où règnent les Ténèbres), la Fosse du Cygne (d'où viendrait le virus). Faut-il y voir un défaut de construction ? Cette équivoque n'est-elle pas celle du christianisme même, qui juxtapose la chute de l'homme et la chute des anges, le péché originel d'Adam et la rébellion de Lucifer ? De même le roman conjoint un mal cosmique et métaphysique (la grande bouche d'ombre de la Fosse du Cygne et ses émanations malfaisantes), et un mal politique et historique (les massacres commis par les humains qui ont cédé à la tentation). Le modèle suivi est en fin de compte celui d'un consentement libre à une tentation extérieure. Sans être théologiquement irréprochable, le roman s'inscrit dans les schèmes traditionnels du christianisme, en plaçant l'homme (ou plutôt les jeunes filles, Èves futures) entre les anges qui le protègent et les démons qui le tentent. La jeune Thalestra est ainsi placée "entre l'archange et le démon" (p. 368). Elle est accompagnée d'un "archange de cristal" (p. 198), d'un "ange armé d'un glaive de feu" (p. 413), le demi-Arcturien Lès Carrol ; et d'un "ange noir" (p. 298), Ralph Valeran.

De l'enfer au paradis

- 25 Arrêtons-nous sur une curiosité de la cosmologie de *La Plaie* : il est paradoxal, symboliquement, que le fond de l'enfer soit situé dans le Cygne, constellation qui, vue de la Terre, est au sommet du ciel d'été, et qui correspond donc à ce que nous, lecteurs, imaginons "en haut" et, dont le nom évoque bien sûr la blancheur, la pureté, les ailes des anges. Le Scorpion aurait été un choix plus évidemment "infernale". Henneberg d'ailleurs y insiste, en faisant du Cygne une constellation particulièrement lumineuse, connue pour sa densité stellaire, comme l'indique Morozov :

Fosse du Cygne ! s'exclama Morozov. Oh ! laissez-moi rêver ! Gouffre peuplé de milliards d'astéroïdes. Perpétuelle nuit luminescente. Suppression des soleils, à quoi servent les soleils ? (Songez donc : même le temps ne doit pas y être le même : fluide, informe, mouvant...). Météorites, étoiles filantes... une porte ouverte sur l'infini.

*O gloriose stelle, o lume pregno
Di gran virtù...* (p. 128)

Ces vers ne sont pas de l'*Enfer* mais du *Paradis*¹⁶. Est-ce si surprenant ? Peut-être pas, si l'on comprend que, comme chez Dante, le fond de l'enfer n'est autre que le chemin vers le paradis (et l'endroit où le bas devient le haut, la descente une ascension). De ce point de vue *La Plaie* est peut-être une des réécritures les plus fidèles de la *Divine Comédie* au XX^e siècle, car elle en reprend non seulement les motifs, mais aussi la structure et l'arrière-plan religieux : l'*Enfer* n'est pas coupé du *Purgatoire* et du *Paradis*, auxquels il amène. La représentation du mal est intégrée à une idéologie de la rédemption.

- 26 Sur Antigone même, "dixième bolge" de l'enfer (p. 195), les mutants luttent contre le désastre cosmique en se réfugiant dans une montagne creusée de couloirs par une civilisation disparue, ornée de bas-reliefs et d'écritures sculptées et sonores ("Ces glyphes chantèrent quand Valeran y appuya la main : une mélodie lointaine, comme effacée par les siècles, profonde et lente" p. 328). C'est la montagne du *Purgatoire*, avec ses passages escarpés et ses bas-reliefs sculptés de la main de Dieu¹⁷ qui semblent si vivants que l'on entend leurs paroles¹⁸. L'enfer est un passage vers le salut et la rédemption. Quant à Arcturus, c'est un paradis, situé "au zénith du cosmos", expression scientifiquement aberrante mais fort évocatrice :

La grande constellation recevait les Terriens fraternellement. Son nom – sur les registres des Astres libres – était en réalité, non le Bouvier mais le Berger. Avec ses soleils immenses, bleus et blancs, et ses troupes de frissonnantes planètes, l'immense amas stellaire se tenait au zénith du cosmos, guide et protecteur des étoiles. (p. 112)

Ce paradis (illusoire) a sa sphère "basse", Omicron, société "religieuse et thérapeutique" (p. 375), et sa sphère "haute", Sigma. Là sont les couleurs, les parfums et les musiques des sphères. Là sont le règne, la puissance et la gloire du grand amiral Ingmar Carrol, qui apparaît dans une mise en scène de fresque renaissante, sous les commentaires acides de Valeran :

"Ingmar Carrol a le génie de la mise en scène : il procède comme Dieu selon Moïse. D'abord le tonnerre, cymbales et cuivres, mais il n'est pas dans le tonnerre. Ensuite les éclairs, tous ces reporters de cosmovision, effarés, ces bélinographes qui courent, mais il n'est pas dans les éclairs, et le vent très fort des paroles, mais il n'y est pas. Mais que vienne le silence et vous verrez..." (...)

Et le décor devint aussitôt ce qu'il devait être dans la nuit des siècles, avec ses tourbillons d'archanges, de Trônes et de Dominations...

"L'éternelle hantise, disait Valeran. Toujours la Bible, le paradis perdu, dépassé. Telle est la

force des légendes de la Terre – que dix mille ans plus tard un amiral des escadres d’Arcturus se présente dans un décor... de Jérusalem céleste. Bah ! je ne devrais pas dénigrer cette fidélité. Les fresques reconstituées de Michel-Ange et de Sodoma, c’est beau...” (p. 240)

Fonder une communauté

- 27 Roman du mal, *La Plaie* est aussi une quête initiatique du bien, que le roman tente de cerner en imaginant une posture politique, une “communauté à venir” qui échapperait aux différentes formes du mal politique qu’il recense¹⁹. Tout d’abord, il y a les Ténèbres, bien sûr, l’enfer qui correspond aux totalitarismes nazi et soviétique. ; à quoi on peut associer une autre forme de contamination, représentée par la pseudo-société grotesque reconstituée par les naufragés sur Héphestion et Antigone. Cette satire sociale poussive n’est clairement pas le registre de prédilection de Nathalie Henneberg, mais on y voit une population qui, au cœur du désastre, se réfugie aveuglément dans une parodie de société où la dignité humaine a disparu et où les procès staliniens sont la règle. Ensuite, Sigma n’est qu’un paradis factice et trompeur : cette société raffinée mais décadente, rongée par l’apathie²⁰, nihiliste jusqu’au suicide²¹, où subsiste une atmosphère de cour autour de l’amiral Ingmar Carrol, pourrait bien évoquer les démocraties libérales (la France du général de Gaulle ?). Face au militarisme des Nocturnes, les “anges” apathiques d’Arcturus n’incarneraient-ils pas aussi une forme d’ “angélisme” coupable ?
- 28 Le pôle réellement “paradisique” est représenté par le groupe des mutants. En effet, “tous les héros [du roman] sont mutants”²². Doit-on y voir, comme Élisabeth Vonarburg, une résurgence douteuse du motif du Surhomme, d’un “mutant annonciateur de la Race à venir”²³ ? C’est peut-être oublier trop vite que les mutants, comme les autres éléments du roman, sont surtout allégoriques. Plus qu’une classe d’êtres spéciaux, ils représentent une posture morale et politique, une résolution à agir contre le mal. Comment comprendre autrement des phrases telles que “il est grand temps que je me comporte en mutante” (p. 180), ou “C’est là que j’ai trahi. C’est là que je me suis montrée, inutilement d’ailleurs, plus femme que mutante” (p. 369) ? La “mutation”, comme la “plaie” dont elle est l’envers, est avant tout morale. Les “mutants” incarnent de nouvelles valeurs morales, une nouvelle manière de former une communauté.

Déplacements

Deux déplacements principaux – qui sont aussi des déplacements par rapport à la norme épique – sont remarquables : la substitution de la paix à la guerre ; la substitution des jeunes héroïnes aux héros masculins.

- 29 *La Plaie*, comme d’autres *space operas* français de la même époque, se signale par son antimilitarisme²⁴. Airth Reg, le “corsaire”, mène certes des combats à bord de son vaisseau de chasse, mais pour chercher un remède à la Plaie et non pour obtenir une victoire militaire. Sa grande victoire est de protéger un convoi de réfugiés : c’est une mission “humanitaire”. L’amour épique de la guerre est du côté des Nocturnes, comme dans le combat d’Airth Reg contre Barbaro :

Admirer un beau combat était la dernière faiblesse et le dernier sentiment quasi humain du grand Nocturne. Et il put être satisfait : ce fut vraiment très beau (...)

“Si le courage habite ta poitrine,
 approche-toi de l'ennemi –
 le marteau de Thor est court...”

Un lambeau d'un vieux chant de Vikings fulgura puis s'éteignit dans le cerveau de Barbaro (...) Tombant la face en avant, dans la nuit éternelle, Barbaro put juste penser qu'il n'était pas à plaindre : il avait toujours souhaité une telle fin. (p. 289)

- 30 En revanche, du côté des mutants, nulle célébration de la beauté guerrière. Au contraire, le groupe des mutants se constitue paradoxalement dans la fuite. C'est la belle orchestration de la première partie, qui raconte “l'exode” des différents protagonistes, selon un parallélisme apparent (chapitres consacrés à Thalestra, Airth Reg, Astrid, Villys, Lès Carrol et Valeran), mais remontant en réalité vers les fuites les plus anciennes, de la fuite précipitée de la famille de Thalestra à la mort de Christian VII, jusqu'aux réfugiés déjà anciens sur Sigma que sont Valeran et Carrol. Ce mouvement d'éparpillement, de *diaspora*, commandé apparemment par la peur du point de vue des personnages, se retourne, dans la composition du roman, en un mouvement de convergence, en une série de rencontres qui fondent le groupe (Thalestra-Lès, Airth-Valeran, Valeran-Astrid, Thalestra-Villys, etc.). Ainsi le mouvement de fuite se retourne en communauté, et les fuyards en sujets de la quête.
- 31 L'autre déplacement concerne le passage du masculin au féminin. C'est Thalestra, jeune fille parfois enfantine, qui est la narratrice, ou du moins l'origine du récit. Elle incarne la voix de la communauté, cumulant les rôles de Béatrice et de Dante. Villys, autre adolescente, est elle aussi brièvement narratrice, au chapitre XIII. En cela, le roman est novateur, même s'il tombe par ailleurs dans bien des stéréotypes de genre. Un glissement significatif se produit au début du roman : dans le prologue, le jeune Airth Reg, confronté à Ingmar Carrol, semble être le héros du roman, assisté par la voix télépathique de Villys ; mais les chapitres I et II sont centrés sur la narratrice, Thalestra. Les jeunes filles prennent alors la main : Astrid (ch. III), Villys (ch. IV-V). Airth s'avérera psychologiquement plus fragile que les trois jeunes femmes, dont il s'éprend successivement, et qui le comprennent bien mieux qu'il ne se comprend. Face à Astrid, il prononce des mots lyriques, mais qui s'avèrent soufflés télépathiquement par elle ; il n'ose se déclarer à Villys ; il se laisse mener par Thalestra qui le méprise quelque peu. Le héros du prologue est finalement bien falot par rapport à ces jeunes femmes à l'âme bien trempée. Elles sont les véritables héroïnes, autour desquelles le groupe se soude et par lesquelles il survit.
- 32 Les *space operas* des années 1950-1960 représentaient volontiers le nazisme, le communisme soviétique, et les démocraties occidentales, rejouant sur la scène de la Galaxie la seconde guerre mondiale et la guerre froide. *La Plaie* ne fait pas exception. Mais Nathalie Henneberg n'y évoque ni la forme des régimes politiques (dictature ou démocratie), ni le contenu idéologique (égalitarisme, racialisme, libéralisme, etc.) des belligérants. Ce qui attire son attention, c'est la violence de masse sous toutes ses formes, les migrations de populations, les paniques collectives. L'arrière-plan n'est pas une théorie du pouvoir politique, mais une méditation sur la dislocation de l'ordre social et politique. Les Ténèbres de *La Plaie* ne sont pas un État, avec cadres du parti, idéologie, service de propagande et organisation militaire : elles sont le blanc-seing donné à chacun de suivre ses penchants cruels et lâches. Aussi combinent-elles la barbarie et la bureaucratie, les chefferies féodales et les contrôles douaniers.

33 On comprend la séduction de l'épopée dans ces conditions : déjà sous-jacente dans le genre du *space opera*, elle retrouve là sa fonction essentielle de représenter et de constituer une communauté. *L'Enfer* s'imposait comme paradigme à partir du moment où Nathalie Henneberg affrontait réellement le problème d'une épopée du mal. C'était un modèle alternatif à l'héroïsme un peu facile de l'aventure odysseenne. Il faut admirer la cohérence de la réécriture de Dante, qui est suivi et réinventé de manière très précise, et non seulement comme une vague référence "dantesque". Nathalie Henneberg y trouve des thèmes et des situations, mais plus profondément, elle y trouve un modèle d'écriture allégorique, et une structure narrative globale. C'est pourquoi toute la *Divine Comédie*, et non seulement *l'Enfer*, sous-tend le roman. *La Plaie*, comme la *Comédie*, est un trajet vers le salut. La communauté des mutants pourchassés, des enfants vagabonds, des migrants exilés, préfigure une société capable de ne pas sombrer dans la barbarie et de préserver son humanité. Faire de jeunes filles les porte-parole de cette communauté est un geste politique lourd de sens : *La Plaie* invite à refonder la communauté non pas autour des savants ou des techniciens, mais des faibles et des victimes.

Thomas Conrad
Ens Ulm

NOTES

- ¹ Les éléments biographiques sont tirés de l'étude très complète de Charles Moreau, "Le mystère Henneberg", p. 85-133 dans *Lunatique*, n° 70, Éons, 2006.
- ² Nathalie C. Henneberg, *La Plaie*, Paris, Le Rayon fantastique, 1964. Les références renverront dans la suite de cet article à la réédition : Nathalie C. Henneberg, *La Plaie*, Nantes, L'Atalante, 1999 ; dans le texte et dans les notes elles seront limitées à la seule indication de la page.
- ³ "Entretien (juin/juillet 1976)" avec Noé Gaillard, p. 52-55 dans *OutreMonde*, n° 8, mai 2009 ; voir aussi Ch. Moreau, art. cit.
- ⁴ Étudié par Simon Bréan ici même : "Le travail épique de la science-fiction : les histoires du futur de Laurent Genefort", *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 14, 2017 (<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.09>).
- ⁵ On retrouvera d'ailleurs dans les pages qui suivent plusieurs aspects caractéristiques de l'épique contemporain, tel qu'il se dessine dans le dossier de ce numéro : le rôle des femmes, la valorisation problématique de la violence, la référence privilégiée à Dante, etc.
- ⁶ Nathalie C. Henneberg, *La Plaie*, Nantes, L'Atalante, 1999, p. 275.
- ⁷ Cf. Marthe Machorowski, "Nathalie Henneberg, une vieille dame indigne – d'être lue ?", p. 70-78 dans *Galaxies*, n° 38/80, 2015.
- ⁸ Si l'on excepte le premier chant de *L'Enfer*, prologue à l'ensemble de la *Comédie*. *La Plaie* superpose à ce découpage en 33 chapitres un découpage en deux parties, "L'Exode" et "Le Combat", qui fait également sens du point de vue de l'inscription dans le genre épique : c'est la composition de l'*Énéide*, qui enchaîne six chants "odysseens" et six chants "iliadiques". De même ici, "L'Exode" raconte l'errance des personnages de monde en monde (en y mêlant une allusion biblique), et "Le Combat" la guerre contre la Plaie. Comme il se doit, la première partie s'achève au plus profond des enfers ("C'est la dixième bolge de Dante, nous sommes tout près du cœur de l'enfer", p. 195), à la même place que la descente aux enfers d'Énée (*Énéide*, VI). Le découpage en chapitres et parties convoque donc toute la tradition générique de l'épopée.
- ⁹ *Enfer*, I, v. 31-60.
- ¹⁰ Cette réécriture fusionne la fin et le début de *l'Enfer* (le chant I avec les trois bêtes, la rencontre de Virgile et l'entrée dans l'enfer, et les chants XXXII-XXXIV avec le lac Cocyte et Satan).
- ¹¹ Ch. Moreau, art. cit.
- ¹² Cf. *Enfer*, XV, v. 17-19 : "ciascuna / ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna".
- ¹³ Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, L'Âge d'homme, 1972, p. 412.

-
- ¹⁴ Élisabeth Vonarburg, “Nathalie Henneberg : Une lecture de *La Plaie*”, p. 301-321 dans *Space opera ! L’imaginaire spatial avant 1977*, dir. Vivian Amalric et André-François Ruaud, Lyon, Les Moutons électriques, 2009, p. 320.
- ¹⁵ É. Vonarburg, art. cit., p. 320.
- ¹⁶ *Paradis*, XXII.
- ¹⁷ *Purgatoire*, X, v. 28-99. Dante s’inscrit alors dans la tradition de l’*ekphrasis* dont le modèle est le bouclier d’Achille puis le bouclier d’Énée. De là l’étrange et peu vraisemblable bouclier trouvé dans la montagne d’Antigone, ciselé de manière à représenter l’histoire de la civilisation qui l’a produite : “Le bouclier est convexe, niellé de noir et d’argent, couvert de glyphes (...) il nous représente les anciens gardiens des monts Ultimes, nos prédécesseurs, comme un peuple humanoïde aux membres légers, aux grands yeux. Ils chassent des bêtes dansantes aussi impondérables qu’eux-mêmes, ils dansent, couronnés d’algues ou se laissent flotter sur de sombres eaux (...) Puis, l’horreur venue d’un anti-monde s’est rapprochée (...) Les glyphes nous la représentent sous la forme d’un tourbillon ou d’une spirale. Un peu de noir animal s’attache à la pierre, au métal et nous rappelle sa couleur, connue. Au centre du bouclier, un chef-d’œuvre de ciselure nous offre un raccourci saisissant de la période ultime : un planétaire d’Antigone nu et couronné se tient sur un sommet, déjà au centre de la spirale ténébreuse. Mais sa main armée frappe encore le bouclier. Au pied de la montagne de menues silhouettes fuient” (p. 339).
- ¹⁸ “*visibile parlare*” (*Purgatoire*, X, v. 95).
- ¹⁹ On peut parler de “travail épique” au sens que donne Florence Goyet à ce terme : le relevé des positions politiques possibles dans une situation historique donnée, et l’exploration de leurs conséquences et de leurs apories. Nous laissons de côté ici la question de savoir si ce “travail” est spécifiquement épique ou s’il renvoie à la pensée narrative en général.
- ²⁰ Dans la suite de *La Plaie*, *Le Dieu foudroyé*, les flottes d’Arcturus restent désespérément immobiles sans commencer le combat.
- ²¹ “Vous non plus, dans ce monde étincelant, irisé, parfait, d’Arcturus n’en êtes pas indemnes ! Quoi, je me trompe ? À quoi riment alors vos ‘jardins de repos’, vos ‘maisons de mort heureuse’ ? Bien sûr, les Arcturiens sont d’une race plus ancienne, d’une essence plus pure que les Solaires – ils ne tuent pas, ils se tuent... Mais cela revient au même : la Ténèbre, la Plaie est un mal universel...” (p. 17).
- ²² Pierre Versins, *op. cit.*, p. 412.
- ²³ É. Vonarburg, art. cit., p. 317.
- ²⁴ Cf. Simon Bréan, *La Science-fiction en France. Théorie et histoire d’une littérature*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2012.