



**HAL**  
open science

## De Malevil à “Malevil” : Merle intermédial

Irène Langlet

► **To cite this version:**

Irène Langlet. De Malevil à “Malevil” : Merle intermédial. *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle*, 2018, p.71-89. 10.3917/r2050.065.0071 . halshs-02021752

**HAL Id: halshs-02021752**

**<https://shs.hal.science/halshs-02021752>**

Submitted on 19 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## De *Malevil* à « Malevil » Merle intermédial

Irène Langlet

DANS ROMAN 20-50 2018/2 (N° 65), PAGES 71 À 89  
ÉDITIONS SOCIÉTÉ ROMAN 20-50

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481945

DOI 10.3917/r2050.065.0071

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2018-2-page-71.htm>



CAIRN.INFO  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## De *Malevil* à « Malevil » Merle intermédiaire

De l'adaptation cinématographique de *Malevil*<sup>1</sup>, on a surtout retenu que l'auteur du roman de 1972 l'a si peu appréciée qu'il refusa que son nom figure au générique du long métrage de Christian de Chalonge en 1981. Pourtant, Robert Merle n'est pas le lettré qui se garderait des *mass media*, comme on les appelait alors. D'autres adaptations de ses œuvres ont vu le jour, avant et après *Malevil* ; pour Anne Wattel, c'est d'ailleurs un indice de sa popularité<sup>2</sup>. Elle souligne également l'intérêt qu'il portait au cinéma, pour lui-même ou pour ce qu'il en transposait dans son écriture. Mais la problématique de l'adaptation est-elle le bon cadre pour penser *Malevil* en 2018 ? Le refus retentissant de Merle est une chose ; la fortune de cette fiction en est une autre. Deux autres adaptations du roman (une pour la télévision, l'autre au théâtre) ont vu le jour, après la mort de Merle et sous le contrôle vigilant de ses ayants droit. On le verra, elles ne sont pas moins « infidèles » au roman que le film de Chalonge (quoique pour d'autres raisons) ; toutefois le nom de Robert Merle y figure désormais. « Malevil »<sup>3</sup> apparaît régulièrement comme exemple de fiction post-apocalyptique et fait partie des classiques de la fiction survivaliste et de ce qu'elle peut formuler en termes d'imaginaire du contrat social<sup>4</sup>. Près d'un demi-siècle après sa parution, le roman est d'ailleurs si

---

1. — Robert Merle, *Malevil*, Paris, Gallimard, 1972.

2. — Voir Anne Wattel, *Robert Merle : écrivain singulier du propre de l'homme*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Littératures », 2018, p. 65.

3. — Par convention, on mentionnera dans cet article : *Malevil* pour un titre d'œuvre (roman, film ou téléfilm), « Malevil » pour la fiction globale telle qu'elle ressort de l'ensemble des variantes, et Malevil pour le lieu de la diégèse.

4. — Voir par exemple David Dowling, *Fictions of Nuclear Disaster*, Londres, Macmillan, 1987 ; Claire Curtis, *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract : "We'll Not Go Home Again"*,

indissociable du film dans le patrimoine culturel français et international que les évocations de celui-ci déteignent sur celui-là, et se manifestent par exemple en illustration de couverture lors des rééditions ou des traductions. On fera ici l'hypothèse que ce n'est pas tant la disparition de l'auteur (et de sa sévérité) que les mutations du contexte culturel qui peuvent l'expliquer. Le périmètre de la question intermédiaire dépasse celui de la question auctoriale : mettre *Malevil* à l'étude invite autant à comprendre Merle qu'à faire varier ce périmètre, pour mieux percevoir les problèmes dont *Malevil* est le nom. On le fera ici de quatre façons : d'abord en situant *Malevil* dans l'ensemble intermédiaire merlien, puis en confrontant le rapport critique rédigé par Merle au film de Chalonge, avant d'élargir cette confrontation à une lecture où chaque version de « *Malevil* » en complexifiera la signification. Le dernier périmètre, enfin, tentera de contextualiser cette fiction globale dans la culture française de son temps, et son rapport au nucléaire.

### ***De Malevil à « Malevil » : le roman dans l'ensemble intermédiaire***

Lorsque paraît *Malevil* en 1972, Merle a déjà vu son Goncourt *Week-end à Zuydcoote* adapté par Henri Verneuil au cinéma (en 1964), et une adaptation du roman *Un animal doué de raison* (1967) est en cours de réalisation. D'abord confié à Roman Polanski, le projet est repris par Mike Nichols après la mort de Sharon Tate. *The Day of the Dolphin* (1973) – du titre de la traduction anglaise du roman – recueille un succès modeste : c'est un creux dans la carrière de Mike Nichols, après *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966), *The Graduate* (1967), et quinze ans avant *Working Girl* (1988). La réception du roman delphinien, en 1967-68, est massivement dominée par la thématique du langage ; le film de 1973 se resserre sur le versant politique et militaire de l'exploitation des dauphins, sur fond d'espionnage et de complot. Ce fil narratif était bien dans le roman, mais là où Merle s'était donné beaucoup de mal pour tisser une intrigue d'espionnage international en mer de Chine, où un lecteur contemporain pouvait tout à la fois reconnaître des éléments de la crise de Cuba (1962) et du bombardement de Haïphong (1946), Nichols ne propose plus qu'une intrigue américano-américaine de complot contre le Président. Le processus scientifique, lui, est résumé en une scène assez étrange, hautement symbolique et nullement réaliste, où le professeur déclenche l'écoute d'une douzaine de bandes magnétiques retraçant les progrès vocaux des dauphins. Ces bandes sont montées sur une sorte de super-magnétophone ; et le professeur les fait défiler toutes, les lançant l'une après l'autre, dans ce qui finit par n'être qu'un vacarme assour-

dissant de sifflements de dauphin, d'où émergent des sons vaguement articulés qu'il est le seul à comprendre comme des mots. Cela figure-t-il la faible médiagénie<sup>5</sup> de la lente et patiente expérience scientifique ? Ou le scepticisme irrépressible de Nichols ? Une bande dessinée de Mora et Giménez, qui adapte le roman quelques années plus tard pour le périodique humoristique *Pif Gadget*<sup>6</sup>, met en lumière les choix des uns et des autres. D'excellente facture et fondée sur des effets très sérieux, la BD ne manque pas de citer visuellement le film (par exemple lors de l'interview des dauphins), mais aussi les dialogues du texte de Merle ; la triple trame scientifique, géo-politique et sentimentale y reste sensible. Contrairement au film, et alors même qu'elle doit procéder à des coupes encore plus importantes, la BD procure l'impression de n'avoir rien réorienté et d'être ainsi plus fidèle au roman.

Lorsque débute l'adaptation de *Malevil*, à la fin des années soixante-dix, Merle est donc un auteur déjà aguerri en terme d'adaptation de ses romans ; *La mort est mon métier* a trouvé cinéaste en 1977, en la personne de Theodor Kotulla en Allemagne Fédérale (sous le titre *Aus einem Deutschen Leben [Une vie allemande]*). Si l'on scrute le tableau général de son œuvre, non seulement celle qu'il a signée mais aussi la déclinaison de ses éléments au théâtre, au cinéma, à la télévision, en BD, Merle apparaît comme un écrivain intermédial exemplaire. Sa vive réaction à l'entreprise de Chalonge peut donc difficilement être versée au compte d'une crispation de romancier face aux inévitables modifications de son œuvre (ses arguments, que nous détaillons plus loin, ne laissent aucun doute là-dessus). Deux autres adaptations sont réalisées avant sa mort : le roman *L'Île* (1962) est adapté pour la télévision en 1987, ainsi que *Le Propre de l'homme* (1989) en 1996, dans la veine animalière, avec Emmanuelle Laborit au casting<sup>7</sup>. L'affaire *Malevil* ne semble donc pas avoir fâché Merle avec les médias audiovisuels. Les gardiens de son droit moral non plus, semble-t-il, puisque France 3 confie à Denis Malleval, avec Jean Rouaud au scénario, une nouvelle adaptation de *Malevil* pour la télévision en 2009, et que Jérôme Dalotel porte l'histoire à la scène en 2012, sous le titre « *Ceux* » de *Malevil*<sup>8</sup>, avec l'assentiment public du fils de l'auteur, Olivier Merle :

5. — On reprend ici le terme forgé par Philippe Marion dans ses travaux de narratologie médiatique, par exemple dans « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n°7, 1997, p. 61-88.

6. — Robert Merle, Víctor Mora (adaptation) et Carlos Giménez (dessin), *Un animal doué de raison, Pif Gadget*, n°541-543, été 1979.

7. — Cette adaptation donne lieu à une intéressante médiatisation de l'éthologie simienne et de la langue des signes, grâce à la popularité de l'actrice sourde-muette. L'histoire est fondée sur l'idée que la langue des signes permettrait la communication avec les animaux. Le tournage se fait avec de vrais animaux et avec un soin tout particulier pris à communiquer avec eux, dont témoigne le choix d'Emmanuelle Laborit, comme pour réaliser *in vivo* l'expérience décrite par le roman.

8. — « *Ceux* » de *Malevil*, adaptation et mise en scène de Jérôme Dalotel d'après l'œuvre de Robert Merle, spectacle créé par la compagnie Acteur Toi-Même, la Compagnie des

Force est de constater que le pari est parfaitement réussi. D'abord parce que l'atmosphère angoissante du roman est judicieusement rendue et servie par d'excellents acteurs (tous tiennent leur rôle et de fort belle manière). Ensuite parce que le metteur en scène s'est suffisamment imprégné de l'œuvre initiale pour maintenir son esprit et sa problématique tout en osant s'affranchir du strict respect de la psychologie de certains personnages clés, ou de la conclusion plus heureuse du roman. En ce sens, il a fait acte de création artistique sans laquelle la transposition au théâtre d'un roman n'est qu'une simple décalcomanie sans intérêt<sup>9</sup>.

Un an plus tard, en 2013 lors de sa première diffusion, le nom de Robert Merle figure au générique du téléfilm de Malleval. Est-ce un signe de la satisfaction de ses ayants droit ? Une documentation critique quasi inexistante empêche d'en être sûr ; les termes des contrats ont peut-être changé, et ce détail tient sans doute à d'autres raisons. Certes, la (maigre) critique a été assez sévère avec ce téléfilm :

Quand un téléfilm doit attendre trois ans pour être programmé un samedi d'été en deuxième partie de soirée, ça sent le navet... Sur ce point-là, au moins, *Malevil* ne nous aura pas déçus : il n'y a rien à sauver dans ce concassage du roman d'anticipation de Robert Merle. Le monde peut bien avoir été ravagé par un mystérieux cataclysme, on s'en moque complètement [...] <sup>10</sup>.

N'importe : Merle le père se détournait de l'adaptation de Chalonge, Merle le fils ouvre la voie à une, puis deux déclinaisons qui étoffent encore le dossier de l'intermédialité de « Malevil ». Or le pragmatisme intermédial du père comme du fils ne fait aucun doute : celui-ci rejette toute adaptation qui serait une « décalcomanie sans intérêt », celui-là ouvre son rapport critique sur l'observation que « le sc.[énario] a réduit considérablement le roman, ce qui était en soi une nécessité indiscutable »<sup>11</sup>. Il faut donc garder à l'esprit, quand on ouvre le dossier « Malevil », qu'on est là devant un objet intermédial à plusieurs titres : parce que l'auteur était un romancier fréquemment adapté, d'une part, et parce que *Malevil* en particulier l'a été plus d'une fois, d'autre part. Ces deux versants de la question invitent bien sûr à étudier de près le raisonnement de Merle,

Barriques et le Prométhée Circus, Avignon, Théâtre des Barriques, 2012.

9. — Olivier Merle, « Lettre et critique adressé[s] par le fils de Robert Merle, Olivier Merle, écrivain », *Le Figaroscope*, [en ligne], disponible sur URL : <http://www.folietheatre.com/medias/-ceux-de-malevil-dans-le-figaroscope.fr.pdf?PHPSESSID=0098beb7743f35cf7f666232dd7a4a94>, consulté le 20 juin 2018.

10. — Samuel Douhaire, « *Malevil*, téléfilm de science-fiction », *Télérama*, 12 juil. 2013, [en ligne], disponible sur URL : <http://television.telerama.fr/tele/programmes-tv/malevil,13977019.php>, consulté le 20 juin 2018.

11. — Robert Merle, Lettre à Claude Nedjar sur le scénario de *Malevil*, printemps 1980, p. 1 (cette lettre figure au sommaire du présent volume).

lorsqu'en 1980 il rejette le film de Chalonge ; mais aussi à observer l'objet global « Malevil », depuis la parution du roman en 1972 jusqu'en 2013.

### **Malevil contre Malevil : mauvaise adaptation ou divergence d'interprétation ?**

On dispose d'une lettre de Merle à Claude Nedjar, le producteur du film *Malevil*, ainsi qu'un rapport de huit pages dactylographiées où l'écrivain énumère les raisons de son refus de participer à l'élaboration et à la diffusion du film<sup>12</sup>. La lettre est sans appel : Merle fait état de « très graves critiques » qu'il a formulées pour tenter de faire modifier le scénario de Chalonge et Dumayet ; voyant qu'il n'en a pas été tenu compte, il se « voi[t] contraint de faire jouer l'article II [du] contrat et d'exiger que [s]on nom ne figure ni dans le générique du film ni dans la publicité, directe ou indirecte, qui lui sera faite, avant, pendant et après le tournage, et au cours de son exploitation en salle »<sup>13</sup>. Pour lui, le film n'est « pas à proprement parler une adaptation, tout au plus [...] une fiction imaginée, selon le génie propre des scénaristes, à partir de [s]on œuvre »<sup>14</sup>. Les arguments contenus dans le rapport détaillent cette vision de l'adaptation. Ils témoignent aussi d'une réception particulière, celle de Merle lui-même, non seulement du film mais de son roman : l'intermédialité, qui adjoint à la voix de l'auteur les nouvelles voix du scénariste et du réalisateur, transforme l'auteur en spectateur, en lecteur, voire en co-scénariste.

Dans les huit arguments de Merle, la moitié concerne explicitement le traitement des personnages principaux :

- I. La fascination terrienne
- II. Le thème religieux
- III. Le thème sensuel
- IV. Les personnages
- V. Miette
- VI. Evelyne
- VII. Emmanuel et Momo
- VIII. Le tunnel

En réalité, dans ce rapport, les trois premiers arguments se résument également au traitement d'un personnage : la Menou pour le premier, Fulbert pour le second, et Miette pour le troisième. La Menou porte à elle seule la quasi intégralité du premier argument concernant « la fascination terrienne ». Par son parler, bien sûr, dont le mélange de patois

12. — J'adresse mes plus vifs remerciements à Anne Wattel et, par son entremise, à la famille Merle, qui m'ont permis d'avoir accès à cette archive.

13. — Robert Merle, Lettre à Claude Nedjar sur le scénario de *Malevil*, p. 1.

14. — *Loc. cit.*

et de français est souvent souligné dans le roman. Mais le patois n'y est jamais transcrit tel quel ; il est toujours mentionné indirectement, avec une remarque sur le contraste avec le français, comme ici par exemple :

– Comment que me voilà, quand même !

Elle avait parlé en français, langage des sentiments officiels et polis. Elle commença aussitôt à se rhabiller, imitée par tous, et ce faisant, elle reprit en patois, à haute voix et sur un tout autre ton : et pas bien faite pour tenter le monde (*Mal.*, p. 105).

Sa critique du scénario permet à Merle de préciser son intention (qui n'est pas forcément si visible dans le roman puisque c'est ce français classique du narrateur qui régit toute l'énonciation) : « Le langage du sc. est totalement dépaysanisé, sans rythme, ni résonances populaires, ni dictons [...] la Menou dit “vot'pelle” comme une paysanne normande »<sup>15</sup>. Voilà qui met en lumière l'importance des caractérisations dispersées çà et là dans le roman, comme celle-ci, qui concerne un autre personnage :

Et elle ajoute en patois avec un soupir et en haussant les épaules :

– Dieu merci, ce n'était pas mon fils.

Je la regarde.

– Mais tu parles patois ?

– Mais je suis d'ici, dit-elle en patois (*Mal.*, p. 212).

On comprend alors qu'il n'y a pas qu'un terroir et sa paysanne emblématique qui manquent au scénario, selon Merle, mais un fonctionnement social complet. La Menou le porte par ses actions aussi, et la critique de Merle montre combien il est sensible à la construction du genre social : « [...] elle monte à cheval (chose impensable, étant donné son sexe, son âge, la symbolique paysanne concernant les rapports homme-cheval étant toujours en vigueur...) »<sup>16</sup>.

D'autres personnages sont relus par Merle à l'aune d'une symbolique que le scénario leur fait perdre, selon lui : Miette et Momo, surtout ; mais aussi en fonction de leur intérêt dramatique, par exemple au sujet des amis d'Emmanuel, et des types du Vétérinaire et du Pharmacien qui les remplacent dans le scénario (qualifiés par Merle d'« antidramatiques »<sup>17</sup>, mot souligné dans le rapport). La saisie des personnages permet donc à Merle de réaffirmer tout à la fois une symbolique, une thématique, un système d'actants et une courbe dramatique. Le « thème religieux », par exemple, est analysé à travers une relecture du personnage de Fulbert, le chef tyrannique de la communauté de La Roque. Tout le système des personnages et de leurs liaisons sociales vient sous la loupe que

15. — *Ibid.*, p. 1.

16. — *Loc. cit.*

17. — *Ibid.*, p. 3.

l'adaptation met entre Merle et son roman : l'auteur réaffirme la double dimension, religieuse et politique, de la prise en main de l'autorité par Fulbert et Emmanuel. Emmanuel, « le futur messie »<sup>18</sup>, est mentionné à deux reprises comme « l'Abbé de Malevil »<sup>19</sup> dans le rapport (alors que le film élimine tout cet aspect du roman) ; et c'est le pouvoir spirituel que porte Fulbert qui est désigné comme la raison de son charisme auprès des survivants de Malevil, voire auprès de ceux de La Roque, qu'il tyrannise pourtant. La grille de lecture qui en ressort montre une pensée stratégique de la religion, qui met dos à dos les catholiques et les protestants : « Emmanuel se fait élire Abbé de Malevil, et institue un contre-culte à forte coloration protestante, avec suppression de la confession auriculaire, etc. »<sup>20</sup>. L'argument II du rapport pourrait ainsi, tout aussi bien, s'intituler « le thème politique » ; d'ailleurs, la suppression du personnage, athée et communiste, de Meyssonnier (dont on se souvient qu'il est, dans le roman, poussé par Emmanuel à devenir maire de La Roque et donc à quitter Malevil), donne lieu à une analyse qui, tout à la fois, complète l'intérêt pour le monde rural et envoie une pique aux communistes, témoignant du trajet idéologique accompli par l'auteur<sup>21</sup> :

Meyssonnier est un personnage typé et savoureux qui a agacé les communistes en France (probablement parce qu'il est vrai), mais qui représente une constante des villages français du Midi : le communiste honnête, bon gestionnaire, rigoureux mais étroit, athée intransigeant, irrité par les compromis « politiques » de l'Abbé de Malevil<sup>22</sup>.

Ces développements sur des personnages supprimés expriment ainsi, tout à la fois, des critiques sur le scénario du film à venir et des retours approfondis sur les intentions du roman. Mais on voit mal comment, à moins de reprendre complètement leur script, les scénaristes auraient pu en tenir compte. C'est différent pour l'argument VIII, où Merle regrette l'astuce scénaristique du tunnel en remplacement du village de La Roque. La lecture est malgré tout plus constructive car elle conclut chacune des cinq observations par une proposition. Par exemple, lorsque Merle critique l'utilisation de wagons à compartiments, contraire selon lui à la vie communautaire :

B – La division du train en wagons, et ceux-ci en compartiments, rend particulièrement difficile la vie communautaire dont Fulbert a de toute évidence besoin pour établir son double pouvoir, spirituel et temporel. Un

18. — *Ibid.*, p. 2.

19. — *Ibid.*, p. 2 et 5.

20. — *Ibid.*, p. 2.

21. — Voir sur ce point Anne Wattel, *Robert Merle : écrivain singulier du propre de l'homme*, *op. cit.*, chap. 1, « Une filiation (de gauche) sans affiliation », p. 27-50.

22. — Robert Merle, Lettre à Claude Nedjar sur le scénario de *Malevil*, p. 3.

wagon-restaurant ou un wagon sans compartiments serait plus plausible que le plein air – au milieu des cendres – pour célébrer le culte<sup>23</sup>.

Ou encore lorsqu'il analyse le rôle des gendarmes (observation C) :

[...] la transformation des gendarmes en bras séculier répressif et sadique d'une dictature théocratique para[it] peu probable ou acceptable, la connotation du gendarme dans la tradition française étant marquée par le comique et la bonhomie. On ne voit pas bien des gendarmes enfermer José dans son réduit inhumain, ni assister avec sérénité à des viols répétés. [...] Il vaudrait mieux pour la crédibilité que Fulbert trouve son bras séculier dans un groupe de trois ou quatre chasseurs, avec qui il partagerait ripaille et femmes, au détriment du reste du troupeau<sup>24</sup>.

Ces propositions de co-écriture (en quelque sorte) du scénario témoignent d'une certaine idée de l'adaptation comme équivalent du roman, dont Jean Cléder a montré à plusieurs reprises qu'elle est tout autant, et peut-être surtout, pensée du littéraire plutôt que pensée du cinéma<sup>25</sup>. On n'en trouve nulle preuve plus éloquente que dans la critique de la fin du film (qui conclut le rapport). Dans ces deux pages, Merle se comporte d'abord en scénariste de l'adaptation : il résume le roman, en donne la transposition en images, et termine par un commentaire qui explicite la portée du roman comme démonstration d'un funeste recommencement :

Dans le ro.[man], la fin est marquée par un débat entre pacifistes et réalistes quand on s'aperçoit qu'on manque de cartouches et que la question de savoir si on va en fabriquer ou non se pose avec acuité. Les réalistes l'emportent : on craint trop d'être confronté un jour par un groupe fortement armé pour admettre qu'on puisse être en face de lui désarmé, battu et réduit en esclavage.

La vision finale – transposée en langage cinématographique – devrait être une petite usine artisanale où on fabrique de la poudre à partir du salpêtre et du charbon.

En d'autres termes, tout recommence : et l'humanité reprend avec un aveuglement de fourmi le chemin qui l'a menée à sa destruction<sup>26</sup>.

C'est seulement après cela qu'il décrit la fin prévue par le scénario (sauvetage des Malevilliens en hélicoptère) et en opère la critique ironique, à la fois sur le plan dramatique et sur le plan philosophique :

L'inconvénient majeur de ce dénouement, c'est que du point de vue dramatique, il produit un anticlimax particulièrement frustrant [...]. La

23. — *Ibid.*, p. 6.

24. — *Loc. cit.*

25. — Voir Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2012.

26. — Robert Merle, Lettre à Claude Nedjar sur le scénario de *Malevil*, p. 7.

vision du ro.[man] est une vision apocalyptique d'une planète tout entière dévastée [...]. Dans le sc.[énario], la guerre atomique est un épisode à conséquences très limitées [...], les choses reprennent leur cours normal, les survivants étant récupérés et réintégrés dans la civilisation qui, Dieu merci, continue sous l'égide de ces Allemands si polis<sup>27</sup>.

La prise en compte d'une telle critique par Chalonge et Dumayet aurait pu conduire à une suppression pure et simple de leur épilogue ; l'histoire du cinéma donne des exemples de ce type de revirement, par exemple dans *Blade Runner* (1982/1992). Mais Chalonge et Dumayet, on le verra, n'ont pas pris cette option.

La réception par Merle du scénario de 1980 débouche donc sur l'esquisse d'un synopsis virtuel, une adaptation « fidèle » telle que pouvait la concevoir ce romancier qui se définissait comme « un cinéaste qui fait des films sans écran »<sup>28</sup>. Le film effectivement réalisé en 1980 gagne à être rapporté non seulement à ce synopsis fantôme, mais encore à son *reboot* télévisuel de 2009/2013 par Denis Malleval<sup>29</sup>. Les choix effectués par les réalisateurs sont en effet révélateurs d'une inscription de « Malevil » dans un périmètre problématique qui excède, et peut-être subsume, celui des intentions de Merle.

### « *Malevil* » au cinéma : adaptation vs. interprétation

*Malevil*, écrit comme le journal d'Emmanuel, commence par une longue méditation sur le temps, et sur les jalons mémoriels qui survivent à la stupeur dans laquelle se trouve le scripteur. Ce n'est qu'après leur rappel que le récit de la catastrophe peut intervenir, suivant un modèle narratif survivaliste. Anne Wattel a montré, en rejoignant les travaux d'Emmanuel Boisset ou de Claude Romano<sup>30</sup>, comment ce dispositif faisait de l'événement (qui perce le réel d'une actualisation impensable et indicible) un avènement, lequel ouvre le temps et la parole sur un récit et une communauté de vivants. Chalonge choisit un déclenchement très différent, sans délégation d'énonciation ni analepse narrative : le générique déroule des paysages bucoliques au son d'un accordéon, en suivant le parcours d'une 2 CV jaune de facteur, avant qu'une scène manifestement ordinaire fasse débiter le récit du film (on douche Momo).

27. — *Ibid.*, p. 8.

28. — Robert Merle, Lettre à un lecteur, 22 nov. 1970 ; cité par Anne Wattel, *Robert Merle : écrivain singulier du propre de l'homme*, op. cit., p. 88.

29. — Le téléfilm de Denis Malleval est annoncé en 2009 et réalisé en 2010, mais il n'est diffusé qu'en 2013.

30. — Anne Wattel, « Quand ouvrir sur la fin, c'est commencer par clore... : *Malevil* de Robert Merle », *Cahiers ERTA*, n°4, 2013, p. 95-107 ; Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, « Épiméthée », 1998 et *L'Événement et le temps*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2012 ; Emmanuel Boisset & Philippe Corno (dir.), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006.

Ensuite seulement le film rejoint les grandes lignes du schéma romanesque : un groupe dans la cave d'un château, une catastrophe, la sortie qui la suit et la découverte des paysages de mort ; puis l'organisation progressive de la communauté de survivants ; la découverte d'autres survivants, isolés ou regroupés en communauté ; la confrontation des Malevilliens avec eux ; et une fin ouverte sur la renaissance de la nature et la poursuite de la reconstruction sociale. On a vu combien les deux fins sont divergentes, à travers le rapport de Merle. Il est remarquable que le romancier ne commente nullement l'abandon, par le scénario, de la mort d'Emmanuel, puis de la Menou. Le roman se termine en effet sur un bref chapitre où le journal se poursuit sous la plume de Thomas, son récit de l'appendicite fatale d'Emmanuel, et son compte rendu de l'assemblée après laquelle la fabrication de munitions a été décidée. Dans le film de Chalonge, Emmanuel est dans l'hélicoptère, avec la Menou et d'autres survivants (dont Momo, qui n'est pas mort non plus). Tout se passe comme si, ici, Merle avait concentré son jugement sur le sens de cette fin, et non sur son contenu diégétique. Remarquable aussi, du coup, la coda du film de Chalonge, dont Merle ne parle pas : par le hublot, on voit une jument blanche courir sur le terrain craquelé d'où a décollé l'hélicoptère emmenant les survivants ; la caméra redescend jusqu'à elle et la suit jusqu'à la rivière où descend un radeau ; sur ce radeau, trois Malevilliens, dont Evelyne enceinte, naviguent vers les terres stériles que la voix off d'un militaire de l'hélicoptère vient de déclarer zone interdite. Le générique de fin apparaît sur cette image, avec une bande-son de musique contemporaine disharmonique, qui contraste beaucoup avec l'accordéon musette du générique d'ouverture. Cette coda fut-elle ajoutée au scénario après la lecture de Merle, sans qu'il en soit tenu informé ? A-t-elle, aurait-elle atténué sa frustration devant l'« *anticlimax* »<sup>31</sup> qu'est à ses yeux le ballet d'hélicoptères et leur sauvetage lénifiant ?

Le téléfilm de Denis Mallevial apporte un contrepoint à ces questions. Plus de trente ans après la première adaptation, la seconde construit, en effet, une troisième fin à l'histoire (en remixant les éléments du roman) : la confrontation avec les communautés adverses s'est achevée au bénéfice de Malevil ; une bande de pillards de blé est repoussée par Emmanuel, mais au prix de sa vie ; la jeune femme enceinte (appelée ici Sarah) est immédiatement prise sous son aile par Thomas, qui prend la direction des opérations et du groupe ; le générique de fin se déclenche sur la vue du champ de blé, en couleurs vives sous le ciel bleu, d'où l'on évacue le cadavre du premier chef, sous le regard vigilant du second, pendant que la Menou serre Sarah dans ses bras. La musique du générique final est la même que celle de l'ouverture (une voix lyrique féminine accompagnée

31. — Robert Merle, Lettre à Claude Nedjar sur le scénario de *Malevil*, p. 8. Le mot est souligné dans le rapport.

par un orchestre classique). Cela produit un effet de cercle refermé, ou plutôt de spirale repartant pour un tour : la vue champêtre fait écho à celle du générique d'ouverture, que Malleval et Rouaud ont scénarisé en épousant étroitement celui de Chalonge (des voitures allant et venant sur les routes de la campagne environnante, sous différents angles de prise de vue) ; le groupe resserré autour de Thomas fait écho à celui que dominait Emmanuel. Entre chaque vue et son image-racine, la catastrophe écologique et humaine a eu lieu, « Malevil » a été décliné une, puis deux fois. Sans savoir si Rouaud scénariste a eu accès au rapport de Merle, on est frappé par sa « fidélité » au roman – malgré le remixage de ses éléments –, ou plutôt par sa lecture merlienne du roman (« tout recommence »), qui s'inscrit dans une tradition classique du roman de science-fiction post-apocalyptique (dont *A Canticle for Leibowitz*, de Walter M. Miller, fournit en 1961 un modèle particulièrement achevé). Cela n'en souligne que plus fortement l'option prise par Chalonge, non pas tant dans le sauvetage par hélicoptère que dans la fuite des dissidents en radeau. Avec cette coda, en effet, un autre horizon narratif est esquissé : ni « affadissement et rosisement de la situation »<sup>32</sup>, comme Merle qualifie les hélicoptères dans son rapport, ni éternel recommencement comme dans le roman de 1972 ou le téléfilm de Malleval en 2013, ce survivalisme dissident déplace le *finale*, littéralement (par la rivière, dans la diégèse : on quitte Malevil) et symboliquement : on quitte « Malevil » en tant que fiction où une place forte lutte contre d'autres communautés dans une terre dévastée, et on entre dans un autre type d'histoire, où une zone déclarée sinistrée par certains est investie clandestinement par d'autres. Un entretien réalisé en 2013<sup>33</sup> ne laisse aucun doute sur l'état d'esprit de Chalonge que l'on qualifierait aujourd'hui de « zadiste » (à la question de savoir quelle issue il aurait préférée pour lui-même, il répond : « Le radeau ! sans hésiter ») ; son inspiration de l'époque ne pouvait pas ne pas être nourrie par les luttes du Larzac (1970-1981).

D'autres moments des adaptations ouvrent cet effet de lecture intermédiaire, par ricochets interprétatifs. On ne peut les traiter tous ici, seulement en suggérer quelques-uns, particulièrement riches : la construction des relations sociales entre hommes et femmes (dont on a effleuré plus haut le simplisme merlien, à travers sa lecture de la Menou ou de Miette), la tension sexuelle (Merle parle dans son rapport de « thème sensuel ») comme moteur de la dramatisation, ou encore le rapport entre l'affect et le raisonnement dans le gouvernement des groupes humains – chaque élément de « Malevil » s'enrichit dans l'ensemble intermédiaire. La lecture/spectature entre alors aussi dans un régime différent, accède à ce

32. — *Loc. cit.*

33. — Yann Bertin, *Conversations avec Christian de Chalonge sur son film Malevil*, Tamasa & InscrCiné, 2013, [en ligne], disponible sur URL : <https://vimeo.com/119043622>, consulté le 20 juin 2018.

fonctionnement sériel décrit par Paul Bleton dès 1997<sup>34</sup>, par Matthieu Letourneux plus récemment<sup>35</sup> : rythmée par le repérage de la différence et de la répétition, l'attention du lecteur/spectateur se répartit entre moments communs et divergents, constantes et variations. Parmi les premières, il reconnaît ainsi pour ainsi dire des figures imposées de « Malevil », à travers les trois œuvres de l'ensemble, combinant leurs langages verbal, sonore et visuel. Par exemple cette voiture du facteur dont on a vu la présence assidue au générique des films, qui amplifie un élément du chapitre III du roman, lorsque commence enfin le récit de la catastrophe. Le roman procède ici par prolepse funeste : l'élément « facteur + voiture jaune » est posé au seuil de ce récit qui a mis soixante-seize pages à commencer enfin, en en donnant immédiatement la substance mortifère :

A huit heures, j'allai chercher mon courrier [...].

Je revois ses cheveux noirs frisés, son large sourire [...] et je vois son large dos s'encadrer dans l'embrasure de la porte basse.

La 2 CV jaune, on réussit plus tard à l'identifier, tordue et calcinée. Mais de Boudenot, pas la moindre trace, rien, pas même un os (*Mal.*, p. 75-76).

Chalonge et Dumayet choisissent de reprendre cet élément au générique de leur film ; Malleval et Rouaud aussi, avec des variations qui soulignent, en creux, son caractère de figure imposée (le facteur est une factrice, la caméra suit d'abord une berline noire et ne prend la voiture jaune en relais qu'après que les deux véhicules se sont croisés, et surtout le générique n'intervient qu'après un prologue narratif). Aucun des deux films ne pratique l'anachronie narrative, mais tous deux rendent compte de celle du roman en insérant plus tard, lors du cheminement des personnages dans la cendre, au moins un plan sur la carcasse de la voiture postale, au plus un bref dialogue qui en commente la découverte. Le retour en arrière est laissé aux soins de l'esprit du spectateur, mais la charge symbolique de l'élément trouve ainsi son adaptation : à l'orée du texte comme des films, il donne la mesure narrative de la catastrophe.

Figures imposées, encore (sans exhaustivité) : la première sortie de la cave, marquée par l'insistance de la caméra sur l'escalier qui monte vers le désastre et le clair-obscur de la porte qui en fait le seuil ; l'obstination à reconstituer un appareil de radio, et le cheminement de la caméra dans les amoncellements d'objets récupérés pour leurs matériaux ; le gros plan

34. — Paul Bleton, « Le récit de fiction et son lecteur en culture médiatique : un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, vol. 30, n°1, « Récit paralittéraire et culture médiatique », automne 1997, p. 45-55.

35. — Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2017.

sur un cadavre d'animal englué dans la cendre noire ; les combats contre les communautés adverses, avec le placement des acteurs dans la vallée ou derrière les murets, et les alternances de cadrages proches ou lointains. Parmi toutes ces figures, la découverte du paysage dévasté, au sol, puis du haut du donjon, se charge de surcroît d'une réflexivité du langage visuel sur lui-même. La scène consiste en effet à *voir* les survivants *voir* le paysage, et la vue du donjon accentue la réflexivité : les jumelles saisies par Emmanuel font partie intégrante de la figure. Ce passage du film de Chalonge, où se déploient les paysages cendreaux, a été unanimement salué par la critique, même celle qui restait sévère sur d'autres aspects du long métrage : « Malheureusement, son film ne décolle pas assez, à mon avis, vers une dimension poétique laissant la place à l'imagination du spectateur. Mais les paysages, les décors magnifiques transfigurés par Max Douy [...] sont convaincants »<sup>36</sup>. Ces décors ont d'ailleurs valu au film sa seule distinction (un César en 1982). Le contraste entre ces décors (fidèlement copiés par Malleval sur Chalonge) et ceux de Jérôme Dalotel au théâtre<sup>37</sup>, qui prend un parti-pris de sobriété maximale et recentre toute l'intrigue dans l'intérieur de la cave, souligne *a contrario* le rôle fondamental de cette visualisation des paysages dans le destin de « Malevil » comme fiction cinématographique post-nucléaire. Pour la saisir, il faut élargir encore le périmètre de l'interrogation et atteindre l'échelle des récits médiatiques<sup>38</sup> qu'elle croise, ou rejoint.

### « *Malevil* », fiction post-post-nuke

Les dates qui jalonnent l'objet intermédial « Malevil » deviennent ironiques, quand on les envisage dans ce périmètre élargi. Dans le roman, la catastrophe est datée de Pâques 1977, c'est-à-dire cinq ans après sa publication, dix ans après un article sur « La hantise atomique »<sup>39</sup>... et l'année même des manifestations tragiques contre le supergénérateur

36. — Samuel Lachize, *L'Humanité Dimanche*, 18 mai 1981.

37. — Nous n'entrerons pas ici dans les détails de cette pièce car il ne nous a pas été possible de la voir. Donc nos observations se fondent sur les enregistrements disponibles sur le site Caspevi ([en ligne], disponible sur URL : <http://www.caspevi.com/malevil>, consulté le 1<sup>er</sup> fév. 2018) et sur les bandes-annonces et dossier de presse de la Compagnie des Barriques ([en ligne], disponible sur URL : <http://www.compagniedesbarriques.com/ceux-de-malevil>, consulté le 20 juin 2018).

38. — On adopte et on étend ici les définitions de « médiatique » telles qu'elles sont discutées et affinées par Pascal Durand au sujet de la presse : « Raisonner en termes médiatiques, c'est aussi prendre en considération le fait que le journal est lui-même encadré dans un ensemble de pratiques discursives et sociales qui l'informent mais aussi le travaillent » (« Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », *COntEXTES*, n° 11, nov. 2012, [en ligne], disponible sur URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5392>, consulté le 20 juin 2018).

39. — Robert Merle, « Politique-fiction et angoisse planétaire », *Le Monde*, supplément au n° 7074, 11 oct. 1967, p. IV-V. Cette double page de politique-fiction comporte notamment un article de Robert Merle intitulé « La hantise atomique ».

de Creys-Malville (mort de Vital Michalon). Tout laisse penser qu'il s'agit d'une coïncidence : Merle écrit son roman en 1970, le plan Messmer est présenté en 1974, et rien ne montre que Merle en ait eu une connaissance anticipée. « Malevil » s'est construit, de toute façon, comme objet culturel global. Il reçoit, en 1974, le prix John Wood Campbell Memorial, ex-aequo avec *Rendezvous with Rama* d'Arthur C. Clarke<sup>40</sup>, qui témoigne de son inscription dans la série culturelle de la science-fiction en dépit de son auteur, qui se donnait beaucoup de mal pour le ranger plutôt dans la politique-fiction<sup>41</sup>. De fait, *Malevil* porte peu l'accent sur la science et la biologie post-nucléaire : il n'y a ni radiations, ni retombées pour compliquer la survie, que le romancier soumet plutôt à l'épreuve du dénuement total (médical, en particulier). Il s'agit donc davantage d'observer la fin de la technique, et de porter l'accent sur les survivants et leur organisation sociale : la revue de presse de 1972 est éloquente, qui titre à trois reprises sur la « robinsonnade » de *Malevil*<sup>42</sup>. En tant que tel, *Malevil* aurait donc pu gagner un destin de politique-fiction touffue, peuplée de protestants et de catholiques, de communistes et de vieux paysans, et former un jalon important de la science-fiction française politique des années 1975-1980 : l'un de ses recueils phares s'intitule *Retour à la terre*<sup>43</sup>, et son principal représentant, Jean-Pierre Andrevon, publie en 1979 « Les retombées », une nouvelle qu'on peut lire comme un pastiche ou une variation sur *Malevil*<sup>44</sup>. Le film de Chalonge fait basculer plus nettement cette parabole dans la science-fiction médiatique et sa culture. La simplification nécessaire au scénario, on l'a vu, coupe précisément dans l'épaisseur terrienne et psychologique ; les affrontements avec les communautés adverses, fortement réduites en nombre, sont moins l'occasion d'explorer la diversité des contrats sociaux survivalistes (comme dans le roman<sup>45</sup>) que de dramatiser scénaristiquement, comme dans tous les films « *post-nuke* »<sup>46</sup>, la violence armée dont les Malevilliens ne peuvent

40. — Arthur C. Clarke, *Rendezvous with Rama*, Londres, Gollancz, 1973.

41. — Voir Anne Wattel, *Robert Merle : écrivain singulier du propre de l'homme*, op. cit., p. 75-80, et Gérard Klein, préface à Élise Fontenaille, *Unica* [2006], Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 2008, [en ligne] disponible sur URL : <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/Unica/>, consulté le 20 juin 2018.

42. — Jean Freustié, « Les Robinsons de la bombe », *Le Nouvel Observateur*, n°388, 17-23 avril 1972 ; Jacqueline Piatier, « Une robinsonnade pour l'époque atomique », *Le Monde*, 5 mai 1972 ; André Stil, « Robinson demain ? », *L'Humanité*, 4 mai 1972.

43. — *Retour à la Terre* (série), nouvelles réunies par Jean-Pierre Andrevon, Paris, Denoël, « Présence du futur » : *Retour à la Terre 1*, n°189, 1975 ; *Retour à la Terre 2*, n°216, 1976 ; *Retour à la Terre 3*, n°242, 1977.

44. — Jean-Pierre Andrevon, *Les Retombées*, Neuvy-en-Champagne, Le Passager clandestin, « Dyschroniques/Science-fiction », 2015. Jean-Pierre Andrevon consacre plutôt son récit aux stratégies militaires et médiatiques d'occultation de la catastrophe.

45. — Voir Anne Wattel, *Robert Merle : écrivain singulier du propre de l'homme*, op. cit., chap. « Le prix à payer » p. 237-259.

46. — Mot-valise américain pour *post-nuclear*, qui désigne un genre du cinéma d'action de série B. La formule mise au point dans les années soixante-dix aboutit à des succès grand

faire l'économie, malgré leur répugnance. L'énonciation visuelle de la désolation, surtout, détermine la participation du *Malevil* de Chalonge à la série culturelle des films post-apocalyptiques. Dans cette veine, où Mick Broderick observe le lent remplacement d'un imaginaire du désastre par un imaginaire de la survie au tournant des années quatre-vingt<sup>47</sup>, le film installe la désolation dans le paysage rural, opte pour la lenteur, le cinémascope, une faible dramatisation narrative et visuelle, des écrans noirs pour figurer le temps qui passe lentement. En cela, il se distingue du *post-nuke* sériel, qui relève du cinéma d'action. Une conjonction culturelle va serrer le nœud entre ce style, la question nucléaire et la branche méditative des fictions post-apocalyptiques. Un an avant le film sort sur les écrans l'adaptation de *Pique-nique au bord du chemin*, roman russe de science-fiction paru en 1972<sup>48</sup>, la même année que *Malevil*. *A priori*, rien de commun entre la politique-fiction terrienne de Merle et la sotie des frères Arcadi et Boris Strougatski (un passage d'extra-terrestres a laissé sur terre des zones où se produisent des phénomènes étranges). Mais le film qu'en tire Andreï Tarkovski, *Stalker*, remarqué tant par le *fandom* de la science-fiction que par le public cinéphile général, se distingue par une absence totale et revendiquée d'effets spéciaux, une mise en scène très lente, des effets de tension narrative très lâches, voire absents ; il construit un malaise diffus, une esthétique de ruines, d'usines désaffectées et de campagne inquiétante ou dévastée. L'interprétation des phénomènes étranges de la Zone, dans le film, reste complètement ouverte (il n'est même pas certain qu'il s'agisse d'extra-terrestres). La catastrophe de Tchernobyl, en 1986, plaque là-dessus une masse de significations supplémentaires. Après Creys-Malville et sa violence policière, *Stalker* et son malaise post-industriel, l'évacuation qui, en quelques jours, fait de Pripiat une ville morte vient embarquer « Malevil » dans un nouveau récit médiatique de la « hantise atomique ». Le nœud est prêt, et construit le « *French Stalker* », comme le titre une critique tardive du film de Chalonge<sup>49</sup>, écrite à l'occasion de la sortie du DVD<sup>50</sup>.

Rien d'évidemment militant dans cette construction culturelle. Dans le périmètre auctorial, Merle lui-même a beaucoup évolué entre 1967, 1972 et 1986. L'année de Tchernobyl, il publie même ce qu'on pourrait considérer comme un anti-Malevil, *Le jour ne se lève pas pour nous*, dédié

public comme *Mad Max 2* (1982) qui mettent le *post-nuke* à la mode.

47. — Mick Broderick, « Surviving Armageddon : Beyond the Imagination of Disaster », *Science Fiction Studies*, n° 61, nov. 1993, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/61/broderick61art.htm>, consulté le 20 juin 2018.

48. — Arcadi et Boris Strougatski, *Pique-nique au bord du chemin* [1972], traduit du russe par Svetlana Delmotte, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1981.

49. — Virgile Dumez, « French Stalker », *À voir/à lire*, 26 mars 2013, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.avoir-alire.com/malevil-la-critique-le-test-dvd>, consulté le 20 juin 2018.

50. — *Malevil*, film de Christian de Chalonge, Tamasa, 2013.

« aux Forces sous-marines françaises, et en particulier aux équipages du *Foudroyant* et de *l'Inflexible* »<sup>51</sup>. Moins apologétique qu'on a pu le dire, mais toutefois pleine d'empathie pour les militaires du sous-marin nucléaire, cette « docufiction » suscite quand même, dès sa réédition en format de poche, un avant-propos où l'auteur prend soin d'appeler au désarmement... tout en restant protégé :

[...] j'ai développé [...] une certaine sensibilité à l'Histoire telle qu'elle est sous nos yeux en train de se faire. Comment expliquer sans cela qu'ayant écrit *Malevil* il y a quatorze ans, j'aie recommencé à m'intéresser au nucléaire un an avant la catastrophe de Tchernobyl ?

*Malevil* a eu le mérite de décrire, d'une façon imaginative et concrète, les conditions effroyablement précaires de la survie en Europe, après une guerre nucléaire, de quelques groupes isolés. Mais on le sait aujourd'hui : cette description péchait par excès d'optimisme. Multipliez Tchernobyl un million de fois, ajoutez-y un demi-milliard de morts, la contamination irrémédiable de l'eau et du sol, les ténèbres et un froid glacial pendant un an au moins, et vous aboutissez à la disparition plus que probable de toute vie animale et humaine dans l'hémisphère Nord.

À part les fous, les furieux et les fanatiques, il n'est aucun humain en possession de son bon sens qui ne fasse des vœux ardents pour un désarmement important et simultané à l'échelle mondiale. Il faut y travailler, mais les yeux ouverts : ce n'est pas pour demain<sup>52</sup>.

Le contraste frappe, entre la dramatisation de l'imaginaire post-nucléaire (cette fois renseigné par la science, et non purement parabolique comme dans le roman) et le pragmatisme qui suit. Est-ce là une énième contradiction de cet « auteur *moyen* »<sup>53</sup>, ni engagé ni dégagé, revendiquant une « littérature de la filiation » mais « sans affiliation » (pour reprendre le mot d'Anne Wattel)<sup>54</sup> ? Le contexte culturel aussi s'est modifié. Le récit médiatique du front anti-nucléaire atteint son apogée avec la crise des euromissiles (1983), l'Initiative de défense stratégique (surnommée « Guerre des étoiles ») en 1984, et la catastrophe de Tchernobyl. Mais ensuite, l'effondrement du bloc de l'Est, l'évolution du périmètre du Traité sur la non-prolifération des armes nucléaires, des dissensions internes entre militants, tout cela réoriente « l'imagination du désastre »<sup>55</sup> : l'affrontement est-ouest s'éloigne, un espoir de désarme-

51. — Robert Merle, *Le jour ne se lève pas pour nous*, Paris, Plon, 1986, p. 5.

52. — *Id.*, *Le jour ne se lève pas pour nous*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1997, p. 7-8.

53. — « Merle sera donc tenu pour un auteur *moyen*, un paralittérateur, l'auteur d'une œuvre en marge de la culture lettrée » (Anne Wattel, *Robert Merle : écrivain singulier du propre de l'homme*, *op. cit.*, p. 340).

54. — « [...] Dans l'écrit, » Merle « voit avant tout la possibilité de transmettre [...] des valeurs ; une littérature de la filiation, qui accorde à l'écrit un rôle éducatif pour une autre société, un autre possible » (*ibid.*, p. 30).

55. — Susan Sontag, « The Imagination of Disaster », *Commentary*, oct. 1965, p. 42-48 ;

ment s'exprime, les besoins en énergie font chanceler certaines convictions, certains rêvent d'un nucléaire propre. Mais c'est peut-être surtout l'articulation de la question nucléaire et de la fiction survivaliste qui se défait : la menace de « la bombe » est désormais dépassée par celle de la pollution chimique, de l'épuisement des ressources et du réchauffement climatique ; cet horizon écologique, beaucoup plus proche du public qu'un conflit nucléaire, engage d'autres types d'histoires. Entre les années 1990 et 2009, les écofictions, selon Christian Chelebourg<sup>56</sup>, développent à échelle industrielle des mythologies de fin du monde.

Cinq ans après la mort de Merle en 2004, le tournage de l'adaptation par Malleval débute dans un climat que certains ont pu désigner comme une vaste « écotartufferie »<sup>57</sup> : *Home* et *Le Syndrome du Titanic*, deux films réalisés par des personnalités extrêmement médiatiques (Yann Arthus-Bertrand, Nicolas Hulot<sup>58</sup>), adressent au grand public un message d'alerte écologique, affaibli d'emblée par leurs liens avec des consortiums industriels et pétroliers. En face de ces non-fictions, *Avatar* (2009), le long-métrage de science-fiction extra-terrestre de James Cameron, qui crève le plafond du box-office, est désigné comme le grand film écologique de l'année, pendant que *The Road*<sup>59</sup>, adapté de Cormac McCarthy<sup>60</sup>, intensifie l'épure de l'imaginaire survivaliste. Nulle trace plus éloquente de ces mutations culturelles que le traitement du compteur Geiger dans « Malevil ». Le roman en place un dans l'armoire de l'oncle, c'est-à-dire qu'il appartient symboliquement aux fondations du château, et de la fiction ; Thomas va le chercher en préalable à la sortie de la cave, mais la machine n'indique aucune radiation, comme si la cause de la catastrophe était à la fois évidente et sans intérêt :

– Il pense que c'est une bombe ?

– Oui.

– Et toi ?

– Oui.

– Ah, dit Meyssonnier, et il se tut.

[...] Thomas revint dix minutes plus tard, les écouteurs aux oreilles et le compteur Geiger au bout du bras. Il dit d'une voix brève :

– Négatif dans la première enceinte (*Mal.*, p. 107).

repris dans *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 209-225.

56. — Christian Chelebourg, *Les Écofictions : mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2012.

57. — Le mot « écotartuffe » est utilisé par divers collectifs militants, autour de l'élection présidentielle de 2007, par exemple dans le magazine *Casseurs de pub* ou la revue *La Décroissance*.

58. — *Home*, film documentaire de Yann Arthus-Bertrand, 2009 ; *Le Syndrome du Titanic*, film documentaire de Jean-Albert Lièvre & Nicolas Hulot, 2011.

59. — *The Road*, film de John Hillcoat, 2009.

60. — Cormac McCarthy, *La Route* [*The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006], trad. de l'anglais (États-Unis) par François Hirsch, Paris, Éd. de l'Olivier, 2008.

Dans le film de Chalonge, il n'y a pas de compteur Geiger à disposition, mais les survivants fabriquent un testeur de pluie avec une pellicule photo. L'accent ici est doublement déplacé : sur l'ingéniosité technologique des survivants, et sur la toxicité potentielle de l'eau, c'est-à-dire sur l'inversion possible des symboles de survie (ce qui donne sens aussi à l'affrontement avec les communautés adverses). Dans le téléfilm de Malleval, enfin, Thomas et Emmanuel sortent ensemble la machine de l'armoire de l'oncle, et en commentent le caractère obsolète. Coloré, usiné, et filmé comme un jouet, le compteur est vite abandonné. Cette interprétation encode tout à la fois une « fidélité » au roman initial, et une sensibilité aux mutations culturelles qui se sont produites depuis sa parution. Prises ensemble, ces trois variations forment comme un sous-récit intermédial miniature de « Malevil » comme fiction qui a cheminé aux côtés, successivement, de l'angoisse nucléaire (avec ses scénarios de conflit mondial hérité de l'équilibre de la terreur), de la déshérence post-industrielle (avec ses scénarios néo-médiévalistes), et de la résignation au nucléaire civil en contexte de catastrophe écologique élargie. Ce que ce compteur Geiger mesure, c'est que « Malevil » est une histoire à lire désormais, en quelque sorte, comme fiction *post-post-nuke*.

### Conclusion

L'approche qui a été adoptée ici s'inspire des propositions de Jean Cléder et Laurent Jullier à propos de l'adaptation de *Madame Bovary* :

[...] la puissance de réflexion ou d'interrogation portée par une œuvre littéraire ne saurait être affaiblie par le médium cinématographique en tant que tel. [...] Le travail de Manoel de Oliveira nous fait comprendre que ce qui est important dans l'œuvre de Flaubert n'appartient pas à Flaubert, mais à qui saura se l'approprier – en continuer l'écriture et l'interprétation<sup>61</sup>.

Cette démarche a des points communs avec celle de la théorie des textes possibles<sup>62</sup>, en observant comment les prolongements d'une œuvre mettent en lumière ou libèrent ses potentialités, ce qui n'y était pas encore écrit ; voire, qu'une adaptation est toujours une version possible d'une œuvre littéraire. Dans cette démarche, il n'y a pas lieu d'appliquer de jugement esthétique *a priori* ; c'est pourquoi nous sommes plutôt restée attentive à la manière dont le jugement critique porté sur les œuvres a pu déterminer leur participation au discours médiatique global. Le téléfilm

61. — Jean Cléder & Laurent Jullier, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, « Champs », 2017, p. 210.

62. — *Théorie des textes possibles*, dir. par Marc Escola, Amsterdam, Rodopi, « C.R.I.N. » (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française), vol. 57, printemps 2012.

de Malleval, d'une diffusion confidentielle, mal reçu, éclaire l'ensemble intermédial « Malevil » en raison même des choix qu'on peut juger de mauvais goût (la grosse berline noire contre la voiture jaune de la factrice). En examinant les diverses adaptations de *Malevil* au même titre que les arguments de Merle, cet article défend une déhiérarchisation culturelle où chaque adaptation témoigne d'une lecture, d'une réception, dans un vaste ensemble où le point de vue de l'auteur du roman n'est pas nécessairement dominant. Le contexte médiatique, tant du discours social que des productions de l'industrie du spectacle, canalise, à l'évidence, une part majeure des significations prises par « Malevil ». On a insisté ici sur les genres du cinéma et de la science-fiction romanesque, mais on pourrait augmenter encore cette étude, avec les bandes dessinées franco-belges, en particulier. Claude Auclair avec *Simon du fleuve* (1973), Michel Crespin avec *Marseil* (1979), Hermann avec la série *Jeremiah* (1979), par exemple, élaborent une veine de fictions post-apocalyptiques dessinées qui tranche autant avec le cinéma d'action que le *Malevil* de Chalonge. La cristallisation, autour de 1975-1980, de luttes militantes et de fictions ou d'écritures dissidentes s'observe aussi bien dans la littérature expérimentale que dans les productions grand public. Robert Merle, à ce moment-là, pour des raisons de positionnement politique et littéraire, n'est plus la voix la plus importante dans le consortium auctorial de l'objet médiatique global désigné ici comme « Malevil ». Étudier le geste de son refus permet pourtant, trente-cinq ans plus tard, de comprendre l'intérêt que présentent les différentes adaptations de son roman, jusqu'à ses prolongements les plus « infidèles ».

Irène LANGLET

*E. A. Espaces humains et interactions culturelles*

*(E. A. 1087 – EHIC)*

*Université de Limoges*

*irene.langlet@unilim.fr*