

## Mise en scène de la guerre : Quand le théâtre devient résilience dans le roman de Sorj Chalandon, *Le Quatrième mur*

Sarah KOUIDER RABAH  
Université de Blida 2

### Résumé

Sorj Chalandon raconte, dans *Le Quatrième mur*, la guerre civile au Liban à travers la mise en scène de *Antigone* d'Anouilh. Par le biais d'un panel de jeunes personnages issus des parties belligérantes, l'auteur propose une immersion dans l'Histoire, la fiction et la tragédie grecque selon un subtil entrecroisement intertextuel, qui serait à considérer comme un possible dialogue générique, dans l'espoir d'une résilience effective se manifestant au-delà de l'écriture.

**Mots clés :** Sorj Chalandon, guerre, Liban, théâtre, Antigone, intertextualité, paix.

### Abstract

Sorj Chalandon tells, in *The Fourth Wall*, the civil war in Lebanon through the staging of *Antigone* of Anouilh. Through a panel of young people from the belligerent parties, the author proposes an immersion in Greek history, fiction and tragedy, in a subtle intertextual interweaving, which would be considered as a possible generic dialogue in the objective of an effective resilience manifesting itself beyond writing.

**Keywords :** Sorj Chalandon, war, Libanon, theater, Antigone, intertextuality, peace.

### Introduction

Nous ne pouvons rester insensibles face à des images de guerre qui entrent chez nous sous la forme d'un « spectacle ». Quand les images des embuscades et des tueries défilent à la télévision, crûment réalistes, elles sont nourries de terreur et d'inhumanité et ne peuvent laisser indifférents les hommes, aussi coupables soient-ils parfois dans ces charniers d'innocents.

Le Liban, terre d'une mosaïque confessionnelle, a vécu, dans les années quatre-vingt, l'horreur de la guerre et en garde encore aujourd'hui les séquelles. Le sang a abreuvé le pays des cèdres et le trauma des conflits intercommunautaires demeure vivace.

Étudier la mise en scène de la guerre et son impact sur les enfants en littérature nous interpelle directement. *Le Quatrième mur*<sup>1</sup> de Sorj Chalondon,<sup>2</sup> est un roman qui se déroule entre Paris, Beyrouth et d'autres villes libanaises, ils s'y mêlent, dans la douleur des affrontements sanguinaires, belligérants et spectateurs, enfants victimes et adultes bourreaux. Dans ce roman, Georges le français, metteur en scène rêveur et idéaliste, espère ouvrir une parenthèse enchantée, provoquer une trêve poétique en montant une pièce théâtrale, *Antigone*<sup>3</sup> la grecque, la rebelle d'Anouilh. L'auteur Sorj Chalondon a couvert la guerre civile au Liban pour *Libération* en sa qualité de journaliste. Il nous semble, à travers les strates du roman, chercher à en finir avec ses propres hantises de guerre, à expier les douleurs accumulées sur les terrains des opérations.

Nous sommes en présence d'un texte où la guerre est tantôt vécue sur les fronts, tantôt montrée en spectacle. Elle demeure au centre de la fiction, qui, au final, rend compte de l'abjection des combats. Nous retrouvons dans ce roman une certaine représentation de la guerre à travers le théâtre. L'histoire du roman est un prétexte à des clins d'œil réflexifs sur les limites de l'horreur, les frontières étanches entre l'amour et la haine, la paix et la guerre, le roman et la tragédie, mais surtout, sur leur propre mise en scène.

Dès lors, nous nous interrogeons sur cette intergénéricité induisant à la fois une intertextualité<sup>4</sup> liée à une grille d'analyse narratologique et structuraliste.<sup>5</sup> Ainsi, le roman à l'étude enfonce les frontières qui le

---

<sup>1</sup> CHALONDON Sorj, (2013), *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset.

<sup>2</sup> Ancien reporter sur France 24.

<sup>3</sup> ANOUILH, Jean (2008), *Antigone*, Paris, éd. La Table Ronde, Coll. La petite vermillon, 128p.

<sup>4</sup> Gérard Genette dresse une typologie des relations intertextuelles en les qualifiant de transtextuelles dans *Palimpsestes*, 1982. Dans le cas des digressions/rapports génériques, il serait plus approprié de parler d'architextualité. Ainsi, toute transcendance textuelle concerne « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

Elle autorise surtout à interroger les « croisements » des catégories : toute pratique hypertextuelle engage une activité de commentaire (métatextualité) et une réflexion sur les contraintes génériques du texte transformé ou imité dans la réécriture. Elle invite à ne pas isoler l'intertextualité des autres relations transtextuelles.

<sup>5</sup> Roland Barthes explique que l'analyse structurale est analyse textuelle se recoupe et se complètent : « l'une apporte l'idée de structure, l'autre l'idée d'infini combinatoire » et, ainsi d'ajouter « n'est-ce pas aussi une particularité du langage

cadrent. C'est cette mouvance de la forme générique qui nous préoccupe, de prime abord, dans le présent article. Quelles modalités d'écriture sont convoquées dans cette représentation de la guerre dans le roman de Sorj Chalondon ? Selon quel angle a-t-il transmis la souffrance des cibles de guerre ? Comment a-t-il reconstruit un univers traumatique avec des acteurs qui sont à la fois victimes et bourreaux en croisant leurs mémoires et en faisant de leur possible dialogue un idéal de paix, un espoir de fraternité ?

### **1. Perspectives d'analyse**

Nous engageons ici une étude animée d'une double intention. La première d'ordre générique, est précisément relative aux limites du roman, ses déclinaisons formelles et son entrecroisement avec le théâtre. La seconde – en connexion –, est d'examiner les stratégies scripturales au service de cette intertextualité générique.

Décrire la guerre et ses répercussions renvoie d'emblée à des genres clairement définis, en l'occurrence le roman réaliste, le roman historique ou le témoignage. Le projet de Sorj Chalondon s'effectue par le principe de la mise en scène réaliste et la perspective de résilience historique. Écrire la guerre, c'est la démarche du romancier, de l'historien et du témoin qui interroge les sources et tente d'établir les faits. Cette optique se distingue par trois objectifs :

- Convoquer le passé
- Décrire/mettre en scène la guerre
- Témoigner/conscientiser le lecteur

Cela est vérifiable dans le roman à l'étude. L'écrivain parvient à adopter ces différentes postures en relatant des événements historiques en interaction avec le parcours des personnages.

### **2. Présentation du roman**

Sorj Chalondon rassemblera des personnages issus des différentes communautés rivales : Sam le juif, le metteur en scène initial de la pièce, celui chez qui l'idée va germer mais qui ne pourra la concrétiser lorsque le cancer le clouera à un lit d'hôpital, celui qui va implorer l'ami Georges, le catholique anticonformiste pour le remplacer et réaliser ce rêve fou d'utopiste indomptable. Imane la palestinienne, belle et rebelle, aux cheveux de feu et à la stature de tragédienne, elle est Antigone, celle

---

d'être à la fois infini et structuré ? », in *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Vol. 08, n° 01, 1966, pp.1-27.

qui ne sera jamais inféodée, la muse des insoumis. Ou encore Charbel, le chrétien dont le frère phalangiste sera l'un des commanditaires du génocide de Sabra et Chatila qui jouera Créon, le père d'Hémon, joué par Nakad, le jeune druze, rêvant de gloire et de cinéma, portant ses origines en habits de scène, la fierté de son père, Marwan, le chauffeur de taxi de Georges, qui sera à la fois l'allié, le traducteur, l'ami et le protecteur. Il implorera aussi les chiites pour lui prêter trois jeunes afin de camper le rôle des Gardes du Roi Créon et aussi une veille pour celui de la Reine Eurydice. Ismène serait catholique arménienne et « La Nourrice », une Chaldéenne.

L'accord des acteurs et le pacte pour jouer *Antigone* fut scellé après deux ans de négociations. Deux ans durant lesquelles tout aurait pu chavirer. L'espoir de réunir les protagonistes de tous les camps pour une unique représentation, quelque part sur la ligne de démarcation, dans un cinéma de fortune partiellement détruit et qui fut, jadis, un édifice flamboyant dans un Beyrouth désormais saccagé, à l'image de ses bâtisses, était un projet fou, une utopie poétique, à la fois naïve, absurde et dangereuse.

Dans une écriture tranchante et qui sonne toujours juste, Sorj Chalondon nous entraîne dans un périple tragique, traquant incessamment la folie des hommes et l'effroi de leurs guerres.

Ainsi, à travers les trublions de son récit, l'auteur livre un témoignage original des atrocités des massacres : chacun de ses personnages représente un symbole, une idée pour laquelle il peut mourir, et qui trouve sa force dans le rôle qui lui est attribué. Nous sommes entraînés dans un labyrinthe fait de fêlures, de violence et de haine qui renvoie chacun de nous à ses contradictions face à une horreur indescriptible.

### **3. La guerre, et ce qui s'en suit...**

Dans le roman, il est question du « théâtre en paix, la guerre partout ailleurs » (Sorj Chalondon, 2013 : p113), et la première évocation de la guerre au Moyen Orient fut celle du massacre de Kiryat Shmona, là où 9 enfants furent tués sous les couteaux de jeunes palestiniens :

La veille, jeudi 11 avril 1974, trois membres du Front de Libération de la Palestine avaient attaqué la ville de Kiryat Shmona, en Galilée. Ils voulaient s'en prendre à une école, mais elle était fermée pour Pessah. Alors ils sont entrés dans un immeuble au hasard, assassinant dix-huit personnes dont neuf enfants, avant de s'infliger la mort. (S. Chalondon, 2013 : p18)

L'horreur de la tuerie est insoutenable. L'inhumanité de l'acte équivaut à un autre, celui du massacre perpétré dans l'un des bidonvilles palestiniens situés à Beyrouth :

Un soir, (Sam) est venu me (Georges) voir, bouleversé, respirant avec peine. Des chrétiens libanais avaient attaqué (le quartier de la Quarantaine). Trente mille miséreux entassés dans des baraques recouvertes de tôles. Après le bombardement du quartier, les miliciens avaient fait le tri, brisant les cohortes de drapeaux blancs. Les femmes et les enfants à gauche, les hommes en âge de porter des armes à droite. Des centaines de morts. [...] et voilà que deux jours plus tard, des Palestiniens, des Libanais et des miliciens étrangers étaient entrés dans Damour, un bourg chrétien au sud de Beyrouth. Enfants, femmes, hommes. Les vivants assassinés, les morts profanés dans leurs tombes. Le supplice d'une ville pour le martyr d'un quartier. (S. Chalondon, 2013 : p. 88)

Autrement dit, pour reprendre une phrase du roman : « C'est le Liban qui tire sur le Liban ». (Ibid., 2013 : p. 127). Dans le roman comme dans la réalité, les enfants seront soit tués, soit des tueurs : « L'air était malsain, fétide, lourd comme un fruit corrompu. Des enfants aux pieds nus pataugeaient dans ce jus. Ils couraient après notre voiture rouge et blanc en riant. Marwan les chassait de la main. Il était crispé. Il s'est raidi. "Fedayin", a murmuré mon chauffeur. » (Ibid., p. 130)

L'innocence, dans le cas des enfants palestiniens, n'est plus de mise. Elle est remplacée par un engagement patriotique fruit des exactions de la guerre. Impliqués dans le mouvement révolutionnaire, ils sont les acteurs du théâtre engagé de Mahmoud Darwich, enseigné par Imane, l'institutrice, qui incarnera Antigone, plus tard dans le récit.

À travers la voix des enfants, la guerre, cette machine infernale qui broie tout sur son passage, prend une dimension tragique qui rappelle celle du théâtre.

Le tragique de la situation au Liban tient de l'absurdité des conflits. La guerre civile est plus pernicieuse qu'une guerre entre deux pays qui s'affrontent sur les champs de bataille. Quand les combats d'une rue à une autre, dressent des voisins, des amis, voire même les membres d'une seule famille, on ne peut guère vaincre cette guerre-là.

#### **4. Cartographie intertextuelle de la guerre**

Pour conforter notre idée que le texte à l'étude est fondé sur des stratégies scripturales relayant l'intertextualité, nous proposons de dégager, dans un mouvement initial, les rapports entre perspective romanesque et digressions formelles de l'ordre de la représentation théâtrale.

Nous référencerons quelques données relatives à l'écriture théâtrale dans l'optique de montrer comment les motifs scripturaires de la mise en scène au théâtre sont représentés donnant en outre au lecteur le sentiment que le thème épouse la forme générique, à savoir la représentation de *Antigone*

par les personnages du texte et les frontières étanches entre le roman et le théâtre.

#### **4-1- La guerre, théâtre en scène et en actes**

Lors de la rencontre entre Georges et Yassine, le frère de Imane, il était dit :

- Alors, c'était vous ? Le Français du théâtre ?
- Oui, j'étais ce français-là. Il m'a regardé. Il parlait un mauvais anglais.
- Et vous êtes venu faire la paix au Liban ?
- Il ne se moquait pas. Il voulait m'entendre. J'ai souri.
- Je veux juste donner à des adversaires une chance de se parler.
- A des ennemis.
- Si vous voulez.
- Se parler en récitant un texte qui n'est pas d'eux, c'est ça ?
- En travaillant ensemble autour d'un projet commun.
- Il a rectifié la bretelle de son fusil d'assaut.
- C'est une forme de répit, alors ?

J'aimais bien le mot. J'ai dit oui. Le théâtre était un répit. (S. Chalondon, 2013 : p. 137)

Le théâtre dans le roman étudié est les tréteaux sur lesquels se peint le portrait de la guerre. Anouilh est un auteur cité constamment, sa voix se superpose à celle du narrateur et devient celle qui parle au personnage principal, Georges, qui lui dicte parfois la conduite à adopter, comme un chœur théâtral. Dans le texte, la tragédie est de mise et il n'est pas question de drame puisque :

Anouilh lui murmurait (à Georges) que la tragédie était reposante, commode. Dans le drame, avec ces innocents, ces traîtres, ces vengeurs, cela devenait compliqué de mourir. On se débattait parce qu'on espérait s'en sortir, c'était utilitaire, c'était ignoble. Tandis que la tragédie, c'était gratuit. C'était sans espoir. Ce sale espoir qui gâchait tout. C'était pour les rois, la tragédie. Deux fois, Georges est tombé. Il s'est relevé. Il a heurté une poutre jetée en travers. Et puis il est arrivé à la porte du garage. Il a traversé le quatrième mur, celui qui protège les vivants. (S. Chalondon, 2013 : p. 326)

Cet extrait est l'excipit (la clause de fin) du roman. Dans un enchevêtrement de références, nous retrouvons les thèmes majeurs du texte : l'*Antigone* d'Anouilh, la guerre et le tragique fratricide sans issue de paix. Le rappel du titre vient clôturer l'histoire comme elle a commencé, à partir de son seuil : le quatrième mur est un mur imaginaire situé au devant de la scène, il désigne la frontière qui sépare les acteurs du public. Cette convention théâtrale est transposée dans le roman, d'abord à travers le titre, mais aussi dans les interstices du texte, puisqu'on peut lire, de temps en temps, des commentaires servant de

rappels à ce code du théâtre. Comme dans un procédé de métafiction, le narrateur explique :

L'impression terrible qu'un mur les séparait désormais du parterre. Le quatrième mur. Voilà qu'il existait vraiment. De béton, d'acier, étouffant le moindre souffle de vie. Ne laissant rien passer du dehors. Les laissant seuls sur scène, abandonnés. Comme si le théâtre s'était brusquement refermé sur eux. Un plafond, quatre remparts. Une minute entière, ils se sont crus emmurés. (S. Chalondon, 2013 : p. 199)

Le quatrième mur peut vite devenir une prison quand ce qui est joué sur scène n'est pas compris par les spectateurs. Le théâtre vit des acclamations de son public. Dans le cas d'*Antigone* de Samuel Akounis, elle sera tuée et ne pourra pas être représentée, et ni ses vœux, ni le désir et l'espoir de Georges ne pourront éviter cet anéantissement, puisque « Antigone est (sera) morte à Chatila » (S. Chalondon, 2013 : p. 312).

#### 4-2- La citation pour dire la guerre

Le théâtre relaye la guerre, la met en scène à travers une intertextualité<sup>6</sup> patente et la citation en est le support. Ainsi, l'auteur cite à maintes reprises Anouilh, et parfois Aristote, les maîtres du théâtre universel. Comme encadré, encerclé, le roman s'ouvre par une citation d'Anouilh qui présente les personnages d'*Antigone*, en prologue :

"Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre, qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure, qu'elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est le roi. Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout..." (Jean Anouilh, *Antigone*, 1942)

Et, en épilogue, il se clôt ainsi :

Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose, et puis ceux qui croyaient le contraire – même ceux qui ne croyaient en rien et qui se sont trouvés rapidement pris par l'histoire sans rien y comprendre. Morts pareil, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer à les oublier et à confondre leurs noms. C'est fini. (Ibid., *Antigone*)

---

<sup>6</sup> Kristeva décrit l'intertextualité comme étant un processus indéfini, une dynamique textuelle où il est question de traces, souvent relevant de l'inconscient. Ainsi, le texte se réfère non seulement à l'ensemble des écrits – littéraires et non littéraires – mais aussi à la totalité des discours – sociaux ou autres – qui l'environnent. In Sophie Rabau (2002), *L'intertextualité* (Textes choisis), Paris, Flammarion, p15.

L'auteur cède la place à un auteur de référence, qui a su mettre en scène la révolte, l'autorité et le conflit qui peut se générer entre les deux caractères. En outre, c'est la mort qui, en conclusion, happe tout le monde et qui demeure la finalité de toute existence.

Le rôle d'Antigone n'est pas seulement un rôle de composition, son tempérament et son destin rappelle au metteur en scène grec d'abord son ami Georges, ensuite Imane, la palestinienne dont la fierté et l'obstination sont aux antipodes de l'Antigone de Sophocle.

#### **4-3- La référence explicite pour évoquer la littérature de guerre**

Plus loin, Sorj Chalondon citera Aristote et sa pièce *Lysistrata* qui, « Aux premiers jours de la guerre civile, Lysistrata (se jouait grâce à) une troupe chypriote. L'histoire de la belle Athénienne, qui propose à ses sœurs et aux femmes de Sparte de refuser l'amour à leurs époux tant qu'ils feront la guerre. » (S. Chalondon, 2013 : p. 179)

Par le biais de la référence explicite, un autre procédé intertextuel relayant la citation, l'auteur évoque aussi Victor Hugo par l'intermédiaire de Joseph Boutros, le chef phalangiste, frère de Charbel :

- Connais-tu Victor Hugo ?

J'ai ouvert la bouche en grand. Le phalangiste a ajusté son arme et :

« Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,

Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends... », a récité le tueur.

J'ai tremblé à mon tour. Mon corps, sans retenue. J'ai pleuré. [...] Que mes larmes secrètes remontaient à son bras, à sa main, à son doigt, posé sur le pontet de détente.

"J'irai par la forêt, j'irai par la montagne. Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées, sans rien voir au-dehors, sans entendre aucun bruit,

Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,

Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit..."

Et puis il a tiré. [...] son corps était raide de guerre. Mes larmes n'y ont rien fait. [...] Il a tiré sur la ville, sur le souffle du vent. Il a tiré sur les lueurs d'espoir, sur la tristesse des hommes. Il a tiré sur moi, sur nous tous. Il a tiré sur l'or du soir qui tombe, le bouquet de houx vert et bruyères en fleur. (S. Chalondon, 2013 : p. 160-161)

#### **4-4- La mise en abyme pour figurer la guerre**

Sorj Chalondon cite Elie Kanaân, un peintre libanais, dans une mise en abyme<sup>7</sup>, un autre procédé assurant cet écho intertextuel :

---

<sup>7</sup> Lucien Dällenbach décrit la mise en abyme comme un « procédé de surcharge sémantique permettant au récit de se prendre pour thème ». Dans ce cas, nous



Elle avait sorti une broderie étrange aux reflets bleus, des aiguilles et du fil. On y devinait deux égarées dans un brouillard de givre. L'une nous tournait le dos, la seconde nous regardait. Son visage était une tache blanche.

- Vous connaissez Elie Kanaân ? M'a demandé Simone.  
Non. Je ne le connaissais pas.
- Je me suis inspirée de l'une de ses toiles. Deux femmes qui attendent. Mais qui attendent je ne sais quoi.
- Selon vous ? [...]
- Ce qu'elles attendent ? A part la mort, je ne vois pas. (S. Chalondon, 2013 : p. 184)

C'est une mise en abyme prospective<sup>8</sup> qui annonce le destin des personnages du roman. Cette broderie a un statut prédicateur qui confirme la destinée augurée puisque la menace de la guerre et le danger de mort guettent toute personne se trouvant en ce Liban qui s'effrite et s'offre en lambeaux.

### 5. Histoire et histoires, ou le témoignage intertextuel

L'intertextualité se manifeste aussi sur un autre plan, celui de la part historique. L'imbrication de l'Histoire dans le roman est indéniable puisque les deux représentations d'*Antigone* ont été effectuées dans un contexte de guerre avérée.

L'emboîtement de l'Histoire avec la fiction s'effectue par le biais de stratégies scripturales bien définies. Nous en citerons, à titre d'illustration, la datation.

Les différentes dates qui ponctuent le récit signalent une dimension véridique au roman puisqu'elles correspondent à des événements ayant eu réellement lieu dans l'Histoire de la guerre civile : « Le 4 juin 1982, première répétition de la troupe et bombardement de l'hôpital de l'OLP et les quartiers aux alentours. », « Nous sommes entrés dans Beyrouth le vendredi 17 septembre 1982. Le soir tombait. », (S. Chalondon, 2013 : p. 258), « Le 1<sup>er</sup> décembre 1982, les israéliens se sont retirés brusquement du Chouf, laissant les druzes et les chrétiens face à face. » (S. Chalondon, 2013 : p. 282)

---

pouvons parler de « métatexte » qui pourrait être considéré comme le résultat de cette « accumulation » de texte(s). DALLENBACH, Lucien, (1977), *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. Seuil. P28.

<sup>8</sup> Figure spéculaire, la mise en abyme est répertoriée en trois types : il y a les mises en abyme prospectives, celles rétrospectives et enfin rétro-prospectives. La mise en abyme prospective, qui « réfléchit avant terme l'histoire à venir » ; est « pré-posée à l'ouverture de ce récit, (elle) «double» la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé. », *Ibidem*. P36.

Comme dans un palimpseste, la Seconde Guerre mondiale sous-tend le récit par l'évocation d'*Antigone* d'Anouilh, il est dit « En février 1944, au soir de la générale, un silence de mort a répondu aux derniers mots du Chœur. » (S. Chalondon, 2013 : p. 197)

Ainsi, à travers nos recherches, nous avons pu confirmer la véracité de ce fait, car la pièce est composée sous sa forme presque définitive en 1942, et c'est à ce moment qu'elle reçoit l'aval du régime hitlérien, connu pour ses pratiques de censure. L'accord pour la représentation est une victoire en prime. La représentation se fera deux ans après, le 4 février 1944, au théâtre de l'Atelier à Paris. Ce que reprend l'auteur dans le roman.

*Antigone* est une pièce des années noires, lorsque la France connaît la défaite face aux armées nazies et tombe sous l'Occupation. La jouer dans le Liban sacrifié par la guerre civile rappelle la symbolique que voulait lui octroyer Anouilh durant la Seconde Guerre mondiale, et que Sam et Georges, les personnages du *Quatrième mur* (en leur qualité de metteurs en scène), voulaient à leur tour lui attribuer.

Ainsi, l'horizon commun des deux représentations d'*Antigone* est l'Histoire. On ne peut évoquer la guerre sans toucher à l'Histoire, car pendant longtemps la mémoire des nations ne se construisait que sur une longue lignée d'exploits militaires. Nous signalons la part emblématique de l'histoire d'*Antigone* la grecque, qui établit, que ce soit pour Anouilh ou pour Sam et Georges, alter ego de Sorj Chalondon, trois rapports possibles à l'Histoire : elle peut la faire, en intervenant sur l'actualité (réunir les acteurs issus des différentes communautés belligérantes). Elle peut l'écrire, en s'efforçant de reconstituer le passé, ce qui implique l'action au présent (le carnet de notes de Georges, avant, pendant et après les rencontres, mais surtout durant les répétitions). Elle peut enfin la mythifier, en débordant le cadre de reconstitution d'une réalité passée ou présente, pour la hausser au niveau du mythe (le massacre de Sabra et Chatila et le meurtre de Imane, la palestinienne).

Dans *Le Quatrième mur*, la guerre défigure l'espace, elle naît dans la terre libanaise et finit par décimer ses enfants. Ses causes et ses séquelles sont décrites dans un style tranchant, un phrasé court et imagé, et ce dans un condensé métaphorique tragiquement beau et poétique. Cette écriture oscillant entre réalisme et rhétorique est nécessaire car elle constitue l'élément essentiel dans la mise en scène de la guerre : elle permet de suivre le déroulement du conflit en communiquant les sentiments des différents protagonistes. Le lecteur contemple, assiste et pleure la guerre

civile du Liban puisque ses acteurs appellent à la compassion et à la grâce humaine, avant même celle du Divin.

Sorj Chalondon désintrieque les images de guerre, une catastrophe qui ravage le sujet au plus intime de soi. Selon le vécu et le propos de l'auteur, le retour à une vie normale fut très rude pour lui : sa position au Liban à cette époque a fait vaciller ses croyances en l'humain et a bousculé ses convictions dans l'infini des interrogations. D'ailleurs, les éléments de cette expérience se retrouvent dans le roman qui s'organise autour de scène récurrentes. Ces scènes rendent compte, par condensation, métaphore, métonymie, de cet effroi, et l'obligation testimoniale qu'implique une écriture résiliente : une nécessité de tout dire pour guérir.

Ainsi, l'auteur veut rompre avec le malheur de cette mémoire douloureuse en élaborant un texte en clair-obscur : les affres de la guerre d'un côté, et l'espoir d'en sortir de l'autre. En tant que survivant de cette guerre, Chalondon met à jour des stratégies qui sont, semble-t-il, inconscientes constituant la trame du processus de résilience<sup>9</sup>. Dans son roman, la résilience se nourrit du traumatisme de la guerre, elle procède d'un réaménagement scripturaire qui enclenche le processus de défense contre la sombre réalité vécue. Pour lutter contre l'intensité de la douleur et le trauma des souvenirs, le sujet parle de ses blessures, les évacue dans une activité scripturaire sublimatoire par le biais du brassage des genres (roman et théâtre), et une certaine rhétorique visant la description de la guerre et de ses séquelles.

Par ailleurs, le témoignage instauré dans le roman permet de faire comprendre et de préserver une réalité transcendante et irréductiblement obsessionnelle qui pourrait être étudiée à la lumière de la problématique de l'intergénéricité. Chalondon est donc dans l'exigence de dire la guerre au cœur d'un passé individuel et collectif. Une vérité factuelle et subjective qui se transmue en une parole testimoniale s'inscrivant à l'intersection des genres, ce qui nous a conduit à nous interroger sur les limites et sur l'essence de la représentation de la guerre. Son roman se veut un calque d'une conscience accrue des rapports humains, favorise l'engagement et réanime le sentiment de responsabilité de tout un chacun dans l'Histoire qui s'écrit, ineffablement.

---

<sup>9</sup> La résilience désigne un ensemble de mécanismes participant à la restauration du moi à la suite d'un choc traumatique.

### Références bibliographiques

- Anouilh, Jean (2008), *Antigone*, Paris, La Table Ronde, Coll. La petite vermillon.
- Barthes, Roland, (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Vol. 08, n° 01. ([www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113))
- Bloch, Marc (1974), *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris, Armand Colin.
- Chalondon, Sorj (2013), *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset.
- Compagnon, Antoine (1979), *La seconde main : Ou le travail de la citation*. Paris, Seuil.
- Cyrulnik, Boris. (2008), *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris, Odile Jacob.
- Dallenbach, Lucien, (1977), *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- Dallenbach, Lucien, (2001), *Mosaïque*. Paris, Seuil.
- Derrida, Jacques, (2005), *Poétique et politique du témoignage*. Paris, L'Herne.
- Genette, Gérard, (1969), *Figures II*. Paris, Seuil.
- Genette, Gérard, (1982), *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia, (1969), *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- Rabau, Sophie (2002), *L'intertextualité* (Textes choisis), Paris, Flammarion.
- Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris, Seuil.
- Van Der Kolk, Bessel-A. (1987). *Psychological Trauma*. Washington, DC, American Psychiatric Press.