

Nathalie Debrauwere-Miller, Vanderbilt University, United States

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.29-40

## Franchir les obstacles murés dans *Le Quatrième mur* de Chalandon

Surmounting the Immured Obstacles in Chalandon's *The Fourth Wall*

### RÉSUMÉ

Cet article explore la symbolique du « mur » représentant paradoxalement l'oppression et la protection dans *Le Quatrième mur* (2013) de Sorj Chalandon. Il met en lumière la manière dont le théâtre, mis en abyme dans le roman, rompt les barrières qui séparent les individus en réunissant des jeunes issus de communautés en conflit pendant la guerre civile libanaise (1975–1990). L'intertextualité de la pièce *Antigone* de Jean Anouilh, analysée dans l'article, offre une opportunité de redéfinir les obstacles symboliques (« murs ») tout en examinant la notion de destin inévitable et présente dans le roman. Sous la plume de Chalandon, le théâtre, véritable planche de salut et arme rhétorique de résistance, vient supplanter l'impasse du politique, raviver la mémoire de Sabra et Chatila (1982) et permettre le travail du deuil après le carnage de la guerre.

### MOTS-CLÉS

théâtre, mur, massacre, destin, Antigone, guerre, occupation, Sabra et Chatila, communautés, mémoire

### ABSTRACT

This article explores the symbolism of the „wall,” paradoxically representing both oppression and protection in Sorj Chalandon's *Le Quatrième mur* (2013). It highlights how theater, framed within the novel, breaks down barriers separating individuals by bringing together young people from conflicting communities during the Lebanese Civil War (1975–1990). The intertextuality of Jean Anouilh's play *Antigone*, analyzed in the article, offers an opportunity to redefine symbolic obstacles („walls”) while examining the notion of an inevitable destiny present in the novel. Under Chalandon's pen, theater becomes a real lifeline and rhetorical weapon of resistance, surpassing the impasse of politics, reviving the memory of Sabra and Chatila (1982), and allowing the process of mourning after the carnage of war.

### KEYWORDS

theater, wall, massacre, destiny, Antigone, war, occupation, Sabra and Chatila, communities, memory

Nathalie Debrauwere-Miller, Department of French and Italian, Vanderbilt University, VU Station B #356312, 301 Vanderbilt Place, Nashville, TN 37235-6312, n.debrau@vanderbilt.edu, <https://orcid.org/0009-0007-3494-9387>

Si le seuil mallarméen relève de l'infranchissable, celui de Sorj Chalandon ne demande qu'à être franchi, porte ouverte vers cet espace offert aux victimes restées dans l'ombre, et aux lecteurs aux prises avec leur conscience éthique. *Le Quatrième mur* de Chalandon (2013) nous entraîne au cœur de la guerre civile libanaise (1975–1990), conflit vécu de près par l'auteur lorsqu'il est correspondant de guerre au Liban pendant le massacre des camps palestiniens de Sabra et Chatila en septembre 1982<sup>1</sup>. À Paris en 1974, le personnage de Georges, étudiant en histoire, militant pro-palestinien et passionné de théâtre, rencontre Samuel Akounis, un juif de Salonique, sioniste pro-palestinien et homme de théâtre qui s'est réfugié en France après la dictature des colonels et le régime de Papadopoulos en 1967. Lorsque Sam est atteint du cancer il confie à Georges sur son lit de mort le projet de monter la pièce de Jean Anouilh, *Antigone* (1964) sur la ligne verte qui divise Beyrouth. Pendant la guerre civile, la ligne verte de démarcation sépare les quartiers musulmans de Beyrouth-Ouest des quartiers chrétiens de Beyrouth-Est, de part et d'autre de la rue de Damas. Cette appellation se réfère à la couleur de la végétation qui avait poussé le long de la zone inhabitée. Dessein donc délirant, voir absurde puisque Georges doit rassembler sur scène des acteurs amateurs provenant de chaque camp adverse du Moyen Orient. Par le biais du théâtre, les comédiens, ennemis ancestraux et rassemblés sur scène, se voient affubler d'un nouveau visage : à Imane, la palestinienne sunnite revient le rôle d'Antigone, à Charbel, le Maronite, celui de Créon, à Nakad, le Druze, celui du fiancé d'Antigone, à Yevkinée, l'Arménienne catholique, celui d'Ismène ; la nourrice est jouée par une Chaldéenne, et Eurydice ainsi que les gardes par des chiites ; sans oublier Georges qui interprète le Chœur, vestige de la pièce de Sophocle, mais un Chœur devenu juif en portant la kippa de Samuel, comme ce dernier le souhaitait : « La calotte de son père devait se mêler au keffieh, au turban, au fez, à la croix et au croissant. Pour que Salonique soit là aussi [...] » (Chalandon, 2013, p. 181).

À la question « que peut la littérature ? » Chalandon y répond donc dans son roman par une mise en abyme de la pièce *Antigone*. Le quatrième mur du théâtre se transforme paradoxalement en lieu de passage laissant se déployer le réel de la guerre libanaise de 1982. Par ce tour de force, la clôture invisible, seuil séparant acteurs et spectateurs, se brise sous nos yeux. Au cœur d'un Beyrouth embrasé par les multiples conflits communautaires, Georges, double littéraire de l'auteur, tente de ravir quelques heures à la guerre en réunissant, le temps de la fiction, les acteurs d'une guerre cinglante où les massacres des communautés sont renvoyés

---

<sup>1</sup> Entre le 16 et le 18 septembre 1982, deux camps de réfugiés palestiniens, établis depuis 1949 au Liban, ont été le théâtre d'un massacre commandé par Elie Hobeika, en représailles à l'assassinat du président, Bachir Gemayel, et perpétré par les milices chrétiennes libanaises, les Phalangistes, sous l'observation « passive » de l'armée israélienne. La responsabilité indirecte de cette dernière reste controversée. Voir aussi Marty (2003).

dos à dos. Se mettre dans la peau de l'autre est la devise du metteur en scène décrit par Chalandon. Or, la symbolique du « mur » revient de manière récurrente tout au long du livre. En tant que métaphore du confinement, le « mur » évoque la frontière qui sépare deux espaces, l'un représentant l'oppression de l'enfermement contre lequel on se bat, ou encore celui de la peur face à laquelle on se sent impuissant. Paradoxalement, il peut aussi être perçu comme une muraille protectrice derrière laquelle on se réfugie ou contre laquelle on trouve un appui. Ainsi, *Le Quatrième mur* devient une allégorie filée de murs brisés ou franchis, et la pièce d'Anouilh, *Antigone* constitue l'intertextualité qui confère aux murs leur signification au cœur du roman. Car cette pièce offre un exemple saisissant de ce que signifie le franchissement des espaces interdits et des obstacles dressés autour des personnages. Les interprétations d'*Antigone* englobent les ambiguïtés d'une guerre qui accentuent les malentendus en divisant les individus. Mais, n'est-ce pas la véritable puissance du théâtre de briser les clôtures qui séparent les humains, en opposition aux murs qu'érige la guerre et que seule la mort outrepassé ? Cet article tente donc d'explorer le dualisme qui se dessine dans le texte, entre les murs du théâtre qui cèdent, pour laisser place aux échanges entre les ennemis dans un moment de répit, et les barricades élevées par la guerre qui se transforment en murailles infranchissables et finissent par l'emporter sur le théâtre. Car, malgré les mises en abyme, en replaçant *Antigone* au sein de la guerre libanaise, tout comme Anouilh l'avait transposée à Paris durant l'occupation nazie, Chalandon ne condamne-t-il pas tous les personnages, emmurés par leur destin tragique, à un sort inéluctable ?

### 1. Démurer l'espace fictionnel

Le quatrième mur est la métaphore de l'illusion théâtrale par excellence. La paternité du concept de « quatrième mur » revient à Denis Diderot (1758). Puis, le terme s'impose au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'avènement du réalisme. Il devient alors une convention théâtrale visant à maintenir la séparation entre fiction et réalité. Et ce mur imaginaire permet au spectateur de tolérer les invraisemblances tout en s'identifiant aux personnages. Il est donc interdit de le briser au risque de détruire le réalisme de la pièce. Or, l'abolition du quatrième mur donne naissance au théâtre contemporain avec Brecht qui conteste l'illusion théâtrale. La remise en question de ce mur se cristallise alors autour de la binarité entre « l'identification » et « la distanciation » prônée par Brecht. Car cette distanciation du spectateur vis-à-vis de la fiction aiguise sa conscience politique qui lui permet d'accorder une dimension insolite aux situations par l'effet de la distance (Brecht, 1978)<sup>2</sup>.

Dans le roman de Chalandon, Samuel Akounis en donne une définition dès le début du livre :

<sup>2</sup> Voir Ubersfeld (1977) ainsi que Turcev (2014).

Le quatrième mur, c'est ce qui empêche le comédien de baiser avec le public. Une façade imaginaire que les acteurs construisent en bord de scène pour renforcer l'illusion. Une muraille qui protège leur personnage. Pour certains, un remède contre le trac. Pour d'autres, la frontière du réel. Une clôture invisible, qu'ils brisent parfois d'une réplique s'adressant à la salle. (Chalandon, 2013, p. 39)

Ce procédé de « briser le quatrième mur » vient déroger à la conception du spectateur passif car il l'extirpe de sa torpeur. Mais, la chute du quatrième mur s'accompagne d'une rupture avec le contrat de réalisme : la fiction se mêle à la réalité. Lorsque le quatrième mur s'effondre, le contenu de la pièce se déverse dans l'auditoire, perturbant de ce fait les conceptions fictionnelles. Or, c'est précisément ce qui se produit lorsque le mur virtuel tombe dans la transposition romanesque de Chalandon. A l'instar de la pièce d'Anouilh, ce quatrième mur sépare le spectateur de la guerre ; franchir le seuil est une lente descente aux enfers de la réalité. En l'outrepassant, on traverse la frontière qui sépare le réel de la fiction, comme si l'écrivain décidait d'affranchir les personnages de leurs chaînes fictionnelles. Il permet ainsi la distance nécessaire à la prise de conscience de la tragédie qui se joue dans le quotidien du Liban. Pourtant, Georges n'opère pas la distance nécessaire à sa survie, submergé qu'il est par *Antigone*, il demeure dans l'identification jusqu'à sa perte.

La guerre du Liban, représentée par les comédiens belligérants de la troupe de Georges, s'exerce déjà sur la scène théâtrale. Mais, quand le mur virtuel se brise lors de la dernière répétition, le renversement se produit car les acteurs d'*Antigone* deviennent les spectateurs passifs de l'assaut israélien à Beyrouth en juin 82<sup>3</sup>. Au moment des bombardements, alors que Georges venait de révéler la façon dont le quatrième mur en se brisant détruisait symboliquement ce qui protège les acteurs de la réalité des spectateurs, l'un des murs du théâtre s'écroule sous les bombes. L'armée israélienne met donc fin à la clôture invisible du quatrième mur. L'illusion théâtrale est rompue par cette entrée fulgurante dans la guerre libanaise, et la trêve poétique vole en éclats :

Deux fenêtres étaient ouvertes. Il était 15h11. Un hurlement terrible. La stupeur. Tous se sont figés, avant de se jeter brusquement sous la table sans un mot. Ils avaient retrouvé les gestes de l'abri. [...] Un deuxième avion, un troisième. Je suis tombé de ma chaise au moment où les vitres explosaient. [...] Une bombe a frappé notre maison. [...] Un pan de mur est tombé des étages, fracassant notre balcon – Les Juifs! A hurlé Nakad. (Chalandon, 2013, p. 225)

<sup>3</sup> Le 6 juin 1982, Israël déclenche l'opération « Paix en Galilée » et envahit le Liban pour mettre fin aux attaques de l'OLP installé à Beyrouth depuis 1970, et pour repousser aussi l'armée syrienne et aider les milices chrétiennes à chasser l'OLP. Israël devait quitter le Liban fin août 1982 après l'évacuation des Palestiniens vers Tunis et le retrait des Syriens de Beyrouth. Cependant, l'armée israélienne retourne à Beyrouth-Ouest après l'assassinat du président nouvellement élu, Bachir Gemayel, et allié d'Israël, le 14 septembre 1982. Voir aussi Faure (2002).

Le mur de la fiction tombe, et avec lui le « pan de mur » de protection des acteurs laissant s'introduire sur scène les ravages de la guerre devenue barrage au projet d'*Antigone* qui se substitue alors au quatrième mur théâtral. Georges n'est plus le « seul à briser le quatrième mur » (p. 219), la guerre s'empare des comédiens impuissants. La représentation d'*Antigone* n'aura pas lieu et Georges rejoint le conflit, propulsé par les bombardements des avions, sans connaître « les gestes de l'abri » des gens qui vivent en guerre.

En découvrant l'horreur de l'enfer, du reste, quelque chose de l'ordre de l'indicible va se briser en lui à ce moment précis, laissant présager les séquelles traumatiques auxquelles il fait face après-coup :

J'étais en guerre. Mon ventre était remonté, il était blotti dans ma gorge. [...] Une joie féroce me labourait. J'ai eu honte. Je n'avais pas peur. J'ai eu honte. J'étais en enfer. J'étais bien. Terriblement bien. J'ai eu honte. Je n'échangerais jamais cet effroi pour le silence d'avant. J'étais tragique, grisé de poudre, de froid, transi de douleur. (Chalandon, 2013, p. 227)

George est alors abasourdi par ses émotions contradictoires, et rentre « en guerre » contre la vision du carnage, contre ses propres sentiments. Au milieu de cette scène apocalyptique, la « honte » le saisit face à ce qu'il éprouve pour l'infamie du spectacle dont il devient lui-même le personnage tragique. Personne n'est à l'abri de l'esthétisme guerrier, et ce passage terrifie par son réalisme qui souligne l'impossibilité de distinguer la beauté de l'horreur du spectacle. Le philosophe Alain avait décrit au préalable ce paradoxe redoutable : « [...] je dis que la chose militaire est proprement esthétique. [...] Chacun est pris. Chacun sera pris. Oui, les morts seront oubliés ; et les erreurs aussi ; et les mensonges ; » (Alain, 1995, pp. 105–110)<sup>4</sup> Georges ne sortira pas indemne de cette attaque, et c'est à cet instant que, de metteur en scène orchestrant la pièce *Antigone*, il part en quête d'un rôle au milieu des débris et des morts où il finit par confondre la fiction théâtrale et le drame de la guerre en franchissant la frontière du réel : « Chacun avait un rôle. Je n'en avais pas. J'étais perdu. Je n'étais plus acteur de rien. J'étais devenu spectateur inutile » (Chalandon, 2013, p. 234).

C'est aussi à travers ces pages témoignant de la monstruosité du conflit libanais que l'écrivain prend, à mon sens, le pas sur le journaliste qu'il est. Dans ses reportages offrant un regard authentique et quasiment clinique, Chalandon se refusait à toutes émotions qu'il est parvenu à canaliser dans le roman : « Je me disais qu'un jour, il faudrait que mes larmes sortent. Je prête à Georges, mon narrateur, les sentiments que je n'ai pas pu avoir à l'époque » (Fruchon-Toussain, 2013 ; Lafitte, 2013). Il aura fallu trente ans pour que s'estompe l'odeur de la mort du camp de Sabra et Chatila afin qu'il puisse narrer l'atrocité de la mort

<sup>4</sup> Voir aussi Mitton (2020, pp. 105–110).

qui dévore ses cauchemars. Victime d'un trouble stress post-traumatique d'après-guerre, Chalandon s'est confié dans un documentaire poignant réalisé par Jean-Paul Mari (Mari & Dhelens, 2010) et Georges, à qui ce dernier prête voix pour dévoiler l'après-coup du trauma vécu après le massacre de Sabra et Chatila, incarne ce damné de la terre happé par la guerre. Graduellement, cette dernière allégorisée dans le livre devient le personnage principal autour duquel gravite tous les autres personnages. Après un retour forcé en France où il affronte les terribles séquelles du trauma laissées par la guerre, Georges empoigne alors le malheur et s'engouffre dans le vortex de la guerre en repartant au Liban pour l'acte final de son inéluctable destin : « La guerre avait rendu ma femme comme veuve. Elle avait fait de notre fille la moitié d'une enfant. Et maintenant elle me réclamait. Elle m'exigeait pour elle, la guerre. Elle n'avait pas peur de mes cris, de mes coups, ni même de mon regard. C'était la seule qui avait vraiment faim de moi » (Chalandon, 2013, p. 301).

## 2. Franchir les malentendus

La description apocalyptique de l'armée israélienne bombardant Beyrouth en 1982 nous ramène inévitablement au contexte de l'*Antigone* d'Anouilh écrite entre 1941 et 1942, où le soir de la générale au théâtre de l'Atelier à Paris, dans une salle non chauffée, le public a dû descendre plusieurs fois aux abris entre les nombreuses alertes. « Une pièce noire dans une zone de guerre » (Chalandon, 2013, p. 87) où le Paris des années 40 se superpose au Beyrouth des années 80. Pendant l'occupation nazie en 1941, Anouilh décida d'adapter la pièce de Sophocle lorsqu'il découvrit, sur les affichettes rouges placardées par les nazis sur les murs de Paris, que Paul Collette âgé de vingt et un ans avait tenté d'assassiner Pierre Laval et Marcel Déat, les deux suppôts de la collaboration nationale du régime de Vichy. En représailles, cinq jeunes otages, arrêtés pour participation à une manifestation communiste, avaient été fusillés au mont Valérien. Anouilh confia alors que la pensée de la petite rebelle, « morte pour avoir jeté un grain de poussière sur une loi d'airain » (p. 198), lui vint à l'esprit après cette sordide exécution des otages car, à l'instar du personnage d'Antigone, Collette avait agi de sa propre initiative, dans la solitude ; le dramaturge modernisa alors le drame de Sophocle au péril de sa vie. Or, contre toute attente, la censure nazie donna son feu vert interprétant dans la condamnation d'Antigone la victoire de Créon. Pourtant, la presse clandestine s'enflamma contre Anouilh l'accusant de collaboration avec l'ennemi. Pour les uns, « c'était Montoire contre la Résistance » (p. 199), la révolte de la petite rebelle écrasée par la loi de Vichy. Mais à l'inverse, Antigone incarnait, pour les autres, la rébellion contre le tyran (Krauss, 1995, p. 26).

Cette modernisation d'*Antigone*, écrite au heures les plus noires de l'histoire de France, est reprise par Chalandon qui à son tour exploite les contradictions originelles en laissant libre cours aux interprétations opposées les unes aux

autres. Les comédiens de Georges donnent une lecture inversée de cette pièce car chacun l'adapte au contexte de sa communauté et de sa propre histoire. Ses différentes perspectives contribuent à faire de la pièce l'allégorie du roman de Chalandon. *Antigone* réinvestie par le Proche-Orient amène alors des questions d'ordre politique, tout comme à l'époque de 1944 lorsqu'Anouilh la mit en scène dans un Paris occupée par les Allemands : « Imane voyait dans ce texte un appel à la rébellion. Nakad trouvait que c'était une preuve d'amour. Nabil et Nimier estimaient qu'Antigone était emblématique des cités désertées par Dieu. Pour Madeleine, Anouilh racontait la solitude absolue du pouvoir et la fragilité de l'adolescence » (Chalandon, 2013, p. 218). Quant à Georges, il envisage *Antigone* dans ses apories humaines insolubles, et en admire la leçon de tragédie. Et avant lui, Sam lui a rendu toute son actualité puisqu'elle « est passée d'un cœur rituel offert à Dionysos, à une histoire moderne » (p. 40) *a contrario* de celle de Sophocle réduite au devoir fraternel et soumise aux dieux. *Antigone* est aussi dérobée par les comédiens chrétiens, puis transfigurée par les chiïtes ; et Créon devient alors un chef phalangiste d'un côté de la ligne, un calife éclairé de l'autre, et Antigone, une jeune femme arrogante car défiant l'autorité du calife en narguant la loi divine.

Néanmoins, en plantant dans le décor théâtral un Chœur juif, Chalandon se protégerait-il lui-même, derrière ce quatrième mur théâtral, pour condamner en arrière-plan l'intervention israélienne au Liban, et la loi de l'omerta que l'armée aurait adoptée pendant les massacres de Sabra et Chatila ? C'est au lecteur d'en tirer les conclusions, seul face à sa conscience éthique lorsque le quatrième mur se brise, comme le fit le public d'Anouilh en 1944. Le théâtre est « mon arme de dénonciation » fait-il dire à Georges (Chalandon, 2013, p. 47) qui reprend la célèbre phrase de Beaumarchais. Mais, puisque Chalandon pastiche l'ambivalence de la pièce d'Anouilh, on peut s'interroger sur les rapports métonymique et analogique entre *Antigone* jouée au cœur d'un Paris occupé par les Allemands, et *Antigone* échouée au cœur d'un Beyrouth envahi par Israël. Cette mise en abyme, par transposition d'une guerre à l'autre, accroît les risques de malentendu ou tout de moins les entretient. A ce sujet, l'échange au début du roman entre Imane, l'Antigone palestinienne, et Sam, le Chœur juif, résume, à mon sens, l'équivoque perpétrée dans cette pièce. Imane prend la parole en questionnant Sam : « le Chœur, c'est un peu celui qui observe. Tu n'as pas peur d'être perçu comme le juif qui commente le complot du dehors », ce à quoi Sam lui répond : « Tu préfères qu'il orchestre du dedans ? » (p. 182) Alors qu'Imane évoque obliquement le danger de l'accusation antisémite d'une conspiration juive mondiale, Sam dénonce anachroniquement la présence israélienne à Beyrouth. En annonçant que le chœur, juif de surcroît, est « celui qui observe », la prémonition d'Imane nous laisse présager du destin de cette Antigone palestinienne à Chatila ; et par déplacement métonymique, elle anticipe la controverse sur le rôle du Tshal supervisant le

camp de Chatila au moment du massacre. Les termes de cet échange, « observe », « complot » et « orchestre » résonnent par glissement de sens, car ils réitérent la polémique historique après l'événement tragique.

Or, quelles pourraient être les implications d'une analogie implicite entre l'invasion allemande de 1940, l'armée israélienne à Beyrouth et le massacre de Sabra et Chatila en 1982 ? Au sein de cette triangulation théâtrale qui superpose des événements historiques, n'est-on pas au cœur des risques d'une « mémoire multidirectionnelle » (Rothberg, 2009)<sup>5</sup> susceptible de brouiller la réalité historique et mémorielle en renversant la binarité « victime / bourreau », au lieu de mettre en évidence l'intersection des souffrances comparables ? A mon sens, le livre de Chalandon affiche clairement son refus des amalgames historiques, et s'efforce dès le début de la narration de rester impartial. A titre d'exemple, en tant que survivant de la Shoah, le personnage de Sam déplore le danger des superpositions hâtives ou des analogies inappropriées lorsque Georges hurle le slogan « CRS = SS » ou compare ces CRS au criminel nazi, Alois Brunner. En outre, le massacre du 11 avril 1974 dans la ville de Kiryat Shmona en Galilée, où dix-huit israéliens furent assassinés dont neuf enfants par le Front de Libération de la Palestine, est mentionné à deux reprises par Sam ; puis, par le Dr. Cohen qui implore la prise de conscience de George sur le fait que l'innocence bafouée appartient à tous les camps en guerre, et que la mort d'un enfant est aussi inexcusable des deux côtés. Honorer les martyrs innocents, qu'ils soient Israéliens, Palestiniens ou Libanais est une obligation éthique incontournable dans le livre; et Georges refuse de prendre parti d'une façon réductrice pour ces ennemis impliqués dans le drame du Liban car, en temps de guerre, la responsabilité leur incombe à tous. « Tout le monde y est pour quelque chose » (Chalandon, 2013, p. 313) lui dit Charbel le chrétien (Créon) en livrant son propre frère, Joseph Boutros, à Georges.

### 3. Emmurer Antigone dans son destin

Le malentendu qui a entouré la pièce *Antigone* à Paris en 44 ou à Beyrouth en 82 se superpose à l'ambivalence autour des diverses interprétations du personnage d'Antigone, créant ainsi une mise en abyme complexe dans le roman. En juxtaposant les différentes figures d'Antigone en temps de catastrophe, la mise en abyme permet de déplacer l'histoire afin d'honorer la mémoire des victimes de guerre. En d'autres termes, la transposition du personnage d'Antigone intensifie les apories qui témoignent des divergences de lectures, mais elle préserve l'impératif éthique du mythe antique. À mon sens, Chalandon maintient délibérément l'équivoque pour dissuader les interprétations hâtives et politiques de son roman. Or, cette Antigone moderne, symbole de la rébellion, incarne la subversion politique, mais elle est finalement emmurée dans son destin tragique, que ce soit

<sup>5</sup> Voir les limites de ce concept dans Chaouat (2016, pp. 121–139).



sous les traits d’Imane ou ceux de Georges. Car, dans la pièce d’Anouilh, Antigone brise le quatrième mur en rappelant à Ismène et aux spectateurs qu’ils jouent un rôle qui leur a été assigné sans pouvoir échapper à leur sort : « À chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C’est comme cela que ça été distribué. Qu’est-ce que tu veux que nous y fassions ? » (Anouilh, 1964, p. 29). En débutant le roman par le prologue et en le clôturant par l’épilogue d’Anouilh, les personnages de Chalandon sont donc tous prédestinés à une mort certaine, malgré les choix.

Les concepts d’honneur, de devoir fraternel et d’éthique se mêlent dans les multiples facettes d’Antigone. Le « devoir » fraternel est au cœur de la décision de l’Antigone de Sophocle car elle a hérité de cette notion fondamentale. Son choix est donc dicté par cette responsabilité familiale profondément ancrée en elle. En tant que fille d’Œdipe, elle est vouée à un destin tragique inévitable, incapable de se soustraire à la malédiction qui la pousse vers la mort. Comme le proclame le prologue de la pièce : « elle s’appelle Antigone, et il va falloir qu’elle joue son rôle jusqu’au bout » (Anouilh, 1964, Prologue). En revanche, dans l’interprétation d’Anouilh, Antigone refuse de se conformer aux conventions sociales imposées par la loi de Créon. Son choix de défier l’autorité est motivé par les « valeurs » qui lui ont été inculquées pendant son enfance. Contrairement à Sophocle, Anouilh présente Antigone comme une figure plus libre, prête à remettre en question l’ordre établi. Créon tente d’abord de lui démontrer l’absurdité de son geste, bien que symbolique, consistant à vouloir sauver un frère qui ne l’a jamais aimée. Mais, Antigone persiste dans son choix de la mort, marquant ainsi sa détermination et son indépendance par rapport à Créon ; il la condamne finalement par obligation alors qu’elle opte consciemment pour le suicide en refusant d’être murée « dans un trou » vivante (Anouilh, 1964, p. 84).

En évoquant l’Antigone rebelle d’Anouilh qui objecte la loi de Créon, et en la plaçant au cœur du conflit libanais sous les traits d’Imane, Chalandon lui confère le rôle de martyre palestinienne dans le camp de Chatila. Ainsi, Imane résiste à son destin avec la même bravoure que l’Antigone de Thèbes :

Mes ancêtres vivaient à Jaffa. Je vais jouer le rôle d’Antigone, celle qui dit non. [...] Qui va dire [...] à Créon cet homme faible, qu’elle n’a pas peur de lui. [...] Qui va hurler que c’est elle, Antigone, Imane la Palestinienne, qui a voulu enterrer son frère dans sa terre natale. Elle qui va refuser le bonheur avec Hémon. La vie avec tous les autres. Et qui va choisir la mort pour ne pas se trahir. (Chalandon, 2013, pp. 196–197)

Et telle l’Antigone de Sophocle, elle affronte son destin (moïra) avec courage, consciente qu’il est inextricablement lié à la malédiction qui frappe sa famille. Car Imane est doublement martyr en tant que palestinienne sans terre, et en tant que réfugiée emmurée dans un camp. Cependant, contrairement à l’Antigone d’Anouilh, elle ne rejette pas le bonheur. Elle aspire à le savourer pleinement tout

en œuvrant à la libération de son peuple. En outre, sa compréhension personnelle du personnage d'Antigone reflète singulièrement la destinée de Paul Colette qui inspira la pièce d'Anouilh. En effet, ce résistant français fut torturé à mort par la Gestapo en France sans trahir pour autant ses compagnons de lutte. En s'écriant à Georges : « Tu m'as donné la force d'Antigone » (Chalandon, 2013, p. 243), Imane résiste jusqu'à l'agonie contre les murs du camp de Chatila, symbolisant ainsi la résilience de son peuple, paria de la société libanaise, face à l'oppression des phalangistes. Or, la mise en abyme déplace le destin d'Antigone, notamment lorsque Georges prend le relais d'Imane dans une passation des rôles, comme s'il s'agissait de briser le cycle de la destinée qui lui est réservée en incarnant lui-même le personnage d'Antigone. Au cœur de la folie meurtrière de Chatila, devant la dépouille d'Imane massacrée par les phalangistes chrétiens, Georges se métamorphose en Antigone en lui rendant les derniers hommages en guise de sépulture, alors qu'il est également l'incarnation du Chœur juif affublé de la kippa de Sam : « J'ai saupoudré le corps d'Imane. Je ne pleurais pas. Je ne tremblais plus. J'étais Antigone penchée sur Polynice. J'ai répandu la terre sacrée sur son martyr. Elle était douce cette terre » (p. 268) ; poussière brune de Jaffa, terre de Palestine offerte à Imane par Sam et remise à Georges lors de son premier départ au Liban. Mais, le véritable tombeau en l'honneur des victimes de Chatila reste le livre de Chalandon lui-même.

En outre, Georges, devenu Antigone, est hanté par un terrible sentiment de culpabilité de la personne vivant en paix à Paris dès son retour du Liban, alors que sa troupe subit le joug des combats à Beyrouth. Le destin tragique d'Antigone éprouvée par la solitude et le désespoir scelle donc la perte de Georges en affectant également les autres personnages du roman qui l'incarnent tous en situation de guerre. L'interprétation d'*Antigone*, que nous a livrée Georges, prend alors toute sa valeur : « Antigone, c'est à la fois notre courage, notre obstination et notre perte » (Chalandon, 2013, p. 224). En effet, elle finira par les égarer autant dans la pièce d'Anouilh, puisqu'il « va falloir qu'ils y passent tous » (Anouilh, 1964, p. 90), que dans le roman de Chalandon où leur sort, lié de près ou de loin à celui de Georges, les condamne à mort dans cette guerre civile. Chez Anouilh, cependant, Antigone opte pour le suicide, un geste désespéré, tandis qu'Imane meurt en martyr, et que Georges se jette au-devant des chars syriens. Mais, le même refus du bonheur pousse Antigone et Georges vers la mort ; et le même dualisme inhérent à cette figure se retrouve chez lui. Choisir la vie aurait rendu Antigone complice de l'autoritarisme méprisant de Créon, son désir d'authenticité la mène alors au sacrifice. De même, Georges rejette la vie paisible auprès des siens après le traumatisme de Chatila, préférant repartir au Liban rattrapé par la guerre, plutôt que de vivre dans un monde marqué par un bonheur insipide : « les misères de la paix me dégoûtaient » (p. 297), confie-t-il. Ainsi, il incarne l'Antigone décrite par Imane, celle qui préfère la mort à la trahison de ses valeurs : « Vous me dégoûtez

tous, avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent [...] » (Anouilh, 1964, p. 74).

#### 4. Conclusion

En temps de guerre, personne ne quitte ce monde indemne, comme le souligne Georges avant de s'affranchir de la vie en franchissant le mur de la réalité dans un dernier souffle tragique. Mais, le personnage de Georges échoue au Liban dans sa mission dédiée à Sam car il ne parvient à reconstruire le quatrième mur de la fiction protectrice. Et, cet échec est d'autant plus désolant que Sam avait brillamment réussi à vaincre de nombreuses causes en utilisant l'art théâtral comme un puissant outil de dénonciation des régimes autoritaires, et en transformant les luttes politiques en répliques scénarisées. Pourtant, dans le roman, le théâtre conserve une fonction cruciale. Que ce soit Sam qui « parle théâtre » pour combattre les dictatures implacables, Georges qui facilite la rencontre entre des acteurs druzes, chrétiens, palestiniens, chiites ou sunnites issus de communautés en guerre à Beyrouth, ou encore Imane pour qui le théâtre est un refuge au milieu des décombres de la guerre, et qui réussit à adapter les poésies palestiniennes de Mahmoud Darwich en spectacles parlés, chantés et joués par des enfants dans les camps de Sabra et Chatila, le théâtre demeure le « lieu de résistance » du roman et son « arme de dénonciation », comme le concevait déjà Beaumarchais pour qui le théâtre était « un géant qui blesse à mort tout ce qu'il frappe » (Chalandon, 2013, p. 47). En fin de compte, en 1944 à Paris comme à Beyrouth en 1982, l'espace théâtral reste un havre de paix, un lieu de rassemblement et de protection au milieu des ravages de la guerre. Plus important encore, en tant qu'espace de « no man's land », il brise les barrières de la guerre qui séparent les individus et unit, en son sein, les ennemis les plus acharnés.

Le roman de Chalandon rend un hommage poignant au théâtre, et à la pièce d'Anouilh qui a réussi à immortaliser le personnage d'Antigone. Marwan, le chauffeur druze de Georges, offre le dernier commentaire d'*Antigone* : « C'est toi, Georges, Antigone. C'est Sam. C'est Nakad et tous les autres. Ils ne sont pas assez nombreux pour la tuer » (Chalandon, 2013, p. 271). Ainsi, il éternise Georges et sa troupe en les associant à Antigone qui s'exclame à la fin de la pièce d'Anouilh : « Je ne sais plus pourquoi je meurs » (Anouilh, 1964, p. 86). Par temps de catastrophe, les personnages du roman sont pris dans l'engrenage de la guerre sans véritablement comprendre les enjeux qui les entourent. Ils sont condamnés par leur destin tragique, porté par la pièce, à graviter autour d'Antigone. Georges, en particulier, incarne le héros déchu et tragique par excellence ; après avoir découvert les horreurs de la guerre, ces corps déchiquetés à Chatila, il se livre à la mort en traversant le quatrième mur de l'illusion théâtrale. *Le Quatrième mur* se clôt sur l'annonce de la mort du héros par un véritable chœur tragique : « 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. La mort l'a pris comme ça » (Chalandon, 2013, p. 326) Georges succombe à Tripoli, portant la kippa de Sam sur la tête et la clef de Jaffa dans la main, clef de la demeure palestinienne d'Imane, en unissant symboliquement, non plus sur une scène de théâtre mais dans la mort, le juif et la palestinienne.

## Références

- Alain. (1995). *Mars ou la guerre jugée*. Gallimard.
- Anouilh, J. (1964). *Antigone*. Didier.
- Brecht, B. (1978). *Petit Organon pour le théâtre*. L'Arche.
- Chalandon, S. (2013). *Le Quatrième mur*. Éditions Grasset.
- Chaouat, B. (2016). *Is Theory Good for the Jews*. Liverpool University Press.
- Diderot, D. (1758). De la Poésie dramatique. In D. Diderot, *Œuvres complètes*. Tome IV. Librairie J.L.J. Brière.
- Faure, Cl. (2002). *Shalom, Salam. Dictionnaire pour une meilleure approche du conflit israélo-palestinien*. Fayard.
- Fruchon-Toussaint, C. (2013, 9 septembre). *Sorj Chalandon, auteur du roman intitulé Le quatrième mur paru chez Grasset*. <https://www.rfi.fr/fr/emission/20130909-sorj-chalandon-ecrivain-francais-auteur-roman-intitule-le-quatrieme-mur-paru-grass>
- Krauss, K. (1995). Probabilities of Collaboration, Possibilities of Resistance : Locating Anouilh's Antigone by Way of Oreste. *New England Theater Journal*, 6, 19–32.
- Lafitte, P. (2013, 13 août). *Le quatrième mur de Sorj Chalandon : la guerre civile du Liban sur les tréteaux*. <https://www.france24.com/fr/20130912-litterature-quatrieme-mur-sorj-chalandon-guerre-liban-grasset>
- Mari, J.-P., & Dhelens, F. (2010). *Sans blessures apparentes : enquêtes chez les damnés de la terre* [Film]. Mano a Mano.
- Marty, É. (2003). *Bref séjour à Jérusalem*. Gallimard.
- Mitton, P.-F. (2020). Une esthétique de la guerre est-elle encore possible ? *Inflexion*, 2(4), 105–110.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press.
- Turcev, N. (2014, 6 février). *Le quatrième mur, s'extirper de la binarité*. *Merlanfrit.net*. <https://merlanfrit.net/Le-quatrieme-mur-s-extirper-de-la>
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Éditions Sociales.