

## L'art – moyen de communication en temps de guerre ? Sorj Chalandon, *Le quatrième mur*



**Anna Żurawska**

Université Nicolas Copernic de Toruń, Pologne

zurawska@umk.pl

Reçu le 30.06.2014/ Évalué le 01.06.2015/ Accepté le 28.09.2015

### Résumé

Le but de cet article est d'analyser le problème de la rencontre et de la communication avec autrui dans le roman de Sorj Chalandon, *Le quatrième mur* (2013). La question paraît d'autant plus intéressante que le narrateur désire restaurer le dialogue entre les représentants des peuples ennemis durant la guerre au Liban. Pour le faire, il veut monter *Antigone* d'Anouilh où les rôles seraient interprétés par les personnages de diverses origines et confessions. D'abord, je me concentre donc sur l'analyse des motivations d'un tel projet qui dès le début paraît utopique, puis, j'essaie de mettre l'accent sur le fait que l'histoire tragique d'Antigone continue dans la vie réelle des personnages, mais cette fois-ci, le dialogue échoue. Finalement, je me pose la question de savoir si le roman même peut fonctionner comme moyen de communication.

**Mots-clés :** communication, guerre, art

**Art - means of communication during war? Sorj Chalandon's *Le quatrième mur***

### Abstract

The aim of the article is to explore the encounter with the other and problems with communication in Sorj Chalandon's novel *Le quatrième mur* (2013). What is particularly interesting in the analysed text is the fact that the narrator resorts to art in order to stress the need for dialogue between the representatives of enemy nations during the Lebanese Civil War. Having decided to present Anouilh's play entitled *Antigone*, the narrator selects actors, whose origins and religious beliefs differ considerably, and casts them in roles. The initial part of the article analyses the reasons for this utopian theatrical project. Next, the emphasis is put on the fact that Antigone's tragedy continues in the real lives of the protagonists, but the dialogue ends in failure. The final part of the article is devoted to the concept of the novel as a means of communication.

**Keywords:** communication, war, art

Parmi les livres choisis par l'Académie Goncourt dans la première sélection du concours en 2013, il y en a quelques-uns où l'Histoire joue le rôle primordial en servant de cadre diégétique, mais aussi en influant sur l'attitude et les décisions des personnages. La politique, les événements historiques pénètrent donc dans le terrain littéraire

en déterminant l'action et les destins des personnages fictifs (tel est aussi le cas du lauréat du Prix Goncourt 2013, *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître)<sup>1</sup>.

Le devoir analytique qui s'imposerait face à ce recours obsessionnel à la thématique historique, et surtout celle de la guerre (parfois abordée et retravaillée aussi de manière ironique) et face à cet intérêt de la part du public-lecteur et des institutions attribuant les prix littéraires serait de découvrir l'origine de cette attention portée aux événements du passé fictionnalisés par les écrivains qui ne les ont pas vécus et qui appartiennent, à peu près, à la même génération<sup>2</sup>. Sans doute, la politique qui détermine le destin de l'individu<sup>3</sup>, l'histoire mettant à nu le tragique et l'absurde de la condition humaine, la fragilité de l'être face à ces événements sont génératrices de narration. Devant une telle tâche, donc devant le désir des écrivains évoqués de reconstituer le passé qu'ils n'ont pas connu, le chercheur serait peut-être secouru par la conception de la post-mémoire élaborée par Marianne Hirsch<sup>4</sup>.

Un autre aspect qu'on peut observer dans ces romans, c'est la confrontation de l'Histoire et de l'art, et cela ne doit pas être seulement compris au niveau de l'acte d'écriture, c'est-à-dire comme l'entreprise de raconter la souffrance humaine due à l'Histoire, de la narrer, mais la diégèse même où les artistes côtoient les dictateurs, où les pièces de théâtre et les opéras sont montés au milieu des conflits armés fait place aux rencontres entre la brutalité et la fragilité. Pourtant, la présence de l'art au sein des combats militaires favorise aussi la rencontre entre les hommes des camps opposés. Quand les négociations échouent et l'échange interhumain simple et quotidien s'avère, du coup, impossible, les écrivains accentuent le pouvoir salvateur de l'art, sa capacité de reconstituer le dialogue entre les adversaires même s'il ne dure que l'espace de quelques instants.

Le théâtre, genre par excellence dialogique, comme moyen de faire la paix durant la guerre civile au Liban, donc comme moyen de communication entre les opposants constitue le thème central du roman de Sorj Chalandon. Il diffère pourtant d'autres écrivains évoqués par le fait d'avoir participé si non directement, du moins comme observateur, et plus précisément reporter de guerre aux événements des années 1980. L'histoire qu'il raconte n'est donc pas une reconstitution des faits du passé non-vécus et filtrés par l'imagination de l'écrivain, mais elle s'appuie sur ses souvenirs. Par conséquent, la question de la post-mémoire ne peut pas servir, dans ce cas-là, d'outil analytique. Le but du texte n'est pourtant pas non plus de rapporter des faits avec une précision d'historien sur le mode d'un document, mais il serait de même difficile de l'appeler roman historique selon la définition classique du terme qui prend pour modèle Walter Scott, Balzac ou Hugo. Pourtant, c'est toujours la mémoire tant collective qu'individuelle, le souvenir tant historique que personnel, qui est à la base de l'acte narratif<sup>5</sup>.

Sorj Chalandon est né en 1952 et travaille comme journaliste d'abord pour *Libération* (de 1973 jusqu'en 2007), ensuite, depuis 2009, pour *Le Canard enchaîné*. Il fait sortir son premier roman à caractère autobiographique, *Le Petit Bonzi*, en 2005. Tous les textes qu'il publie par la suite sont récompensés par des prix littéraires<sup>6</sup>. Bien que son dernier roman, *Le quatrième mur*, présenté au prix Goncourt 2013 n'a pas été couronné par le Grand Prix de l'Académie, il a été apprécié par un public bien varié. Le livre a reçu le Prix Goncourt des lycéens, le Prix Goncourt : le choix de l'Orient, le Prix Goncourt : le choix roumain, le Prix des Écrivains croyants, le Prix des lecteurs - Escale du Livre 2014 (Bordeaux) et enfin, le Prix des libraires du Québec 2014<sup>7</sup>. Les lecteurs n'ont pas été indifférents, ni ne sont pas passés à côté du texte de Chalandon qui met l'accent sur l'importance du dialogue interculturel et de la rencontre avec autrui peu importe sa nationalité (française, israélienne, palestinienne, libanaise, etc.) ou sa confession (maronite, chiite, druze, chaldéenne, etc.). En même temps, l'écrivain marie, par cela, habilement l'intime et la politique, l'histoire individuelle et l'Histoire « avec sa grande hache » (Perec, 1999 : 17), enfin, la violence et la subtilité de l'art. Il tient également à dévoiler les conséquences psycho-émotionnelles et les troubles post-traumatiques des personnes qui ont vu la machine de guerre engloutir toutes ses victimes.

Après une brève présentation de la problématique du roman *Le quatrième mur*, j'essaierai d'étudier les motivations pacifiques du projet théâtral qui sert à restaurer le dialogue entre les ennemis en plein conflit armé, mais qui dès le début paraît utopique. Puis, je voudrai mettre l'accent sur le fait que l'histoire d'Antigone est, en effet, celle des personnages qui vivent la tragédie de la guerre, pour réfléchir, finalement, sur le roman en tant que moyen de communication et de transmission d'un message pacifique entre l'écrivain et son lecteur.

### **La fragilité en temps de guerre**

La narration à la première personne du roman *Le quatrième mur* est assurée par Georges, éternel étudiant en vue de devenir, un jour, professeur d'histoire. C'est un personnage rebelle, très actif, pactisant avec l'extrême gauche. Il milite, avec sa future femme Aurore, pour la cause palestinienne lors des manifestations qui se multiplient dans le Paris des années 1970. Les activités de soutien du peuple palestinien à Paris s'intensifient encore après le Septembre Noir (opération militaire organisée contre Yasser Arafat qui se réfugie avec ses partisans au Liban) en revêtant un caractère très violent.

Observateur plutôt passif, mais jouant le rôle d'un mentor, Sam Akounis assiste aux manifestations de Georges et de ses collègues. C'est un personnage plein de sérénité malgré son passé douloureux. Tous le croient Grec en ignorant qu'il est aussi d'origine

juive, « [s]es parents n'avaient pas de nation, ils avaient une étoile » (Chalandon, 2013 : 36). Et quand les Allemands sont arrivés, « Samuel a été confié à Allegra, sa tante. Elle a emmené l'enfant à Corfou, en zone italienne, où ils se sont cachés toute la guerre, protégés par les oliviers d'une famille d'ouvriers agricoles. Yechoua, Rachel, Pepo et Reina sont partis pour Birkenau par le convoi du 15 mars 1943 » (Chalandon, 2013 : 37).

En 1967, Sam est emprisonné et torturé pour s'être opposé au régime de Papadópoulos en faisant monter clandestinement *Ubu Roi* où le roi Ubu portait le nom du dictateur grec Géorgios. Puis, il émigre à Paris où il se lie d'amitié avec Georges. Vers les années 1980, il part pour le Liban en pleine guerre pour y faire monter *Antigone* de Jean Anouilh. Revenu malade, Sam confie ce travail à Georges qui lui promet de le faire coûte que coûte. Sam emploie donc sa vie, marquée par la douleur, à s'opposer à la souffrance due au dictat injuste de la politique. Il s'y oppose pourtant par un moyen pacifique, c'est-à-dire le théâtre (quoique le choix des pièces de Jarry et d'Anouilh ne soit pas fortuit).

La particularité de la représentation du théâtre d'Anouilh sur le front de la guerre au Liban consiste à faire jouer la pièce par des personnes de différentes confessions et origines qui composent le paysage libanais, mais qui se sont opposées les unes aux autres dans ce conflit civil et religieux qui a duré de 1975 à 1990. Ainsi le rôle d'Antigone sera confié à une palestinienne, Créon sera joué par un maronite (frère du combattant des Phalanges libanaises), le rôle d'Hémon (fils de Créon, fiancé d'Antigone) devra être interprété par un druze, Eurydice et les gardes par les chiites. Les symboles religieux accompagnent d'ailleurs les personnages tout au long du roman (kippa, keffieh, etc.), comme pièces à conviction de cette mosaïque culturelle et confessionnelle composée par les acteurs, vu que leurs conversations permettent parfois d'oublier leurs origines. Les ruines du cinéma de Beyrouth situées sur la ligne de démarcation qui passe entre les peuples adversaires sont prévues comme endroit de la représentation. Les motifs d'un tel choix sont, sans doute, d'ordre pragmatique (il s'agit d'un non-lieu, qui favorise la rencontre des acteurs des nations ennemies), mais la symbolique de cet endroit paraît en même temps évidente, d'abord, à cause de son caractère frontalier, puis, parce que le cinéma détruit rappelle l'anéantissement de l'art par la guerre.

Pourquoi monter une pièce théâtrale en pleine guerre du Liban ? Non seulement parce que le théâtre est devenu pour le narrateur « [s]on lieu de résistance. [S]on arme de dénonciation », mais principalement pour « voler deux heures à la guerre » (Chalandon, 2013 : 154), pour créer un espace où ce n'est pas un druze qui croise un palestinien ou un chrétien qui affronte un chiite, mais où l'homme rencontre l'homme : « [c]e n'était ni une trêve militaire, ni un acte politique, seulement un geste d'humanité » (Chalandon, 2013 : 164). Ce message profondément humaniste et anthropocentrique

se laisse lire déjà au niveau de la structure du roman où la division en chapitres, qui rappelle la distribution des rôles au théâtre, privilégie l'homme comme figure centrale. Chaque partie du livre porte le nom d'un personnage en le mettant ainsi au premier plan de l'histoire.

De plus, dès la tradition de la *commedia dell'arte* avec ses masques et ses types de personnages, le théâtre rend possible le changement d'identité. Le narrateur avoue par ailleurs : « *Mais j'aimais l'Histoire, et le théâtre par-dessus tout. Me mettre en scène, plutôt. Avoir d'autres habits, d'autres gestes, une autre voix, un autre texte* » (Chalandon, 2013 : 60). En effet, après toute une action logistique et diplomatique de Georges qui aboutit à la réunion de la troupe, les acteurs qui se rencontrent pour la première fois sur la scène à Beyrouth ne se présentent pas comme appartenant à une nation ou une religion, mais en tant que personnages qu'ils interprètent : « *Je suis donc le fils de Créon et j'aime Antigone* » (Chalandon, 2013 : 193). Charbel, le chrétien qui joue Créon, va jusqu'à appeler, en coulisse, l'Antigone palestinienne sa petite sœur (Chalandon, 2013 : 229).

Bien évidemment, cette vision d'arracher quelques moments de paix à la guerre, de réunir en parfaite entente les représentants des peuples ennemis, enfin, de créer un espace de dialogue paraît idéaliste. Ce projet est dès le début utopique et voué à l'échec malgré l'obstination et l'effort de Georges à réaliser le rêve de son ami Samuel. Un certain équilibre rationnel est introduit par le personnage de Marwan, guide druze de Georges et père du futur Hémon. Il freine l'enthousiasme du protagoniste en lui démontrant l'inutilité de ce projet :

*Il [Marwan] a répété que j'étais fou. [...] Je ne comprenais rien à la situation. Le pays était à terre et moi je venais de Paris en manteau d'Arlequin. Il a dit que la paix ne se faisait pas avec le visage poudré de clown. À l'heure où le pays comptait ses morts, dix gamins sur la scène d'un théâtre délabré n'avaient plus aucun sens* (Chalandon, 2013 : 256).

Il conclut enfin : « *Tes acteurs ne sont pas des acteurs, ce sont des soldats. Toi tu ne le sais pas, mais la guerre s'en souvient* » (Chalandon, 2013 : 258).

### **J'étais Antigone penchée sur Polynice...**

De plus, le choix de la pièce devrait déjà avertir le lecteur. Certes, la décision de jouer l'*Antigone* d'Anouilh et non pas celle de Sophocle, est, dans un premier temps, motivée par le contexte historique de sa représentation, et par l'idée même d'Anouilh de l'écrire. Elle a été montée pour la première fois en 1944 durant l'Occupation allemande au Théâtre de l'Atelier à Paris. À côté de l'inspiration mythologique évidente, Anouilh avoue :

L'Antigone de Sophocle, lue et relue, et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre (Anouilh : 4<sup>e</sup> de couverture de la première édition, La Table Ronde, 1946).

Si la relecture et la réécriture d'Antigone de Sophocle dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale était possible pour Anouilh, voire, si le traumatisme de la guerre pouvait s'exprimer par le tragique du mythe, l'actualisation du texte d'Anouilh semble aussi justifiée dans le contexte de la guerre du Liban. Le narrateur fait d'ailleurs référence aux petites affiches rouges en constatant qu' : « Antigone était dos au mur, fusillée par la ville entière » (Chalandon, 2013 : 128).

Pourtant, dans un deuxième temps, la motivation du choix du texte d'Anouilh devrait être cherchée dans la pièce, elle-même, qui, dès le début, fait du nom d'Antigone le synonyme de la mort en avertissant le lecteur : « ce titre princier lui donnait seulement le droit de mourir » (Anouilh, 2003 : 11). Porter ce nom c'est être conscient de la mort et l'accepter. À la lumière de cette citation, le lecteur du roman de Chalandon ne devrait pas traiter la pièce d'Anouilh comme un simple intertexte (bien que de larges fragments de la pièce soient cités, surtout en prologue et en épilogue) qui s'imposerait à cause de contextes politiques comparables (l'Europe des années 1940 et le Liban des années 1980), mais les liens entre les deux ouvrages semblent avoir un caractère hypotextuel<sup>8</sup> bien plus complexe. Or, Marwan reproche à Georges : « Tu n'es pas au-dessus de cette guerre. Personne n'est au-dessus de cette guerre. Il n'y a plus d'autre tragédie ici que cette guerre » (Chalandon, 2013 : 257). En effet, la représentation théâtrale n'aura jamais lieu à Beyrouth, elle sera empêchée par les massacres de Sabra et Chatila (ghettos palestiniens à Beyrouth) faits par les phalangistes libanais chrétiens du 16 au 18 septembre 1982 avec l'acceptation tacite des Israéliens. Cet événement rend impossible la représentation scénique, mais la tragédie continue à se dérouler (cette fois-ci non pas au sens d'un genre littéraire mais comme un drame humain) à travers les destins individuels des personnages. Les rôles sont pourtant interchangeable, chacun peut être Antigone, chacun peut devenir Créon. Les bourreaux deviennent victimes, les victimes deviennent assassins, les notions de bien et de mal se confondent et perdent leur sens, le dialogue n'a aucune valeur et frôle l'impossible. Antigone, belle actrice palestinienne, est assassinée lors des massacres de manière très brutale. Le narrateur qui la retrouve à Chatila couvre son corps d'un foulard et de la terre de Jaffa qu'il lui avait apportée auparavant. Il s'identifie lui-même à la protagoniste : « J'étais Antigone penchée sur Polynice. J'ai répandu la terre sacrée sur son martyr. Elle était douce, cette terre » (Chalandon, 2013 : 268). Tout comme dans le mythe, le roman raconte aussi l'histoire du fratricide d'abord, au sens large, en racontant la guerre, mais aussi en présentant une histoire individuelle où l'acteur qui aurait dû interpréter Créon expose

à mort son frère, phalangiste coresponsable des massacres à Chatila. Comme dans la pièce, tous les personnages du roman meurent à la fin.

La description de Chatila après le massacre semble dépasser le projet purement romanesque. Dans ce fragment, c'est le témoin qui prend la parole, le journaliste qui décrit l'état des lieux avec un grand respect pour les victimes, mais aussi le sentiment de l'absurde. Il délaisse l'objectivisme professionnel pour faire place au silence et aux émotions. Cette description qui privilégie le détail naturaliste fait penser aux photographies de guerre, mais la force évocatrice de la parole est sans doute plus poignante. Dans une interview, Sorj Chalandon fait un commentaire à propos des photographes de guerre : « *La photo, ils l'ont ou ils ne l'ont pas, le mot, on peut l'avoir après, deux jours après, trois jours après. La photo, c'est maintenant ou jamais* » (Mévègué, 2013 : [www.france24.com](http://www.france24.com)).

Dans cette scène, il faut donc chercher la clé et la motivation de Sorj Chalandon pour écrire son roman. L'écrivain avoue :

*Mes romans trouvent leur origine dans mes pages de gauche. Je veux parler des petits carnets que je transporte toujours sur moi où que j'aïlle. Sur les pages de droite, je note les faits observés, et sur celles de gauche, je note ce que je ressens. Mes romans sont ainsi la somme de mes pages de gauche. Cette écriture qui vient plus tard me permet de traiter ce que je ne peux pas traiter dans l'écriture journalistique. Mes romans me lavent, me réconcilient avec moi-même, même si le processus d'écriture est parfois très douloureux. Pour ce dernier texte, il a fallu que je m'isole pour en écrire certaines parties. Je ne pouvais pas le faire entouré de ma famille, avec les voix de mes enfants dans les oreilles et leurs sollicitations incessantes. Il fallait que je sois seul, abandonné, et j'ai passé quelques semaines à l'hôtel pour écrire. Mais à présent, je ne veux plus aller vers la guerre. Je suis passé de guerrier à sentinelle. Je veux protéger les miens* (Makhlouf, 2013).

De plus, en s'adressant aux lycéens qui ont attribué à son roman le Prix Goncourt, Chalandon leur demande pardon : « *Je suis désolé, je vous ai fait partager des choses qui sont dures, mais j'en avais marre d'être seul dans ces choses-là. C'est comme si j'avais un sac de pierres, je vous ai donné une pierre à chacun, et pour moi, le sac va être moins lourd* » (AFP, 2013).

Les conséquences psychologiques du traumatisme de la guerre constituent donc un autre thème très important du roman de Sorj Chalandon et qui est inspiré, comme on l'a vu, par la réflexion sur son expérience de reporter de guerre. Sur le plan thématique, Chalandon rejoint ainsi d'autres écrivains qui, dans la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, ont fait sortir leurs romans sur le conflit au Liban en accentuant la dévastation psychologique de leurs personnages, notamment Wajdi Mouawad avec *Visages retrouvés*

(2002) et Rawi Hage avec son *De Niro's Game* (2006, qui fait à son tour référence à la fameuse scène de la roulette russe dans le film *Voyage au bout de l'enfer*, 1978). Pourtant, la perspective de Chalandon est différente, en quelque sorte extérieure par rapport aux deux romanciers, Hage et Mouawad, qui, quoique émigrés au Canada, sont tous les deux d'origine libanaise. L'étude comparative de ces trois romans permettrait peut-être d'emprunter encore d'autres pistes interprétatives.

Tout comme l'écrivain, Georges sort changé de cette expérience de Chatila et de l'expérience de la guerre en général, mais l'écrivain projette sur le narrateur son avenir possible qu'il a pourtant réussi à éviter. Après son retour à Paris, Georges n'arrive pas à s'adapter à sa vie d'avant, il retourne au Liban. Dans le dernier chapitre intitulé « Georges », le narrateur assassine le frère de Créon. Dans cette scène qui montre la fragilité de la frontière entre la vie et la mort, le combattant et le pacifiste, entre l'assassin et l'innocent, Georges dit : « *Je venais de tuer un assassin. J'étais un assassin. J'avais rejoint la guerre* » (Chalandon, 2013 : 317).

Dans une interview accordée à france24, Sorj Chalandon conclut :

*j'ai prêté à Georges ça à quoi j'ai renoncé parce qu'à un certain moment, la guerre était en train de me dévorer, me dévorer comme un animal pacifique, la paix était en train de m'ennuyer, donc j'ai arrêté, je suis rentré en paix. Georges ce que je lui demande, moi, ce que j'ai fait de lui, c'est moi au plus loin, je l'ai envoyé là où je me suis arrêté* (Mévégué, 2013 : [www.france24.com](http://www.france24.com)).

#### **Le quatrième mur - symbole du dialogue**

Pour Georges, il n'y a plus de chemin de retour, comme les personnages de sa pièce, il meurt en s'exposant aux mitrailleuses syriennes. Le début du livre annonce déjà cette fin tragique qui est présentée sous forme d'une pièce de théâtre où les personnages échangent des répliques et le chœur commente l'événement. Le dialogue a-t-il été restauré à la fin du roman ? Le procédé ne maintient pas pour longtemps cette illusion de communication. Une telle clôture du roman est, bien évidemment, une astuce de la stratégie narrative, vu que le narrateur se suicide et il n'y aura personne pour raconter sa mort. Mais une telle opération qui change le statut générique du texte (du romanesque vers le théâtral) et qui nourrit le concept de roman en mettant au centre une pièce de théâtre, suscite pour le lecteur à se poser la question de savoir si le monde n'est pas, en effet, un *theatrum mundi* où l'homme est à la fois une marionnette déterminée par l'histoire et le metteur en scène de cette histoire, où le dialogue qui n'est pas prévu dans le scénario échoue parce qu'il faut jouer un rôle. Le conflit d'Antigone ne serait plus celui du choix entre la loi divine (d'ailleurs la loi de Dieu de quelle religion ?) et la loi des hommes, aussi il n'y aurait plus à choisir vu que chacun peut devenir aussi bien Antigone que Créon, selon les enjeux de la situation politique. L'évocation tout au long



du texte de tous ces événements historiques, dont le nombre donne le vertige : l'extermination de la famille de Sam à Birkenau, les résistants des affiches rouges fusillés par les nazis, les victimes de la dictature en Grèce, les manifestations estudiantines à Paris, la guerre du Liban, le génocide à Damour, à Sabra, à Chatila, donc toutes ces tragédies accentuent le caractère universel du projet romanesque de Sorj Chalandon qui veut dépasser le cadre du conflit au Liban (il faut prendre en compte le fait que l'écrivain n'accuse personne dans ce conflit). Il importe peu que ce soit l'Europe occidentale dite civilisée, le Liban, le Rwanda prétendu sauvage, l'Arménie ou Srebrenica, tous les génocides se ressemblent par leur tragique, leur cruauté, mais surtout leur absurdité. Si cette hypothèse sur l'universalité du message est vraie, la conclusion sur la condition humaine à en tirer s'avère bien triste et l'entreprise pour restaurer la communication entre les gens par le biais de l'art garde le statut d'une utopie.

Pourtant, malgré cet universalisme évoqué, Chalandon construit avec la parole le monument pour toutes ces victimes du conflit libanais (comme le montre aussi la division en chapitres privilégiant les noms). Il rend les personnages familiers au lecteur par le fait de raconter leurs histoires individuelles et il veut, par cela, les sortir de l'anonymat des statistiques qu'on peut lire dans les journaux, sur le nombre de morts engloutis par la guerre, ou bien par l'Histoire. Il rappelle qu'« *il faut que la mémoire reste vivante* » (Mévégué, 2013). Mais il tente aussi d'éveiller la conscience du lecteur occidental, il veut le sensibiliser, comme Anouilh qui prête à l'un des personnages les paroles suivantes : « *Et, depuis que ce rideau s'est levé, elle [Antigone] sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse de sa sœur Ismène [...], de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir* » (Anouilh, 2003 : 10).

Chalandon désire ainsi briser le quatrième mur entre l'auteur et le lecteur. La métaphore proposée comme titre du roman s'applique au théâtre. Le quatrième mur est détruit lorsque l'acteur s'adresse au spectateur comme l'explique Sam :

*Lorsque le rideau se lève, les acteurs sont en scène, occupés à ne pas nous voir, protégés par le quatrième mur.*

*-Le quatrième mur ?*

*J'avais déjà entendu cette expression sans en connaître le sens.*

*-Le quatrième mur, c'est ce qui empêche le comédien de baiser avec le public, a répondu Samuel Akounis.*

*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 : 38-39).*

Cette métaphore est renforcée par le sens littéral, parce que dans le cinéma prévu pour la représentation de la pièce, le quatrième mur a été détruit lors d'une explosion en anéantissant ainsi la frontière entre le spectacle et le réel (Chalandon, 2013 : 178), ou bien entre les vivants et les morts. Dans la scène finale, le chœur commente le suicide de Georges en reprenant la métaphore du titre : « *Il [Georges] a traversé le quatrième mur, celui qui protège les vivants* » (Chalandon, 2013 : 326).

Le roman de Chalandon constitue donc une tentative pour restaurer le dialogue entre les ennemis dans un pays en guerre et pour favoriser leur rencontre. Pour réaliser son projet, le narrateur recourt à l'art dont le pouvoir s'avère pourtant insuffisant. Mais le quatrième mur reste, tout de même, le symbole du dialogue, celui avec le public, et malgré l'échec du spectacle au niveau de la diégèse, ce qu'on peut prévoir dès le début du livre (quoique le lecteur partage l'espoir des personnages), le projet romanesque, qui puise dans l'expérience personnelle du reporter, semble avoir été réalisé avec succès puisque le texte même est un message communiquant l'absurde des guerres, est une tentative pour entrer en contact avec le lecteur pour parcourir ensemble l'espace réel du pays et de la psychologie des héros dévastés par les conflits armés. Reste à espérer que la voix du narrateur/écrivain a été entendue vu le nombre de prix attribués au romancier.

## Bibliographie

- Anouilh, J. 2003 (1946). *Antigone*. Paris : La Table Ronde.
- Chalandon, S. 2013. *Le quatrième mur*. Paris : Grasset.
- Hage, R. 2009. *W co gra! De Niro*. Trad. A. Lakatos. Warszawa: PIW.
- Mouawad, W. 2002. *Visages retrouvés*. Montréal : Leméac.
- Perec, G. 1999. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Denoël.
- Ricœur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil.
- Makhlouf, G. 2013. *Sorj Chalandon dans le vertige de la guerre* : [http://www.lorientlitteraire.com/article\\_details.php?cid=6&nid=4293](http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=4293) [consulté le 5 avril 2014].
- Mévégué, A. 2013. *Le Goncourt des lycéens pour «Le quatrième mur» de Sorj Chalandon* (interview télévisée avec S. Chalandon suivie de l'article de P. Lafitte). <http://www.france24.com/fr/20131115-le-goncourt-lyceens-le-quatrieme-mur-sorj-chalandon/> [consulté le 5 juin 2014].
- AFP, 2013. *Prix Goncourt des lycéens: «Le quatrième mur» de Sorj Chalandon*. <http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Prix-Goncourt-des-lyceens-Le-quatrieme-mur-de-Sorj-Chalandon-2013-11-14-1060527> [consulté le 5 juin 2014].

## Notes

1. Cf. Lemaître, P. 2013 : *Au revoir là-haut*. Paris : Albin Michel ; Verge, F. 2013. *Arden*. Paris : Gallimard ; Baltassat, J.-D. 2013. *Le divan de Staline*. Paris : Seuil.
2. Pierre Lemaître, Frédéric Verger, Sorj Chalandon, Jean-Daniel Baltassat, Sylvie Germain sont tous nés vers l'année 1950.

3. Ce sujet a été déjà exploré à fond par Milan Kundera à cette différence près que l'écrivain d'origine tchèque n'a pas dû reconstruire les événements politiques dont il parlait, il les a vécus.
4. Il serait peut-être aussi intéressant d'examiner la réception de ces œuvres par le lecteur polonais familier de témoignages authentiques des événements traumatiques de la guerre (*Inny świat*, Herling-Grudziński, *Rozmowy z katem*, Kazimierz Moczarski, *Kamienie na szaniec*, Aleksander Kamiński, *Szkice spod Monte-Casino*, Melchior Wańkowicz, etc.).
5. Voir à ce propos le chapitre « La représentation et la narration » dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur.
6. *Une promesse* : Prix Médicis en 2006 ; *Mon traître* : Prix Joseph Kessel, Prix Simenon, Prix Jean-Freustié 2008 ; *Retour à Killybegs*, Grand Prix du roman de l'Académie française en 2011, Le Prix Goncourt : le choix polonais en 2011.
7. Les informations bio-bibliographiques sur Sorj Chalandon viennent des sites Internet cités dans la bibliographie ainsi que de la quatrième de couverture du roman *Le quatrième mur*.
8. Conformément à la terminologie genettienne.