

Villes mortes, villes à l'agonie. Écriture du ravage dans *Le quatrième mur* de Sorj Chalandon

Cécile Barraud

Université Paris VII

cecile.barraud@mlfmonde.org

Resumen

Dándole un nuevo significado al tópico de la ciudad muerta, especialmente productivo en la literatura de fin de siglo, Sorj Chalandon configura, en *Le quatrième mur*, una poética del saqueo que hace de la ciudad devastada un espacio de creación, al mismo tiempo novelesco y trágico, donde reinventar el género de la tumba.

Palabras clave: Ciudad muerta. Utopía. Representación. Drama. Metáfora. Ruina.

Abstract

Particularly productive during the *fin-de-siècle* literature, the literary motif of dead cities is instilled with a new meaning in the Sorj Chalandon's novel *Le quatrième mur*. Sorj Chalandon implements a poetics of sacking by which the devastated city becomes both a fictional and tragic space of creation where the genre of the tomb is re-invented.

Key words: Dead city. Utopia. Representation. Drama. Metaphor. Ruin.

0. Introduction

Bien que le premier chapitre du *Quatrième mur*¹ ait pour titre un toponyme précis, « Tripoli, nord du Liban » (Chalandon, 2013: 11), aucune autre description de la ville n'apparaît, au seuil du roman, qu'à travers la mention des « gravats », de la « fumée », de la « poussière ». Tripoli prend la forme d'« un trou », d'« une crevasse de guerre » dans un récit d'emblée en lambeaux, fait de brisures narratives : « Je me suis jeté dans les éclats comme on trébuche », écrit d'emblée Georges, le narrateur,

* Artículo recibido el 1/09/2015, evaluado el 25/10/2015, aceptado el 20/12/2015.

¹ Journaliste au quotidien *Libération* de 1973 à 2007, grand reporter et écrivain, Sorj Chalandon a reçu de nombreux prix pour son œuvre littéraire, dont le prix Goncourt des lycéens, en 2013, pour *Le quatrième mur*. Dans ce roman, Georges, le narrateur, fait la promesse à son ami Samuel Akounis de mettre en scène à sa place, en pleine guerre du Liban, l'*Antigone* d'Anouilh.

signifiant par là la manière dont le roman désintègre la description de Tripoli, pulvérise l'évocation de la ville pour y substituer ce morcellement que figurera l'image récurrente de la poussière de terre palestinienne offerte par le metteur en scène Samuel Akounis à Imane (son Antigone) et son frère.

De la même façon qu'il fracture les lignes de la ville, le roman fait voler en éclats sa propre linéarité chronologique par une prolepse (« le jeudi 27 octobre 1983 », date sur laquelle se clôt le roman), instaurant la dislocation comme régime d'écriture. « Ruine béante », « fosse » métonymiquement ramenée à un « trou » –terme réitéré de ce premier chapitre– lieu d'ensevelissement (tombeau du narrateur/personnage) mais aussi ouverture à combler, le motif de la ville dévastée, morte ou agonisante constitue dans ce roman le socle d'une écriture du ravage à laquelle s'adosse singulièrement la métaphore de l'énergie créatrice.

1. Dramatisation de la destruction

Dans *Le quatrième mur*, la ville morte est d'abord un objet de discours théâtralisé ; elle est déclamée, mise en scène dès les premières pages par un comédien grec dans un amphithéâtre de l'Université de Jussieu. Pour dire l'héroïsme de son ami Samuel Akounis, celui-ci fait en effet le récit des événements qui ont succédé au coup d'État du 22 avril 1967 à Athènes. Le narrateur du roman n'est alors encore qu'un spectateur, observant le comédien dans « l'un de ses plus beaux rôles » (il « déclamait », « Prenait la pose, osait des mines »). Après le décret de la loi martiale, raconte le Grec, la ville est encerclée, il n'y a « pas de journaux, plus de téléphone, aucune radio à part celle des forces armées », les banques, les restaurants et les musées sont fermés, « Aux carrefours, plus de feux tricolores », « Plus de bus, de taxis », « Toute la ville allait à pied et au ralenti ». Le drame de l'encerclement fait son effet, provoquant la stupéfaction d'un auditoire d'étudiants aux visages « tendus ». Mais la ville morte, à ce niveau du roman, n'est qu'une image (une *imago*, une imitation ; le comédien ne fait pour l'instant que mimer l'immobilisme provoqué par le siège), une fiction (au sens étymologique d'action de façonner, de feindre) jaillie de la narration : « Son texte était grave, son public captif », « l'amphithéâtre lui offrait une tension magnifique » (Chalandon, 2013: 26). Elle est même la figuration en creux de ce que s'apprête précisément à raconter le narrateur du *Quatrième mur* : d'Athènes silencieuse, dit encore le comédien, ne subsistait en ce temps-là que le « Théâtre du Rébétiko », dont « la porte entrouverte » était gardée par Samuel Akounis qui y faisait jouer *Ubu Roi*. La description d'Athènes « encerclée » correspond ici à ce que Philippe Hamon (1993: 4) nomme un texte « territorialisé », balisé ; la ville morte est lisible, visualisable par la dramatisation, presque une *ekphrasis* –le comédien rendant vivant, par l'hypotypose, ce que Samuel Akounis avait commencé à raconter dans « un récit précis et sombre », « sans effets, sans émotions » (Chalandon, 2013: 22).

C'est à partir de cette fiction en abyme que se déploie le rôle essentiel de la ville dévastée dans le roman. Plus qu'un décor d'arrière-plan ou le fond d'une intrigue romanesque, elle est ce que Pierre Larthomas désigne comme un « signe » (1980: 107-108) ; une construction imaginaire (ainsi que le rappelle le titre même du roman en faisant référence à l'illusion théâtrale) et en même temps une architecture signifiante, le socle sur lequel se fonde la tragédie, de la même façon que le décor, au théâtre, est « constitutif du langage dramatique ». Si la dimension imaginaire de la ville morte est préservée, d'un côté, par l'évocation –au sens étymologique d'action de faire apparaître quelque chose par la magie² : « Il s'est tu, a observé son effet comme un avocat capture les jurés » (Chalandon, 2013: 29)– elle est parallèlement tenue à distance aussi par la mise en scène qu'en fait le narrateur qui élève ainsi ce « quatrième mur » par lequel est traditionnellement garantie l'illusion (pas seulement théâtrale ici). C'est d'ailleurs quand s'effondre le « quatrième mur », dans la confrontation du narrateur aux ravages de la ville, que le motif s'inverse littéralement en une sorte de vide narratif, ce que l'on perçoit notamment lorsque Aurore demande à Georges de « raconter » Beyrouth : « – Tu me racontes Beyrouth, avait demandé Aurore. [...] Alors elle exigeait de tout savoir. Tout entendre. Elle voulait que je raconte les acteurs et la ville. Elle voulait Antigone, le théâtre, la ligne verte, la couleur du ciel » (Chalandon, 2013: 205), mais Georges ne demande qu'à « parler d'autre chose ». La ville ravagée se dérobe alors à toute narration, à toute représentation –toute « action de mettre sous les yeux », d'après le sens de la *representatio* latine– ; et il sera au demeurant impossible à Georges de faire représenter *Antigone*. De même, lorsqu'il écoute « violemment » le comédien grec, le narrateur écrit qu'il a « honte de [s]es images secrètes » (Chalandon, 2013: 24), celles que provoque la narration. Tout le roman s'attache en somme à briser un imaginaire préfiguré de la ville morte –donc à détruire le « quatrième mur »– pour y substituer une parole vive qu'emblématise le texte théâtral d'*Antigone*. C'est d'ailleurs pourquoi le narrateur récuse la puissance évocatrice du nom : « [Aurore] avait traqué le nom de Beyrouth dans les titres des journaux » (Chalandon, 2013: 205) qui tend à figer la ville dans le hiératisme de l'icône³.

Pourtant, le narrateur ne cesse pas de chercher cette coïncidence, voulue par Samuel Akounis, entre la « scène » et la « rue » (« Ce qui se jouait sur scène, écrit encore le narrateur à propos du récit des événements d'Athènes, répondait au théâtre de la rue »). C'est dans un lieu désolé : « La rue était étroite, défoncée, inondée par endroits » (Chalandon, 2013: 129) que Georges rencontre pour la première fois Imane, son Antigone, à Beyrouth, alors qu'elle se trouve elle-même en train de faire jouer, dans le camp de Chatila (mise en abyme de Beyrouth dévastée) une pièce de théâtre

² « Action d'appeler, de convoquer, de citer » et particulièrement « évocation des ombres, des enfers » (TLF).

³ Proust (1987: 382) évoque une « simplification » des images par le « refuge des noms ».

« dans les gravats » : « entre des immeubles délabrés », « Un terrain vague transformé pour une heure en scène de théâtre. Pas d'estrade. Un portique bricolé dans la poussière » (Chalandon, 2013: 135). La description de Chatila semble alors procéder par didascalies : « Une maison basse fermée par des barreaux » ; « Un toit de tôle ondulée renforcée de bâches en plastique, deux vitres en carton » (Chalandon, 2013: 136-137), la brièveté des phrases faisant écho aux « éclats » de l'incipit du roman. De fait, le narrateur n'est pas encore alors véritablement un personnage engagé dans une intrigue, il se localise lui-même « en terre d'exil », dans « une parcelle sans air entre deux murs gris » : « Ce soir-là, je n'étais pas au Liban, pas à Beyrouth, pas même à Chatila » (Chalandon, 2013: 138). Le lieu se dit donc ici par ce qu'il n'est pas, renvoyant paradoxalement à un non-espace, presque une utopie : « Ni quartier, ni ville, ni bidonville, ni ghetto, mais quelque chose de tout cela » (Chalandon, 2013: 130) ; en tout cas un espace scénique idéal⁴ : Sam « voulait un lieu qui parle de guerre, labouré de balles et d'éclats » (Chalandon, 2013: 96). Cette posture s'accompagne d'une prise de notes constante dans le carnet de Sam, comme si l'acte d'écrire garantissait encore la possibilité de représenter : « J'ai tout noté pour lui. Quelques mots sur la majesté des visages. Sur la dureté de certains regards » (Chalandon, 2013: 138), jusqu'à ce que Georges devienne lui-même un acteur pris dans le tragique des événements (il inscrit alors à plusieurs reprises le mot « fin » sur le carnet après le massacre de Chatila).

2. Poétique de la dévastation

C'est la confrontation du narrateur à l'objet raconté, du personnage à la dévastation de la ville, qui fonde paradoxalement l'idée du vivant dans le roman. La traversée de Beyrouth dans la voiture de Marwan, au chapitre 12, s'effectue dans un silence de mort (« J'ai fermé les yeux. Nous roulions en cercueil rouge, offerts à toutes les balles de la ville »⁵) ; les personnages se taisent sous la menace des édifices de la ville, symboles mortuaires personnifiés (la tour Murr « immense dans le ciel », dont les « fenêtres de mort nous épiaient », la tour Rizk, l'immeuble Barakat) qui esquissent des « lignes » invisibles, mortifères (franchir la ligne est une transgression, ainsi que l'expérimente Georges arrêté par les chrétiens) et en même temps agissantes. La « ligne verte » représente en effet l'action des « énergies naturelles » contre « l'ordre culturel », selon les termes de Mike Davis (2009: 79) à propos de la « dérélition comme processus paysager », processus à l'œuvre ici aussi :

⁴ Une image très contemporaine de l'utopie, qui s'oppose par exemple radicalement aux « villes idéales » de l'iconographie du XV^e siècle, « villes-épures, au cœur strict, sans aucune végétation ni broussailles, sans l'émotion désordonnée des corps, ni celle, échevelée, des nuages » (Cauquelin, 2000: 18).

⁵ Sauf précision contraire, les citations suivantes du roman sont extraites des pages 143 à 161.

La végétation s'était emparée du quartier désert. Profitant de l'absence des hommes, l'herbe folle avait tout envahi. Elle s'était saisie des rues éventrées, des remblais de terre, du sable. Des ronces coulaient des balcons lacérés. Un pin né du bitume s'adossait à un mur. Des arbustes, des épineux, des fougères géantes, des ficus occupaient le milieu du carrefour. Les trottoirs semblaient des collines tourmentées.

Le pouvoir de recomposition des forces de la nature dans la ville ravagée traduit aussi le changement de nature du roman, dont la poussée tragique⁶ s'opère progressivement à mesure que le narrateur est confronté à la violence, à partir du moment stratégique où il franchit la « ligne de démarcation ». Dans la perspective des analyses de Mark Davis sur « l'écologie des bombardements », Beyrouth ravagée apparaît bien comme un lieu de récréation, dans lequel la destruction joue paradoxalement le rôle de catalyseur qui rend possible l'épanouissement d'une forme de beauté. Parvenu au « carrefour Sodeco », Georges pénètre dans « l'immeuble Barakat », « une superbe maison jaune de trois étages » dont la description file la métaphore architecturale de la ciselure (« L'immeuble Barakat en dentelles de guerre ») : « De la terrasse au sol, les combats l'avaient martelée comme un plateau de cuivre », « Partout sur ses colonnes fragiles, ses balcons, ses fenêtres romanes les pointillés des rafales, les impacts des tirs de précision », jusqu'à la transformation de « l'un des plus beaux immeubles de Beyrouth » en scène tragique : « Dans le soleil levant, les décombres d'une arène antique ». La réinvention du paysage semble se fonder exactement ici sur ce « pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité » à l'origine du processus métaphorique selon Paul Ricoeur (1975:11). De la même façon que la « suspension de la référence latérale », dans le processus de création métaphorique, constitue la « condition pour que soit libéré un pouvoir de référence de second degré, qui est proprement la référence poétique », la métaphore agirait, dans la description de la ville ravagée par la guerre, comme une sorte de trêve. De fait, parmi les miliciens en treillis, Georges pénètre dans « un labyrinthe de pièces vides, immenses, accablées d'impacts », comme si l'univers de la guerre avait été, littéralement, suspendu ; et c'est dans ce « palais majestueux », emblématique de l'alliance inattendue de la guerre et de la beauté, qu'il se laisse envahir par les vers de Victor Hugo récités par le phalangiste en train de tirer : « Il a tiré sur l'or du soir qui tombe, le bouquet de houx vert et les bruyères en fleur ». De même, la description du cinéma assimile les décombres à un lieu mythique : « Tout était saccagé et superbe »⁷. Et là encore, le roman souligne le processus de transformation auquel est soumis le motif de la ville

⁶ « Le Prologue » et « L'Épilogue », repris de l'*Antigone* d'Anouilh, constituent en ce sens des points de fixation de l'hypotexte tragique dans le roman ; le mythe littéraire devient le lieu (*topos*) autour duquel se réécrit la tragédie.

⁷ Sauf précision contraire, les citations suivantes du roman sont extraites des pages 178 à 181.

morte : « Le cinéma n'avait pas de fenêtres. Les obus s'étaient chargés d'en dessiner partout, ouvrant aussi des portes et creusant des terrasses ». Il s'agit bien d'un principe de reconstruction poétique du lieu ravagé : « Trois murs seulement. Le quatrième avait été soufflé. Une explosion avait arraché le toit. C'était une arène de plein ciel, un théâtre ouvert aux lions ». Cette reconstruction est, de surcroît, une réécriture, le narrateur ne cessant de rédiger pour se laisser façonner intérieurement par les lieux : « Que je note tout. Mes impressions, mes craintes, les belles choses comme les plus laides. ». Imaginant la pièce (« C'est là, aux pieds des spectateurs, qu'elle creuserait sa tombe »), il se figure lui-même dans ce lieu presque ontologique, « ouvr[ant] l'espace pour de nouvelles possibilités d'être », découvrant « un espace auparavant inaccessible » (Chrétien, 2013: Introduction). C'est bien cette superposition des espaces, réels et poétiques⁸, ce glissement de terrain du roman vers la tragédie qui conduit à la création de ce « tout organique, né de la fusion entre différents niveaux de l'expérience », selon les mots d'Umberto Eco (1965: 308), que constitue finalement le roman ; ce dernier met littéralement en œuvre l'effondrement de l'illusion par la dislocation du « grand mur », ainsi que Diderot désignait le « quatrième mur », dernier bastion contre l'invasion du tragique.

3. Sacralisation des ruines

Les ruines de Beyrouth métaphorisent en outre la dévastation du personnage de Georges à travers le sacrifice de la ville assassinée, le corps sacrifié de la ville inscrivant dans sa symétrie le corps souffrant et désagrégé du personnage, jusqu'à sa disparition.

Corps situé entre la vie et la mort, le corps souffrant emblématise ce *no man's land* qu'est d'abord la ville. À Tripoli, le narrateur se heurte à « un bitume ouvert en pétales jusqu'à son cœur de sable » (Chalandon, 2013: 11) puis parle du « supplice d'une ville », du « martyr d'un quartier » (Chalandon, 2013: 89), d'« une fracture de pierre », des « pierres meurtries » (Chalandon, 2013: 182-183) du cinéma sur la ligne verte, des « façades arrachées aux immeubles » (Chalandon, 2013: 231) pendant l'attaque de Beyrouth, de la rue « en larmes »⁹ après le massacre de Chatila, des portes ouvertes comme de la « gorge ouverte » des vieillards assassinés et des « bouches ouvertes » des neuf hommes empilés « à terre, les uns sur les autres », à la manière d'un mur. Les corps massacrés font le matériau même de la ville (le premier sens du mot latin « corpus » est, avant la chair, l'élément matériel) : « Partout, des morts. Dans les maisons, dans les rues, les impasses, les terrasses. Les chairs broyées, les plaies béantes, les traînées de cervelle dans les buissons. » La fragmentation des corps coïncide exac-

⁸ En même temps qu'elle « transforme », « joue sur des formes », la métaphore réalise donc ici une « liaison », pour reprendre les analyses d'Anne Cauquelin (2000: 124).

⁹ Sauf précision contraire, les citations suivantes sont extraites des pages 263 à 267.

tement ici avec la segmentation d'un lieu dont il n'est plus possible de saisir que le matériau brut, la chair :

J'ai suivi le calvaire du père à la trace. Il avait été traîné dans la chambre, dans le couloir, sur le seuil, puis jeté dans les ronces. Dans une impasse, un corps coupé en deux, la jambe droite jetée près du bras. Une femme tombée là-bas, sous l'étendage à linge. Une autre, abandonnée dans une décharge et couverte de gravats.

Chatila devient donc un corps torturé : le narrateur y entre « par un boyau » et de manière significative, lorsqu'il est blessé dans le bombardement de l'hôpital, il se met à vomir ses intestins, « un serpent à n'en plus finir, qui a rampé jusqu'au trou d'eau formé par la crevasse » (Chalandon, 2013: 236), massacre spatialisé de celui du corps d'Imane, qui est aussi le corps essentiel de la création théâtrale de Georges (« Une partie de son visage avait été arraché », « Son cou était tranché », « Ses seins avaient été taillés », « Elle était écartelée »). La destruction de la ville trouve un écho dans la désagrégation du corps humain, comme si l'altération physique constituait une condition de l'adéquation du personnage tragique au lieu tragique. La souffrance s'intensifie au long du roman ; après la douleur chronique à la jambe, dont le narrateur explique l'origine au chapitre 6 (un affrontement avec les « Rats noirs », groupe d'étudiants d'extrême-droite), il raconte comment les phalangistes, à Beyrouth, lui font manger sa carte du Fatah : « Il collait au palais, à la langue, il s'effritait, il refusait mon corps. La poussière du gravier rayait ma gorge » (Chalandon, 2013: 148), puis son aveuglement lors du bombardement de l'hôpital : « Mes yeux avaient fondu, la lumière explosait derrière mes paupières » (Chalandon, 2013: 235), son internement en hôpital psychiatrique et enfin l'explosion et la mort dans le « trou » du dernier chapitre. Mais la destruction du corps de la ville et du personnage correspond aussi au travail (au sens du *tripalium* latin, l'instrument de torture) du roman par le tragique ; à la clause du roman se substitue en effet la scène dernière d'une tragédie où Georges endosse définitivement le rôle du martyr.

De même qu'aux yeux du narrateur l'immeuble Barakat « n'était pas une ruine de guerre » mais « la guerre », la ville morte n'est plus seulement l'arrière-plan scénique de la guerre, elle devient le lieu du dévoilement de la nature profonde du personnage, ainsi qu'il l'écrit dans les premières lignes du chapitre 6 : « Je me fais peur. Je sais qu'il coule en moi autre chose que les larmes et le sang. Je charrie la fureur » (Chalandon, 2013: 65). En une sorte de syllogisme mimétique de la nécessité tragique dans lequel le personnage se trouve piégé, Georges devient la ville, elle-même incarnation de la guerre : « J'étais à Beyrouth. Au profond de la guerre » (Chalandon, 2013: 159). L'« exposition du monde » (Hamon, 1993: 37) que constitue la description de la ville détruite devient exposition au monde du personnage. Dès son arrivée à Beyrouth d'ailleurs, le personnage perd la maîtrise des événements, prend des identi-

tés multiples (figurées par différents sauf-conduits), devient un personnage du lieu. L'un des leitmotivs du roman est du reste l'ancrage du personnage dans « une famille » et dans « une terre » : « Jour après jour, des hommes m'offraient un fragment du pays ». Lors de l'attaque de Beyrouth, après la première réunion des comédiens d'*Antigone*, la « fureur » se réalise dans « la violence brute, pure, l'acier en tous sens, le feu, la fumée, les sirènes réveillées les unes après les autres, les klaxons de voitures folles, les hurlements de la rue, les explosions, encore, encore, encore ». Les ruines de Beyrouth semblent alors, chez le narrateur, pour reprendre les analyses de Sophie Lacroix (2007: 18), « donner forme à ce qui est redouté au plus profond de soi » : « Mon âme était entrée en collision avec le béton déchiré. Ma peau, mes os, ma vie violemment soudés à la ville » (Chalandon, 2013: 226-227). Au moment de l'explosion de l'hôpital, Georges se retrouve « aspiré » dans la ville en ruines, signalant du même coup un point de rupture dans l'espace romanesque : « Un trou a voulu me prendre » (Chalandon, 2013: 235), écrit-il avant de sombrer, le temps de plusieurs chapitres, dans l'obscurité. La ville ravagée devient dès lors indissociable du vivant, comme le montre l'alternance du récit du siège de Beyrouth avec celui de la maladie de Louise, au chapitre 18, dans laquelle la dérision de celle-ci confère par contraste au bombardement toute sa grandeur : « La capitale du Liban était bombardée par l'aviation, la marine, l'artillerie. Ma fille avait été mise sous antibiotique pendant dix jours » (Chalandon, 2013: 246). C'est bien le ravage de la ville bombardée qui fait advenir une autre voix, celle du personnage tragique : « J'étais en enfer. J'étais bien. Terriblement bien. J'ai eu honte. Je n'échangerai jamais cet effroi pour le silence d'avant. J'étais tragique, grisé de poudre, de froid, transi de douleur » L'explosion correspond à une perte des repères, passage obligé d'une métamorphose¹⁰ : « Plus rien ne correspondait à ce que je croyais », écrit en effet le narrateur après l'accident qui lui ôte temporairement la vue. Tel Œdipe alors, le personnage erre dans un espace obscur, intérieur, équivalent de la ville bombardée auquel il se substitue. Georges, à ce moment, quitte Beyrouth pour trouver refuge à Aley, dans la montagne, où il « écout[e] le silence de la paix », et ce passage se présente comme un vide : « J'enrageais d'être là » (Chalandon, 2013: 247), pendant lequel il en est réduit à écouter, comme dans les premières pages, les récits d'un autre – Marwan racontant le bombardement de Beyrouth en juillet. Être en ruines, Georges devient lui-même un « *no man's land* entre être et non être, toujours au bord de l'effacement » (Lacroix, 2007: 17).

Cette fusion du personnage et de la ville fait de Beyrouth une ville non pas magnifiée *a posteriori*, comme les villes mortes de la fin de siècle (Tolède, Bruges)

¹⁰ Les ruines, alors, si l'on applique ici les analyses de Marc Augé (2010: 175) sur la notion de « non-lieu », « ne disent pas l'histoire, mais le temps, le temps pur » ; autre manière, pour le roman, de dire le temps tragique ou la suspension vertigineuse du temps humain.

mais bien saisie au moment de son agonie, dans l'instant même de sa destruction, alors qu'elle est, littéralement, vivante. Lorsque Georges rentre à Paris pour la seconde fois, après le massacre de Chatila, il est habité par la ville ; il ne lui est plus possible dès lors de vivre dans un univers en ordre. Ce que le roman rend tangible, c'est la nécessaire cohésion de l'être intérieur à l'espace extérieur (figurée par la fusion du comédien dans l'espace scénique, ou encore l'ensevelissement de Polynice par Antigone). Comme Antigone habitée par son obsession, Georges est envahi par Beyrouth bombardée. Il est pris d'une mélancolie qui apparaît comme l'expression d'un dédoublement, l'identité tragique n'étant désormais plus ajustable au rôle social initial. Paris peut alors constituer la scène d'une autre pièce de théâtre, d'une comédie sinistre (la scène de l'accueil à l'aéroport en témoigne) qu'il ne veut pas jouer. Avec ses « boulevards tristes », ses « murs sans joie », le quai sur lequel le personnage se rend avant la naissance de Louise, « au bord des rails déserts, sans arrivée, sans train », le « wagon ancien, abandonné au milieu de trains oubliés » dans lequel il entre avant de retrouver le « silence » de son appartement, et « les couloirs de l'aéroport » dans lesquels il marche « comme on monte au gibet » (Chalandon, 2013: 274), c'est Paris qui incarne la ville morte. Pour le personnage tragique qu'est devenu Georges, Beyrouth tient lieu de « rêve de fuite » (Barthes, 1963: 9) ; mais si l'on transpose au roman de Sorj Chalandon l'analyse de l'espace par Roland Barthes dans la tragédie racinienne, Beyrouth est aussi « l'Extérieur », « troisième lieu tragique », qui est « l'étendue de la non-tragédie », dont les trois espaces sont précisément la mort (celle de Nakad), la fuite : « J'ai quitté leur vie le lendemain » (Chalandon, 2013: 303), l'Événement :

Je découpais les articles de journaux, je les soulignais entièrement, ligne après ligne. J'entourais des phrases. Je rajoutais des mots à l'infini dans les marges, des points d'interrogation, d'exclamation par dizaines. Je punaisais ces papiers froissés partout sur les murs du salon, reliés entre eux par des fils de couleurs.

C'est ce qui est extérieur à la tragédie et dont celle-ci est, au fond, obsédée. De fait, Georges à Paris ne parle plus ou parle seul, finit par être isolé parce qu'il est considéré comme un « malade », voire un « fou ». Il se laisse enliser dans la nécessité de l'aveuglement tragique que traduit l'aveuglement physique après le bombardement de l'hôpital : « la nécessité est aveugle –écrit George Steiner (1993: 12)– et quand l'homme se trouve confronté avec elle, que ce soit à Thèbes ou à Gaza, elle le frappe de cécité ». Beyrouth, pour Georges, constitue cet « autre, l'autre monde » dont parle Steiner, « en dehors de l'homme et en lui », et il est remarquable que l'on retrouve ici l'image de la crevasse, du trou, pour dire cette « fissure tragique », ce « fond irréductible d'inhumanité » (Chalandon, 2013: 24) que peut évoquer l'idée de tragédie. La ville morte devient ville sacrée –la sacralisation étant ici symboliquement représentée

par la clef de la maison de Jaffa, la terre de Palestine et la kippa de Samuel, avec lesquelles Georges meurt en martyr.

4. Conclusion

Comparativement au traitement du motif dans le roman fin de siècle¹¹, la ville morte trouve ici une expression singulière. Le roman fin de siècle montre en effet une inclination du personnage face à la ville morte, dont il célèbre le culte par une esthétisation aux multiples formes. L'exemple de *Notre-Dame des mers mortes*, roman de Jacques d'Adelswärd-Fersen publié en 1902, peut être assez significatif, dans la mesure où le terme le plus fréquent y est celui d'« apothéose » (23 occurrences, dont le titre du chapitre VI), qui informe l'idée de métamorphose, à l'œuvre aussi chez Sorj Chalandon. Venise y est « une cathédrale », « l'église vivante », « une reine embaumée, dormant son dernier sommeil sous des habits somptueux », « une agonisante, dont on entoure les spasmes de fleurs et d'appels », un « décor mélancolique »¹². Si ce sémantisme du sacré traverse aussi *Le quatrième mur*, c'est la dimension sacrificielle de la ville détruite, dépouillée du glacié de l'esthétisme et saisie dans le temps même de sa destruction, qui confère désormais au roman le lyrisme violent d'une nouvelle forme de tombeau.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUGÉ, Marc (2010) : « Retour sur les « non-lieux ». Les transformations du paysage urbain ». *Communications*, 87/2, 171-178.
- BARTHES, Roland (1963) : *Sur Racine*. Paris, Seuil (Points essais).
- CAUQUELIN, Anne (2000) : *L'Invention du paysage*. Paris, PUF (Quadrige).
- CHALANDON, Sorj (2013) : *Le quatrième mur*. Paris, Grasset.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis (2013) : *L'Espace intérieur*. Paris, Les éditions de Minuit.
- D'ADELSWÄRD-FERSEN, Jacques (1902) : *Notre-Dame des mers mortes (Venise)*. Paris, P. Sevin et E. Rey.
- DAVIS, Mike (2009) : *Dead cities*. Paris, Les Prairies ordinaires.
- ECO, Umberto (1965) : *L'Œuvre ouverte*. Paris, Seuil (Points essais).
- HAMON, Philippe (1993) : *Du Descriptif*. Paris, Hachette.
- LACROIX, Sophie (2007) : *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*. Paris, L'Harmattan (Ouverture philosophique).

¹¹ Si le motif de la ville morte puise aux mythes tels que l'Atlantide ou Sodome et Gomorrhe, c'est au XIX^e siècle surtout que se développent un imaginaire et une poétique fondés sur l'idée que la ville morte apparaît comme un envers de la mégapole emblématique d'un capitalisme prospère.

¹² « Offrande », p. I-IV.

LARTHOMAS, Pierre (1980) : *Le Langage dramatique*. Paris, PUF.

PROUST, Marcel (1987) : *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, III*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. 1.

RICCEUR, Paul (1975) : *La Métaphore vive*. Paris, Seuil (Points essais).

STEINER, George (1993) : *La Mort de la tragédie*. Paris, Gallimard (Folio essais).