

Couples et doubles. Tournier et les articulations du conte

Amelia Gamoneda Lanza

Universidad de Salamanca

gamoneda@usal.es

Resumen

Dobles y parejas organizan el espacio narrativo de *Le médianoche amoureux*, libro de relatos de Tournier que se pregunta por la naturaleza y el alcance performativo de la palabra literaria oral. De un lado, dos desarrollos diferentes del concepto de repetición articulan las *nouvelles* y los cuentos, y el análisis de unos y otros explora las gradaciones y matices aportados por ambos tipos de relato. De otro lado, el libro defiende una tesis objeto de reflexión y verificación: la pregnancia de un principio de repetición en el arte –la creación de dobles a niveles diversos– interviene en el ámbito de lo real sugiriendo mimetismos y favoreciendo equilibrios. Ficción y metaficción se alían pues en el seno de esta escritura.

Palabras clave: Michel Tournier; cuento; *nouvelle*; repetición; doble; metaficción.

Abstract

The narrative space of *Le médianoche amoureux* by Michel Tournier is organized around the relation of doubles and couples. In this short story collection the author asks himself about the nature and performance scope of the literary oral word. On the one hand, two different concepts of repetition are developed articulating the *nouvelles* and the short stories; the analysis of both explores the gradations and shades present in both kind of stories. On the other hand, a thesis which is object of reflection and verification is defended in the book: the presence and importance of the principle of repetition in art –the creation of doubles at different levels– takes part in the sphere of reality suggesting mimesis and favoring balance. Both fiction and metafiction join together as allies at the very heart of the book.

Key words: Michel Tournier; short story; *nouvelle*; repetition; double; metafiction.

* Artículo recibido el 26/01/2009, evaluado el 25/02/2009 y aceptado el 26/02/2009.

0. Une origine

L'année 2008 n'aura pas été l'année Tournier: le Prix Nobel lui a échappé, ce qui, en termes pratiques, veut dire qu'il peut définitivement se retirer dans son presbytère de la Vallée de Chevreuse, car la roulette politico-littéraire et les fastes dudit prix ne s'arrêteront plus sur la France avant une bonne décennie.

Néanmoins, il n'est pas aisé d'imaginer Michel Tournier faisant la tête, lui qui prévoyait sa mort pour l'an 2000 (Garcin, 1988: 421). En bon philosophe, il aura sans doute préféré réunir ses proches pour un médianoche où les contes jaillissent d'un autre temps et d'un autre monde, d'un monde où le mythe soit apparenté à «une infrastructure métaphysique invisible mais douée d'un rayonnement actif» (Garcin, 1988: 421). Ce médianoche pourrait en commémorer un autre, publié une vingtaine d'années plus tôt et intitulé de la sorte: *Le médianoche amoureux*. Il s'agissait là d'une littérature présentée «comme la panacée pour les couples en perte» (Tournier, 1989: 42), d'un livre qui voulait prospecter cet espace incertain entre le manque de parole et le surgissement de la parole: l'espace et le temps –précisément– où les mythes voient le jour, où les imaginaires s'organisent avec une structure de récit.

Car *Le médianoche amoureux* aborde l'origine d'une parole qui naît en tant que conte –cet avatar du mythe–. Le livre est un recueil de contes dont le premier accueille le récit de sa propre gestation; mais l'univers où le conte surgit n'est pas celui de l'aube d'une civilisation: une translation s'opère qui, en même temps, réduit cet univers aux dimensions du couple. Cette parole mythique fondant le couple –de même que tout mythe fonde son univers– sera interrogée tout au long du recueil, et ses pouvoirs fondateurs seront explorés pour en décrire la forme et en mesurer la portée.

«Les amants taciturnes» –le premier conte de *Le médianoche amoureux*– présente le micro-univers d'un couple que le tarissement de parole commune conduit au chaos, mais un renouveau de la parole le fera ressurgir de manière inouïe: Oudalle, fils de marin-pêcheur s'embarque comme mousse sur un navire de grande pêche, puis, avec le temps, devient capitaine d'un bateau destiné à la pêche de la morue dans les eaux d'Islande. La vie dure et violente des travailleurs de la mer lui donne un caractère taciturne qui, lorsqu'il abandonne le métier et revient vivre aux côtés de sa femme Nadège, déteint sur leurs relations affectives: ils n'ont plus rien à se dire. Au bord de la rupture, le couple décide de réunir ses amis afin de leur annoncer l'inévitable nouvelle; ils les convoquent à un médianoche au cours duquel la parole aura un rôle essentiel, puisque, de manière inopinée, les récits et les contes vont surgir de la bouche des convives. «Une maison de mots où habiter ensemble» (Tournier, 1989: 42) se bâtit cette nuit de sorte que le soleil levant trouve Oudalle très peu sûr de la décision prise: «C'est que la fatalité de cette séparation ne m'apparaît plus aussi évidemment depuis que toutes ces histoires me sont entrées dans la tête» (Tournier, 1989: 42), dit-il. Et le lecteur se lance dans la lecture de ces contes qui forment le

volume de Tournier pour essayer d'y déceler leur pouvoir de liaison, la vertu performative ou miraculeuse de leur parole sur ces esprits et ces corps en voie de séparation.

1. Danse muette

Mais avant de plonger dans la lecture du reste du livre, il faut que le lecteur prenne de l'élan: un pas en arrière s'impose qui doit par la suite devenir force interprétative. Ce pas en arrière nous replace dans un épisode enchâssé dans le récit de Oudalle et Nadège avec un sens –dirait-on– crypté: «Et pour tout achever, il y a eu cette rencontre extraordinaire avec Patricio Lagos dont les inventions ont pris pour nous valeur de symboles» (Tournier, 1989: 24). Cette rencontre semble déclencher une discussion discrètement théorique sur le langage et le silence au sein du couple, puis elle semble le pousser à la nécessité de convoquer ce médianoche annonciateur de sa fin. La relation cause-effet de ce processus reste peu claire pour le lecteur, qui se demande si une lecture plus détaillée n'en délivrerait quelques clés.

«Les amants taciturnes» est un conte à deux voix: beaucoup de voix pour un conte sur le manque de parole. Dans un premier temps, ces voix n'entament pas exactement un dialogue, mais un récit où les deux participants alternent. Il ne s'agit pas tout à fait d'un dialogue ni d'un récit, mais plutôt d'un récit qui théâtralise la parole: un récit qui intensifie sa nature orale et qui participe du monologue. Au cours de cette première phase du conte, les amants racontent leur rencontre et leur vie commune. Peu à peu les deux monologues successifs gagnent en points de contact jusqu'à devenir de vrais dialogues où il est déjà question de crise de parole au sein du couple. Il semblerait donc que la forme narrative et le contenu entrent en relations contradictoires au sein du conte. La dernière partie de celui-ci est commandée par le récit à la troisième personne: à partir du moment où le médianoche est décidé on entreprend sa description. Mais, comme on le sait, au bout du médianoche, les amants vont se raviser et se donner une nouvelle chance d'être ensemble. Ainsi –faisant de nouveau appel au paradoxe– l'absence de dialogue formel dans cette presque fin du conte s'accompagne d'un regain de parole entre les amants. Mais ce regain n'est plus dialogue, il est récit, il est conte. Et peut-être seulement un certain type de conte. Pour éclaircir cela il faudra lire le reste des contes du livre, ce en quoi a consisté la parole du médianoche.

Le parcours de la forme de la parole de «Les amants taciturnes» propose aussi une succession de genres (théâtre, narration) qui débouche sur le conte. Celui-ci opère une sorte de résumé de ces genres, puis qu'il signale aussi bien la narration que l'oralité (et la performance physique qui accompagne cette dernière). Le conte est donc une parole équidistante entre l'écriture et l'oralité. Car la vocation d'être parole parlée appartient à l'essence du conte: il est ainsi voué à la disparition, à jouer d'une nature éphémère qui l'apparente à la musique. Le conte est parole qui compte sur le ton, sur la qualité de la voix humaine qui l'énonce; son lien au physique l'inscrit dans

la vie, mais aussi dans la mort, dans le périssable. En même temps, le conte est parole vouée à l'écriture, car il demande à être répété et répété avec exactitude –comme le veulent les enfants–; et par là même il est disposé à demeurer, à obtenir une permanence en vie, une vie similaire à celle de la parole écrite: il faut que le conte accepte de ne plus changer et de se pétrifier à l'instar de toute la littérature écrite. Il lui faut cesser d'appartenir à la parole vivante pour perdurer. Le paradoxe convient au domaine du conte comme à celui de Tournier.

La nature paradoxale du conte et certains pouvoirs secrets de la parole semblent se trouver en relation avec les activités de l'artiste Patricio Lagos, car ses inventions –«symboliques» pour les amants– les ont poussés à prendre deux décisions qui, en fin de compte, entrent en contradiction: celle de se séparer et celle de convoquer un médianoche qui éloignera finalement la séparation. Patricio Lagos est sculpteur et danseur. Au cours d'une promenade près du Mont-Saint-Michel, Oudalle et Nadège aperçoivent deux statues sculptées dans le sable:

Les corps se lovaient dans une faible dépression, ceints d'un lambeau de tissu gris souillé de vase qui ajoutait à leur réalisme. On songeait à Adam et Eve avant que Dieu vînt souffler la vie dans leurs narines de limon. On pensait aussi à ces habitants de Pompéi dont on voit les corps minéralisés par la pluie de cendres du Vésuve. Ou à ces hommes d'Hiroshima vitrifiés par l'explosion atomique. Leurs visages fauves, pailletés d'écailles micacées, étaient tournés l'un vers l'autre, séparés par une distance infranchissable. Seules leurs mains et leurs jambes se touchaient (Tournier, 1989: 25).

À ce moment, surgit Patricio Lagos, dansant comme un fou sans musique. La mer monte et le danseur mime le retour du flot comme pour «l'accompagner, l'encourager, le susciter même par sa danse» (Tournier, 1989: 26). La vague atteint les mains des deux figures et défait leur enlacement; elle dissout le couple et finit par effacer leurs visages et leurs corps. Il est dit que

la danse, art de l'instant, éphémère par nature, ne laisse aucune trace et souffre de ne s'enraciner dans aucune continuité. La sculpture, art de l'éternité, défie le temps en recherchant des matériaux indestructibles. Mais, ce faisant, c'est la mort qu'elle trouve finalement, car le marbre possède une vocation funéraire évidente. Sur les côtes de la Manche et de l'Atlantique, Lagos avait découvert le phénomène des marées commandé par des lois astronomiques. Or, la marée rythme les jeux du danseur de grève, et elle invite en même temps à la pratique d'une sculpture éphémère (Tournier, 1989: 27).

Patricio Lagos cherche le paradoxe dans les arts qu'il pratique: une sculpture éphémère, une danse sans musique. Mais il a également choisi des arts dont les effets entrent en conflit, puisque c'est la danse qui, en convoquant le retour des vagues, détruit le couple sculpté. Ses activités artistiques paradoxales rejoignent le paradoxe qui concerne ce couple et son médianoche de contes: tout d'abord, il y a similitude entre le couple réel et le couple sculpté dans le sable fragile, tous deux voués à la disparition. Et il y a aussi similitude entre la sculpture faite dans du sable (et renonçant par là à la vocation d'éternité de l'art statuaire) et la parole du conte, vouée elle-même à la disparition en tant que parole parlée.

De son côté, la danse, art évanescant, semble se plier à la même loi d'évanouissement qui régit le conte, et elle aide à l'effacement par l'eau du couple des amants de sable tout comme les contes du médianoche devraient servir –selon l'intention première de Oudalle et Nadège– à faire disparaître le leur. La connivence entre la danse et le conte pourrait être aussi découverte derrière les termes «bal» et «parole» –qui gardent avec eux une parenté proche de la synonymie–: ces deux mots partagent une même étymologie, *paraballein*, désignant l'idée de «jeter à côté».

Outre leurs fonctionnements similaires, la danse et le conte –ou le bal et la parole– sont reliés dans la construction symbolique de Patricio Lagos par un lien cause-effet; car le flot qu'attire le danseur émet «un babil enfantin [...] en s'épanchant sur la vase. Il insinue ses langues salées dans les sables avec des soupirs mouillés. Il voudrait parler. Il cherche ses mots. C'est un bébé qui balbutie dans son berceau» (Tournier, 1989: 28-29). Un bébé qui cherche peut-être à répéter le son des mots du conte de la mer-mère ou qui cherche à articuler cette parole d'origine que sont le mythe et son descendant le conte. Car «la nature déteste le silence, comme elle a horreur du vide» (Tournier, 1989: 28). Et le sable lui-même, lorsque la mer-mère se retire, joint sa parole au bal du danseur afin de convoquer la vague: «Ecoutez la grève par marée basse: elle babille par les milliers de lèvres humides qu'elle entrouvre vers le ciel» (Tournier, 1989: 28).

Les arts symboliques de Patricio Lagos (dont le nom ne va pas sans évoquer l'eau) sont interprétés par Nadège et Oudalle dans leur sens le plus direct: la parole et le conte aideront à défaire leur union. C'est ainsi qu'ils convoquent ce dîner nocturne au cours duquel les contes devront mener à une dernière parole de dissolution. Or, ils n'ont pas tenu compte des différentes natures que peut avoir le conte. Car il y a parole et parole.

2. Nouvelle et conte

«Les amants taciturnes» révèle, vers sa fin, le sens même de l'ensemble de contes qui composent *Le médianoche amoureux*. Le livre ne repose pas sur un suspense classique d'ordre sentimental qui tiendrait à la simple question de savoir si le couple aura ou n'aura pas une fin heureuse. Il n'y a pas d'ambiguïté sur les faits, mais les raisons et les processus n'en sont pas tellement clairs :

Nadège et Oudalle écoutaient, étonnés par ces constructions imaginaires qu'ils voyaient s'édifier dans leur propre maison, et qui s'effaçaient dès le dernier mot prononcé pour faire place à d'autres évocations tout aussi éphémères. Ils songeaient aux statues de sable de Lagos. Ils suivaient le lent travail que cette succession de fictions accomplissait en eux. Il leur semblait que les nouvelles, âprement réalistes, pessimistes, dissolvantes, contribuaient à les séparer et à ruiner leur couple, alors que les contes, savoureux, chaleureux, affables, travaillaient au contraire à les rapprocher. Or, si les nouvelles s'étaient imposées d'abord par leur vérité pesante et mélancolique, les contes avaient gagné au fur de la nuit en beauté et en force pour atteindre enfin un rayonnement d'un charme irrésistible (Tournier, 1989: 40-41).

Voilà que Tournier propose une distinction entre nouvelle et conte qui a des effets décisifs. La parole de la nouvelle sépare, la parole du conte unit. Mais, quelle différence y a-t-il entre les deux modalités de récit? À quoi tient leur différente portée sur la réalité? Comment se constitue leur pouvoir performatif? L'observation de l'ensemble des textes du livre permet de définir la nouvelle comme récit dont le contenu parie sur la nouveauté, alors que le conte se construit comme réécriture d'une histoire connue auparavant dans l'histoire de la narration orale ou écrite. Le narrateur précise la ligne de démarcation des deux territoires au sein du livre, de sorte que l'on peut distinguer les titres qui correspondent à l'un et à l'autre. Ainsi, les nouvelles s'appellent «Les mousserons de la Toussaint», «Théobald ou Le crime parfait», «Pyrotechnie ou La commémoration», «Blandine ou La visite du père», «Aventures africaines», «Lucie ou La femme sans ombre», «Écrire debout», «L'auto fantôme», «La pitié dangereuse» et «Le mendiant des étoiles». Et les contes ont pour titre «Un bébé sur la paille», «Le Roi mage Faust», «Angus», «Pierrot ou Les secrets de la nuit», «La légende du pain», «La légende de la musique et de la danse», «La légende des parfums», «La légende de la peinture» et «Les deux banquets ou La commémoration».

La référence à ce partage du livre au sein même du premier récit —«Les amants taciturnes»— transforme celui-ci en métarécit. En fait, les signes du métarécit se trouvaient déjà dans l'épisode symbolique de Patricio Lagos, et aussi dans la discussion entre Oudalle et Nadège qui s'en suit. Il y est tout particulièrement question de savoir comment doit être l'art d'un bon conteur; Nadège pense qu'il doit savoir se renouveler, ce qui, dans la distinction qu'opère le livre sur lui-même, la situe du côté de la nouvelle. Par contre, Oudalle penche du côté du conte lorsqu'il dit :

La répétition fait partie du jeu. Il y a un rituel du récit que respectent par exemple les enfants. Sans se soucier de nouveauté, ils exigent qu'on leur raconte la même histoire dans les mêmes

termes. Tout changement les fait sursauter d'indignation. De la même façon, il y a un rituel de la vie quotidienne, des semaines, des saisons, des fêtes, des années. La vie heureuse sait se couler dans ces moules sans se sentir confinée (Tournier, 1989: 34).

Ce qui est défendu par Oudalle –et par Tournier lui-même, vu son exercice d'écriture à longueur de temps– c'est une pensée classique embrassant une bonne partie de la littérature à travers les siècles: l'art le plus parfait est celui qui fait du nouveau avec du connu, celui qui compte sur la reconnaissance (dans les deux sens du terme: remémoration et gratitude), celui qui renouvelle le fond commun tout en rassurant ses lecteurs. La position de Tournier en défendant le conte dans son recueil (qui, dans sa deuxième partie, reprend des thèmes, des motifs et des mythes connus dans notre culture et dans la culture arabe) est moins populaire que classique.

Nadège –qui a participé à la «verbo­sité estudiantine» de Mai 68 mais rêve «d'une sagesse laconique, de mots pesés, rares, mais lourds de sens» (Tournier, 1989: 30)– déclenche la crise du couple en reprochant à Oudalle son mutisme d'un côté et son penchant à répéter toujours les mêmes histoires de l'autre. Il s'avère donc que la crise procède non seulement du manque de parole mais aussi de leurs différentes manières de concevoir la communication au sein du couple. Le recueil de Tournier peut ainsi être considéré comme une mise en scène narrative des deux positions qui s'affrontent dans cette discussion: nouvelle *versus* conte. Et, sous cet angle, la victoire de Oudalle ne fait pas de doute.

Mais la permanence du couple en tant que tel après le médianoche est un résultat que la mise en scène ne visait pas. Les hôtes comptaient annoncer leur séparation à la fin d'un dîner où leur parole courante et celle des convives auraient régné. Or, des histoires et des contes ont surgi sans intention préalable qui ont fini par gagner toute l'assemblée. Si elles avaient été racontées, les histoires de pêche de Oudalle –que Nadège connaissait par coeur– n'auraient pas eu ce même effet réparateur sur le couple, car ce n'est pas dans l'extériorisation de la parole courante et quotidienne que l'on peut trouver une telle vertu. Oudalle en a parfaitement conscience lorsqu'il décrit l'inconstance de Don Juan:

Une certaine idée très redoutable et bien faite pour tuer le dialogue d'un couple, c'est celle d'*oreille vierge*. Si un homme change de femme, c'est afin de trouver chez la nouvelle une oreille vierge pour ses histoires. Don Juan n'était rien de plus qu'un incorrigible hâbleur –mot d'origine espagnole qui veut dire beau parleur. Une femme ne l'intéressait que le temps – hélas court, de plus en plus court– où elle prêtait foi à ses hâbleries. L'ombre d'un doute surprise dans son regard jetait un froid de glace sur son coeur et sur son sexe (Tournier, 1989: 35).

L'ouverture de la parole privée et du récit personnel à l'extérieur du couple auraient détruit celui-ci –à l'instar d'une trahison–, et les «oreilles vierges» du public ami auraient été une sorte d'effusion orgiastique culminant avec un aveu qui deviendrait la dernière exhibition de leur intimité rompue. Tel était peut-être le dessein de Nadège et Oudalle. Mais la parole de la littérature l'a détourné. Comment s'y est-elle prise?

3. Le double ravageur

Nouvelles et contes s'organisent narrativement autour de la notion du double, comme l'analyse va le montrer plus loin. Mais contes et nouvelles vont s'organiser à partir de cette même notion de manières très différentes et, qui plus est, avec des effets divergents. Il va sans dire que cette notion du double évoque l'idée même du couple et de l'union, précisément le thème en question dans le recueil. L'idée du double et le mythe de la jumeauté sont chers à Tournier qui les a traités et dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Tournier, 1972) et dans *Les météores* (Tournier, 1975). Mais «double» ne veut pas toujours dire «répétition», car il est souvent question de complémentarité; aussi les frères jumeaux de *Les météores* s'opposent-ils complémentirement, car l'un est mortel et l'autre immortel. Le mythe vise toujours à dépasser les limites de la condition humaine et à restaurer une unité brisée quelque part: ici l'humain et le surhumain, et dans *Le banquet* de Platon, par exemple, celle brisée par la différence sexuelle qui sépare les deux faces de l'androgynie.

La notion du double qui sous-tend les nouvelles de la première partie du livre souligne cette faille inscrite au sein de son projet d'unité. Le double des nouvelles échoue ou boîte (ou se montre imparfait lorsqu'il apparaît sous la forme de couple), de sorte que son pouvoir performatif sur le couple de Nadège et Oudalle ne fait que renforcer leur décision de séparation. Mais le double ne cesse de s'essayer à organiser la narration, et il le fait de façons très diverses, comme il sied à la richesse narrative de Tournier. La première marque du double se trouve dans les titres des nouvelles, qui se présentent souvent par paires: «Théobald ou Le crime parfait», «Pyrotechnie ou La commémoration», «Blandine ou La visite du père» et «Lucie ou La femme sans ombre». Deux titres pour chacune de ces nouvelles qui nous mettent sur la piste d'une possibilité de duplicité de lecture, de composition ou d'interprétation. Mais les titres «simples» seront eux aussi susceptibles de loger quelque part un dédoublement. C'est ce que, par la suite, il convient de préciser.

«Les mousserons de la Toussaint» raconte un voyage du narrateur dans son village d'origine, un voyage qui se présente de manière inopinée. Le voyage ne sera pas rapporté à sa femme, qui, de l'avis du mari, ne saurait pas comprendre le fond de son aventure faute d'une parole commune sur le passé. Outre l'évidence d'un écart au sein de ce ménage, il faut aussi constater l'impossibilité de récupérer le temps passé: le protagoniste voudrait bien acheter le presbytère où il a habité enfant, chose impossi-

ble; et les mousserons ramassés dans ces lieux d'origine pourriront avant de rejoindre le présent que représente son retour à la maison avec sa femme. Pourtant le voyage se voulait une récupération «du mystère des années d'origine, ces temps fabuleux» (Tournier, 1989: 66), il se voulait retrouvailles et répétition.

Mais tout pousse à refuser cette notion de double parfait, car rien ne ressemble à ce que le passé laissait attendre: son ami d'enfance, resté dans le village et menant une vie sans grands événements, a beaucoup plus à raconter que le narrateur, et ne lui pose même pas une question; l'élève la plus sage de l'école est devenue la proie des passions et a engendré un voyou; la veuve Lecôûtre, dure et rapace, est aujourd'hui gâteuse et «fond comme neige» avec sa petite fille; l'accordéoniste Vava, petit maître citadin qui jouait les marquis, s'est transformé en un «vrai laboureur d'autrefois». Toutes ces dérives signalent une reconnaissance impossible, une scission qui atteint le narrateur et le couple. Cette nouvelle n'encourage donc pas non plus l'union de Nadège et Oudalle.

«Théobald ou Le crime parfait» met de nouveau en scène un couple qui se définit en termes d'opposition; une opposition où, il est vrai, pointe une espèce de complémentarité: Bertet est un être gris et «concave», alors que sa femme se distingue par son initiative et sa «poitrine en forme de proue»; elle trompe son mari, mais ses aventures amoureuses provoquent toujours sa fortune académique à lui. On dirait deux pièces d'un puzzle s'emboîtant étrangement, et tel est l'espoir de Bertet, qui souhaiterait en faire une unité: il voudrait un enfant de sa femme, et il ne manque pas d'annoncer son intention de se suicider si jamais sa femme tombe enceinte d'un autre. Or, c'est justement ce qu'il arrive. Bertet se suicide en arrangeant les détails pour que sa mort ressemble à un crime commis par sa femme, mais la lettre est découverte et la femme exaucée. Un suicide, donc, et pas un crime. À moins que la lettre n'ait été écrite par la femme elle-même. Qui sait... Le crime parfait que nous annonce le titre le suggère ainsi. Le lecteur est invité à faire une double interprétation dont les deux faces sont impossibles à concilier.

«Pyrotechnie ou La commémoration» présente un couple d'amis dont le passé recèle un épisode qui aurait dû instaurer l'inimitié entre eux à jamais: Gilles a torturé la mère de Ange un 11 août. Depuis là, Ange suit Gilles dans tous ses travaux avec l'accord de celui-ci, et des accidents surviennent qui mettent leurs vies en danger, toujours à cette date. Il est évident que Ange commémore l'offense de cette manière, et qu'il y risque aussi sa vie. Un 11 août ils finissent par mourir des suites d'une explosion pyrotechnique: il n'y avait pas d'autre issue à cette fidélité à un destin partagé qu'ils démontraient depuis longtemps, l'un en différant dans le temps la vengeance et en s'y associant comme victime, l'autre en acceptant ce pacte et la compagnie de son bourreau. La solidité de ce couple bâti sur le partage du rôle de la victime et du rôle du bourreau n'est pas détruite par la mort, au contraire. Car avec leur mort ils échan-

gent leurs places et ils deviennent tous les deux victimes, tous les deux bourreaux. Ils deviennent aussi doubles dans leurs natures, des doubles inconciliables au sein d'eux-mêmes, des doubles conciliés entre eux à travers la mort.

«Blandine ou La visite du père» effleure le thème de la pédérastie. Une très jeune fille charme le narrateur puis disparaît pour laisser entrer en jeu son père, qui mendie une compensation en échange de la présence de la fille. Cette mince anecdote sert à peindre des émotions contradictoires chez le narrateur, et à révéler la duplicité rusée de la petite, ainsi que les doubles intentions du père. Il n'y aura de «couple» –ou d'échange érotique– qu'au prix de l'acceptation d'une extorsion, acceptation dissimulée sous façade de générosité. L'obligation d'une duplicité trouble est imposée comme monnaie d'échange.

«Aventures africaines» joint à la pédérastie l'homosexualité. Deux histoires successives racontent deux situations dont le début est symétrique: la rencontre érotique du narrateur avec un jeune marocain. Dans la première, il se fait voler par le jeune homme, qui disparaît. Dans la deuxième, c'est le narrateur qui refuse d'emmener son jeune ami en France malgré la grande attirance qu'il éprouve pour lui. Trop de symétrie provoque une contamination entre les deux histoires, et la méfiance éveillée chez le narrateur par le premier épisode décide de la fin du deuxième. La double histoire détruit la possibilité de suite dans la relation. Par ailleurs, cette nouvelle fonctionne comme double de la précédente, car le père du jeune marocain non seulement consent mais demande même que son fils soit emmené en France. Contrairement au père de Blandine, il ne prétend pas extorquer le narrateur, qui apprécie la demande comme de la sagesse paternelle. Mais, constituée en double destructeur, la nouvelle «Blandine ou La visite du père» agit négativement sur la formation de ce «couple» dans «Aventures africaines»: le double trouble au carré ne laisse aucune chance.

Le trouble –et le détournement de mineur– ont aussi leur mot à dire dans «Lucie ou La femme sans ombre». Cette nouvelle, qui porte le titre d'un conte de Hugo Von Hofmannsthal, s'inspire aussi de la théorie des couleurs de Goethe, selon laquelle les couleurs résultent du filtrage de la lumière par un milieu trouble. Les couleurs émanaient de Lucie, sa vie contenait des irisations, et cela du fait d'une obscurité qui logeait en elle: «elle ne devait son rayonnement qu'à l'ombre qu'elle savait préserver en elle-même» (Tournier, 1989: 139). Car Lucie avait une ombre, un double: sa soeur aînée, appelée aussi Lucie, lui ressemblant au point de s'y méprendre. Mais cette soeur est morte avant la naissance de Lucie, qui l'a remplacée au sein de la famille. La soeur est donc devenue un double dans l'ombre, incarné –si l'on peut dire– en une poupée qui lui a appartenu et que Lucie hérite tout particulièrement. Lucie, adulte, suit une psychothérapie qui la soigne de la dépression survenue à cause d'une plainte portée contre elle pour détournement de mineur. Sous l'influence du théra-

peute, elle enterre la poupée et, en perdant son ombre, elle perd les couleurs qui faisaient son charme: elle est lumineuse, lisse, rangée, presque impersonnelle. Le meurtre de la poupée, l'amputation de son double, la privation de l'ombre, l'ont rendue cruelle comme la plus vive lumière, avec «la dureté du grand jour» (Tournier, 1989: 158). Ici donc, le double va de pair avec une zone de mystère d'où émane un charme qui tient au dérèglement, à l'interdit, à la maladie et au mal. C'est la santé mentale sans faille qui tue le double. Et le mari de Lucie regrette fort l'ancienne Lucie un peu folle et tellement plus nuancée.

«Écrire debout» est une nouvelle minuscule qui se laisse lire comme miroir miniaturisé du recueil, car elle explique un sens et une fonction de l'écriture qui est aussi à reconnaître dans l'ensemble du livre de Tournier: «allumer [...] des foyers de réflexion, de contestation, de remise en cause de l'ordre établi» (Tournier, 1989: 160). Il s'agit donc d'un métarécit qui, en plus, propose un parallélisme entre l'activité d'écrivain –artisan solitaire devant sa table– et l'artisanat du bois qui occupe les internés de la prison où le narrateur se rend pour s'entretenir avec eux de littérature. Parallélisme qui se rompt parce que là où l'écrivain travaille avec de la fiction et des métaphores, le menuisier doit s'en tenir à une matière bien physique et réelle. C'est ainsi que, à cet écrivain qui énonce qu'«il faut écrire debout, jamais à genoux» (Tournier, 1989: 161), les détenus répondent avec un «haut pupitre de chêne massif, l'un de ces hauts meubles sur lesquels écrivaient jadis les clercs de notaires» (Tournier, 1989: 161). Les détenus brisent ainsi l'idée de double naïvement et charitablement lancée par l'écrivain: écrire debout –ou vivre debout– n'est envisageable pour celui qui est en prison et qui manque de liberté que dans un sens littéral; il n'y a pas de double sens pour eux.

«L'auto fantôme» se modèle encore une fois sur l'idée du miroir imparfait; la symétrie commande la construction d'une aire de stationnement de l'autoroute –des deux côtés il y a pont, escalier et une baraque qui propose des merguez–, de sorte que le voyageur arrivé dans sa voiture pense l'avoir perdue lorsque, sans s'en apercevoir, il passe de l'autre côté. Le double est presque parfait, au point de produire l'illusion qu'il s'agit d'un seul espace. Mais l'illusion d'exactitude est inquiétée par cette voiture qui se trouve seulement d'un côté: le double est éphémère, un rien peut le détruire. Cette «voiture-vampire» qui ne se reflète pas dans le miroir vampirise aussi l'idée du double, l'infirme, la dévitalise.

Les deux pages qui composent «La pitié dangereuse» parlent d'un couple magnifique en apparence et respirant le bonheur, chacun consacré à sa vocation: la musique et la médecine. Or, la sclérose en plaques a obligé la femme à abandonner sa carrière de virtuose, et le mari médecin a abandonné son ménage précédent pour s'occuper de la malade. Le couple est donc bâti sur un double abandon, et il est construit en même temps que creusé par la maladie: ce qui l'a favorisé le condamne. La

passion et la pathologie –deux termes dérivant d’une étymologie commune– vont ensemble dans ce couple.

La pitié dangereuse, comme concept, est reprise dans «Le mendiant des étoiles»: en visite à Calcutta, un couple se voit assiégé par les mendiants mais il n’a rien à leur offrir; peu après c’est le réveillon de Noël et leur table regorge de mets alors qu’ils se rappellent des mains squelettiques tendues; ils chargent toutes les victuailles et se rendent sous le pont où les affamés s’entassaient: plus personne ne s’y trouve. La pitié des visiteurs n’a pas d’objet, les Indiens demeurent affamés. Tout le monde reste sur sa faim. Ce jeu d’impossible coïncidence dans l’assouvissement des besoins respectifs des visiteurs et des Indiens –besoin de bonne conscience et besoin de nourriture– débouche sur une ressemblance entre eux basée sur la déception et le manque. Alternance de contraires et double établissent ici d’étranges alliances.

Ici finissent les nouvelles du recueil. Elles cèdent le passage aux contes. Aucune marque d’édition ou de discours ne signale cette ligne de partage qui, pourtant –si l’on excepte «Les amants taciturnes»– équilibre parfaitement le livre sans prendre parti: neuf nouvelles et neuf contes. L’on pourrait néanmoins concevoir certaines zones de transition, à retrouver –du côté des nouvelles– notamment dans le fait que «Lucie ou La femme sans ombre» reprend le titre d’une histoire connue de Hofmannsthal; que le titre «Pyrotechnie ou La commémoration» va être repris dans le conte «Le banquet ou La commémoration»; et que les personnages de «Le mendiant des étoiles» produisent de manière un peu compulsive une suite de rapprochements et d’intertextualités qui résulte vaguement ironique: Ulysse et l’*Odyssee*, Rembrandt, Don Juan, *La ruée vers l’or* de Chaplin, une parabole des Évangiles... Une transition basée sur la reprise donc, car il faut rappeler que la série de contes qui s’ouvre là déploie comme mécanisme principal celui de la réécriture d’un thème, d’une légende ou d’un autre conte déjà connu. Il y est donc question également de double, mais d’un double qui –en déployant son pouvoir performatif– aidera à reconstruire le couple de Nadège et Oudalle. Plus précisément: la mise en narration d’une série de doubles –thématiques, intertextuels, structurels, stylistiques– semble produire un double réel, un double qui s’impose et s’incarne dans le couple de Nadège et Oudalle, et qui en empêche toute séparation. Performatif, illocutoire ou perlocutoire, le conte qui dit le double, fait le couple.

4. Le double rassurant

Les contes se placent sous le signe de la commémoration. La mémoire y est impliquée qui récupère une matière déjà utilisée à des fins narratives dans d’autres temps ou d’autres cultures. Est-ce qu’il faut apporter de la nouveauté à cette matière ou au format qui la façonne pour en produire un conte? Des réponses différentes à cette question seront fournies par les contes du recueil, des réponses nuancées et avec des gradations diverses; de manière générale, l’on peut dire que les premiers contes

jouent encore avec la notion de nouveauté, qui s'estompe après au point que dans les tout derniers il est question de la défier de manière explicite. Le double parfait se précise peu à peu.

Il s'ensuit donc que deux notions différentes de commémoration dans le recueil distinguent les sept premiers contes des deux derniers. De fait, la première approche de la notion de commémoration a lieu bien plus tôt, dans la première partie du livre, et plus particulièrement dans la nouvelle «Pyrotechnie ou La commémoration». Il y est dit que la pyrotechnie «lutte contre le *hic et nunc*», qu'elle maîtrise l'explosion «pour la déplacer dans l'espace et la différer dans le temps» (Tournier, 1989: 86-87). La commémoration, elle aussi, est un geste de répétition déplacé dans le temps et différé dans l'espace. La commémoration –selon cette première notion– ne reconstruit dans son acte de répétition qu'un minimum de données pour la rendre reconnaissable en tant que répétition: cette commémoration ne vise pas une répétition exacte, mais avec différence et *différance* (Derrida).

Les contes concernés par ce type de commémoration s'accordent –à un niveau ou l'autre de leur construction– à ce geste de répétition. Un bref parcours analytique saura donner raison à cette affirmation.

«Un bébé sur la paille» donne la nouvelle version de la naissance de Jésus-Christ. Replacée dans nos temps, elle ne peut pas se procurer de Rois Mages, mais un Président de la République qui au nom de l'économie (énorme dépense sociale en médicaments) va favoriser les accouchements hors du milieu médicalisé; car il est à espérer que les premiers moments de la vie soient définitivement marquants: une jeune demoiselle appelée Marie ainsi le souhaite qui demande pour son bébé «une étable avec beaucoup de paille» (Tournier, 1989: 191). Mais le geste de répétition, comme on le sait, assume quelques différences: le bébé à naître est une fille. Et son parrain le Président républicain suggère le nom de Noëlle.

Puisque les Rois Mages faisaient défaut dans le conte précédent, voici que le conte intitulé «Le Roi mage Faust» en fait apparaître un. Il entreprend un voyage en suivant la comète brillante dans laquelle il voit incarnée l'âme de son fils, mort récemment. C'est ainsi qu'il arrive à Bethléem où il retrouve un nouveau-né dans son berceau de paille veillé par un ange. Il est évident que, outre la reprise des épisodes des évangiles et des légendes, ce conte entretient une relation avec «Un bébé sur la paille», et que cet enchaînement relève encore du système du double inscrit dans la série des nouvelles. Il y a donc une transition entre nouvelles et contes qui se manifeste dans ces débuts de la deuxième partie du recueil.

«Angus» –tel que le signale Tournier lui-même dans sa note de la page 225– réécrit le poème de Victor Hugo intitulé «L'aigle du casque» et figurant dans *La légende des siècles*. Comme le poème, ce conte réécrit également à son tour le combat entre David et Goliath, mais, plus largement, il reprend aussi les axes et les lieux

communs qui définissent le genre du roman médiéval: la promenade dans le bois et l'entretien sur la *fin'amor* rappellent le roman courtois; la solitude du vieux lord Angus évoque celle de Charlemagne dans la chanson de geste, de même que le combat singulier décrit avec toutes ses ritualisations; la description de la formation de l'enfant dans le métier des armes et l'adoubement fait venir à notre pensée, par exemple, le roman de *Tristan et Iseult*; la fête et la réception nous renvoient de nouveau vers le roman courtois de Chrétien de Troyes. Ce sont là des épisodes auxquels s'ajoutent des éléments caractéristiques du romanesque médiéval: la promesse de vengeance, la lettre révélatrice ou la narration des «enfances» d'un seigneur. L'intertextualité pratiquée par le conte de Tournier fonctionne donc à des niveaux divers, et elle devient ici inter-générique.

«Pierrot ou Les secrets de la nuit» insiste sur cette voie inter-générique. Le conte s'associe des ingrédients divers de la *commedia dell'arte*, à commencer par les personnages: Pierrot, Arlequin, Colombine (et ce dernier nom éveille un jeu de miroir discret avec la Colombelle présente dans le conte précédent). C'est ainsi que le texte devient prose de description théâtrale (des didascalies développées en narration): entrées et sorties, mouvements dont nous ne connaissons pas le sens. Il faudrait même parler –au-delà du texte théâtral– d'une reprise par le conte du spectacle théâtral, où les réactions du public seraient comprises; une voix narrative semble être son porte-parole: «Il jette un coup d'oeil. Qu'a-t-il vu? Nous ne le saurons jamais» (Tournier, 1989: 234). «Quelle chute! Est-il mort? Non. Il se relève péniblement» (Tournier, 1989: 234). Le texte ne transcrit pas un seul mot qui serait prononcé par les personnages, ce qui confirme l'absorption du mime par le conte; c'est le narrateur qui rapporte ce qu'il verrait et ce qu'il comprendrait s'il était le spectateur de ce théâtre muet: «Arlequin [...] fait des discours [...]. Colombine lui répond. Que se disent-ils?» (Tournier, 1989: 232). La *commedia dell'arte* se regarde donc dans son double le conte.

«Pierrot ou les secrets de la nuit» met en scène un couple –comme le faisaient les nouvelles–; il en met même deux, Colombine refusant Pierrot pour accepter Arlequin, puis rebroussant chemin pour revenir vers Pierrot. Mais deux couples formés par trois personnes ne constituent pas –en principe– une formule heureuse, et le conte se doit de tendre vers l'idée de reconstruction du couple qui préside à cette deuxième partie du recueil. La solution, donc, est de procurer aux trois participants une rencontre à mi-chemin, et ils seront bien réunis tous les trois à la fin du conte. Pour ce faire, la symbolisation des couleurs trouve un développement narratif: si Colombine est attirée aussi bien par le noir et le blanc de Pierrot que par les couleurs d'Arlequin, il faut fondre les uns et les autres; c'est le four de Pierrot qui s'en occupera en faisant surgir le doré de la pâte blanche de farine: ni noir et blanc ni couleurs, mais plutôt la nuance. Ils mangeront tous les trois une Colombine «modelée en

pleine brioche, avec tous les reliefs de la vie» (Tournier, 1989: 242). Un ménage à trois bien gourmand.

La brioche sert de crochet où le conte suivant –«La légende du pain»– vient se joindre au précédent. Au Pierrot boulanger du village de Pouldreuzic, fait continuation le boulanger Gaël, du même village. Il tombe amoureux de Guénaëlle, la fille des boulangers d'un village proche, mais ce couple –ces Roméo et Juliette que sépare la différente tradition boulangère de leurs deux familles– devra trouver une nouvelle manière de faire du pain sachant satisfaire les deux parties: ni pain-mie ni pain-croûte, mais pain crustacé et pain au chocolat, qui combinent tous deux le dur et le moelleux; car il ne s'agit pas d'alternance, mais, comme dans le conte précédent, de mélange, de partage, de dosage, d'innovation à partir du connu. Ainsi du conte lui-même selon Tournier.

«La légende de la musique et de la danse» parle de la création du ciel et de la terre, de la création de l'homme et de celle du couple. L'homme, d'abord androgyne, entend la musique des sphères et demande à Dieu un être avec qui pouvoir danser; Dieu sépare «son corps en deux moitiés, la moitié mâle et la moitié femelle, et de cet être devenu double, il [fait] un homme et une femme» (Tournier, 1989: 250). La musique et la danse sont donc la cause de la création du couple, alors que la danse muette de Patricio Lagos –celle qui défaisait les mains unies du couple de sable dans «Les amants taciturnes»– annonçait la disparition du couple. Ce conte renverse donc les pouvoirs symboliques de destruction de la rencontre avec Patricio Lagos en pouvoirs symboliques de construction. Car si le Serpent pousse Adam et Ève à manger les fruits de l'arbre interdit de la musique et celle-ci disparaît du monde, ils tâcheront ensemble de la faire ressurgir avec leurs efforts de musiciens. Et ainsi les amants créés du limon semblent autrement solides que les amants créés dans le sable.

«La légende des parfums» trouve pourtant Adam façonné avec le sable du désert: de là son absence d'odorat. Par la suite, Ève est créée d'un «terreau gras, lourd et riche» (Tournier, 1989: 254), de sorte que son corps réveille des odeurs et des parfums dans le monde. Le récit récrit non seulement la genèse, mais aussi le conte précédent: Adam et Eve mangeront de l'arbre interdit des parfums et verront les parfums se transformer en des odeurs triviales. Le travail de récupération des parfums débutera à partir de ce moment, et les Rois mages eux-mêmes –venus d'un autre conte du recueil– seront la preuve de la valeur des parfums en apportant l'encens et la myrrhe à l'enfant-dieu –qui attendait déjà dans deux autres contes du recueil. Le couple original semble donc étroitement lié au reste des contes; le couple –en somme– tient à ce fil qui ressasse tout en introduisant des variations et des déplacements.

La variation et le déplacement sont des concepts qui ramènent celui de la commémoration, car –tel qu'il a été dit– celle-ci est un geste de répétition déplacé dans le temps et différé dans l'espace. Mais si les contes vus jusqu'ici se réclament

d'une répétition qui inclut la différence, les deux derniers récusent une telle notion de commémoration pour en proposer une autre plus stricte où la différence ne puisse survivre que sous forme de *différance*.

5. Commémoration

«La légende de la peinture» et «Les deux banquets ou la commémoration» sont deux contes qui, dans une première lecture, semblent proposer une clôture du recueil dans laquelle un degré maximal de fidélité dans la répétition est atteint. Le dernier conte représenterait par rapport à l'avant-dernier un pas de plus dans la gradation qui mène à la répétition parfaite. Mais, comme l'analyse voudra le démontrer, la répétition n'est pas la seule valeur qui est exaltée dans ces récits, et, par conséquent, il faudra convenir que l'art classique n'est pas le seul à être fréquenté par Tournier bien qu'il soit considéré supérieur. À l'instar de ce qui arrivait dans «Pierrot ou Les secrets de la nuit», la nuance s'impose dans les choix de l'écrivain.

Le conte «La légende de la peinture» adapte «une parabole du sage derviche Algazel, plus justement appelé Rhazali ou Ghazali» (Tournier, 1989: 260-261), une parabole soufi reprise aussi par Djelâl-Eddine Roûmi dans le *Mathnavî*, et qui est souvent évoquée par nos contemporains¹. Deux peintres, l'un chinois et l'autre grec, doivent décorer les murs d'un palais. Il s'établit un concours entre eux pour savoir lequel des deux réalisera l'oeuvre la plus belle. Le chinois offre un paysage magnifique et subtil. Le grec place tout simplement en face de l'oeuvre de son collègue un miroir qui accueille la peinture chinoise et le reflet des assistants qui se trouvent dans la salle. Et c'est le grec qui est considéré vainqueur. Si la répétition est la valeur soulignée, la simplicité dans la réalisation l'est aussi, ainsi qu'un principe de reconnaissance découlant de la présence du spectateur dans le miroir. Des valeurs, donc, toutes associées à une esthétique classique. Mais il n'en reste pas moins que le miroir est un artifice d'essence baroque, et qu'il produit un effet de «peinture dans la peinture» qui rappelle celui du «théâtre dans le théâtre». Et, par ailleurs, la présence mouvante des figures humaines organise une scène d'ordre théâtral. Il s'avère donc que la répétition diffère la peinture dans un espace appartenant à un autre art. La peinture amplifie et déborde ainsi son domaine.

Le conte explicite encore un sens dérivé de l'inclusion dans le miroir des assistants: «La communication ajoute à la création une vie innombrable et imprévisible sans laquelle elle n'est qu'un objet inerte» (Tournier, 1989: 260). La peinture du grec introduit cet élément de communication, car les destinataires de l'art sont présents dans le miroir, c'est-à-dire, au sein même de l'oeuvre. On songe au médianoche organisé par Nadège et Oudalle: leurs amis sont ces assistants capables de rendre vivants les contes et la parole en les transformant en acte de communication. La vertu répara-

¹ Vid. par exemple, *La nuit de la substance* de Salah Stétié (Montpellier, Fata Morgana, 2007).

trice pour le couple que le médianoche met en oeuvre est sans doute redevable de cette communication établie.

À partir de cette considération, il est aussi possible de faire une lecture du conte qui l'oriente vers des sensibilités et des conceptions de l'art qui appartiennent à notre actualité. Les spectateurs admis au sein du tableau-miroir supposent une réception –voire un acte interprétatif– qui transforme l'oeuvre en «phénomène artistique»: une activité créatrice de la part du récepteur est envisagée qui collabore –tel que l'entend l'esthétique postmoderne– au développement effectif des puissances de l'oeuvre; l'auteur de cette démonstration effective d'ordre artistique –qui n'est plus tout simplement une peinture– est le peintre grec, qui a su saisir le retentissement esthétique engendré chez les spectateurs. La réécriture de cet apologue par Tournier élabore l'acte communicatif de l'art comme partie agissante de l'oeuvre et comme élément de construction d'un ensemble artistique d'ordre supérieur. Cet ordre supérieur peut également être repéré dans le fonctionnement des contes au cours du médianoche: la preuve en sont ses effets réparateurs, qui se dégagent du «phénomène du conte» apparaissant dans toute son étendue de réalisation d'émission et de réception, et pas seulement du conte lui-même. Lesdits effets réparateurs attestent d'une nouvelle conception et d'une nouvelle portée de la parole littéraire: le conte, comme l'art, n'est plus matière inerte.

Le dernier conte du recueil, «Les deux banquets ou La commémoration», semble pousser à l'extrême l'acte de répétition qui instaure le double parfait. Le calife d'Ispahan cherche un cuisinier pour les cuisines de son palais, et il en trouve deux tout à fait dignes. Il propose alors une compétition qui chargera chacun des cuisiniers de faire un déjeuner; les déjeuners auront lieu deux dimanches successifs. Le premier est parfait, le deuxième aussi car il reproduit le premier avec une exactitude absolue. Que faire? Le calife ne doute pas un seul instant:

Je pense que vous serez tous d'accord avec moi pour reconnaître et proclamer l'immense supériorité du *second* cuisinier sur le premier. Car si le repas que nous avons pu goûter dimanche dernier était tout aussi fin, original, riche et succulent que celui qui nous a été servi aujourd'hui, ce n'était en somme qu'un repas princier. Mais le second, parce qu'il était l'exacte répétition du premier, se haussait, lui, à une dimension supérieure. Le premier banquet était un événement, mais le second était une commémoration, et si le premier était mémorable, c'est le second seul qui lui a conféré rétroactivement cette mémorabilité. [...] Donc si j'apprécie chez mes amis et en voyage qu'on me serve des repas princiers, ici au palais, je ne veux que des repas sacrés. Sacrés, oui, car le sacré n'existe que par la répétition, et il gagne en éminence à chaque répétition.

Cuisiniers un et deux, je vous engage l'un et l'autre. Toi, cuisinier un, tu m'accompagneras dans mes chasses et dans mes guerres. Tu ouvriras ma table aux produits nouveaux, aux plats exotiques, aux inventions les plus surprenantes de la gastronomie. Mais toi, cuisinier deux, tu veilleras ici même à l'ordonnance immuable de mon ordinaire. Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle (Tournier, 1989: 267-268).

Voici que, mesurée à l'échelon du sacré, la valeur de l'originalité n'a que faire. Contrairement au conte précédent, celui-ci sait résister à toute lecture postmoderne, car ce qui est désigné comme valeur n'est pas l'introduction d'une nouveauté, mais l'exactitude dans la répétition. Dans cette répétition exacte –exacte dans la forme, donc dans l'espace– et déplacée dans le temps, semble résider la clé de la supériorité du deuxième banquet. Car il convoque la mémoire du premier, et donc il s'institue en commémoration. Mais, pourquoi la commémoration serait-elle supérieure à l'événement? En premier lieu, elle manifeste une supériorité éthique, puisqu'elle confère la mémorabilité à l'événement: à la générosité de ce don se joignent la reconnaissance (la commémoration manifeste connaître et devoir son existence à l'événement) et l'admiration (même dans un sens étymologique: il faut regarder pour copier).

Mais, comme le dit le calife, il y a aussi une supériorité ontologique qui dérive du caractère sacré. Le sacré, ajoute-t-il, n'existe que par la répétition. Le sacré s'institue par ritualisation, cette forme de la répétition qui resémantise un acte de sorte qu'il abandonne le caractère de signe pour devenir symbole. Si, comme il est dit dans le texte, le deuxième repas accède à une dimension spirituelle, c'est parce son caractère matériel désigne un immatériel, parce qu'il en est son symbole. En somme, un au-delà de son propre être culinaire est visé par le dernier banquet. Comme si les qualités de finesse, d'originalité, de richesse et de succulence étaient célébrées dans leur essence et par delà la matérialité qui les soutient. La répétition qui engendre le sacré n'accepte pas de nouveauté –serait-ce celle d'une réception ou d'une interprétation–; dans cette répétition exacte dans l'espace le nouveau n'advient pas, mais l'élan du geste de répétition y laisse un sillage imaginaire ou spirituel perçu dans la dimension temporelle. La commémoration, en fin de compte, en appelle à la conscience et à la mémoire plutôt qu'aux qualités de l'acte répété: les deux banquets auraient été peu remarquables que la commémoration n'aurait perdu de sa valeur. «Seul le rituel abolit le sens» (Baudrillard, 1979: 189); car un autre sens, celui de la répétition elle-même, est plus important que n'importe quel contenu des gestes et des opérations ritualisés.

Le calife choisit le rite pour sa vie intime au palais. Oudalle ne veut pas autre chose pour son ménage: «il y a un rituel de la vie quotidienne, des semaines, des sai-

sons, des fêtes, des années. La vie heureuse sait se couler dans ces moules sans se sentir confinée» (Tournier, 1989: 34). Mais le calife ne méprise pas pour autant l'exubérance des nouveautés, et il engage le premier cuisinier pour les sorties et la communication avec l'extérieur. Il départage ainsi le conte et la nouvelle, et leur distribue les domaines où chacun trouve son maximum d'efficacité. À la fin du médianoche, dans l'espace ambivalent de leur maison ouverte à des amis, Oudalle et Nardège comprennent peut-être ce besoin d'attribution de chaque parole à chaque espace. Dans son élan narratif d'un récit à l'autre, dans son déploiement de doubles et de reprises, le recueil de Tournier cherche à se frayer un passage vers la parole rituelle, celle qui saurait dégager une dimension spirituelle, celle qui saurait être amoureuse pour un couple en perdition.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAUDRILLARD, Jean (1979): *De la séduction*. Paris, Galilée.

GARCIN, Jérôme (1988): *Le dictionnaire. Littérature française contemporaine*. Paris, Éditions François Bourin.

TOURNIER, Michel (1972): *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard.

TOURNIER, Michel (1975): *Les météores*. Paris, Gallimard.

TOURNIER, Michel (1989): *Le médianoche amoureux*. Paris, Gallimard.