



Journal of the Short Story in English

Les Cahiers de la nouvelle

30 | Spring 1998
Varia

Aldous Huxley : « Nuns at luncheon » ou les jeux du Je

Clémentine Robert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jsse/150>

ISSN : 1969-6108

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 1998

ISSN : 0294-04442

Référence électronique

Clémentine Robert, « Aldous Huxley : « Nuns at luncheon » ou les jeux du Je », *Journal of the Short Story in English* [En ligne], 30 | Spring 1998, mis en ligne le 10 juillet 2008, consulté le 03 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsse/150>

Ce document a été généré automatiquement le 3 décembre 2020.

© All rights reserved

Aldous Huxley : « Nuns at luncheon » ou les jeux du Je

Clémentine Robert

- 1 “Nuns at Luncheon” est la gourmandise inscrite au menu de la collection *Mortal Coils* parue en 1922.¹ Son auteur est lui-même un gourmet confirmé : n’a-t-il pas déjà formulé son esthétique en 1918 en y mêlant saveur et savoir-faire ? “I have done an admirable short story – so heartless and cruel that you wd. scream if you read it. The concentrated venom of it is quite delicious.”² Huxley, non sans malice, a défini d’entrée de jeu les options qu’il a prises au niveau du récit : il en a fixé le ton, “heartless and cruel”, la manière, “concentrated”, et l’effet recherché, “delicious”.
- 2 Bien que l’œuvre d’un jeune auteur, “Nuns at Luncheon” est un récit modèle. Ce petit chef-d’œuvre de virtuosité doit son exemplarité tant à l’originalité de sa conception qu’à l’habileté de son exécution. Cette nouvelle, unique au plan de la technique, a pour signataire, en effet, un artiste accompli qui, non content de nous montrer la narration s’élaborant, se permet d’en révéler les artifices et s’ingénie, suprême audace, à pasticher son art. Pour ce faire, Huxley a recours à deux médiateurs qui se partagent la nouvelle et se renvoient la balle au jeu dialogique auquel ils se livrent. Chacun surenchérit sur l’autre et de connivence avec lui : le récit devient alors une pièce montée qui se monte et se démonte à mesure qu’il se fait.
- 3 La structure de “Nuns at Luncheon” l’apparente à cet autre récit exemplaire qu’est “La Forme de l’épée” de Jorge Luis Borges². Dans l’un et l’autre cas, il s’agit d’un récit à l’intérieur du récit, et là comme ici l’attente est focalisée sur la narration dans la narration : le récit emboîté constitue le corps du récit, tandis qu l’emboîtant lui tient lieu de support. Dans les deux cas, sont associés deux narrateurs, dont le premier, présentateur, se démet au profit du second, pressenti dès l’abord. Il s’ensuit une substitution des rôles, une inversion du rapport énonciatif initial, soit que l’objet de l’énonciation devienne énonciateur, comme on le voit chez Borges, soit que l’interlocuteur ait qualité pour être locuteur et soit donc invité à occuper l’espace illocutoire, comme il se produit chez Huxley. “Nuns at Luncheon” et “La Forme de l’épée” sont la parfaite illustration de ce glissement narratif attendu dès le départ, mais

là où le récit dans le récit de Borges est déjà un récit fabriqué, celui de Huxley se fabrique ostensiblement sous nos yeux.

- 4 L'histoire, au niveau de l'information la plus élémentaire, se résume à peu de chose. Un écrivain (le Je du récit 1) retrouve au déjeuner une amie journaliste, Miss Penny (le Je du récit ³). Tous deux sont friands d'anecdotes et celles de Miss Penny, nous dit-on, sont de nature à régaler son entourage. La dernière en date a pour héroïne une nonnette dont la mésaventure — elle a perdu ses dents et sa virginité — est dégustée, comme il se doit, par nos deux connaisseurs. Pourtant, la matière au niveau du récit minimum est mince et tient du fait divers, mais c'est là, précisément, qu'est l'enjeu narratif : comment fait-on d'un fait divers un récit, comment passer de l'histoire au discours, quels sont les moyens mis en œuvre et quels seront les ingrédients incorporés, autant de questions de fond que se pose Huxley, à charge pour ses deux raconteurs d'y répondre. Ainsi l'histoire de la nonnette entre les mains de ses fabricateurs est un récit en confection et tout l'intérêt de l'entreprise porte sur le comment de la fabrication et le pourquoi du faire. Raconter, c'est inviter à la consommation, ce qui signifie que la délectation fait partie du contrat narratif. Aussi "Nuns at Luncheon", plus encore qu'une anatomie du récit, est une recette de gastronomie.
- 5 Le titre a déjà de quoi nous mettre en appétit. Outre que l'indication circonstancielle "luncheon" est une mise en condition, le mets auquel on nous convie "nuns" ne manque assurément pas de piquant : croquer de la nonnette au déjeuner, voilà qui promet d'être croustillant. Comme si cela ne suffisait pas, pour mieux nous affriander, la nouvelle au départ du récit 1 s'ouvre sur une question apéritive : "What have I been doing since you saw me last?" Miss Penny repeated my question in her loud, emphatic voice." Cette question initiale est techniquement une invitation anticipatoire⁴. Elle a pour double fonction de solliciter directement Miss Penny tout en plaçant le lecteur dans l'expectative. La question incipit est donc à la fois une invite et une attente, une attente qu'il convient d'entretenir et qui demande à être agrémentée car elle ajoute au plaisir escompté.
- 6 Pour appâter le lecteur une première amorce est jetée sous la forme d'une allusion à un récit qu'a déjà servi Miss Penny ; la désopilante histoire du général russe épris de Miss Penny est un avant-goût de ce que nous réserve la suite :
- 7 Ce précédent alléchant nous renseigne sur les talents de Miss Penny : elle a déjà fait ses preuves en tant que narratrice et s'est taillé la réputation d'une "énonciatrice exemplaire" : "Miss Penny's anecdotes were always curious. I looked forward to an entertaining luncheon."
- 8 La "force illocutoire"⁵ de ses récits est donc un fait acquis, reste à présenter le personnage aussi truculent que ses récits sont succulents. Le portrait de Miss Penny, tel que sa verve et son rire chevalin la désignent et tel qu'il se dessine à travers les réflexions du narrateur, est un autre élément savoureux qui ne peut qu'aiguiser l'appétit du lecteur. Non seulement son accoutrement fait d'elle une redoutable excentrique — "Her long ear-rings swung and rattled — corpses hanging in chains" — mais sa voracité la prédispose au voyeurisme. Elle a la dent longue — "Thoughtfully she bit into the crust of her bread with long, sharp white teeth" — et le regard goulu d'une ogresse à l'affût de juteuses anecdotes. Il n'en faut pas davantage pour émoustiller le lecteur/auditeur et le tenir en haleine. La préparation du glissement narratif ainsi assurée sur la base de la jouissance anticipée, il ne reste plus qu'à ménager la transition entre les deux récits.

- 9 Au seuil du récit 2, Miss Penny a trouvé son morceau de choix : “‘But of course,’ exclaimed Miss Penny suddenly. ‘I haven’t seen you since my German trip. All sorts of adventures. My appendicitis; my nun.’” Sitôt le morceau lâché, le premier narrateur — et le lecteur avec lui — saisit l’amorce avec avidité : “Your nun?” Et Miss Penny de surenchérir pour bien nous tenir accrochés : “My marvellous nun. I must tell you about her.” Voici la demande expresse de prise de parole aussitôt suivie du signe d’acquiescement “Do” qui, venant du premier narrateur, équivaut à la cession de son droit de parole. Autorisation est ainsi donnée à Miss Penny de répondre à notre attente et d’embrayer son récit. C’est donc ici que se fait la jonction entre la structure enchâssante et la structure enchâssée.
- 10 Deux temps sont à considérer dans le récit confectionné par Miss Penny. Un premier temps où celle-ci investie du monopole énonciatif est seule à occuper l’espace illocutoire qu’elle emplit d’éléments informants, circonstanciels et biographiques. Un second temps où le premier narrateur à présent informé est invité à collaborer à la mise en récit de ces différents éléments, ce qui lui donne un nouveau statut, celui de coénonciateur. Ce partenariat constitue la nouveauté de la nouvelle et son attrait pour la critique. Huxley nous apprend, en effet, que “le discours narratif ne devient signifiant qu’à partir d’un *jeu* (au sens mécanique, ludique et réglé du terme)”⁶, un jeu, qui plus est, qui se joue à deux. Que le partenaire ait un rôle actif, comme on le voit ici, ou, inversement, que sa contribution se limite à la fonction de récepteur, un récit est toujours un discours adressé, concocté pour quelqu’un, autant dire avec lui. En prenant pour scénario ce partenariat, Huxley met ainsi l’accent sur la complicité qui régit tout récit — complicité d’autant plus savoureuse ici qu’entre gens de métier il ne s’agit rien moins que d’une collusion. Son compère et sa commère étant tous deux des artistes du genre, il va de soi que leurs recettes d’atelier sont des plus instructives.
- 11 Que nous apprend en premier lieu la narration de Miss Penny ? Que la stratégie narrative se présente avant tout comme une recherche de l’effet à produire. En tacticienne avertie, Miss Penny sait fort bien qu’il lui faut retarder ses effets pour ménager son jeu. Aussi la voit-on s’attarder sur les préliminaires à l’ouverture de son récit : son voyage en Allemagne, ses reportages qui nous en disent long sur son opportunisme (elle est de ceux qui font feu de tout bois) — “‘What it Feels Like to be a Conquered Nation’ — sob-stuff for the Liberal press, you know — and ‘How the Hun is Trying to Wriggle out of the Indemnity,’ for the other fellows. One has to make the best of all possible worlds, don’t you find?”; ses impressions touristiques, son appendicite, enfin — “They whisked me off to hospital, and cut me open before you could say knife” — tout est savamment ordonné pour nous tenir en suspens avant d’en venir au fait. Pour fortuite que soit cette appendicite, elle n’a rien de gratuit ; introduite, en effet, par la formule, ou disons le signal, “One fine day”, caractéristique de tout énoncé inaugural, elle aura pour fonction d’enclencher le récit : “Still, the thing had its compensation. There was my nun, for example!” Chemin faisant, les digressions de Miss Penny, sans que rien n’y paraisse, ont orienté la narration.
- 12 Il n’est pas pour autant mis fin au processus de retardement. C’est ainsi que le discours de Miss Penny est entrecoupé de retours à la situation contextuelle : “‘Ah, here’s the food, thank Heaven!’”, ou encore, “‘Half a pint of Guinness,’ ordered Miss Penny. ‘And, after this, bring me some jam roll.’” Ces interférences ont un effet suspensif et créent en apparence un milieu dispersif qui semble différer l’entrée dans le vif du sujet. En réalité, ces interruptions sont un facteur de cohésion nécessaire à l’unité de la

structure organique. L'énoncé de Miss Penny entrelardé de références alimentaires nous rappelle que la métaphore digestive sous-tend tout le récit, en même temps qu'il nous renvoie au titre de la nouvelle, "Nuns at Luncheon". Si "le choix du pôle de départ et l'orientation du parcours narratif qui en découle permettent de caractériser l'axiologie du récit", la dévoration constitue bel et bien cet axe discursif, en tant que thème et système.

- 13 Ainsi l'histoire de la nonnette, au niveau de l'information, nous est donnée comme en pâture entre deux bouchées d'aliments. La séquence élémentaire, "the gist of it", bien que recueillie par bribes, "in scraps and snatches", par le premier narrateur à présent narrataire, se conforme en tous points au schéma canonique. On y retrouve, en effet, brossées à grands traits, les deux situations inversées que sont l'état final et l'état initial : au départ, une jeune et jolie nonnette à la vocation tout apostolique, en dernière instance, une morte vivante, démise de ses vœux, déchue de son habit et privée de ses dents. Entre ces deux états qui bornent le récit s'inscrit l'action proprement dite à l'origine de la métamorphose, l'événement qui compromet l'équilibre initial et qui engage irréversiblement le procès dramatique et transformationnel. Mais le quoi, le pourquoi, le comment de cette mutation, la péripétie, la crise et le dénouement qui constituent à proprement parler la trame du récit nous sont encore une inconnue, puisque Miss Penny fait durer le plaisir et n'a pas l'intention de couper court à notre attente.
- 14 L'histoire elle-même est restituée de façon parcellaire, à la façon précisément dont Miss Penny a grappillé ses rudiments d'information. Il ne s'agit encore que d'une intrigue embryonnaire :
- 15 Ces quelques données qui nous sont consenties vont servir de base au récit mais n'en sont toujours pas l'énoncé. On remarquera que la narratrice ne se dessaisit de cette amorce ignitive que pour éveiller notre activité cognitive et qu'elle sait l'art d'effleurer son sujet sans pour autant le déflorer.
- 16 Pour s'exercer, l'opération narrative va devoir s'appuyer sur ce modeste canevas qu'il convient d'étoffer avant de broder sur les faits. Il faut, en premier lieu, combler les trous de l'information lacunaire — "I filled in the details bit by bit" — ingérer les dires et oui-dire et, le cas échéant, inférer les non-dits. Or, Miss Penny a des talents de détective et s'y entend pour mener une enquête : "My nurse, the doctor, the charwomen — I got something out of all of them. I always get what I want in the end." Ensuite, il lui faut cibler cette information pour que se dessine un schéma global, car il ne suffit pas d'aligner des faits, encore faut-il leur injecter du sens. Associé à cette démarche que refait pour lui Miss Penny, le narrataire voit se préciser le portrait du héros, son visage — "I got a photograph of him" — et son image extrapolée — "I see him as one of those innocent, childlike monsters of iniquity who are simply unaware of the existence of right or wrong"; vu par Miss Penny, ce repris de justice, italien de surcroît, a les traits, l'art et la manière du parfait séducteur. Ainsi paré des attributs du héros romanesque — "there's a sort of Renaissance look about [him]" — le personnage est bien l'agent de la complication requis par le récit ; il sera le convertisseur de qui voulait le convertir :
- 17 Sister Agatha, with her known talent for saving souls, was given him as his particular attendant. But it was he, I'm afraid, who did the converting. [...] Yes, it was young Kuno who did the converting. Sister Agatha was converted back into the worldly Melpomene Fugger she had been before she became the bride of holiness.

- 18 Au terme de ces prolégomènes au récit, reste à broser le portrait de l'infortunée héroïne. Le retournement de situation annoncé assure à Miss Penny sa transition; aussi, dès la dernière bouchée — “Miss Penny finished off the last mouthful of the ginger pudding” — nous met-elle enfin dans la confidence entre deux bouffées de cigare. Nous avons droit à un portrait rétrospectif où tous les traits font signe, où tout détail est le maillon d'une chaîne indicielle. On y voit émerger deux lignes convergentes : de la première on retiendra que le sujet de l'énoncé, orpheline de mère, devait aller du manque à sa compensation — la privation du giron maternel menant tout droit au giron de l'Eglise dans la logique des choses et pour les besoins de la cause. De la seconde il ressort que ce processus fut accéléré par un accident, celui d'être à dix-sept ans l'objet des privautés du vieux professeur de Latin — “an old friend of the family's, who combined, it seems, great erudition with a horrid fondness for very young ladies”. On devine aisément la suite agencée de manière univoque : de la contrition de la chair à la Charité réparatrice, le trajet obligé s'inscrit dans le droit fil de l'énoncé.
- 19 C'est ici que prend fin l'histoire en sa dimension épisodique. On en connaît à présent les tenants et les aboutissants — reste à façonner le récit dont la dimension configurationnelle est déjà suggérée par la corrélation qui vient d'être établie entre la religion et la sexualité. La narratrice a rempli son contrat narratif en livrant sa matière en données corrigées : en nous cédant cet avoir, ou disons ce savoir, elle nous a du même coup conféré son pouvoir. C'est donc ici que s'interrompt le discours monologique de Miss Penny pour laisser place à la dialogie du récit. Et c'est ici à l'occasion de cette passation des pouvoirs que se situe le temps fort de la nouvelle de Huxley. Le récit devient alors un espace ludique, à la fois créatif et récréatif. Narrateur et narrataire y vont dialoguer à plaisir, illustrant, ce faisant, le pacte implicite et constant conclu dans l'acte énonciatif entre les deux instances⁸.
- 20 Ce compérage prend la forme ici d'un partage tant des attributions narratives que des contributions qui s'ensuivent, Miss Penny se faisant maître d'œuvre, à charge pour son co-locuteur d'assurer la mise en œuvre. Si l'on admet qu'un narrateur est censé assumer deux fonctions, une fonction de représentation et une fonction de régie, on comprendra que la narratrice a tout simplement délégué la première :
- 21 Que nous présente Huxley par le biais de la fiction du narrateur éclaté sinon le dédoublement de la fonction narrative ? Un dédoublement qui n'est pas gratuit mais qui fait l'objet d'un troc entre les parties concernées. Miss Penny, en effet, propose à son acolyte un marché : “My terms are a ten per cent commission on the American sale.” Ce mercantilisme, au plan de la métaphore, signifie que la narration n'est jamais désintéressée : on en attend toujours un avantage en retour car toute activité de communication est un donnant donnant. Le récit devient alors une “monnaie d'échange” au sens même où l'entend Barthes dans *S/Z* et ce qu'il perçoit de *Sarrasine* de Balzac s'applique à la lettre à la nouvelle de Huxley :
- 22 Or, justement, Miss Penny se ravise et renonce à tout avantage en espèces : “Incidentally there won't be an American sale. Poor Melpchen's history is not for the chaste public of Those States.” C'est dire — et voilà de quoi valider la théorie de Barthes — que l'avantage en nature qu'elle attend du récit n'est autre que le récit lui-même : “But let me hear what you propose to do with Melpomene now you've got her on the castle bastions.” A la question posée “contre quoi échanger le récit”, Huxley répond en proposant le récit de l'échange.

- 23 En renonçant à ses “droits d’auteur”, Miss Penny fait la preuve de la double appartenance du récit à un “Je” et à l’Autre et de la qualité d’intervenant reconnue à cet Autre. De même, en plaçant au cœur de sa nouvelle un échange, Huxley objective et met en situation l’ouverture dialogique de toute narration, fût-elle écrite et littéraire. Cette implication du narrataire jusque dans la construction du récit rejoint le principe énoncé par Bakhtine : “Toute œuvre littéraire est tournée en *dehors*, non vers elle, mais vers l’auditeur lecteur, [...] elle anticipe, en une certaine mesure, ses réactions éventuelles”¹⁰. Ici, elle anticipe et sollicite et le récit devient à livre ouvert une co-construction. Mieux, quand les deux instances en présence sont comme ici deux comploteurs avertis de tous les secrets de l’art, le récit devient alors un délit d’initiés pour le plus grand bonheur des parties concernées.
- 24 La délectation dans le délictueux va donc inspirer, pour ne pas dire informer, la mise en récit. Une opération qui, pour être probante, devra s’appuyer sur toutes les recettes assurant l’effet-de-récit. La mise en forme, ou mise en œuvre, s’accomplira donc au grand jour pour donner lieu, suprême ironie, à la mise à plat du récit, dont les dessous sont dévoilés à mesure qu’il prend corps. Quoi de plus audacieux que cette mise à nu, quoi de plus gratifiant pour nous, lecteurs, que d’entrer de plain pied dans la conspiration ?
- 25 Partant du principe que l’espace illocutoire est par le fait interatif, autrement dit, que le discours est concours, Miss Penny attend une réponse à la question/invitation qu’elle a lancée : “Let me hear what you propose to do...” La demande, dans sa formulation, “what you propose to do”, trahit ouvertement au départ ce que Genette appelle l’arbitraire du récit, “cette liberté vertigineuse qu’a le récit, d’abord, d’adopter à chaque pas telle ou telle orientation [...] ; ensuite de s’arrêter sur place et de se dilater par l’adjonction de telle circonstance, information, indice, catalyse...”¹¹ Et c’est précisément cet arbitraire que Miss Penny se réserve le droit d’arbitrer — “Let me hear” — au nom de l’opérativité du récit.
- 26 Voyons ce que lui soumet son comparse en réponse à son attente. De la littérature, une belle page d’écriture qui permet à Huxley, chemin faisant, de se gausser de la verbosité. Non pas qu’on doive exclure tout effet littéraire — que l’on retiendra notamment pour créer l’atmosphère et pour donner le ton à l’entrée du récit — mais il ne faut pas sacrifier à la facilité. Le dosage est le secret de la réussite, comme il l’est de toute bonne recette, et par son approbation mitigée — “Very nice. But...” — Miss Penny nous rappelle que le récit est soumis à des règles, à commencer par la règle de quantité. Plus expressément encore, elle nous rappelle cette règle essentielle qu’est “la visée de pertinence”¹² qui, seule, assure au récit sa cohérence et son suivi, autrement dit, sa lisibilité : “But how are you going to bring the sex problem and all its horrors into your landscape?” Question qu’il faut interpréter comme un signal, un appel à la production du texte en fonction de sa ligne axiale et au moyen des ingrédients qui s’y rapportent et qui, de ce fait, la supportent. Bref, il s’agit d’œuvrer à l’isotopie du discours en l’alimentant d’éléments convergents univoques et codés.
- 27 Parmi les ingrédients qu’il conviendra d’incorporer, le tout premier, le levain du récit est la sexualité choisie pour être l’impulsion du texte et son inexorable compulsion. Autant dire que chaque séquence, ou proposition majeure, aura du sexe pour liant structurel et pour déterminant. Il faut cependant veiller à la manière de travailler sa matière et, là encore, on peut inférer de l’approbation réservée de Miss Penny — “And very nice, too. But...” — qu’il faut savamment mitonner son affaire et que la solution

avancée par son partenaire, un chahut d'étudiants par une chaude nuit, est peut-être un peu crue. Toujours est-il que ce premier tableau amorce un processus et remplit du même coup son office :

- 28 Suite à ce début d'érotisation du discours, il importe à présent d'introduire un second élément, corollaire du premier dans le schéma global, et c'est bien entendu le ferment religieux qui ancre le récit dans son ambivalence. Ainsi la sexualité, posée comme étant l'inducteur du récit, en sera le fil conducteur en concordance avec la religion :
- 29 Déjà le récit s'épaissit et il apparaît opportun de l'assaisonner d'un brin de psychanalyse. Complexe de culpabilité, auto-punition, refoulement, sublimation — tous les mécanismes sont là pour satisfaire au goût du jour et pour acheminer le récit jusqu'à la conversion de l'héroïne et son entrée dans les ordres.
- 30 Plus tard, à mi-parcours, on introduira dans le discours une pincée d'ironie dramatique pour accompagner le retournement de la situation
- 31 — de quoi plaire au lecteur lettré, heureux d'être d'intelligence avec les dieux, de quoi, aussi, garantir au récit son succès commercial : "You can write pages about Destiny and its ironic quacking. It's tremendously impressive, and there's money in every line." Nous rions donc avec les Parques dont le ricanement ponctue le trajet insidieux conduisant à l'irréparable inversion de la conversation initiale : "And now you see the *Geschlechtsleben* working yeastily and obscurely, and once again the quacking of the Norns is audible." Et nous nous réjouissons en toute impunité de la réversion opérée par la chair et des pieux alibis qui l'autorisent et qui la justifient.
- 32 Enfin, pour éviter que l'intérêt ne se relâche après l'irréparable outrage, autrement dit, pour éviter que le récit ne périclité après son apogée et qu'il ne se dédramatise entre la crise et la résolution, on prendra soin de rehausser le dernier tableau d'horreur et de macabre. La rétribution, de ce fait, revêtira l'aspect d'un rite inquisitorial sous la forme d'une cérémonie funèbre en présence et à l'intention de la réprouvée qui, soit dit en passant, n'a plus lieu d'exister une fois sortie du cadre du récit. Dans ce décor de chapelle ardente où rien ne manque à la mise en scène, l'épicurien de l'horreur redécouvrira pour son plaisir tout le sinistre appareil du roman gothique :
- 33 Voilà qui, sans nul doute, réjouira le lecteur anglais de tradition anti-papiste et le confortera dans son sectarisme atavique.
- 34 Tous les ingrédients, les épices et les excitants à présent connus, voyons comment la narratrice a régi l'opération narrative en fonction de la seule opérativité du récit. Par souci d'efficacité, sans doute aussi eu égard à la division quinaire de la tragédie classique, elle a choisi de privilégier cinq moments qui constituent les macropropositions narratives. Cinq moments qui sont de deux sortes et qui correspondent aux "deux types d'épisodes" dont parle Todorov : "Ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre"¹³. Elle a choisi pour situation initiale à l'entrée du récit un univers troublé par la lubricité du vieux professeur de Latin. La première scène imaginée sur les ramparts du château décrit l'état de choc et de déséquilibre consécutif à ce pénible incident survenu dans l'avant-récit et sert de tremplin narratif en engageant le processus qui mène à la première d'entre les conversions :
- 35 On remarquera l'habileté de la narratrice à faire coïncider ses macropropositions narratives et la série des conversions. Son récit, délibérément sélectif, progresse, en

effet, d'une conversion à une autre. Aussi la voit-on recourir au blanc textuel que constituent les pointillés pour embrayer sur la suivante :

- 36 Conversation qui noue l'intrigue et qui prélude à la pseudo-conversion de l'agent subversif :
- 37 Sitôt la complication introduite et l'action enclenchée, le récit irrévocablement programmé s'accélère jusqu'à ce point de non retour qu'est le retournement de situation. Aussi le prochain segment narratif voit-il la conversion de Sœur Agathe à l'amour et son inéluctable dévoiement. On passe elliptiquement sur la stratégie déployée par le dévoyeur et sur les péripéties qui conduisent à la transgression : "whatever the means employed, the engineering process was perfectly successful. Love was made to find a way. On the afternoon before Kuno was to go back to prison, two Sisters of Charity walked out of the hospital gates..." Or, si le processus incriminatoire est un raccourci narratif, c'est qu'il faut aller au plus vite à la consommation du crime. L'abandon de Sœur Agathe à l'amour est l'enjeu auquel a tout à la fois souscrit et sursis le récit, et c'est pour nous, ses lecteurs et co-producteurs, l'acte jubilatoire escompté, sinon prémédité.
- 38 L'exploitation de la scène d'amour porte l'arbitraire à son comble. C'est ici que fantasme et fiction se rejoignent et qu'il est donné libre cours à cette "liberté vertigineuse" observée par Genette, ce droit que s'octroie le récit de subordonner les faits à l'effet. Le mot devient alors un excitant de l'imagination et l'exhortation répétée, "Imagine... Imagine...", met le lecteur en situation d'ingérence autorisée et lui permet, qui plus est, d'user à discrétion de son indiscretion, autrement dit, d'être voyeur et jouisseur :
- 39 Une fois son objectif atteint — celui de combler notre attente et d'y trouver largement son compte — nul doute que Miss Penny n'ait hâte d'en finir avec son récit. N'avait-elle pas déjà dit "Let's get to the end of this dingy anecdote as quickly as possible" pour accéder au plus tôt au seuil maximal du récit, summum de son plaisir ? A présent que c'est chose faite, il lui tarde d'en venir à bout. Reste pourtant ce dernier segment de la narration qu'est le dénouement, l'heure où la dysphorie succède à l'euphorie et où la sanction conclut l'action. Etape incontournable que ce temps de la déploration qui délivre la sentence et fait ainsi partie du circuit obligé avant => pendant => après.
- 40 Pour éviter que le récit n'en vienne à basculer dans le genre larmoyant et que l'immunité de la distanciation ne s'en trouve affectée, la narratrice a recours à la commodité du *comic relief* qu'elle emprunte à Shakespeare et qui n'est pas sans rapport avec ce que Genette appelle un "intermède de détente". Suit donc une scène bouffonne en prélude au finale, au cours de laquelle deux rustres ahuris, faisant figure de pitres, découvrent l'héroïne édentée, incongrûment spoliée de son dentier. Nous voici prémunis contre la compassion : l'exploration tourne à la farce et l'avancée du récit s'effectue dans le plus total inapitoiement.
- 41 Quant au dernier tableau qui clot la séquence argumentative inhérente à la tradition punitive, s'il emprunte au Gréco son dessin émacié et sa palette austère, c'est qu'il mise sur l'effet de choc exercé par l'image. A noter, cependant, qu'il ne nous est brossé qu'à grands traits, étant entendu que l'imagination supplée la narration. Aussi sont-ce avant tout des consignes que nous laisse en partant Miss Penny : "Don't forget", nous enjoint-elle en alignant ses directives, à charge pour nous de lécher le tableau, et surtout libre à nous de nous en poulécher. L'équilibre ainsi réalisé entre les prescriptions textuelles et les concessions faites à quiconque y souscrit exemplifie le compromis sur lequel un

récit repose entre un droit de tutelle (le sien) et un droit de regard (le nôtre). Droit que l'interprétant continuera d'exercer à loisir indépendamment du signal suspensif de celle qui fut notre meneur de jeu : "Good-bye!"

- 42 Nouvelle étonnante que celle-ci dont le sujet n'est pas tant l'histoire de la nonnette que le récit du récit. Quoi de plus singulier, dira-t-on, que de faire de la manière sa matière ? Originale, audacieuse, "Nuns at Luncheon" surprend par sa modernité : ce parti qu'elle a pris de poser le récit en tant que produit de consommation qui se négocie sans cesse entre producteur et consommateur. L'auteur n'a-t-il pas mis les artisans de ce négoce à table et fait de leur table de restauration une table de jeu ? Jeu que l'on joue cartes *sur table* pour mieux satisfaire à la loi de l'offre et de la demande. Jeu qui se pratique aussi pour le plaisir de la gageure : cette mise à plat du récit pour en faire apparaître les tractations et les trucages, en un mot, le trafic, n'est rien d'autre, en définitive, qu'une mise en question de la littérature.
- 43 Bravade ou bravoure, cette remise en cause de la littérature occupe une partie du texte qui s'interrompt, s'interroge et feint de se livrer à son autocritique. Littératurer, comme il ressort de cette leçon, c'est fabriquer du factice à coups d'artifices et de remplissage. "You know how to tick these things off", ou encore, "You can write that up easily and convincingly enough", s'entend dire celui dont le rôle est de rallonger la sauce à des fins commerciales. "Money", Miss Penny ne mâche pas ses mots et porte bien son nom, "money in every line". Pour un peu Huxley nous ferait croire que cette mise à nu des fins et des moyens de la littérature est un autodafé :
- 44 En réalité, cette autocensure est un clin d'œil à notre endroit et ne fait qu'ajouter au plaisir que nous avons d'être de la partie. Huxley a beau jeu de mettre en joue la littérature à si bon compte — avec et pour notre agrément.

NOTES

1. Aldous Huxley, "Nuns at Luncheon," *Mortal Coils: Five Stories* (Londres : Chatto & Windus, 1922), pp. 199-229. Pour la traduction française, "Nonnettes au déjeuner", voir Aldous Huxley, *Le Banquet Tillotson*, introd. et trad. Clémentine Robert (Paris : Le Livre de Poche, 1989), pp. 88-139.
2. "La forma de la espada", écrite en 1942, parut dans *Ficciones* (Buenos Aires : Editorial Sur, 1944) ; *Fictions*, trad. P. Verdevoye et N. Ibarra (Paris : Gallimard, coll. La Croix du Sud 1, 1951).
3. Lettre à Juliette Baillot, 10 octobre 1918. *Letters of Aldous Huxley*, ed. Grover Smith (Londres : Chatto & Windus, 1969), p. 165.
4. On doit à Francis Jacques d'avoir mis en lumière le rôle de la question initiale dans *Dialogiques* (Paris : P.U.F., 1979), pp. 159-66.
5. Terminologie empruntée à J.-M. Adam, *Le texte narratif* (Paris : Nathan, 1985), p. 182.
6. J.-M. Adam, p. 6.
7. *Ibid.*, p. 143.
8. Dans la terminologie de Grice, "the Co-operative Principle", "le principe conversationnel de coopération". Voir H.P. Grice, "Logique et Conversation," *Communications*, n° 30 (1979), pp. 55-72.
9. Roland Barthes, *S/Z* (1970 ; Paris : Seuil, coll. Points 70, 1976), pp. 95-96.
10. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1978), p. 397.

11. Gérard Genette, "Vraisemblance et Motivation," *Figures II* (1969 ; Paris : Seuil, coll. Points 106, 1979), pp. 92-93.
 12. Terminologie empruntée à François Flahault, "Le Fonctionnement de la parole," *Communications*, n° 30 (1979), p. 75.
 13. Tzvetan Todorov, "La Grammaire du récit," *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1971), p. 121.
 14. Souligné par nous.
-

RÉSUMÉS

Published in 1922, at the start of Huxley's career, "Nuns at Luncheon" is unique of its kind in its bold conception and faultless execution. Its supreme achievement lies in the fact that it is not so much a ready-made story as a story in the making, whose point is not the what but the how, the *modus operandi* and its finality. Significantly, the author of this challenging piece is less concerned with the narrative as finished product than with the narration as process and play activity. In this sense, "Nuns at Luncheon" exemplifies Huxley's modern approach to fiction. In the hands of two professionals -a writer and a journalist- who exchange roles and are alternately narrator, and narratee, the story develops as a facetious master class in narratology. The to and fro of the dialogue between the two protagonists objectifies in the best comic vein the "Co-operative Principle" inherent in the narrative process. While displaying his most sophisticated technique, Huxley lays bare all the tricks of the trade and ultimately questions the very value of literary art. As an example of dexterous playing with his craft, an ingenious intellectual game, "Nuns at Luncheon" could hardly be better.

AUTEURS

CLÉMENTINE ROBERT

est Maître de Conférences à l'Université de Paris III. Spécialiste de Huxley, elle est l'auteur de *Aldous Huxley: Exhumations. Correspondance inédite avec Sydney Schiff (1925-1937)*, Paris : Didier, 1976, et la traductrice du bilingue *Aldous Huxley, Le banquet Tillotson*, Paris : Le livre de Poche, 1989. Elle a également collaboré à *Aldous Huxley: The Critical Heritage*, Londres/Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.