

David Le Barzic (Université d'Angers)

ERREURS DE LECTURE DANS « BUTTERFLIES » D'IAN MCEWAN

« Human beings, Bruce Chatwin posits, are born to wander ; indeed, the source of all evil is to settle down. »¹

Récit en déplacement, histoire de déviance, discours sur la course à l'erreur, la nouvelle « Butterflies »² explore les zones mouvantes de collision et de collusion entre le lecteur et ses mécanismes de lecture. Tout en confessant son innocence, le narrateur commet un acte de parole qui le rend coupable du viol et de la noyade d'une fillette de neuf ans. Dans son parcours-discours à rebours, il malmène en chemin la crédulité d'un lecteur contraint de signer un pacte de lecture avec l'incorrect.

L'incorrect est avant tout fortuit dans « Butterflies » : il se manifeste mécaniquement par des erreurs de paroles et de comportements surgissant de circonstances imprévisibles, qu'elles soient banales ou exceptionnelles. En revanche, l'incorrect comme ingrédient et argument d'écriture est plus retors : en tant que résultat créatif, il demeure accidentel, mais en tant que thème littéraire et que provocation esthétique, il véhicule une intention et trahit un dessein littéraire, ceux de l'auteur. Enfin, l'incorrect comme régime et jugement interprétatif est un phénomène de lecture soumis à plusieurs facteurs d'influence : l'auteur, le narrateur et le texte aménagent un itinéraire erratique qui induit le lecteur en erreur et le fait remettre en cause la correction de sa lecture et la fiabilité des paramètres, notamment temporels et moraux, régissant ses mécanismes de réponse.

L'incorrect se décline dans « Butterflies » aux temps et aux modes humains de la nature, de l'écriture et de la lecture.

¹ Angela Carter, *Shaking a Leg : Collected Journalism and Writings*. Londres : Vintage, 1998 : 479.

L'erreur comme nature humaine

Le narrateur se considère physiquement comme un accident, comme une erreur de la nature : « My chin and my neck are the same thing, and it breeds distrust. My mother's was like that too. Only after I left home did I find her grotesque. » (63) Dans son cas, la nature humaine consiste à la fois à se tromper, et à tromper.

A se tromper d'abord car plusieurs incorrections jonchent son récit. En début de nouvelle,³ soit quelques jours après le meurtre, le narrateur n'a pas vu tomber la fillette (« I didn't see her fall in », 61). Néanmoins en fin de nouvelle,* soit le jour du meurtre, il l'a et il la* fait glisser dans le canal : « I eased her quietly into the canal. » (73) Surgit « ensuite »* une autre erreur, de taille ou détail, selon les lecteurs. Le narrateur évoque en effet le savon qu'il « utilisait » (temps passé pour narrer le présent) aujourd'hui dimanche, avant de rendre visite aux parents de Jane : « I used the same soap on *Thursday*, and that was the first thing the little girl said to me, 'You smell like flowers.' » (65, je souligne) On en déduit que la rencontre avec Jane a eu lieu un jeudi. Or ce fameux jeudi, le narrateur et Jane discutent : « '[Mr Watson's shop] is closed today,' she said, 'it's *Wednesday*' . » (65, je souligne) D'après les paroles (rapportées) de Jane, le jour est mercredi, une correction dont le narrateur prend « finalement »* compte : « To have someone walking along with me on *Wednesday* was something of an opportunity. » (67, je souligne)

Parce que le récit est truffé de contradictions et d'incohérences, il semblerait que le narrateur fasse erreur sur sa propre personne. Autrement dit, la nouvelle « Butterflies » thématise le fossé entre je-narrant et je-narré : et si celui qui racontait l'histoire n'avait rien à voir avec celui qui la vit ? Le même, donc, mais pas l'identique. On trouve cette nuance dans

² Ian McEwan, « Butterflies ». *First Love, Last Rites*. Londres : Picador, 1975.

³ Distinguer l'ordre narratif (marqué d'une étoile dans ce paragraphe) de la chronologie diégétique est essentiel pour saisir l'ampleur du jeu sur le lecteur.

l'exemple suivant : « Upstairs I signed the papers which said that I had been walking across the footbridge by the railway lines and that I had seen a girl, identified as the one downstairs, running along the canal towpath. » (64) Le narrateur distingue bien l'écrit du vécu, le récit de l'histoire.

C'est peut-être parce qu'elle prend racine chez lui que l'erreur pousse l'Homme à elle-même. Toujours est-il qu'en promenant ce dimanche et ce jeudi (ou mercredi) son narrateur, McEwan « promène » aussi son lectorat. Le narrateur se présente dans un premier temps comme une victime innocente. Son physique ingrat et son éternelle solitude suffisent à sa discrimination : « I am a suspicious-looking person, I know, because I have no chin » (63), ou encore « They suspected me of something, they always do. » (64) Et même si le narrateur a été aperçu sur les lieux du crime, pourquoi ne pas croire à sa déposition ? Tous les actants l'accusent sans savoir : le voisin, Charlie (« I did not turn around to acknowledge his suspicion », 66 ; « He was accusing me », 66), les policiers (« They suspected me at the police station before I even made a statement », 63), les secrétaires à la morgue (« They suspected me of something, they always do », 64), et même le *Daily Mirror* (« 'MAN WHO' ... », 62) ; tous s'acharnent. Par réaction et par refus d'identification avec des figures autoritaires aux préjugés malveillants, le lecteur rejette les apparences trompeuses et se laisse convaincre de l'innocence du narrateur.

Et en effet, tout se passe comme si l'erreur était le fruit de l'errance, comme si l'incorrect était pur produit du hasard. Le narrateur comble son ennui et son désœuvrement par des promenades sans but : « I decided on a walk. I stood outside the house, hesitating. I was not sure whether to go left or right [...] » (61) C'est tout à fait par hasard qu'il choisit un chemin plutôt qu'un autre : « I walked off to the left because that was the way I was facing. » (62) Aucune pensée, aucun acte ne semblent motivés par une intention : « It was an accident I

did it so well » (67), s'exclame le narrateur qui renvoie la pierre aux jeunes footballeurs. Et même lors de la promenade avec Jane, des mensonges involontaires échappent au narrateur :

'I walk along the canal nearly every day.'
 'Why?'
 'It's very peaceful there... and there are all kinds of things to look at.'
 'What things?'
 'Butterflies.' The word was out before I could retrieve it.' (69)

Le narrateur ignore jusqu'au bout le dénouement de la promenade, témoin la modalité dubitative qui rythme son discours : « I had no clear idea where I was walking to » (65) ; « I don't know, I'm just going for a walk » (65) ; « Of course, I hesitated, I was not sure what was happening » (68) ; « I hesitated » (69) ; « Again this was not what I had intended » (69) ; « I don't know » (72) ; « I had no idea what was going to happen when we came to the end of the path. » (72)

L'incorrect jaillit aussi des errements du narrateur, de ses habitudes invétérées qui traduisent pourtant une quête désespérée d'assimilation à la norme, au correct. Le narrateur se targue de passer le plus clair de son temps à l'extérieur d'une enceinte culturelle, la bibliothèque municipale : « I walked to the public library. I knew in advance it would be closed but I prefer to sit on the steps outside » (62) ; « I decided to walk to the library to use up the remaining time » (67) ; « Even when I came to the library and sat down on the steps... » (67) ; « I usually sit by the library steps, I prefer it to going inside and reading books. There is more to learn outside. » (73) Malgré cette célébration de la culture de la rue, le narrateur ne jouit d'aucune crédibilité populaire et ne parviendra jamais à s'intégrer au groupe de footballeurs antillais qu'il observe avec envie. Après l'agression sexuelle et la noyade, le narrateur semble pris de remords : « Over and over again I ran through what had happened, and what I should have done. » Le lecteur, à nouveau affectivement piégé, pense que le narrateur songe à la jeune fille. Or c'est d'avoir manqué sa chance d'intégration qui le tourmente : « I saw the stone skimming along the road, and I saw myself [...] I should have

turned round then, slowly, acknowledging their applause with a faint grin. » (73) Le désir d'appartenance à la communauté est si désespéré que le narrateur perd tout sens des priorités. Ce n'est pas tant qu'il est fondamentalement incorrect, c'est plutôt que la société l'a rendu obsédé par la rectitude. Lorsque son voisin le salue avec style (« 'How's tricks ?' », 61), il est décontenancé (« I never have ready answers for questions like that », 61) et lorsque Jane l'accoste, il l'évite : « I ignored her. I avoid talking to children, I find it hard to get the right tone with them. » (65) « Ready » et « right » sont bien des marques lexicales de convenance, de bienséance. On voit que l'isolement social du narrateur le pousse dans des retranchements obsessionnels et solitaires qui donnent naissance à des actes et à des pensées dits « incorrects ». Au moment où il éjacule devant Jane, le narrateur formule lui-même cette pensée par le truchement d'une métaphore étonnante : « All the time I spent by myself came pumping out, all the hours walking alone and all the thoughts I had had, it all came into my hand. » (72-3)

Ironiquement, la culture, autorité dans le domaine du correct, semble déplacée, presque incorrecte dans cette nouvelle. Le narrateur, fruste et qui se dit inculte, est en mesure d'identifier une sonate pour piano de Mozart (« It was playing something out of a Mozart piano sonata », 62), et de comparer Jane à une peinture de Modigliani (« She was beautiful in a strange almost sinister way, like a girl in a Modigliani painting », 65). Des caractéristiques qui continuent d'accroître le fossé entre je-narrant et je-narré.

A première vue, l'incorrect apparaît bien comme une nature humaine : un penchant à commettre des erreurs, à induire en erreur ; une tendance à errer, souvent à la recherche de l'autre, surtout pour satisfaire la quête de soi. Rien de fabriqué, de préfabriqué, de volontaire ou d'intentionnel donc dans cette première configuration de l'incorrect, celle qui caractérise le narrateur de « Butterflies ».

Incorrect et écriture

Le sursaut créatif, en tant qu'accident, jouit d'un statut ontologiquement incorrect. En revanche, en tissant ses « Papillons », McEwan s'est délibérément gardé de ne laisser aucune norme implicite correctrice dépasser de la toile textuelle.

Le créateur ne se nourrit pas consciemment d'incorrect, mais il se soucie encore moins de paraître correct. Deux exemples témoignent du correct comme code, comme signe, comme convention. Après s'être lavé (de tout soupçon ?) et habillé convenablement pour rendre visite aux parents de Jane, le narrateur se reprend : « Then, as I was about to leave the house, I changed my mind. I went back upstairs and took off the suit, shirt and tie. I was suddenly annoyed at myself for my preparations. Why was I so anxious to have their approval ? I put on the old trousers and sweater I was wearing before. » (64-5) L'apparence correcte est tout aussi suspecte que la tenue négligée. A travers l'enveloppe du correct, on cherche l'approbation. A créer pour plaire, l'auteur se compromet. Un second exemple montre la perversion du politiquement correct comme refuge contre l'incorrect. Le propriétaire pakistanais de l'épicerie est en effet mieux connu sous un pseudonyme britannique : « [The car] belonged to the Pakistani family who ran the small shop at the end of the street. For their own reasons they called the shop 'Watson's'. Their two sons were beaten up by local skin-heads. » (66) On voit ici encore ce que la course à l'acceptation, ce que le correct a d'aliénant et combien il peut entraîner une perte d'identité, qu'elle soit sexuelle, intellectuelle, culturelle ou artistique.

Le parcours du narrateur est jalonné de rencontres fortuites qui vont constituer le but de sa promenade et le sujet de son récit : « Still, it was something, a meeting, an event to make sense of the day. » (63) La création littéraire, au moins l'écriture de nouvelles, fonctionne de manière similaire pour McEwan qui s'exprime ici au sujet des nouvelles du

recueil *First Love, Last Rites*, dont est tiré « Butterflies » : « Each story seemed to me to be a fresh departure, often with very trivial rhetorical ambitions like writing a story in the present tense (« Last Day of Summer »). They often proceeded out of doodles that had a certain kind of automatic quality. »⁴ Ecrivain à la prose sobre et économe d'une part, genre de la concision de l'autre, McEwan et la nouvelle s'allient pour concentrer, entre choix et hasard, les jeux furtifs de l'écriture.

D'un point de vue imaginaire, les nombreuses associations et comparaisons du personnage semblent irréfléchies, accidentellement dérivées de la phrase précédente. Le narrateur et la jeune fille sont assourdis par le passage d'un train au dessus du tunnel : « And there, suddenly, her screams were drowned out by the thunder of a train going over our heads, and the air and the ground shook together. It took a long time for the train to pass. » (72) Le narrateur revient sur cet incident pour caractériser son éjaculation : « Like the train, it took a long time, pumping it all out into my hand. » (72) La sexualité, la temporalité et l'errance sont mises sur le même plan, celui de la créativité. Il semblerait donc que l'imagination recèle une nature « incorrecte » dans le sens où les associations qu'elle abrite ne peuvent toutes être analysées, rangées et ordonnées correctement. L'imagination ne connaît pas de code.

En revanche, l'intention d'écriture est par définition délibérément incorrecte : McEwan prend le parti d'utiliser un acte scandaleux comme simple motif, comme prétexte à une réflexion qui exclut toute discussion directe sur la responsabilité. Le choc et le deuil, en somme la dimension affective est totalement passée sous silence. Il existe dans la culture littéraire de McEwan un goût prononcé pour le morbide, de celui qui donne leur piquant aux mythes urbains : « I read somewhere that a glass of water from a London tap has been drunk five time before » (62), dit le narrateur. Qu'elles soient correctes ou incorrectes, vraies ou

⁴ Christopher Ricks, « Adolescence and After », 526. *Listener*, 12 avril 1979 : 526-7.

inventées, ces histoires sont connues de tous et c'est leur valeur à la fois anecdotique et universelle qui fait leur attrait.

Ce n'est donc pas un hasard si McEwan crée un personnage narrateur à la fois autodiégétique et comme inconnu de lui : le processus de la création est ainsi mis en scène, à la fois restitué et reconstitué. La narration porte les traces du cheminement erratique et imprévisible de la création à travers notamment des transitions spatio-temporelles déroutantes. Les juxtapositions dans l'incipit de la nouvelle paraissent insolites : « I saw my first corpse on Thursday. Today it was Sunday and there was nothing to do. And it was hot. I have never known it so hot in England. » (60) L'oxymore (présent = passé), opérant une conjonction disjonctive du temps et du narrateur dans le temps, reflète l'alliance des forces créatrices (accident/intention). *Immédiatement*, la vue de la morte provoque le vide, ne suscite rien chez le narrateur. Quelle est en effet la fonction de l'ellipse temporelle, du hiatus qui taisent les trois jours consécutifs à la vision de la mort ? Ne serait-ce pas cette dernière que l'on s'attendrait à voir discutée *tout de suite* ? Et quel lien logique doit-on établir entre jeudi et aujourd'hui ? Contre toute attente, le narrateur s'attarde déjà sur son habituelle inactivité et s'étonne par deux phrases de la situation météorologique. Il ne sera répondu au questionnement du lecteur qu'en fin de nouvelle. Entre-temps, Jane renaîtra pour que le lecteur soit témoin de son meurtre, comme si le désir du lecteur (connaître la cause de la mort passée, c'est-à-dire l'histoire) n'était au fond que désir mortifère (causer les circonstances de la mort à venir, c'est-à-dire la narration). C'est cette sélectivité narrative arbitraire qui choque, qui crée l'incorrect, et qui est aussi signe de créativité. A la limite de la complicité, il incombe au lecteur de démêler les erreurs de nature et d'écriture de « Butterflies ».

Erreur et lecture

La lecture erronée pourrait être définie comme tout travail interprétatif qui vise la confirmation de certitudes comme point d'arrivée. Le doute, la révision et la remise en question sont au cœur de l'œuvre de McEwan⁵ : « I never have ready answers » (61), prétend le narrateur, ce qui, en soi, constitue déjà une phrase toute faite.

Le lecteur qui prend conscience de ses automatismes en viendrait à dissocier le je-narré du je-narrant, le crime du coupable, la souffrance de la victime, le savoir de la culture, la cause de l'effet. Même les processus d'identification primaire (narration à la première personne) sont dangereux pour le lecteur qui tiendrait à rester correct. En même temps, McEwan a besoin que le lecteur bute sur sa lecture. Il prévoit les attentes du lecteur pour mieux les déjouer, il prédit ses erreurs de lecture, aussi grossières qu'elles soient, pour mieux les corriger. Il mise sur l'incorrect de lecture pour produire l'effet esthétique escompté. C'est en manipulant des mécanismes de lecture familiers que McEwan rend le lecteur opaque à lui-même, c'est sur son propre territoire qu'il le fait voyager en terre étrangère.

L'incorrection ou le scandale de l'interprète consistent avant tout à caser aussi bien l'inattendu que le prévisible, l'extraordinaire que le banal derrière des grilles interprétatives préconçues. C'est ainsi que procède le narrateur lorsqu'il sent que Jane commence à lui échapper : « It had become a necessity to persuade her to walk along the canal with me. » (69) « I abandoned myself to the lie, I did not care what I told her now. » (70) Tout est bon pour que, soudain, les événements prennent le cours horrible que le narrateur pressent comme urgent et nécessaire. Peu importe qui touche le narrateur (« Even if it was a little girl with nothing to do », 67), sa sexualité trop longtemps réprimée doit exulter : « No one had touched me intentionally like that for a long time, not since I was a child. » (67-8) Et plus loin : « I had

⁵ Notamment *Black Dogs*, *Enduring Love* et plus récemment *Atonement*.

never touched another person's lips before, nor had I experienced this kind of pleasure. » (69)
 C'est au moment où les mensonges deviennent délibérés, où l'acte est investi d'une intention que l'incorrect est le plus flagrant et le plus révoltant. Et en refusant à ce moment-là de voir le narrateur jusqu'alors *involontairement* incorrect devenir *agressivement* incorrect, le lecteur refuse peut-être de voir la nouvelle basculer dans un scénario sordide et d'une certaine façon épouvantablement prévisible. L'entêtement du lecteur à dénicher dans le texte droiture, rectitude et correction serait aussi irrépessible que la pulsion sexuelle du narrateur.

« Butterflies » pourrait se lire comme une nouvelle sur la lecture en tant qu'acte temporellement mobile et moralement fluctuant. D'un point de vue linguistique, on relève dans le premier paragraphe quatre grands repères temporels (jeudi, aujourd'hui, dimanche et midi) associés à des temps grammaticaux inhabituels : « *Today it was Sunday and there was nothing to do* » (61, je souligne) et plus loin : « *I sat there now, Sunday evening, listening to my pulse slow down to its daily rhythm.* » (73, je souligne) L'arbitraire trompeur de l'agencement temporel pourrait engager une réflexion sur l'organisation et le vécu du temps de lecture. Comment une seule personne (le lecteur / la lectrice) peut-elle passer en si peu de temps (trente minutes de lecture) d'un jugement extrême (innocence) à un autre (culpabilité), à partir de simples critères textuels ? La nouvelle offre au lecteur l'opportunité de réviser son rapport au temps, et l'entreprise du narrateur est à cet égard radicale et destructrice : « *I had time to kill* » (63), dit-il avant d'ajouter : « *Since I had finished my preparations forty-five minutes early, I decided on a walk to kill time.* » (66) Tuer le temps, c'est prendre conscience de la relativité temporelle qui intervient dans la formulation d'un jugement de valeur. Pourquoi donner la priorité à ce que l'on apprend à la fin, plutôt qu'au début d'une nouvelle ? L'épiphanie et l'incipit se situent-ils là où il est d'usage de les placer ? Ne faut-il pas déborder du temps et de l'espace de lecture pour trouver la réponse à ces questions ? Les repères temporels égrenés par le narrateur inciteraient à croire qu'un jugement n'est valable que dans

un temps donné, en sachant toutefois que même son présent et sa présence restent à jamais insaisissables. Le rêve d'un futur où le narrateur serait socialement intégré (« 'Yes, tomorrow.' We would go out drinking together when they were older »,71) ressemble presque à un passé du fait de l'emploi, ici ambivalent, du modal « would » (conditionnel et fréquentatif). Croire en la stabilité du sens et de l'acquis dans la lecture est aussi incorrect que croire en l'intégration du narrateur au groupe de footballeurs : « I would see them in town during the day and they would call out to me from the other side of the street, cross over and chat. At the end of the game one of them comes over to me and grips my arm. » (74) Ce qui sera demain serait un idéal et n'est une illusion immortalisée au présent (« comes », « grips ») dont le narrateur n'était pas dupe : « I knew I would not be joining any football games. » (74) Le lecteur non plus qui, provoqué par les édifiants procédés narratologiques que constituent l'ellipse et la paralipse,⁶ commence à remettre en question ses propres valeurs cognitives.

Tout jugement moral, surtout précipité, du lecteur paraîtrait déplacé. Les bornes temporelles sont réduites dans « Butterflies » à de simples hypothèses interchangeables (mercredi/jeudi/dimanche/aujourd'hui). Si la moralité du lecteur repose sur des stimuli aussi futiles et fugaces, quel crédit faut-il lui donner ? Tout se passe comme si une réaction ne pouvait pas être par nature correcte ou incorrecte : un chien écrasé, une mère décédée, un chat brûlé vif, une jeune fille violée et tuée. Qu'est-ce qui nous émeut le plus et pourquoi ? Qu'est-ce qui fait autorité sur nos sens affectifs ? Qu'est-ce qui engage la crédulité et qu'est-ce qui touche la sensibilité ? Qu'est-ce qui nous rend plus confortables ? De savoir le narrateur innocent ou de le croire coupable ? Et surtout à quel moment ? Veut-on le savoir innocent lorsqu'il nous attendrit ou lorsqu'il nous dégoûte ? De quoi jouit le plus le lecteur ? Du chagrin ou du plaisir face à la souffrance de l'autre ? Du correct ou de l'incorrect ? Si la mise en texte peut avoir tellement d'influence sur notre perception de la douleur et du choc, c'est

⁶ Rétention d'informations cruciales, notamment au cours d'une narration à la première personne ou d'une

que l'enveloppe dont on recouvre les actes tragiques est souvent supposée indiquer une ligne de conduite, plutôt que d'encourager une investigation tortueuse des sentiments qui nous saisissent. L'enjeu, comme souvent chez McEwan, est de reconnaître et de crédibiliser le refoulé, souvent perçu comme négatif et donc, comme incorrect.

En rappelant la subjectivité des paramètres temporels et moraux de lecture, la nouvelle ewanienne garantit une exploration inédite et privilégiée de soi. Dans l'optique d'une telle expérimentation cognitive, l'erreur est essentielle à l'Homme, à l'écrivain et au lecteur. Ni correcte, ni incorrecte, sa valeur est nomade et migratoire. Le lecteur ewanien ressemblerait à ce vagabond de l'erreur et du jugement, avec le doute pour seul bagage.

Bibliographie

McEwan, Ian.

Atonement. Londres : Jonathan Cape, 2001.

Black Dogs. Londres : Jonathan Cape, 1992.

Enduring Love. Londres : Jonathan Cape, 1997.

First Love, Last Rites. Londres : Picador, 1975.

In Between the Sheets. Londres : Picador, 1978.

Carter, Angela. *Shaking a Leg : Collected Journalism and Writings*. Londres : Vintage, 1998.

Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Londres : Picador, 1987.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Ricks, Christopher. « Adolescence and After ». *Listener*, 12 avril 1979 : 526-7.

NOTE: The paper "Misreading Ian McEwan's 'Butterflies'" was presented in May 2002 at the University of Metz (France), during the annual SAES* Congress, the focus of which was 'Correct, Incorrect'. The reading took place within the "Short Story Research Workshop", led by Laurent Lepaludier (University of Angers, France). It is republished by the Ian McEwan Website with the permission of the author who retains all rights to its content. © David Le Barzic, 2002.

*XLI^e Congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur

focalisation interne. Fausse transparence. Voir Genette, *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.