

Jean-Louis Dufays

L'enjeu de la stéréotypie dans *Olivia*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Jean-Louis Dufays, « L'enjeu de la stéréotypie dans *Olivia* », *Textyles* [En ligne], 9 | 1992, mis en ligne le 11 octobre 2012, consulté le 27 juin 2013. URL : <http://textyles.revues.org/2000>

Éditeur : Le Cri

<http://textyles.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://textyles.revues.org/2000>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

Jean-Louis DUFAYS - Université catholique de Louvain

MALGRÉ UN ACCUEIL ASSEZ FAVORABLE lors de sa publication en 1936, *Olivia*, l'unique roman de Madeleine Ley, a connu un long temps d'oubli jusqu'à sa réédition en 1986 dans la collection «Espace Nord»¹. Depuis lors, l'intérêt pour ce roman, et pour l'œuvre de Madeleine Ley en général, n'a cessé de croître.

L'un des aspects souvent relevés à propos d'*Olivia* est la place prépondérante qu'y occupent les stéréotypes et le lyrisme avec lequel la narratrice paraît les assumer. C'est à ce rapport du roman à la stéréotypie que je voudrais ici m'intéresser, en organisant ma réflexion autour de deux questions : quel est le mode d'énonciation des stéréotypes dans *Olivia*, et donc, quel statut peut-on leur conférer dans l'économie générale du roman ? Quelle influence l'interprétation du statut des stéréotypes exerce-t-elle sur l'interprétation et l'évaluation du roman tout entier ?

Ces questions, on le verra, n'importent pas seulement pour donner sens au texte de Madeleine Ley ; elles amènent, plus généralement, à s'interroger sur le rôle complexe qu'exerce la stéréotypie dans la lecture romanesque².

Un récit riche en stéréotypes

Les stéréotypes pullulent dans *Olivia*. Quel que soit l'angle de lecture par lequel on aborde ce roman, on ne peut manquer d'être frappé par l'abondance des structures figées qui le jalonnent. Sur le plan lexical et rhétorique d'abord, le récit regorge, dès les premières pages, de clichés, d'expressions toutes faites, d'associations, de mots prévisibles qui relèvent à la fois du discours spiritualiste et de la prose romantique la plus convenue. Ces clichés émaillent particulièrement les nombreux passages descriptifs où il est question du ciel, de la montagne et des sentiments que ces décors suscitent :

Le matin viendra, la lassitude et la joie répandront leurs roses. Mais c'est la nuit encore. La nuit, comme un grand berceau silencieux, la Nuit Sainte.

La montagne inondée de lune, toute recouverte d'un duvet d'argent et là-haut le firmament avec ses milliers d'étoiles... Tout ce que la terre et les cieux peuvent donner à une âme prisonnière ici-bas, tout cela je l'ai reçu dans un instant surnaturel (p.93, je souligne).

Au niveau thématique-narratif ensuite, on retrouve dans *Olivia* les fonctions et les *topoi* de trois grands complexes sémantiques propres au romantisme : l'*art*, qui est constamment présenté comme une alchimie du réel, comme le reflet idéalisé de la réalité ; l'*expérience religieuse*, vécue comme une effusion de l'âme dans la nature, une extase panthéiste devant la création, une connivence avec l'ordre sacré du

monde ; *l'amour*, ou plus exactement *la passion amoureuse*, qui apparaît comme un feu dévorant auquel rien ne résiste, qui tue et réveille à la fois, est simultanément de l'ordre du rêve et de l'ordre de la réalité la plus concrète. Sur le thème habituel de la passion viennent se greffer toutes les actions-types de l'intrigue amoureuse : entre le manque initial, qui suscite un temps une envie suicidaire, et l'extase finale, qui constitue comme une extinction du désir, Olivia va connaître successivement la quête d'un dérivatif (l'art), l'accession à un état de disponibilité, puis la rencontre du futur amant, la séduction, les premières étreintes, la capture, la séparation, l'attente et les espoirs, les obstacles (Paulina), la déception, la recherche de l'oubli et de nouvelles distractions (les voyages), l'ennui et enfin les retrouvailles³. Dans ce parcours des étapes du parfait amour, chaque personnage occupe une position actantielle aisément repérable : Olivia et Mario sont le Héros et le Personnage recherché, Graffe, Jenny et André exercent des rôles d'Adjuvants, tandis que Paulina joue celui de l'Opposant ; Valentin, quant à lui, apparaît comme un substitut provisoire de l'Objet du désir.

Sur le plan idéologique enfin, le livre est un véritable festival de lieux communs, de vérités générales en tous genres. Les affirmations de portée universelle concernent au premier chef les trois thèmes majeurs que sont l'art («En peinture, il y a trente-six vérités», «Les tableaux de paysages doivent avoir un rayonnement magique, sinon ils ne valent rien»), la foi («Dieu l'a voulu», «Nous ne savons pas remercier Dieu») et l'amour («Beaucoup d'infortune pour un peu de plaisir... C'est ainsi l'amour»), mais elles portent aussi sur le temps qui passe («O mon Dieu ! les moments heureux ne reviennent-ils jamais ?»), le bonheur («Le bonheur ne s'obtient pas par la sagesse ni le mérite, il arrive un jour comme un miracle, et il n'y a plus qu'à remercier le ciel !»), sur le rapport entre image, rêve et réalité («L'image et la réalité se confondent», «La vie est un rêve»), etc.

Aux yeux du lecteur qui les reconnaît, cette floraison de stéréotypes de tous niveaux a comme premier effet de permettre la *compréhension* immédiate du récit : la reconnaissance de nombreux éléments familiers entraîne la production instantanée d'une série de «topics», de structures sémantiques hypothétiques qui confèrent au texte une signification de base. Mais simultanément, ces signes de reconnaissance risquent de produire une gêne par l'effet de banalité, d'excessive lisibilité, qui leur est communément attaché, et cette impression risque de mettre en cause rapidement toute la valeur du récit. En fait, tout dépend de la manière dont ces stéréotypes vont être *interprétés*, c'est-à-dire de la perception que le lecteur aura de leur mode d'énonciation : y verra-t-il des scories, des signes naïfs énoncés au premier degré, ou bien des sortes de citations, des signes relevant d'une énonciation plus retorse ?

Une bonne part de l'intérêt du livre réside dans le fait que cette question est particulièrement difficile à trancher. En témoigne la divergence des réactions suscitées par ce livre au cours du séminaire qui lui a été consacré en mars 1991 par les assistants du Département d'Études romanes de l'U.C.L. : pour la moitié des participants, *Olivia* apparaissait comme un prototype de roman naïf, écrit au premier degré ; pour l'autre moitié, il s'agissait au contraire d'une habile réactivation des

codes du romantisme. Mon propos ici n'est pas de dire que l'une des deux réactions est «bonne» et l'autre «mauvaise» ; il est seulement d'essayer de comprendre ce qui peut légitimer les deux réactions. Les tenants de la première hypothèse se fondaient sur l'impression que tout au long du livre, les valeurs esthétiques et éthiques du romantisme étaient assumées sans réserve tant par Olivia que par Madeleine Ley. Ceux qui voyaient dans *Olivia* un roman écrit au second degré relevaient, pour leur part, une série d'éléments qui tendaient à montrer que l'usage qui est fait des stéréotypes, dans ce livre, est tout à fait concerté. Examinons un à un les arguments sur lesquels se fonde cette seconde hypothèse.

Une écriture au second degré ?

Reconstitution

Un premier indice de distance à l'égard des stéréotypes apparaît lorsqu'on replace le texte dans le contexte des déclarations et des autres œuvres de l'auteur (opération qui relève de ce qu'on pourrait appeler la lecture «intertextuelle auctoriale»). On constate en effet que l'intention avouée de Madeleine Ley était de «reconstituer la vie d'une femme à l'époque romantique»⁴, ce qui atteste la conscience qu'elle avait de manipuler des attitudes et des thèmes datés. En présentant le récit comme une *reconstitution*, l'auteur met à distance son caractère *codé* ; elle suggère que les stéréotypes que l'on trouve sous la plume d'Olivia doivent être lus comme les citations d'un langage passé.

L'idée selon laquelle le langage de la narratrice diffère de celui de l'auteur est confirmée par le fait que dans les autres récits de Madeleine Ley (notamment les nouvelles *Le Grand Feu* et *L'Invasion* ⁵), les stéréotypes du romantisme sont tout à fait absents ; on retrouve bien dans ces textes une même vision du monde et une même mythologie (l'incendie, l'idéalisation de l'esprit d'enfance, l'expérience des limites), mais le langage est exempt des clichés qui émaillent la prose d'*Olivia*.

La duplicité de Madeleine Ley à l'égard des stéréotypes n'est pas seulement perceptible lorsqu'on enquête à l'extérieur du texte ; elle est aussi repérable dans le texte même d'*Olivia*, dans divers procédés de distanciation dont je voudrais faire ici un relevé précis. Commençons par signaler deux procédés qui sont perceptibles dans la composition générale du récit (choix et caractérisation du cadre, des personnages, des événements) et qu'on pourrait appeler la *théâtralisation* et la *poétisation* des stéréotypes.

Théâtralisation

D'abord, l'accent est mis explicitement sur le caractère théâtral des deux principaux protagonistes du roman : Mario et Olivia sont chacun présentés nettement comme des personnages qui ont un rôle à jouer et qui, à un moment donné, font leur *entrée en scène* ; Olivia :

Je sais marcher, Pauline Viardot l'a dit, et aujourd'hui le monde et ses lumières ne m'effraient plus. J'ai traversé la salle à manger comme une actrice consommée. Jenny me prend le poignet et dit : «Elle est très belle ce soir, Olivia» (p.18).

et Mario (qui est par profession chanteur, et donc homme de spectacle) :

Il s'arrête dans le sentier et me regarde avec un sourire. Arrêtée aussi, je lève les yeux, attentive. Alors son visage change d'expression comme celui d'un acteur. Il me dit sèchement, sérieusement : «Je pars demain pour Vienne.» (p.81).

Ce double usage d'une même comparaison nous incite à ne pas prendre pour argent comptant tout ce que diront les deux personnages ; les présenter comme des acteurs revient à mettre en évidence — et à distance — le caractère déclamatoire, non personnel, convenu, de leurs interventions.

Poétisation

Un deuxième indice de duplicité à l'égard des stéréotypies est la manière éminemment poétique dont certaines d'entre elles sont réactivées. Le cas le plus flagrant est le traitement qui est réservé aux *topoi* et aux clichés du «feu de la passion», au moment où Olivia écrit à Mario une lettre qu'elle décide finalement de brûler. Conformément au stéréotype, l'amour qu'éprouve la narratrice est évoqué à la fois comme une mer où l'on risque de se noyer et comme un feu dévorant :

J'étais libre. Libre de me noyer, de me jeter dans le feu ! (p.120).

Mais les motifs du feu et de l'eau ne sont pas ici des métaphores figées ; ils renvoient à des référents concrets de l'univers de la fiction, car au moment où Olivia écrit cette lettre, elle vient d'assister à un terrible incendie, qu'elle a aidé à éteindre et, depuis lors, il s'est mis à pleuvoir de manière ininterrompue.

L'incendie est donc nettement présenté ici comme une matérialisation bien concrète de l'image conventionnelle du feu de la passion, comme un stéréotype qui prend corps dans la réalité bien visible. Comme le feu de la passion, l'incendie est en effet une force qui épuise et rend malade :

C'est depuis l'incendie que je suis malade (p.117).

Qui plus est, le feu de l'incendie va susciter presque immédiatement dans le texte une série d'autres feux, tantôt réels, tantôt symboliques ; tout se passe comme si le signifiant «feu» devenait le générateur d'une succession de situations et d'images, comme si le texte entier était subitement et pendant plusieurs pages enflammé par une cascade de petits foyers émanant d'un seul faisceau stéréotypique :

Il pleut. Les lointains sont noyés. La pluie cache le monde. La petite Paulina allume les feux (p.116).

La première nuit !... J'attendais... Dans le petit diamant de ma bague, je voyais le reflet du feu et des bougies avec tous les tremblements de ma main et de mon cœur (p.118).

Je brûlerai presque tout ce que j'ai fait [...] Du bois ! du bois ! Pour faire un grand brasier où les regards se perdent.

Dans les cavernes du feu je vois mon bonheur passé.

Douleur et Mélancolie. Il y a des roses sur la table, et le feu est allumé dès le matin (pp.118-119).

On le voit, l'incendie se prolonge d'une part à travers les feux de bois qu'on ne cesse d'allumer autour de la narratrice (et le fait que l'«allumeuse» de ces flambées ne soit autre que Paulina prendra une valeur supplémentaire quand on découvrira la passion de la servante pour sa maîtresse), et d'autre part à travers les souvenirs attachés à Mario. De lui, Olivia semble ne retenir que les feux qui, à la fois matériellement et symboliquement, l'entouraient :

À la lueur du feu, je vous regardais longtemps sans parler, et puis nos lèvres se joignaient de nouveau (p.120).

Ainsi, lorsque le feu est évoqué de manière plus conventionnelle comme le symbole de la joie des deux amants, il ne s'agit pas d'un stéréotype ordinaire, mais d'un élément de plus dans un système de références qui a déjà acquis une singulière épaisseur de sens :

J'en étais sûre maintenant, nous étions deux natures du même ordre, la vie était illuminée tout à coup d'une flamme, incertaine et agitée, mais un vrai feu de joie ! (p.121).

Les effets de cet «incendie sémantique» ne s'arrêtent pas là. Après avoir envahi les souvenirs d'Olivia et servi de symbole pour exprimer la force de sa passion, le feu va gagner le langage lui-même. Ce passage d'un registre de métaphore à l'autre se produit d'abord à la manière d'un échange : puisqu'Olivia est un soleil pour Mario, en retour, les mots de Mario acquièrent une valeur réchauffante :

Parfois éveillé un instant, tu me disais : «Je t'aime, il fait bon dans tes bras. Tu es mon soleil, ma douceur.» Ah ! ces mots. Ils me réchaufferont encore après des mois, des années... (p.121).

Puis, après les mots de Mario, ce sont les mots d'Olivia, ceux qu'elle vient d'écrire dans sa lettre, qui prennent feu, au propre comme au figuré :

Quelle lettre ! Je l'ai écrite, mais je ne l'enverrai pas. Je la déposerai sur les braises. Elle s'enflammera d'un seul coup. Je verrai les mots briller au milieu des cendres (p.122).

Soulignons la concrétisation progressive du stéréotype, le glissement du feu métaphorique au feu réel : le feu de la passion se transmet d'abord aux mots qui servent à l'exprimer ; puis, l'image est prise au pied de la lettre (c'est le cas de le dire) : la lettre où ces mots sont écrits se met bel et bien à brûler.

On a donc ici une stéréotypie qui se concrétise, se multiplie, se dissémine, se propage de proche en proche à toute une série de situations, d'idées, d'expressions ; à partir d'une formule banale surgit un univers romanesque hanté par le feu, où se mêlent dans une confusion peu banale un incendie réel, des feux de cheminée, la flamme du bonheur, le feu de l'amour, la brûlure des mots qui servent à le dire et l'embrasement matériel de la lettre où ils ont été consignés⁶.

Les différents indices qui viennent d'être analysés — présentation du récit comme une reconstitution des codes romantiques, théâtralisation des personnages, réactivation poétique de certains clichés — tendent à légitimer la thèse selon laquelle Madeleine Ley n'est pas dupe des stéréotypes qu'elle énonce. Mais si l'auteur d'*Olivia* semble ainsi faire preuve d'une certaine distance critique, peut-on créditer la narratrice d'une semblable lucidité ? En d'autres termes, le personnage d'*Olivia* est-il simplement, dans les mains de Madeleine Ley, une sorte de marionnette chargée d'exprimer une vision du monde dépassée ? L'usage des clichés dans ce livre n'est-il que «mimétique» ?

Jeune femme romantique, *Olivia* partage à l'évidence un certain nombre de croyances et de tics langagiers de son époque. Trois indices inclinent cependant à penser que le goût de ce personnage pour les stéréotypes ne va nullement de pair avec la naïveté.

Dépouillement

Il faut d'abord souligner le *dépouillement*, la *concision* dont *Olivia* fait preuve lorsqu'elle énonce des clichés et des lieux communs. Les stéréotypes du romantisme sont massivement là, certes, mais sans leur pesanteur habituelle, sans cette ampleur solennelle des périodes, ce balancement emphatique des compléments auxquels nous ont accoutumés les écrivains romantiques. Ainsi, «l'or du soleil dans les arbres», «les reflets argentés de la rivière», «les tours qui se perdent dans le ciel bleu» deviennent les thèmes de petites phrases courtes et sèches, dénuées de toute pompe lyrique :

Les mélèzes sont comme de l'or. Nous nous sommes assises, tournées vers la vallée. L'eau tiède suinte de l'herbe et l'humidité traverse nos jupes. Le Rhône est un réseau d'argent. Les tours de Venthôme sont perdues dans le bleu (p.128).

Isolées de leur environnement rituel et réduites à leur plus simple expression, les formules banales acquièrent une sobriété, et par là une force suggestive qui empêche le lecteur d'y voir de simples automatismes.

Contaminations renouvelantes

À cela s'ajoute la constante combinaison qui est faite entre ces stéréotypes et les notations très concrètes qui jalonnent le roman. Le caractère conventionnel des clichés est, en effet, sans cesse cassé par des descriptions de faits bruts :

Henri Robyre a tué une faisane tout près de chez nous. C'était un beau jour d'automne. Un jour où il est permis de vivre, d'aimer encore. Le soleil donnait ses rayons horizontaux à travers la brume. La faisane s'est envolée. Le coup de feu lui a coupé les pattes (p.149).

Ainsi, loin de se laisser engluier dans les facilités du verbalisme, Olivia accroche constamment le cliché à son contraire, ancre la généralité des lieux communs dans l'unicité de l'événement. Il y a chez elle un souci du réel qui l'empêche de décoller dans l'illusion et la convention pure.

D'autres fois, c'est leur juxtaposition avec de véritables traits de style qui confère aux clichés un éclairage neuf. Peut-on dire, par exemple, que les images du «chant d'automne» et du «sommeil de la chrysalide» soient encore banales lorsqu'elles prennent place dans un réseau cohérent de métaphores climatiques et lumineuses ?

Ma harpe est arrivée. Depuis deux jours, elle fait sa plainte, sa tempête légère, sa grêle dans les feuilles... Mon jeu est une giboulée de printemps. Mais un chant d'automne est dans mon cœur.

Je sommeille dans une chrysalide entourée de fils d'or. Un jour, je m'envolerai vers la lumière, je le sens ! (p.48)

Commentaires

Un dernier indice de la lucidité d'Olivia à l'égard des stéréotypes est la manière dont elle commente son dialogue avec Mario, lorsque celui-ci entreprend de la séduire. Si, dès le début, elle se reconnaît prise par le charme de l'Italien, la jeune femme montre qu'elle n'est pas dupe pour autant du caractère conventionnel et théâtral de la scène de séduction :

Il a encore essayé de me prendre les mains. Il a dit ce qu'ils disent tous ; et j'ai répondu ce qu'elles répondent : «Je suis heureuse ainsi, laissez-moi. Ce bonheur que vous m'offrez me fait peur, laissez-moi, ne me tourmentez pas» (p.80).

Je le vois dans l'avenir, abordant une autre femme de la même façon : «Vous ! Je vous cherche depuis deux mois...» Et tout de suite, il lui prend les mains, les épaules (p.81).

Ainsi, si Olivia résiste un temps à Mario, ce n'est pas seulement parce que la violence de la passion l'effraie : c'est aussi parce qu'elle refuse de se laisser piéger par une stéréotypie dont elle soupçonne le côté factice. Ce qui lui fait peur dans l'amour, ce n'est pas tant l'amour lui-même que son langage ; succomber à l'amour, ce serait perdre cette lucidité à l'égard des mots qui est la condition de la liberté. Il ne faut donc pas s'étonner si, au début, les clichés sont exclusivement le fait de Mario. Olivia sent que la passion l'envahit, mais elle résiste à son discours, cherche à privilégier le silence :

*«Et moi, dit-il en baissant ses paupières sombres, si je vous disais que je vous aime ?»
«Vous parlez trop bien. L'amour doit commencer par le silence» (pp.84-85).*

Un signe clair de la résistance d'Olivia à l'égard des clichés de la passion est la difficulté qu'elle éprouve à dire son premier «je t'aime». Lorsque ces mots finissent par sortir de sa bouche, on sent que c'est au terme d'un combat («Je t'aime. Les voilà, ces mots. Ils sont brillants et chauds», p.106). Du reste, la résistance n'est pas achevée, puisque, au moment où Mario lui fait ses adieux, la jeune femme adopte une nouvelle fois à son égard un recul non dénué d'ironie :

— *Alors vous partez demain ? C'est donc vrai ?*
— *Chérie, il n'existe plus qu'un pays pour moi, c'est celui-ci.*
J'ai haussé mes épaules en secouant mes boucles :
— *Le vent d'Est raconte la même histoire à tous les pays (p.106).*

Olivia hésite donc entre le maintien d'une certaine distance critique et l'acceptation des stéréotypies : elle sait qu'aimer, c'est nécessairement succomber à des attitudes et à des paroles banales, qu'il n'est pas de passion sans perte de la maîtrise du langage et sans la répétition de formules creuses et niaises⁷, mais en même temps, elle pressent que, perçues de l'intérieur, ces formules acquièrent un pouvoir «magique» parce qu'elles évoquent un univers émotionnel fait de reconnaissances, de connivences, d'alliances avec un ordre préétabli, avec une loi ancienne du monde qui est peut-être éternelle.

Aussi la conscience critique n'empêchera-t-elle pas Olivia de s'adonner aux attraits de la passion et de son langage ; à plusieurs reprises, on observe chez elle la volonté d'adhérer lucidement aux stéréotypes, d'assumer un mode de parole et de pensée fondé sur l'émotion et la répétition :

Le bonheur ? C'est l'espoir et le désir au milieu des craintes et des dangers... C'est l'émotion, oui... l'étendue et la force de l'émotion ! (p.229).

Olivia n'est donc pas naïvement victime de la passion ; c'est une jeune femme moderne qui choisit lucidement de l'assumer, qui prend parti délibérément pour une certaine éthique de l'oubli de soi-même, tout en restant capable, dans une certaine mesure, de «reprandre sa raison» :

Je pense à un homme, et puis je cesse d'y penser, voilà. On peut abandonner sa raison et la reprendre comme on veut (p.32).

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant qu'Olivia nous dise qu'elle n'a «rien de commun» avec Jenny, qui incarne l'art de la maîtrise et du savoir-faire intelligent (p.21).

Dès lors qu'ils sont ainsi assumés, les stéréotypes qui vont abonder dans le discours de la jeune femme n'ont pas pour fonction de compenser un manque du langage, une incapacité à dire le réel ; ils apparaissent au contraire comme le langage plein par excellence, car ils sont prononcés dans une situation qui leur confère une charge émotionnelle tout aussi forte que s'il s'agissait d'expressions originales. Si les formules de la passion paraissent parfois *pauvres* à Olivia, ce n'est pas parce qu'elles sont insuffisantes, mais parce que les circonstances les rendent superflues, libèrent une émotion qui n'a pas besoin d'être dite. Loin d'être l'indice d'un échec de la parole, le stéréotype représente pour Olivia la langue de l'immédiateté, du rapport direct au monde — et aussi la source de tous les enchantements que permet la mise hors jeu de l'intellect⁸.

Le sens et la valeur d'*Olivia*

Il faut maintenant revenir au problème de lecture qui est au départ de cette analyse et souligner que les indices de lucidité dont je viens de faire le relevé peuvent très bien ne pas être perçus ou apparaître comme secondaires. On pourrait en effet défendre la thèse que les stéréotypes, dans *Olivia*, sont avant tout l'objet d'une adhésion chaleureuse et que la distance qu'on peut observer à leur égard ne compte pas vraiment, puisqu'elle concerne seulement certains passages du livre et que la narratrice finit par y renoncer.

Cette divergence d'appréciation dépend grandement, me semble-t-il, de la valeur que l'on confère soi-même aux stéréotypes qui sont énoncés dans le roman. Si on leur reconnaît une certaine légitimité mais qu'on est un lecteur moderne épris de distance critique, on refusera d'y voir de simples clichés et on fera *un effort* (celui que j'ai fait ici), pour chercher dans le texte et hors du texte des indices qui permettent d'en faire des signes complexes et pertinents. Si, au contraire, on n'éprouve aucune sympathie pour l'idéologie et l'esthétique véhiculées dans *Olivia*, on ne fera rien pour tenter de «sauver» les signes de ces systèmes, et on n'y verra que des stéréotypes du premier degré, des clichés au sens péjoratif du terme. Ceci montre bien que la valeur investit d'emblée l'interprétation : on n'accepte d'interpréter — c'est-à-dire de problématiser — que ce qui nous paraît digne de l'être, et on qualifie péjorativement de «stéréotypé» ce qui nous en paraît indigne.

Il n'est pas besoin de longues explications pour montrer que, quel qu'il soit, le statut qui est conféré aux stéréotypes exerce une influence capitale sur la signification du roman tout entier. La présence des stéréotypes dans *Olivia* est en effet à ce point prégnante que les interpréter revient à interpréter l'ensemble du texte. En

l'occurrence, on voit bien que si l'on considère, comme je l'ai fait ici, que les stéréotypes sont l'objet chez Olivia d'un double jeu (passage du refus à l'adhésion), on est amené à interpréter le roman comme l'histoire d'un apprentissage : celui du *oui* à l'illusion, à la bêtise, à l'aliénation et, partant, à la souffrance, que suppose l'acceptation de l'état amoureux. Si l'on tient à l'inverse les stéréotypes pour les *signes d'une écriture naïve*, le sens du roman apparaît comme dépourvu des indéterminations qui justifieraient une lecture plus élaborée, et on ne ressent nulle-ment la nécessité d'y voir autre chose qu'une histoire d'amour romantique banale.

L'interprétation du statut qui est accordé aux stéréotypes dans *Olivia* comporte aussi des conséquences essentielles pour l'évaluation que l'on fera du roman de Madeleine Ley. Selon le sociologue Claude Lafarge ⁹, pour pouvoir apprécier (ou «célébrer») un texte, le lecteur a toujours besoin d'y trouver à la fois des stéréotypes qui le rassurent et des éléments inédits qui le surprennent, mais le lecteur «dominé» (ou «classique») valorise surtout les stéréotypes, tandis que le lecteur «dominant» (ou «moderne») est plus sensible aux combinaisons originales. Il en résulte que, si celui qui ne voit dans le texte qu'un tissu de stéréotypes innocents est un lecteur moderne, il sera tenté de déprécier le texte, alors que le lecteur classique tendra plutôt à l'apprécier. À l'inverse, l'hypothèse selon laquelle les stéréotypes font l'objet d'un double jeu séduira le moderne et risque de dépi-ter le classique.

Tel est le jeu, éminemment relatif et idéologique, du rapport sens-valeur, dont le parcours complet peut être résumé par ce schéma :

attitudes possibles d'un lecteur moderne :

1. Évaluation des stéréotypes appréciation dépréciation
assumés par *Olivia*
2. Interprétation du traitement signes énoncés signes naïfs
de ces stéréotypes au second degré
3. Interprétation du texte mise à jour d'une pas d'interprétation
signification complexe
4. Évaluation du texte appréciation dépréciation
(séduction) (réduction)

On voit par cette analyse combien la richesse d'une lecture (sa productivité, la diversité des sens et des plaisirs qu'elle engendre) est fonction à la fois de la compétence et de l'attente subjective de chaque lecteur, c'est-à-dire de son idéologie. On voit aussi combien le recours à la notion péjorative de stéréotypie n'est qu'un moyen commode utilisé par la lecture moderne pour rejeter des formes ou des idées qui ne sont pas conformes à ses valeurs, sans avoir à expliciter ni à justifier ses propres présupposés idéologiques, ses propres valeurs, qui ne sont évidemment pas moins relatives (et donc discutables) que celles de la lecture classique. On voit

enfin combien la célébration d'un texte requiert une communion minimale aux stéréotypies qui affectent soit sa matière soit sa manière : je ne puis aimer *Olivia* (le personnage et, partant, l'œuvre) que si, comme elle, je suis disposé à abandonner ma raison et puis à la reprendre dans un continuels va-et-vient.

Notes

- ¹ C'est au texte de cette réédition que je me référerai dans ces pages.
- ² Cet article est une version remaniée d'un chapitre de ma thèse de doctorat, *Stéréotype et lecture*, U.C.L., novembre 1991 ; *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Liège, Mardage, 1994, 375 p.
- ³ Cf. Nathalie JONCKHEERE, *Le Stéréotype amoureux, la lecture mystique du décor et la dimension sacrée de l'amour dans Olivia de Madeleine Ley*, Mémoire U.C.L., Louvain-la-Neuve, 1990.
- ⁴ D. DENUIT, «En causant avec Madeleine Ley», dans *Le Soir*, 25 février 1940, p.5. On trouve des propos analogues dans une lettre de Madeleine Ley à Marie Gevers, que Paul Willems cite dans sa préface à la réédition d'*Olivia* : «Pour arriver à vivre à cette époque, il m'a fallu faire un vrai travail» (p.8).
- ⁵ *Le Grand Feu*. Arles, Actes Sud, 1988 ; *L'Invasion*, dans *Le Soir*, 25 février 1940, p.5
- ⁶ Amossy et Rosen ont observé des phénomènes de dissémination analogues dans *Eugénie Grandet* de Balzac et *La Curée* de Zola, à propos de la métaphore de l'or (cf. *Les Discours du cliché*, Paris, CDU-Sedes, 1982). Ce type de réactivation relève de ce que Nuiten et Geelen appellent le «renouvellement amplifié» du cliché (cf. *Baudelaire et le cliché*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989).
- ⁷ Cf. R. BARTHES : «L'amoureux délire [...] ; mais son délire est bête. Quoi de plus bête qu'un amoureux ? [...] Tel l'âne nietzschéen, je dis oui à tout, dans le champ de mon amour. Je m'entête, refuse l'apprentissage, répète les mêmes conduites ; on ne peut m'éduquer — et moi-même ne le peux ; mon discours est complètement irréfléchi ; je ne sais pas le retourner, l'échelonner, y déposer des regards, des guillemets ; je parle toujours au premier degré ; je m'en tiens à un délire sage, conforme, discret, apprivoisé, banalisé par la littérature» (*Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977, p.209).
- ⁸ Paulhan avait déjà fort bien remarqué dans *Les Fleurs de Tarbes* que le «cliché», c'est avant tout la pensée ou le propos de l'autre que l'on rejette.
- ⁹ Cf. *La Valeur littéraire*. Paris, Fayard, 1983.