



HAL
open science

Imitation : la mimesis ré-enchantée

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Imitation : la mimesis ré-enchantée. Le Genre Humain, 2013, "Alain Feischer écrivain" (dir. J.-B. Vray et J. Fortin) 2013, n° 54, p. 165-183. hal-01673132

HAL Id: hal-01673132

<https://hal.science/hal-01673132>

Submitted on 28 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : la mimésis ré-enchantée », *Alain Fleischer écrivain* (dir. J.-B. Vray et J. Fortin), revue *Le Genre humain* n°54, Paris, Seuil, 2013, pp. 165-183.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Alain Fleischer, *Imitation*, mimesis, specularité, ironie, romanesque, amour

Résumé :

À la fois roman essai et miroir de lui-même, *Imitation* d'Alain Fleischer est un objet littéraire vertigineux. L'homme d'aujourd'hui, saisi aussi bien dans sa dimension d'individu qu'au niveau des sociétés et des cultures, entretient un rapport faux à lui-même. Le symptôme le plus criant en est la croyance que le seul remède à cette crise réside désormais dans l'imitation d'un modèle passé, source et garant de toute authenticité. Le professeur Kalman charge Anton, son étudiant, le héros et le narrateur du roman, de vérifier cette intuition au moyen d'une thèse qui pourra prendre la forme d'un roman. *Imitation* prend un malin plaisir à gripper la « machine » trop bien rôdée d'une imitation moins créatrice qu'ironique, même s'il n'est pas toujours facile, dans ce roman dense et touffu, de délimiter et hiérarchiser les différents niveaux de la parodie. Comment sortir de ce cercle infernal, de ce malaise ou ce piège constitué par l'hypertrophie d'une capacité tout à la fois mémorielle et imitative ? L'amour seul (l'éros romanesque) semble ouvrir une brèche.

Imitation : la mimesis ré-enchantée

Commencer par la fin. S'attacher au dernier livre d'un auteur¹, c'est se confier à la vertu propre du présent : lui seul a le pouvoir de redessiner le passé, de donner au connu un visage nouveau ; de susciter, au cœur du « déjà institué » – l'œuvre abondante de Fleischer, et au-delà d'elle, tout ce dont elle se fait la mémoire – des élans, des appels insoupçonnés. Ce mouvement est d'ailleurs exactement celui qu'accomplit le roman : il s'ouvre en s'ancrant dans le présent le plus actuel ; il remonte lentement vers un passé – vers cette nuit enchantée de printemps 1850, lors de la dernière répétition, avant sa première exécution publique, du *Quintette à cordes en do majeur* pour deux violoncelles, Deutsch 956, opus 163, de Schubert (*I*, 326). Mais à quoi bon ce voyage dans le passé ?

Le lecteur a parfois la chance de rencontrer, au détour d'un roman, une de ces phrases magiques qui semblent cristalliser, dans leur éclat, aussi bien le parcours du personnage que celui du romancier : « mon instinct seul – cette mémoire d'avoir été un autre, et beaucoup d'autres au fil des siècles – m'a guidé jusque-là » (*I*, 151-152). Cette mémoire multiforme est celle d'un individu portant en lui la mémoire de tout un peuple ; tel est bien le puits sans fond, la ressource intime de la création romanesque de Fleischer – « jusque-là ». Dans *Imitation*, une inflexion se donne à lire : la question de la mémoire s'articule à celle du présent le plus immédiat. Or celui-ci se caractérise par une crise généralisée de la mémoire, laquelle porte le nom d'imitation, si l'on en croit le constat du professeur Kalman qui, dès le premier chapitre, place le présent sous l'emprise sans partage de la facticité. L'homme d'aujourd'hui, aussi bien dans sa dimension d'individu qu'au niveau des sociétés et des cultures, entretient un rapport faux à lui-même. Le symptôme le plus criant en est la croyance que le seul remède à cette crise

¹ *Imitation*, Paris, Actes Sud, 2010, référence désormais abrégée en *I*, suivi du numéro de la page.

réside désormais dans l'imitation d'un modèle passé, source et garant de toute authenticité. Le professeur Kalman charge Anton, son étudiant, le héros et le narrateur du roman, de vérifier cette intuition au moyen d'une thèse qui pourra prendre la forme d'un roman.

Anton se pique au jeu : « sans doute, en ce moment même, suis-je en train d'imiter la posture d'un écrivain qui commence un livre, imitation d'un roman, roman de l'imitation » (*I*, 10). Cette brillante formule conclut le premier chapitre ; elle a la forme de l'antimétabole ; mais, consacrée dans les milieux intellectuels, cette figure a été tellement exploitée qu'elle a perdu sa force, si bien qu'elle suscite moins l'admiration que la méfiance du lecteur. N'est-ce pas d'ailleurs la forme à la fois prestigieuse et usée du roman spéculaire à la française, supérieurement illustrée par Gide, qu'imité Fleischer, en mettant en scène, sur le mode de la raillerie, le zèle juvénile d'un narrateur doué, soucieux, en bon étudiant, de se faire bien voir de son professeur ? *Imitation* raconterait ainsi l'apprentissage d'un romancier (ou pseudo-romancier) mettant en abîme son travail, la transformation d'une thèse en roman, en prenant soin de ne pas écrire... un roman à thèse ! *Imitation* ferait ainsi le constat qu'un roman ne peut plus aujourd'hui qu'imiter des canons disparates (roman d'idées, roman du romancier, roman d'apprentissage) en les croisant. En prétendant faire éclater, sur un mode ludique de l'hybridité, le carcan de conventions romanesques, l'ironie et la conscience méta-poétique, paradoxalement, les renforcent.

Imitation prend un malin plaisir à gripper la « machine » trop bien rôdée d'une imitation moins créatrice qu'ironique ; et il faut bien reconnaître qu'il n'est pas toujours facile, dans ce roman dense et touffu comme la vie, de hiérarchiser exactement les différents niveaux de la parodie. Anton passe son été dans un château qui semble « faux comme un décor en carton pâte » (*I*, 46) ; il y vit sur le mode de l'imitation consciente – « imitation d'un dîner, un soir d'été, entre trois amis dans une maison de campagne, j'ai dû lire ce genre de scène dans un roman russe ou anglais » (*I*, 86). Mais le jeu tourne au malaise ; un sentiment croissant de perplexité gagne le héros :

Parfois j'ai l'impression de me tromper de roman, ou d'en imiter le narrateur, ou encore de concevoir un narrateur que je ne distingue pas de moi-même, car tel est le don que je lui prête pour m'imiter. Faut-il absolument que, dans une histoire romanesque, quelqu'un prenne le pouvoir en même temps que la parole [...] ? Je ne sais plus que est ce « je » de la première personne, à quel moment cette personne est bien la première, et à quels autres elle (je) cesse de l'être. (*I*, 230)

Mimmo, la créature d'Anton dont il raconte l'histoire parallèlement à ses propres « carnets », illustre de façon burlesque le paroxysme de la crise : « Sa vie n'est pas un roman, dit-elle, et, disant cela, elle se demande aussitôt qui elle a imité, quel personnage, de quel roman. Comme au cinéma, elle a envie de dire : "Coupez" » (*I*, 3242). *Imitation*, le concept, implique la préséance du modèle sur la copie. *Imitation*, le roman, dénonce la présence mortifère du passé sur le présent, diagnostique la stérilisation de la création. Comment vivre, hors de l'imitation reproductrice, un rapport fécond au passé ?

Il semble bien que la crise, d'abord analysée de façon distanciée par un professeur, reçue sur le mode inoffensif d'une « proposition » à étayer, appréhendée sur le mode du jeu, devienne sérieuse. C'est au mot apparemment banal de « romanesque » qu'il convient de faire crédit pour que la fiction rencontre le « sérieux de l'existence ». Au cœur même du roman, la spéculation sur l'imitation se trouve débordée par la vie, par l'appréhension *pathétique* d'une problématique. Il ne s'agit plus de penser l'imitation mais d'échapper à son péril, de résister ou de fuir. Mais est-ce encore possible ? L'enjeu n'est rien d'autre que celui d'une mémoire vive

2 Il faudrait étudier de manière fine comment l'ensemble du roman récrit, sur le mode d'un hommage, le scénario de *La Vie est un roman* d'Alain Resnais (1983). Dans *Imitation*, le comte Forbek du film se nomme « comte Spiegel » ; la technique des récits emboîtés, l'intrication de la féerie et du discours universitaire se retrouvent aussi dans les deux œuvres.

qu'il faut sauver ou purger de ses contrefaçons contemporaines. Il faut en effet retrouver l'accès à cette mémoire créatrice qu'incarne le moment romanesque par excellence où, dans un sorte d'instant éternel, les amants vivent, revivent – l'une en l'interprétant, l'autre en l'écoutant – la création du quintette de Schubert. Il ne fallait rien moins que les puissances coalisées de la musique et de l'amour pour que la vie retrouve ce dont l'imitation névrotique l'avait privée : sa saveur, son pouvoir de susciter du neuf, sans quoi il n'est ni joie ni bonheur possibles. C'est précisément à *cette extension du domaine de la création* (qui est aussi une lutte) qu'on peut donner le nom de romanesque : le romanesque advient quand le désir et la capacité de créer débordent les strictes frontières de l'art pour embrasser celle de la vie et transfigurer le « quotidien ». L'amour n'est-il pas la puissance cohésive qui relie l'art et la vie, afin que les valeurs et les émotions vécues dans l'expérience esthétique soient infusées dans le concret de la vie ? N'est-ce pas l'amour qui ré-enchanté la « *mimesis* », la faculté qu'a l'art moins de représenter que de donner forme et signification, valeur et beauté, à la matière fluide de nos vies ? Et cette thèse n'est-elle pas par excellence la thèse romanesque³ ?

Le roman tranche en faveur du neuf, de la création, contre les abus de l'imitation. Ce geste décisif déborde d'une énergie et d'un sens excédant l'esthétique ; mais s'agit-il d'une prédilection arbitraire, d'un choix qui ne s'autorise d'aucune autre autorité que celle, fort légitime mais peu rationnelle, du bon plaisir ? Ou faut-il se risquer à reconnaître dans le romanesque une pensée cohérente ? Si oui, comment s'inscrit-elle dans le roman ? Pour répondre à ces questions, je propose un parcours en trois temps. Entrant dans le roman par la petite porte des formes, j'ai choisi trois détails – trois lapsus peut-être – qui font entendre la singularité d'une poétique du désajustement, propre à nourrir cette perplexité dont le présent fait l'objet ; puis je montrerai comment cette perplexité s'investit dans la notion d'imitation qui suscite une efflorescence de thèses dont le texte ne saurait venir à bout ; je montrerai enfin comment Fleischer retrouve et revivifie la grande intuition poétique selon laquelle le romanesque s'accomplit dans une éthique crédible de l'amour, geste raisonné sinon entièrement raisonnable⁴.

Microlectures

« Lorsque je propose à Kalman de lui faire visiter la maison afin qu'il choisisse la pièce où il souhaite séjourner, cela s'avère superflu, il a déjà ses habitudes dans cette demeure et, à mon insu, sa chambre a déjà été préparée : il m'apprend que c'est celle qu'occupait Spiegel enfants [...] » (*I*, 61, je souligne la lettre « s » dans le mot enfant). Quelle énigmatique pluralité d'enfants – ou d'enfances – se cache dans le personnage – ô combien singulier – de Spiegel ? À quel peuple d'enfants cette « s » agrammaticale réfère-t-elle ? De quelle réalité Spiegel le bien nommé se fait-il ainsi le *miroir* ? S'offre à la lecture silencieuse une lettre muette, morphème incongru, *lapsus calami*, coquille peut-être imputable au « hasard », qui, comme on le sait, fait souvent bien les choses ; car Spiegel, veuf et sans enfant, dont Kalman, le professeur d'Anton, serait le fils adoptif, avant que le texte ne suggère que Kalman et Spiegel ne font qu'un (*I*, 196), introduit le thème des généalogies troublées. Je passerai assez vite sur une autre occurrence du mot « enfant » qu'on peut lire page 148 :

Mais au moment où je trouve ma tasse de café chaud dans la cuisine, l'envie me vient de pleurer comme un enfant qui, abandonné par les siens, a réussi à tenir bon quelque

3 Voir à ce sujet *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004.

4 Je suis redevable à deux ouvrages plus complémentaires dans leur approche que ne le laisserait supposer la réputation de leurs auteurs : Jean-Luc Marion, *Le Phénomène érotique, six méditations*, Paris, Grasset, 2003 ; Alain Badiou (avec Nicolas Truong), *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, repris en coll. « Champs essais ».

temps, surévaluant la force de son caractère et que, d'un coup, le désespoir submerge.
(I, 148)

La vitalité créatrice, la jubilation littéraire qui sourd de ce roman mettant en scène des héros jeunes, emplis de désir, ne saurait faire oublier les brusques décrochages affectifs qui font passer de l'élan à la dépression, de l'énergie à la mélancolie. L'enfant « abandonné par les siens » est l'une des figures du présent ; dans le présent, le passé fait revenir le sentiment poignant d'un abandon subi et non voulu, dont on aura compris l'origine historique. Le lecteur découvre en effet à quel bloc d'enfance renvoie cette « s » apparemment si incongrue :

« Ici, me dit-il, une vingtaine d'écoliers du village de K... ont été cachés, pour y suivre la classe de leur maître. [...] Malgré cette astucieuse cachette de leur salle de classe, les vingt et un écoliers et leur maître ont été découverts, sans doute à la suite de la dénonciation d'un domestique du comte Spiegel. » (I, 134-135)

Ici, sous les combles, derrière une bibliothèque, au-dessus d'un salon de musique, dans un espace magique où le génie d'une architecture inspirée fait se superposer les « espaces » de la vieille culture européenne, dans ce lieu superlativement romanesque, plein de surprises et de trompe-l'œil, le passé se noue au présent ; et l'humanité se défait dans la barbarie : les enfants de Spiegel, le comte sans enfants, sont là, cachés derrière la bibliothèque avant de l'être dans l'écriture, dans la « lettre muette » ; ils ont été découverts, débusqués par l'œuvre de la délation et ensevelis dans l'oubli ; ils survivent dans la mémoire de Kalman, le savant, le professeur, le transmetteur.

S'il y a une « s » en trop, il y a aussi, dans *Imitation*, quelque chose en moins, qui relève peut-être de la symptomatologie de l'oubli. Malgré la construction élaborée du roman, faisant alterner les carnets d'Anton, le héros narrateur, et l'histoire de Mimmo, l'écrivain n'a pas souhaité insérer dans son livre la table des matières qui permettrait d'embrasser, d'un coup, en deux pages, la totalité du récit. Nul relief, nul point de vue surplombant ne sont offerts au lecteur : Fleischer préfère ne pas indiquer ce qui surgit du texte et permet au lecteur (trop) pressé de s'y orienter. Si le roman *Imitation* contient bien des thèses, Fleischer semble avoir voulu mettre ces idées à l'épreuve d'une riche matière fictionnelle dont il faut suivre les méandres ; le simple survol de la « table des matières » ne saurait résumer le roman. Le texte se déploie autour d'un titre qui sert de « tringle » accrochant des « séries » textuelles hétérogènes : journal (ou « carnets »), analyses dissertatives, biographie fictive d'un artiste raté se chevauchent, traversant divers temps, divers espaces.

Certaines incohérences apparentes, se révèlent être, au fil de la lecture, des ouvriers de potentialités sémantiques ; c'est ainsi du moins que j'analyserai le troisième dispositif que j'ai relevé, et qui concerne la chronologie. La première partie du livre se présente sous la forme « d'une imitation d'un mois d'août à la campagne » ; on apprend que « le bonhomme Fleischman », « depuis maintenant soixante-six ans », gère le domaine du comte Spiegel (I, 43). Transparente, l'onomastique qui associe Fleischman et Fleischer invite à identifier ces soixante-six années à l'âge de l'auteur (né en 1944) et à faire coïncider le « maintenant » de la fiction et celui du romancier ; ce mois d'août non daté serait donc le mois d'août 2010. À la fin du roman, « sous l'éclatant soleil d'une première, radieuse, matinée de printemps », Anton est invité à un concert célébrant le « cent soixantième anniversaire de la création du *Quintette à cordes en do majeur*, Deutsch 956, opus posthume 163, de Franz Schubert » (I, 326), lequel fut créé en 1850. De l'été au printemps, nous serions donc, si mon hypothèse est valide, encore et toujours en 2010. Insensible au compte des années, un même présent s'étend, se dilue et revêt la propriété qu'on prête souvent au passé : d'une saison à l'autre, il ne passe pas. S'enkystant dans une durée qui déploie les logiques du pire avant de les surmonter par la musique et de l'amour, le présent suscite chez Anton, comme chez le lecteur, une perplexité croissante. Le héros semble avoir trouvé les ressources pour affronter le passé ; mais le monstre mou du présent le laisserait-il exsangue ?

Confrontant non le passé et le présent, mais différents rapports au passé qui tissent le ou les présents – car tous les présents ne se ressemblent pas et ne se valent pas –, *Imitation* se présente comme un diptyque ; Anton, le héros, quitte son « modeste deux-pièces, dans un bâtiment vétuste au cœur de l'ancien ghetto » (*I*, 21) pour occuper, à titre provisoire, les fonctions de régisseur du château du comte Spiegel. Passant du ghetto au château, il se rend sur les lieux de la « revenance » de l'histoire, où, il y a soixante-six ans, les SS exécutèrent tous les habitants du « shtetel » attendant au château. Mais c'était sans compter avec « ce qui, bien que déjà entré dans l'Histoire et l'ayant infléchi de manière irréversible, refuse de s'y tenir bien sagement » (*I*, 137). Aussi, conduites par Fleishman, les victimes de la barbarie nazie s'assemblent en un cortège. Sous la baguette d'Anton, devenu « régisseur » au sens allemand du mot (qui signifie « metteur en scène », *I*, 38), elles se livrent à une vengeance exempte de tout ressentiment : elles « exécutent » non leur bourreau, mais le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Cette exécution silencieuse, création improvisée qui n'a demandé aucune répétition, manifeste la victoire de la vie sur la mort ; cette performance relève de l'art de la pantomime en ce que celle-ci survit à la réalité matérielle dont elle évoque et conjure l'absence : « le mime imite » une réalité « que lui imposent sa perception, sa sensibilité, son désir [...] lorsque cette réalité a disparu [...] ». Et les spectacles de pantomime sont une revanche sur la situation opposée, tellement plus fréquente, où c'est la réalité matérielle qui persiste, alors que les êtres, les souvenirs et les rêves ne sont plus là » (*I*, 1205). S'affranchissant de toute contrainte réaliste, la poétique romanesque de Fleischer, par Anton interposé, restitue la présence du passé par un dispositif d'une complexité virtuose : Shakespeare, Mendelssohn, le génie des langues allemandes et françaises, la musique et la pantomime (rendant un hommage indirect au Diderot du *Neveu de Rameau*) s'associent pour former un feuilletage culturel qui exorcise les démons du passé.

C'est alors que le second volet du diptyque se déploie ; du château, Anton revient symboliquement à son ghetto. Ce retour se place sous le signe de l'automne, « cette période de recommencement, de nouveau départ » (*I*, 236). Anton aspire à une forme de « *vita nova* » que le présent s'avère incapable de lui offrir. Survivant à l'anéantissement, le génie joyeux du peuple juif, incarné par le petit bonhomme Fleischman, a fait sourdre une énergie vitale qui manque cruellement au présent, livré au mauvais enchantement d'une imitation mortifère. Celle-ci révèle toute sa nocivité lors d'un banal fait divers, la mort d'une chanteuse insignifiante qui porte le nom là encore transparent de Baby Dee (*I*, 259). Baby Dee imite Madona, qui imite Marilyn ; la mort accidentelle de la chanteuse romprait le cycle des imitations si le transsexuel Mimmo, personnage inventé par Anton, ne s'incarnait dans le monde de référence de son auteur. Échappant à son créateur, passant de l'univers des bibliothèques à celui des plateaux de télévision, Mimmo devenu Mimmi anime une émission qui illustre les vertus déréalisantes de l'imitation (*I*, 296) ; car Mimmi, imitateur prodigieusement doué, ne se contente pas d'instituer une confusion troublante entre le modèle et sa copie ; il – ou elle ! – montre la supériorité de l'imitation sur la réalité imitée. En cela, son art discrédite la vie dont il s'inspire par un geste critique dont la portée s'avère destructrice ; il parvient à prouver que la vie prétendument originale qu'il reproduit est en réalité déjà une imitation, de part en part traversée par l'artifice. Dans cet écrasement des perspectives, qui abolit toute distance au profit d'un spectacle se dupliquant à l'infini, le lecteur peut reconnaître l'enfer du nihilisme.

Dans une telle atmosphère, Anton, chargé d'écrire une thèse sur l'imitation, étouffe. Il est supplanté par ses anciens amis, devenus des rivaux, Joschka le peintre (*I*, 315) et Tamas le journaliste (*I*, 313), qui tous deux greffent habilement leur activité, l'une esthétique, l'autre politique, sur le paradigme de l'imitation stérilement omnipotente illustré par Mimmi. Joschka,

5 Il n'est sans doute pas indifférent, pour Fleischer, que le mot « mime » désigne à la fois un genre théâtral et l'acteur qui s'y illustre. Cette continuité entre une institution culturelle et l'être de chair qui l'incarne fonde la pensée romanesque : ce que dit ou montre l'art, l'homme le fait (peut et doit le faire) dans sa vie.

« par un procédé de peinture hyperréaliste », « contrefait la photographie pornographique » ; alors qu'il prétend « "imiter l'imitation" », il ne fait à son insu que trahir « une attitude d'artiste qui prend au sérieux un procédé » (*I*, 277). L'enjeu du roman se précise : « le bonheur, aujourd'hui, n'est-il qu'une imitation du bonheur ? » (*I*, quatrième de couverture⁶). Comment se soustraire à l'emprise de cette imposture d'une imitation négatrice des différences ? Toute imitation se réduit-elle à ces abus qui triomphent dans un présent désenchanté ? Comment échapper à ce « mauvais présent » sans s'évader du présent ?

L'intrication et la subversion des thèses

Dès le premier chapitre se noue un pacte étrange entre l'écriture d'un récit et la rédaction d'une thèse (*I*, 9). Anton, le héros narrateur, reçoit de son professeur l'autorisation de présenter sa thèse sous la forme d'un roman – roman dont le lecteur comprend assez vite qu'il coïncide avec le texte qu'il est en train de lire, et qui, de ce fait, donne l'illusion d'un travail en cours. On reconnaît la poétique du « *work in progress* » qui restitue ou feint de restituer les tâtonnements d'une recherche authentique. Mais n'est-ce là qu'une feinte ? Le pacte romanesque entre thèse et fiction est rappelé tout au long du texte, grâce à la présence d'un professeur, Joseph Kalman, qui ne se contente pas de diriger la thèse, mais semble aussi parfois participer à sa rédaction : ses idées infusent la prose de son disciple, qui cite largement son maître, auquel il voue une « confiance absolue » (*I*, 126). « Ma recherche », explique Anton, « est aussi celle d'une vérité du monde et de la société, à travers un petit roman, sorte de fable » (*I*, 238). Mais en quoi consiste cette vérité ?

Le roman s'ouvre sur un constat : « c'est quand l'Homme imite l'Homme que la Nature en lui s'appauvrit par cette sorte d'inceste » (*I*, 7). Par Nature, il faut entendre la vie, les facultés créatrices – qui comprennent l'imitation mais ne s'y réduisent pas. Cette méfiance à l'égard de l'imitation fustige le désir de retrouver une authenticité perdue, inscrite dans des temps anciens ou dans une nature dont il faudrait réactiver les vertus. Le refuge dans le passé prestigieux que symbolise le château du comte Spiegel est dénoncé comme l'expression d'une esthétique du kitsch ; Anton ne cesse de marquer ses distances avec Paul, ce double qu'il n'est plus et dont il a dépassé les aspirations naïves. Paul est en effet le héros d'une imitation aussi studieuse que dérisoire : elle consiste à reproduire les poses distinguées qu'appelle l'élégance des lieux où il se trouve. Dans un décor aristocratiquement austro-hongrois, le jeune homme retrouve spontanément l'allure de Karl-Heinz Böhm, l'interprète du jeune François Joseph dans la série des Sissi (*I*, 55). Le regard sans indulgence porté sur Paul trahit chez Anton une forme d'inquiétude romantique : « qui donc Jésus-Christ ou Wolfgang Amadeus Mozart ont-ils pu imiter avant de devenir eux-mêmes des personnages inimitables ? » (*I*, 28). À s'en tenir là, à cette évidence que le génie seul peut délivrer du spectre de l'imitation, on peut craindre que la thèse d'Anton se contente de reconduire les affres d'un jeune homme banalement soucieux d'affirmer son originalité. Il n'en est rien.

À l'instigation de Kalman, le roman situe la problématique de l'imitation sur la scène où elle trouve toute sa résonance : dans la sphère mondaine que le roman a l'ambition d'embrasser dans tous ses aspects. Dès le premier chapitre, le paradigme de la contrefaçon, symbole de la mondialisation – « l'Asiatique qui imite tout le monde avant que bientôt, tout le monde ne l'imites » (*I*, 9) – souligne la dimension économique de l'imitation : pour Kalman, l'ouvrier qui lutte contre la délocalisation est piégé par l'existence en lui d'un consommateur désireux de profiter du système qui l'élimine (*I*, 292-293). Non sans humour, les lieux communs

⁶ Ce texte rend compte du « point de vue des éditeurs » ; mais il fait écho au roman : « Si comme le prétend Kalman, le bonheur aujourd'hui qu'une imitation, [...] qu'en est-il du malheur ? » (*I*, 253). La Shoah a-t-elle conduit à « une impossibilité du bonheur pur et authentique » et faut-il se résigner à « des bonheurs contrefaits » ? (*I*, 254)

sur le climat permettent d'intégrer les saisons à la réflexion sur l'imitation : incapables de faire geler les fleuves, les hivers d'aujourd'hui trahissent leur inaptitude à imiter la norme à laquelle on est pourtant bien obligé de les rapporter. Mais c'est dans le champ de l'histoire que l'imitation produit tous ses ravages : n'ayant pu réaliser l'espoir qui la fit naître, devenant criminelle, la révolution française introduit dans l'histoire ces grands affects de la « déception et de la culpabilité » (I, 218) qui empoisonnent encore les peuples européens. Elle suscite des imitations désastreuses : « les révolutionnaires ne sont plus depuis longtemps des créateurs de formes, ni des inventeurs d'idées » (I, 249), estime Kalman, qui en tire la conclusion que l'invention de l'inédit, fondement de toute civilisation, ne peut plus « provenir que d'une sphère autre que celle du politique » (I, 250). Il n'est pas impossible, à cet égard, que le roman *Imitation* aspire à être reçu et évalué non seulement non comme un roman, mais aussi comme un essai, c'est-à-dire comme un ouvrage contenant des propositions qui méritent d'être discutées sous l'angle de ce qu'elles apportent au débat public.

Impliqué en tant que sujet d'expérience dans la rédaction de sa thèse, Anton est amené à y introduire des éléments qui contredisent sa thèse ; or ces éléments lui sont fournis, suprême ironie, par les deux figures d'autorité qui, au sein de la fiction, se rapprochent le plus à de Fleischer lui-même : Kalman et Fleishman. Le premier semble prendre plaisir un peu pervers à déconstruire la thèse qu'il dirige :

Il me révèle que tout ce que j'ai pris pour un luxe de matériaux – marbres, boiseries, bas-reliefs, riches tentures – n'est qu'imitation : faux marbre, faux bois, faux reliefs, faux tissus, peints par un artiste habile. Kalman m'apprend que la maison a échappé au pillage et au vandalisme, sans que ces maîtres renoncent à la beauté apparente et à la richesse du décor. (I, 132)

Au rebours du procès anti-mimétique instruit par la thèse, Kalman découvre un bon usage de l'imitation : fruit de l'habileté, elle s'élève à la dignité d'une sagesse ; l'ersatz protège celui le possède ; il garantit la paix, décourage la cupidité. Cette éthique de l'imitation reçoit un renfort inespéré qui en démultiplie la valeur ; elle n'est pas seulement l'apanage d'aristocrates prudents, elle est aussi l'arme suprême des victimes, qui peuvent la retourner contre les bourreaux. C'est en effet parce qu'il a su « avec une intuition parfaite », faire le mort, simuler le cadavre (I, 126), après avoir anticipé le trajet de la balle et s'être affaissé juste à temps pour qu'elle ne fasse que traverser son épaisse chevelure, que le petit Fleischman a survécu au massacre (I, 153-154). Ces pièces capitales s'ajoutent au dossier ; le roman, qui imite une thèse sans en être une, accumule des données apparemment contradictoires sans prétendre présenter une synthèse, qui fonderait en raison la distinction des usages de l'imitation, les uns légitimes et nobles, les autres pervers et avilissants.

La perplexité du lecteur s'accroît au rythme même où le roman déploie les trésors trépidants de son inventivité romanesque. Placé dans la situation du chercheur devant nourrir une argumentation, le héros n'en est pas moins irrémédiablement dépossédé par le roman lui-même de la maîtrise de son discours, de sa recherche, au point que l'une des dernières paroles du professeur Kalman, qui s'est départi de son habituelle bonhomie, revêt, par sa dimension interrogative, un ton presque comminatoire : « “Que savez-vous de votre influence et de votre rôle réel dans ce qui arrive ?” » (I, 318). Anton semble débordé par l'ampleur de son sujet ; rien ne le montre mieux que l'histoire de Mimmo, le joyau comique du roman, le contrepoint carnavalesque du récit enchâssant d'Anton. Mimmo est l'anagramme approximative et l'exact opposé de la « momie » ; on sait le prestige qu'exerce la momie sur l'imaginaire de Fleischer : elle conserve l'apparence de l'humain et maintient, par le témoignage qu'elle rend à la chair, une forme de fidélité obstinée à la vie sans pour autant nier la mort qu'elle manifeste. Mimmo est au contraire la force tourbillonnante qui dépossède les corps de leur identité propre en les faisant entrer dans un « mimodrame généralisé » (I, 15) ; quoi qu'il imite, le petit Mimmo déclenche autour de lui un irrépressible désir mimétique qui dérègle relations et hiérarchies

sociales. Loin de se contenter de contrefaire une œuvre, il s'approprie la manière de l'artiste qu'il imite, si bien qu'il ajoute aux œuvres du maître des faux qui s'apparentent à de nouvelles créations. La perfection de la reproduction déjoue les notions fondatrices de propriété, d'originalité, de style (*I*, 105). D'abord placée sous les salubres auspices du rire, de la verve, d'une fantaisie plus proche de Hoffmann que de Kafka, l'histoire de Mimmo tourne à la tristesse. Ce ne sont pas tant ses humiliations sociales, compensées par de spectaculaires revirements de fortune, qui délabrent Mimmo, que ses échecs affectifs. Devenu travesti, puis transsexuel, le personnage se voit refuser l'accès à la joie, à l'expérience du bonheur. Il devient une sorte de contre-modèle illustrant les apories de la fable post-moderne : le sujet ne peut se constituer dans l'illusion de maîtrise que donne la possibilité technique de la recréation de soi ; il ne peut s'accomplir dans l'assomption d'une théâtralité généralisée de l'existence, bien vite réduite à la facticité d'apparences interchangeable ; parvenant enfin à la gloire, Mimmo devenue Mimmi « s'abstient de toute allusion à sa vie antérieure, et notamment à ses fantastiques exploits de jeunesse, que tout le monde a oubliés » (*I*, 271). Vouées à l'imitation, la vie et la célébrité de Mimmo reposent sur l'amnésie collective qui n'est que la forme la plus insidieuse que prend le néant.

Malgré la présence d'un professeur et d'un élève, malgré la multiplicité des initiateurs d'Anton, le roman, travaillé par des forces contraires, ne veut ni ne peut engendrer de certitude stable : l'imitation est tour à tour présentée comme une valeur et comme un danger ; la machine romanesque ne peut empêcher que la complexité dont elle se nourrit ne finisse par susciter la perplexité du lecteur. À l'évidence, l'intérêt du roman ne se mesure pas à l'aune des exigences rationnelles d'une démonstration. À quoi tient, dans ces conditions, la fécondité intellectuelle du romanesque ? N'est-ce pas en se plaçant, comme le roman nous invite, sur le terrain d'une éthique amoureuse, valeur romanesque s'il en est, que le lecteur peut dépasser le vertige propre à l'imitation ?

À la recherche d'une éthique amoureuse

Il est, dans la vie comme dans les romans, deux types de questions possibles. Le premier type pourrait être illustré par ces interrogations qui taraudent Anton :

Je joue ce même nocturne de Chopin, que j'ai entendu tout à l'heure sous ses doigts, en espérant le jouer mieux, mais cela veut-il dire en le réinventant, par une interprétation nouvelle, ou en améliorant l'interprétation ancienne – la mienne, il y a cinq ou six ans – cherchant à retrouver, à imiter plus fidèlement un original perdu ? (*I*, 183)

Que signifie exactement « jouer mieux » ? La question se pose dans le cadre d'un conflit mimétique ; Anton veut se distinguer de son rival Paul, qui lui ressemble un peu trop à son goût. Il est toujours possible de trancher ce type de questions en faisant appel à une autorité extérieure, qui expliquerait que la question est mal formulée, ou bien que telle ou telle réponse convient à l'exclusion de telle autre, ou encore que toutes, loin de s'exclure, doivent s'articuler. La présence d'un professeur, dans un roman, est peut-être l'indice qu'une question n'est pas posée à son ultime degré de profondeur – celui où la réponse oblige le locuteur à payer de sa personne, à s'impliquer dans la vie. Le deuxième type de question est quant à lui exemplifié par cette question posée par le professeur Kalman, question à laquelle il se garde bien de répondre, tant il est vrai que c'est à son disciple Anton qu'il revient d'expérimenter des réponses : « "l'imitation du bonheur est-elle le seul bonheur possible ?" » (*I*, 295). Mais est-elle seulement un bonheur⁷ ? Dans *Imitation*, le couple du maître et du disciple s'efface

⁷ La succession des discours dans *Le Banquet* illustre magistralement cette bipartition des discours : il y a d'une part de brillants orateurs (parmi lesquels on compte les écrivains « professionnels » comme Agathon et Aristophane), qui parlent de l'amour ou sur l'amour avec talent, mais en évitant soigneusement de dire ce qu'ils ont vécu. Leurs discours en imposent jusqu'à ce que le dialogue donne la parole aux amants : Socrate, qui témoigne

progressivement mais nettement au profit de celui des amants ; dans le dernier chapitre, Fleischman et Kalman, maîtres *es* réalités, ne font plus qu'une très brève apparition (*I*, 330 et *I*, 336). Il reste donc à comprendre comment un roman d'apprentissage se transforme en un éloge de l'amour ; mais aussi comment un récit d'abord très « masculiniste », centré sur la figure d'Anton, un héros prométhéen du savoir, s'ouvre à la dimension de l'altérité qui, dans ce récit, prend la forme traditionnelle mais toujours émouvante de la différence des sexes.

Par la voix d'Anton, le roman fait entendre le « chant » de la virilité qui, dans sa version intellectualiste, n'en est pas moins fanfaron que dans les autres domaines où elle se déploie : « Quel que soit le changement de ma vie [...], je ne parviendrai pas à moi seul à changer le cours irrésistible de l'imitation, du simulacre social généralisé, mais je peux prétendre les raconter, les décrire, trouver, dans l'imitation même de l'étude sociologique et de l'étude critique, et dans l'imitation du roman, un mode pour révéler, pour démasquer l'imitation. Projet peut-être absurde et dément que celui de montrer du doigt le faux dans ce qui constitue objectivement la vérité unanime, la réalité générale, reconnue et acceptée par tous, même s'il s'agit d'une simple convention ! » (*I*, 255). Certes, on peut trouver des charmes à l'ambition critique d'Anton ; il incarne la version contemporaine de l'*Aufklärer* qui renonce à changer le cours des choses pour se contenter de les décrire⁸. Mais malgré toute sa prétention véridique et démythificatrice, le héros s'aveugle au moins sur un point – sur lequel ses amours avec deux jumelles, Lucia et Nell, devrait pourtant l'avoir éclairé : ce n'est pas « à [s]oi seul » qu'un homme peut prétendre déjouer les pièges d'une vie aliénée par l'imitation ; c'est en étroite collaboration avec une femme – et dans le respect d'une stricte et exigeante égalité. Plus encore qu'une méditation sur son concept éponyme, le roman *Imitation* explicite, sous les dehors du romanesque le plus échevelé, les conditions d'une éducation sentimentale menée à son terme – terme à partir duquel une vie heureuse et son dur désir de durer peuvent commencer, dans la vie du lecteur.

« Peu importe, en fin de compte, les identités des uns et des autres si, par leurs jeux, c'est la mienne qu'ils me révèlent ou me rendent » (*I*, 197). Dans cette phrase, l'information capitale, pour ce qui regarde l'amour, nous est donnée par la forme masculine du pronom « les uns et les autres » : quand on n'aime pas, peu importe qui donne, puisque seul importe le présent qu'on reçoit des mains d'autrui. Faisant échec au fantasme fonctionnaliste, l'amour rappelle cette vérité limpide : les êtres ne sont pas interchangeable. C'est pourquoi l'odyssée amoureuse d'Anton consiste, pour l'essentiel, à distinguer Nell et Lucia, deux jumelles, dont Anton tour à tour est l'amant⁹. Lucia incarne l'amour conjugal et sa sagesse : « il ne s'agit pas d'inventer l'exceptionnel mais de retrouver, avec bonheur et naturel, ce qui est familier, commun », estime-t-elle (*I*, 182). Mais le fait d'être heureux n'a jamais dispensé de chercher ce qui fonde et détermine le bonheur ; or jamais Lucia ne semble soupçonner l'existence de son double romanesque. Vite congédiée par le récit, Lucia, la femme « vraisemblable », est éclipsée par Nell, la femme imaginaire ; mais Lucia sans cesse revient, hantant les marges du roman ; à ce titre elle figure la réalité de l'amour dont Nell, son avatar fictionnel, symbolise la condition de possibilité : « Kalman », explique Anton, « m'a donné Nell à la place de Lucia, avec Lucia en elle, mais sans moi en Lucia, me poussant hors de cette relation et de moi-même [...] », (*I*, 254). L'objet aimé est offert au héros par le père du savoir : le dispositif romanesque est le comble du réel, l'excès qui le vivifie, la norme qui l'aimante et l'inquiète ; ce credo profondément anti-

de sa rencontre avec Diotime, et de son amour de la sagesse ; et Alcibiade, plus troublant encore, qui témoigne de son amour pour Socrate.

⁸ Voir à ce sujet Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique* [1983], traduit par Hans Hildenbrand, Paris, Bourgois, 1987 pour la traduction française.

⁹ Ces deux femmes font affleurer fugitivement dans la fiction le souvenir d'un inceste : « de là, le cours de mes pensées remonterait aisément aux relations que j'ai eues, adolescent, avec mes sœurs, si différentes l'une de l'autre » (*I*, 82), mais c'est une piste que le roman ne suivra pas.

bovaryste est explicité par Kalman, qui affirme : « “si ce qui se produit n’est pas un roman, c’est parce qu’un roman a su l’inventer” » (I, 319). Ainsi s’éclaire *a posteriori* le bel et énigmatique aphorisme que le texte lègue à la perspicacité du lecteur : Nell et Lucia sont jumelles sans être sœurs ; « dans un même corps, avec la même histoire, deux êtres peuvent cohabiter longtemps » (I, 190). La musique et le roman, arts de la composition harmonieuse, enseignent comment faire cohabiter dans une même vie, dans une même œuvre, la réalité lumineuse, Lucia, et la part d’ombre et de rêve qui la porte : Nell.

Pour vivre selon l’idéal romanesque de l’amour, encore faut-il se purifier des erreurs qui l’offusquent. C’est là toute la part d’initiation qui leste l’écriture d’*Imitation* : les phases de l’apprentissage du héros se déploient selon les diverses scènes érotiques qui ponctuent le récit, comme si, à l’instar du modèle sadien, la vérité ne devait apparaître qu’au terme d’un corps à corps, parfois violent, souvent éprouvant, avec la femme : « et il me vient le sentiment pénible que toutes ces hallucinations ont pour but de me faire prendre conscience du rôle que *je veux* faire jouer à Nell dans ma vie » (I, 124, je souligne). Le roman, en donnant voix au fantasme, permet d’éclairer cet étrange vouloir de l’amour. Certes, c’est le corps qui, en amour, a le premier mot : « me voilà emporté, je me laisse entraîner, déjà mon corps a décidé de ne plus m’attendre, il m’attire en elle » (I, 244). L’onomastique parle d’elle-même : « en elle » ou en Nell, Nell n’étant à cet égard que le « n » de toute Elle, la figure idéale de la femme sur laquelle le lecteur peut, s’il le souhaite, projeter le visage de l’aimée. Mais si le corps sait ce qu’il veut, l’esprit, lui, ne sait pas encore ce que veut le corps – et c’est ce décalage troublant que peuple, pour nous aider à le vivre, le roman de l’amour romanesque.

Au commencement était un héros misogyne, assez bêtement misogyne, il faut bien l’avouer. Il en veut à son amante d’être plus excitée par le projet d’un voyage en Égypte entre filles que par la perspective de leurs prochains ébats conjugaux ; il s’arroge le monopole du désir de différence. De Nell, qui n’est pas encore devenue sa maîtresse, il ose écrire : « je ne la trouve jamais dans les lieux où, naïvement, j’avais espéré l’efficacité de sa présence, comme la cuisine, la buanderie » (I, 55-56). La rencontre amoureuse le guérit de ses naïvetés. À la misogynie s’associe un désir de brutalité où se donne à lire, de façon transparente, la peur séculaire de l’impuissance : au cours d’un jeu érotique, Anton se voit « comme un taureau dans l’arène, étourdi, déjà épuisé par la perte de sang sous les piques et les banderilles, chancelant » (I, 142). Certes, pour défendre Pyrrhus, Racine disait déjà que tous les amants ne sont pas faits pour être des Céladons ; mais il n’en reste pas moins que les fantasmes d’Anton, souvent pétris de clichés, ne sont que la petite monnaie de l’amour. Comme tout texte réaliste, *Imitation* assume la part inhérente de vulgarité, de bêtise et de vaine violence, qui est celle d’un amant imparfait. Une étude précise de l’érotisme montrerait comment, dans ce roman, toutes les scènes d’amour s’agencent se répondent ; à tel moment de l’apprentissage d’Anton, la mise au jour d’une vérité amoureuse fait écho à une intuition antérieure ; mais cette découverte se combine à une lourde retombée dans les ornières de l’insincérité ou la peur de l’autre¹⁰. L’amour est un art – non une *technique* qui s’enseigne et s’apprend, mais un art de vivre, où rien ne peut dispenser du passage par l’expérience, c’est-à-dire par l’erreur. Je voudrais me contenter de marquer, dans cet ample récit, trois moments qui me semblent significatifs des vérités que le roman, quand il consent au romanesque, parvient à faire surgir.

Après leur première rencontre, Anton note dans son carnet : « nous avons laissé faire nos corps, non par habitude ni par imitation, mais par reconnaissance commune d’une minuscule terre connue, au milieu d’un océan étranger » (I, 85). Le mot « reconnaissance »,

10 Découverte chez Proust par Deleuze, dans *Proust et les signes* (Paris, PUF, 1967), la dimension sérielle du récit d’apprentissage et son alternance de progrès et de reculs caractérisent sans doute la structure narrative de tout discours qui prétend rapporter une quête de la vérité. Dans *La Bible* comme dans le roman américain qui, en cela, nous renseignent sur la vie, les percées se font en suivant des lignes de fuite et autres parcours crabesques ou capricants – non linéaires, non vectorisés.

aux accents platoniciens, est lestée d'une nouvelle puissance au contact de la métaphore spatiale : *reconnaître* un territoire implique qu'on ait pu, voulu, l'*explorer*. Aimer, c'est donc vouloir habiter une terre nouvelle et familière, une terre commune ; selon Alain Badiou, ce projet est une variante de l'idée communiste, qui privilégie le deux, et partant le collectif, sur l'intérêt privé de l'individu égoïste¹¹. Jean-Luc Marion, lui, arpente le territoire amoureux qui sépare le « vouloir être aimé » du « vouloir aimer » ; il analyse le passage de la certitude selon laquelle seul l'amour venu de l'autre, venu d'ailleurs, tient en respect le nihilisme, à la certitude plus haute encore qui dit que l'amour est le consentement, à la fois héroïque et quotidien, banal et bouleversant, à une rencontre, une aventure qui engage l'amant tout entier et lui seul. Il n'est pas d'amour possible, en effet, sans cette initiative inaugurale, ce « lâchez tout » qui fait fi, *a priori*, de toute réciprocité. Or c'est ce risque dont font état deux très beaux moments du roman de Fleischer : « Je sais plus qui je dois défendre, elle ou moi, ni si je dois espérer ma défaite qui serait ma victoire, non plus celle de moi tel que j'ai été, mais celle de moi tel que Nell me voit en elle » (I, 243). Ce non savoir introduit très exactement au savoir de l'amoureux ; l'amant se déprend librement de cette forme de maîtrise qui va de pair avec l'autonomie ; il remet son sort entre les mains d'un autrui qu'il a choisi – ou que quelque puissance en lui a choisi, mais à laquelle il fait confiance. « Il se peut », ajoute Anton, « que je ne sois plus défini que par cela : la fille que j'attends, sans savoir où l'attendre ni quand, celle qui prétend m'attendre à tout moment et partout » (I, 273). C'est dans le finale du roman que culmine cet éloge de la dépossession de soi comme ouverture à une vie plus pleine et véritablement digne d'être vécue : « Je ne suis plus que l'être vivant qui entend le *Quintette en do*, que reçoit en lui le *Quintette en do*, qui n'existe que pour cela et grâce à cela. [...] J'oublie qui je suis, je ne suis que cet oubli de moi, je n'existe qu'en cet autre, cet inconnu de moi : celui qui écoute pour la première fois le *Quintette en do* de Schubert » (I, 335). La menace de l'imitation est conjurée ; la musique révèle la structure de la relation amoureuse ; dans cette expérience érotique à quoi se ramène, pour l'essentiel, l'audition du quintette, le sujet découvre le caractère fondateur de sa passivité ; elle lui confère un statut de chair affectée par ce qu'elle reçoit ; elle est la source de sa subjectivité inaliénable : car c'est en effet dans l'amour qu'apparaît le visage « inconnu » d'un moi qui découvre avec ravissement son pouvoir de devenir autre, transformé ou « transfiguré » par ce qui lui arrive, pouvoir dont la pleine conscience définit précisément le fait d'être humain – et vivant.

Conclusion

Grâce à Fleischer, on peut définir un peu mieux ce terme si labile de « romanesque » et le pacte si puissant qu'il noue avec l'amour. Est romanesque tout ce qui donne le désir et peut-être la force d'échapper à l'emprise du présent, et dans le présent, à l'emprise d'un réel qui, non content de s'imposer comme le réel, voudrait se faire aimer pour la *seule* et *bonne* raison qu'il est le réel. Le romanesque résiste à cette injonction réaliste ; il s'emploie à faire reculer en nous l'évidence du réel – pour faire advenir d'autres puissances, souvent dénoncées comme des mirages ou des illusions¹². De fait, toutes les morales anti-érotiques glosent à l'envi les menaces que l'amour fait peser sur un sujet rationnel et docile : l'amour ne serait qu'une illusion masquant la solide réalité de la sexualité, qui parvient à la fois à satisfaire l'ordre naturel en assurant la propagation de l'espèce, et l'ordre social, en permettant la transmission des patrimoines au sein des familles. Les régimes autoritaires se méfient (et à bon droit !) des amants, qu'ils considèrent comme des asociaux ; le fait est que la démocratie accorde aux sujets

¹¹ Alain Badiou, *Éloge de l'amour*, op. cit.

¹² Une pensée romanesque s'oppose en cela à une pensée tragique, définie par l'amour inconditionnel du réel et du réel seul. Mais souvent, le tragique ne prend pas la peine de définir ce réel (comme ce qui est ? ou ce qui devient ?) et le réduit à la certitude de la mort.

le pouvoir de choisir qui ils aiment et que les amants opposent une résistance démultipliée à l'injustice. Contre toutes ces morales réalistes, le roman romanesque rappelle avec éclat cette vérité essentielle et parfois négligée : le malheur et la tristesse ne sont pas des fatalités. Le renoncement n'est pas *humain*. Le romanesque et l'amour ont en partage la croyance que les hommes peuvent agir sur leur vie, qu'ils peuvent, à certaines conditions, qui ne sont certes pas celles de la sagesse ou de la prudence, faire coïncider leur vie avec leurs aspirations, et que le bonheur, en Europe et ailleurs, reste encore et toujours une idée neuve. Une idée *romanesque*.