



HAL
open science

Emboîtements des impostures dans “ Édouard et Dieu ” de Milan Kundera (1970)

Agathe Thillard

► **To cite this version:**

Agathe Thillard. Emboîtements des impostures dans “ Édouard et Dieu ” de Milan Kundera (1970). Postures, critique littéraire, 2024, Postures (40). hal-04912719

HAL Id: hal-04912719

<https://hal.science/hal-04912719v1>

Submitted on 26 Jan 2025

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.

Emboîtements des impostures dans « Édouard et Dieu » de Milan Kundera (1970)

Agathe Thillard

Pour citer cet article :

Thillard, Agathe. 2024. « Emboîtement des impostures dans “Édouard et Dieu” de Milan Kundera (1970) », *Postures*, Dossier « Impostures », n° 40, En ligne < <https://revuepostures.uqam.ca/?p=9518> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Emboîtements des impostures dans « Édouard et Dieu » de Milan Kundera (1970)

Agathe Thillard

Le roman kundérien ou le règne des impostures

Depuis Ludvik, séducteur duplice dans *La Plaisanterie* (1967), jusqu'à Caliban, faux pakistanais dans *La fête de l'insignifiance* (2014), en passant par le Dr Skreta, escroc eugéniste dans *La Valse aux adieux* (1978) ou Jean-Marc, faussaire épistolaire dans *L'Identité* (1997), les personnages de Milan Kundera, romancier et essayiste franco-tchèque qui nous a quittés en 2023, sont souvent des mystificateurs qui se font passer pour ce qu'ils ne sont pas. Beaucoup utilisent la tromperie ou le mensonge pour contester et contrecarrer un ordre du monde néfaste, celui des « agélastes¹ » qui méconnaissent l'humour, des idéologues imposant une Vérité unique et des lyriques incapables d'autodérision.

Désigné par Guy Scarpetta comme « l'un des plus grands démystificateurs de notre temps » (Scarpetta 1995, 15), Kundera voit dans le roman un « écho du rire de Dieu » (Kundera 1986, 191). Il assigne ainsi au roman la mission de dévoiler ironiquement « l'imposture de tous les Absolus » (Scarpetta, 1995, 15) et les faux-semblants du monde contemporain converti en monde de simulacres. Dans une société désormais rongée par les idylles mensongères et « imagologiques » (Kundera 1991, 171), les mirages du kitsch et l'imposition totalitaire de la transparence

1 Le mot « agélaste » est un néologisme créé par Rabelais et désigne « celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour » (Kundera 1986, 191).

(Lipovestky, 2021), les individus disparaissent derrière leurs masques pour conjurer « l'insoutenable légèreté de l'être » et parvenir à rire de l'insignifiance de leurs drames².

Édouard est le premier de cette (longue) galerie de personnages mystificateurs kundériens. Il apparaît dans le recueil de nouvelles *Risibles amours*, publié en 1968 en Tchécoslovaquie³, recueil qui marque l'entrée de Kundera dans la prose après une carrière reniée de poète⁴. La nouvelle « Édouard et Dieu », la dernière du recueil, explore, comme les six autres nouvelles, « l'amour dépourvu de sérieux » (Kundera 1986, 45) et le caractère dérisoire de l'érotisme contemporain marqué par « la fin des Don Juan » (Kundera 1970, 148).

« Édouard et Dieu », les mésaventures tragi-comiques d'un imposteur

L'intrigue d'« Édouard et Dieu » se déroule dans les années 60⁵ en Tchécoslovaquie communiste, qui, depuis le coup de Prague de 1948, vit dans la terreur imposée par un régime d'inspiration stalinienne. Édouard est un jeune instituteur, fonctionnaire du régime et apprenti libertin, qui

2 Le mot « agélaste » est un néologisme créé par Rabelais et désigne « celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour » (Kundera 1986, 191).

3 Kundera rejoint ainsi les grandes interrogations postmodernes sur les porosités entre le réel et ses représentations, voire ses simulacres (Debord, Lyotard, Baudrillard...).

4 Le recueil contenait à l'origine dix nouvelles, écrites en tchèque entre 1959 et 1968 et publiées en trois cahiers successifs de 1963 à 1968 (le premier est sous-titré « Trois anecdotes mélancoliques »). Kundera ne retiendra que sept nouvelles pour la version en volume, qui sera traduite et publiée en France en 1970.

5 Kundera explique dans la note qui accompagne la première édition tchèque en recueil de « Risibles amours » en 1991, citée par Kvetoslav Chvatik, en annexe de son ouvrage *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p. 241 : « [J]e me suis rendu compte [...] pour la première fois, que je m'étais trouvé alors moi-même, comme on dit, que j'avais trouvé mon ton, la distance ironique à l'égard du monde et de ma propre vie, bref, mon chemin de romancier ».

régit sa vie selon le principe du sérieux et du non-sérieux : il traite avec « non-sérieux » tout ce qui est obligatoire et imposé de l'extérieur; et avec « sérieux » tout ce qui procède d'un libre choix et non d'une succession de hasards imposés par les circonstances (Kundera 1970, 269). Il est attiré par Alice, une jeune femme qui s'est convertie au catholicisme en protestation contre la nationalisation du commerce de son père par le régime, ce qu'Édouard ignore. Comme nous le rappelle le narrateur, « en ce temps-là les églises n'étaient pas interdites », mais « il n'était tout de même pas sans danger de les fréquenter » (273). Pour se rapprocher d'Alice, la séduire et lui faire renoncer son Dieu « Anti-fornicateur » (270), Édouard la persuade qu'il croit en Dieu et qu'il traverse une période de doute religieux. Alice s'empresse alors de le remettre dans le droit chemin de la foi. Le mensonge du personnage principal va très vite échapper à tout contrôle : surpris en public à deux reprises par des membres de son école en flagrant délit de pratique religieuse, il est convoqué par une commission d'enquête. Refusant de démentir sa foi fantoche pour ne pas imprudemment insulter le sérieux avec lequel sa petite plaisanterie est traitée, Édouard passe, sans être ni l'un ni l'autre, pour un dangereux dissident aux yeux du régime et pour un martyr aux yeux de la communauté catholique. Pour éviter la disgrâce et conserver son emploi, Édouard doit subir la rééducation de la directrice de l'école, une femme d'âge mûr très laide, qui use de ce prétexte pour obtenir des faveurs sexuelles de la part de l'étudiant. Séduite par l'aura sacrificielle du jeune homme devenu saint persécuté, Alice cède enfin à ses avances, ce qui, à l'inverse, dépite Édouard. Il finit par renoncer à l'amour et s'adonne à des liaisons légères, y compris avec la directrice dont la laideur ne le rebute manifestement plus. La nouvelle se conclut par un paradoxe proposé par un narrateur facétieux : Édouard n'a jamais trouvé la foi mais il ressent la nostalgie de Dieu, Seul garant de « l'essence » (315) et du sérieux dans un monde tragiquement contingent.

L'imposture généralisée : redoublements et mises en abyme

Tous les personnages de cette nouvelle se révèlent imposteurs car le système politique en place impose ou encourage la malhonnêteté, la dissimulation ou l'opportunisme. Édouard, faux croyant qui réactualise sur un mode burlesque la figure moraliste du faux dévot, subit l'ironie des « mondes renversés » (Hamon 1996, 16) en découvrant que, finalement, tout le monde joue un rôle et que seule compte l'apparence d'un comportement mimétiquement crédible, indépendant des convictions morales, politiques ou religieuses. Cette nouvelle interroge donc non seulement les faux-semblants humains qui trompent et se trompent, mais aussi la vanité de tous les systèmes de croyances, de valeurs et de signes, qui, une fois évidés de leur contenu, deviennent réversibles et interchangeable.

Il s'agira donc d'interroger le motif de l'imposture généralisée, à deux niveaux, intra-fictionnel et méta-fictionnel, pour montrer que le contenu thématique (l'illusion généralisée) peut apparaître comme une mise en abyme de la fiction elle-même.

I. Édouard et Alice, deux types d'hypocrisie

Comme le Diable, « père du mensonge » (Jean, 8:44) qui imite pour mieux tromper, Édouard feint d'être croyant pour séduire Alice. Pris au dépourvu face à une question d'Alice (« Crois-tu en Dieu ? », 270), Édouard ment d'abord sans avoir établi de plan d'action, simplement pour ne pas susciter le rejet de la jeune femme. Ce n'est qu'après coup qu'il décide de saisir l'occasion opportunément présentée de « faire de sa foi un joli cheval de bois dans le ventre duquel il

pourrait se dissimuler, selon l'exemple antique, pour se glisser ensuite discrètement dans le cœur de la jeune fille » (271). Apprenti Don Juan, Édouard utilise la ruse et l'usurpation comme stratégies de conquête.

Pourtant, dans la nouvelle, son mensonge n'a pas la connotation négative traditionnellement attachée au terme par la théologie, la philosophie et la littérature moraliste. D'Augustin à Thomas d'Aquin, en passant par Kant, Montaigne, Molière et Corneille⁶, le mensonge est le plus souvent condamné car il est « immoral en raison de l'intention de tromper qui lui est inhérente. » (Somme, 2005) Or, Édouard ne prémédite pas son mensonge; sa « honte de mentir » le pousse à « garder la plus grande ressemblance avec la vérité » (Kundera 1970, 271). Par ailleurs, l'improvisation tâtonnante du mensonge et sa course incontrôlable donnent le sentiment qu'Édouard est devenu imposteur presque malgré lui, selon l'effet cher à Kundera des « petites causes, grands effets » (Boyer-Weinmann 2009, 60). Ensuite, le narrateur nous le rappelle fréquemment, Édouard est jeune, naïf et inexpérimenté; le plaisir presque enfantin avec lequel il singe génuflexions et signes de croix fait de son jeu de rôle une petite mystification initialement ludique et légère.

En outre, l'imposture est pour Édouard une forme de révolte contre un ordre social néfaste, celui du régime totalitaire qui infantilise ses citoyens en leur imposant une transparence totale :

La société totalitaire, surtout dans ses versions extrêmes, tend à abolir la frontière entre le public et le privé; le pouvoir, qui devient de plus en plus opaque, exige que la vie des citoyens soit on ne peut plus transparente. Cet idéal de vie sans secret correspond à celui d'une famille exemplaire : un citoyen n'a pas le droit de dissimuler

⁶ Le narrateur évoque la « révolution » communiste et précise que se sont écoulés « dix ou douze ans » depuis cet événement, ajoutant que « c'est vers cette période que se situe notre récit » (Kundera 1970, 273).

quoï que ce soit devant le Parti ou l'État, de même qu'un enfant n'a pas droit au secret face à son père ou à sa mère. (Kundera 1986, 133)

Le mensonge d'Édouard apparaît donc comme une résistance face à l'oppression mais aussi une mesure inévitable pour assurer sa propre sécurité. Le protagoniste rejoint ainsi la figure romantique du « contre-imposteur » ou de l'imposteur-justicier qui « s'oppose à un ordre pervers » (Bouloumié 2011, 13-16) et cherche à faire triompher obliquement un idéal contestant un ordre normatif injuste. En effet, le véritable crime d'Édouard, c'est son scepticisme. Il est l'homme des entre-deux, « entre deux feux » (Kundera 1970, 274), ni passionnément communiste, ni véritablement catholique. Or, dans le monde totalitaire où vit Édouard, l'agnosticisme est impossible : il faut choisir un camp et se placer de part et d'autre d'une « ligne de front » (274) départagée par la foi (Alice et la directrice se sentent toutes deux du « bon côté » de cette ligne de démarcation idéologique). En feignant la foi en proie au doute auprès d'Alice et en feignant le repentir du communiste égaré auprès de la directrice, Édouard « se sen[t] merveilleusement libre » (272), car il actualise finalement la vérité qui l'habite : le scepticisme face aux dogmes. C'est grâce à son mensonge qu'il peut mettre en application son principe de non-sérieux, érigé en résistance contre un monde qui a oublié le rire et qui contraint les individus au sérieux dogmatique. La mystification, au sens de tromperie ludique, est d'ailleurs pour Kundera un instrument de révolte et une « façon active de ne pas prendre au sérieux le monde » (Kundera 1986, 166). C'est ainsi qu'Édouard justifie la nécessité de ses mensonges auprès de son frère :

Je sais que tu as toujours été un type droit et que tu en es fier. Mais pose-toi une question : Pourquoi dire la vérité ? Qu'est-ce qui nous y oblige ? Et pourquoi faut-il considérer la sincérité comme une vertu ?

Grâce à la succession de questions rhétoriques, Édouard pousse son frère à remettre en question

une évidence morale qui associe sincérité et moralité. Il lui expose ensuite une parabole :

Suppose que tu rencontres un fou qui affirme qu'il est un poisson et que nous sommes tous des poissons. Vas-tu te disputer avec lui ? Vas-tu te déshabiller devant lui pour lui montrer que tu n'as pas de nageoires ? Vas-tu lui dire en face ce que tu penses ? Eh bien, dis-moi !

Son frère se taisait, et Édouard poursuit : « Si tu ne lui disais que la vérité, que ce que tu penses vraiment de lui, ça voudrait dire que tu consens à avoir une discussion sérieuse avec un fou et que tu es toi-même fou. C'est exactement la même chose avec le monde qui nous entoure. Si tu t'obstinais à lui dire la vérité en face, ça voudrait dire que tu le prends au sérieux. Et prendre au sérieux quelque chose d'aussi peu sérieux, c'est perdre soi-même tout son sérieux. Moi, je dois mentir pour ne pas prendre au sérieux des fous et ne pas devenir moi-même fou. (311)

Être imposteur dans un monde qui, pour survivre, oblige à la dissimulation est la seule attitude raisonnable; et même mieux, c'est un acte de résistance de la raison contre la folie, de la dérision lucide contre l'absurde aveugle, de l'intégrité individuelle face à la tyrannie totalitaire de la transparence. Si l'imposture d'Édouard apparaît moralement pardonnable, voire légitime, cela n'est pas le cas de l'imposture d'Alice qu'Édouard découvre rétrospectivement.

L'erreur commise par Édouard est d'avoir cru qu'il était le seul menteur dans un monde régi par la transparence et la sincérité. Qu'il s'agisse du dogme catholique ou de la doctrine communiste, la transparence et la fidélité (aux yeux de Dieu ou aux yeux du Parti) semblent être des principes inviolables. Aussi Édouard est-il convaincu de la foi d'Alice. Mais le narrateur omniscient démystifie très vite le lectorat sur la superficialité de cette foi qui repose sur des motifs purement affectifs : la vengeance.

La boutique de son papa avait été nationalisée pendant les journées dites révolutionnaires et Alice détestait ceux qui lui avaient joué ce mauvais tour. Mais comment pouvait-elle manifester sa haine ? Devait-elle prendre un couteau et s'en

aller venger son père ? Ce n'est pas l'usage en Bohême. Alice avait un meilleur moyen de manifester son opposition : elle entreprit de croire en Dieu. (274)

Le verbe « entreprendre » signale d'emblée la nature artificielle et rationnelle de la foi d'Alice. Plus loin, le narrateur nous informe que sa chasteté intransigeante repose moins sur un respect du Décalogue que sur une appropriation approximative du septième commandement qu'elle transforme en épreuve personnelle, destinée à donner à sa foi intéressée l'apparence d'une foi véritable :

[U]n seul commandement lui semblait ne pas aller de soi et constituer par conséquent un véritable défi : c'était le septième, le fameux *tu ne forniqueras point*. Pour accomplir, montrer et démontrer sa foi religieuse, c'était justement sur ce commandement-là, et sur celui-là seulement, qu'elle devait faire porter toute son attention. C'est ainsi que d'un Dieu vague, diffus et abstrait, elle avait fait un Dieu parfaitement déterminé, intelligible et concret : Dieu Anti-Fornicateur. (277)⁷

Compte tenu que la foi d'Alice n'a, au fond, pas plus de consistance et de sincérité que celle, feinte, d'Édouard, la jeune femme a besoin de matérialiser l'abstraction métaphysique de la puissance divine sous la forme d'un interdit tout prosaïque : le refus de la sexualité hors-mariage. Elle est si fermement attachée à ce credo qu'Édouard ne s'explique pas « la brusque volte-face » (306) de la jeune femme qui finit par accepter de coucher avec lui, seulement lorsque Édouard est auréolé de « la splendide image de sa propre crucifixion » (296). Ce revirement révèle alors à Édouard l'incohérence de ses principes. Lui qui voyait Alice comme « un être monolithique et cohérent » comprend

que les idées d'Alice n'étaient en réalité qu'une chose plaquée sur son destin, et que son destin n'était qu'une chose plaquée sur son corps, et il ne voyait plus en elle que

⁷ Augustin, 395. *De Mendacio*, 420. *Contra Mendacium* ; Montaigne, 1580. « Des menteurs », *Essais*, Livre premier; Kant, 1785. *La Métaphysique des mœurs*; Molière, 1664. *Le Tartuffe*; Corneille, 1644. *Le Menteur*.

l'assemblage fortuit d'un corps, d'idées et d'une biographie, assemblage inorganique, arbitraire et labile. (309)

Alice lui apparaît donc dans toute sa contingence historique et morale, comme un être sans unité ni nécessité.

La découverte de l'imposture d'Alice révèle à Édouard la vacuité de la foi qui n'existe, au fond, que sur un credo dont la sincérité demeure à jamais improuvable. Ce qui corrobore d'ailleurs la dimension artificielle de la foi, c'est que tout l'entourage d'Édouard croit à sa soudaine conversion alors même que sa performance de comédien manque de crédibilité et confine à la caricature. Lorsqu'il se rend à la messe pour la première fois avec Alice, il chante des chants religieux dont « il ignorait les paroles » et qu'il remplace donc « par diverses voyelles », d'ailleurs « avec une fraction de seconde de retard » (272), avant de s'agenouiller outrancièrement sur les dalles et de faire « le signe de croix avec des gestes démesurés » (279), affichant « une piété exagérée » et une « excentrique humilité » (280). Ce que le romancier signifie indirectement, c'est que la foi (intime, invisible) et par extension tous les systèmes de croyances, n'ont d'existence que dans leurs matérialisations formelles et pragmatiques par lesquelles elles sont communiquées au dehors, réduites à un ensemble de signes apparents et superficiels qui leur tiennent lieu de substance. Autrement dit, il n'y a de foi que dans la monstration des signes de la foi.

II. L'imposture collective : le kitsch généralisé

Édouard découvre ainsi par sa mystification qu'il vit dans un monde de mensonge généralisé où tout le monde joue un rôle et use de masques compensatoires. L'ironie savoureuse de la nouvelle est de mettre en parallèle la foi catholique et la foi communiste. De la même manière qu'Édouard

s'est laissé dupé par la sincérité de la piété d'Alice, il souscrit aussi à l'image que la directrice donne d'elle-même par l'intermédiaire de son frère qui l'a connue à l'université. Surnommée alors « le bras vengeur de la classe ouvrière » (268), la camarade Cechackova passe pour une idéaliste convaincue qui, le jour de la mort de Staline, s'est tenue « en statue de la douleur » (268) au milieu du *hall* et a fait exclure le frère d'Édouard de l'université parce qu'il avait ri de ce deuil pompeux.

C'est à partir de cette image lyriquement trompeuse qu'Édouard bâtit sa défense et sa stratégie : plaire à l'intransigeante communiste aspirant à rééduquer le dissident. Il commet également l'imprudence de se montrer galant pour accroître la sympathie de la directrice. Il néglige alors un fait essentiel : la conviction idéologique de la directrice n'est qu'un dérivatif à sa laideur qui restreint ses possibilités érotiques; la proposition de rééduquer Édouard n'est en réalité qu'un prétexte pour l'inviter chez elle. Ce n'est qu'une fois piégé qu'il comprend la vérité : la ferveur communiste n'est pour la directrice « qu'un morne déversoir pour son désir qui ne pouvait s'écouler où il voulait » (290). Lorsqu'ils se voient pour la deuxième fois chez elle, la directrice cherche à « camper devant Édouard le personnage dont elle voulait avoir les traits », soit

le personnage d'une femme raisonnable, d'âge mûr, pas très heureuse, mais digne et résignée à son sort, d'une femme qui ne regrettait rien et se félicitait même de ne pas être mariée, car, sans cela, elle ne pourrait sans doute pas goûter pleinement la saveur mûre de son indépendance et les satisfactions de sa vie privée dans son joli petit appartement où elle était heureuse et où elle espérait qu'Édouard ne se déplaisait pas. (299)

Ainsi, Alice et la directrice se fabriquent toutes deux un masque héroïque et idéal qui correspond paradoxalement au même archétype kitsch : la femme spoliée et sacrificielle, qui demeure fidèle à sa foi malgré les obstacles. Autrement dit, des martyres (et c'est pourquoi le prétendu « martyr » d'Édouard, par la ressemblance avec leurs propres (im)postures kitsch, les attirent

toutes deux). Le kitsch désigne chez Kundera « le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s’y reconnaître avec une satisfaction émue » (Kundera 1986, 160). C’est « l’attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre », en utilisant le réservoir archétypal « des idées reçues » (196), émouvantes d’être universellement partagées. Ce qu’Édouard découvre avec effroi, c’est que tout le monde porte un masque kitsch. Sa propre imposture lui révèle donc paradoxalement une vérité d’ordre ontologique : la « légèreté de l’être ». Il prend conscience que toutes les apparences sont illusoires, que les gestes et les paroles de chacun.e sont « sans signification, des billets de banque sans couverture, des poids en papier » (312) et cette révélation prend (ironiquement) la forme d’une épiphanie (qui n’est pas sans rappeler la nausée sartrienne) :

[E]t il se dit tout à coup que tous les gens qu’il côtoyait dans cette ville n’étaient en réalité que des lignes absorbées dans une feuille de papier buvard, des êtres aux attitudes interchangeable, des créatures sans substance solide; mais ce qui était pire, ce qui était bien pire (se dit-il ensuite), c’est qu’il n’était lui-même que l’ombre de tous ces personnages-ombres, car il épuisait toutes les ressources de son intelligence dans le seul dessein de s’adapter à eux et de les imiter, et il avait beau les imiter avec un rire intérieur, sans les prendre au sérieux, il avait beau s’efforcer par là de les ridiculiser en secret (et de justifier ainsi son effort d’adaptation), cela ne changeait rien, car une imitation, même malveillante, est encore une imitation, même une ombre qui ricane est encore une ombre, une chose seconde, dérivée, misérable. (312)

Édouard prend conscience mélancoliquement du caractère dérisoire de l’être à travers la contingence et la légèreté des convictions individuelles; mais il découvre ainsi également l’insignifiance de son propre non-sérieux : croyant désacraliser le sérieux de la foi par la simulation, Édouard, dupe des apparences, n’a fait qu’imiter des comportements eux-mêmes simulés. Sa posture de supériorité ironique n’était qu’un leurre, puisqu’il a pris pour substance ce qui n’était que simulacre.

III. La répétition mécanique et la parodie de fatalité : l'imposture métaphysique

Cet emboîtement de masques dérisoires est aussi illustré par la construction de la nouvelle, qui obéit à la structure en « boule de neige » identifiée par Bergson dans *Le Rire* (1900) comme l'un des procédés de la mécanique comique. Il s'agit « d'un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu »; « le travail de destruction, s'accélération en route, court vertigineusement à la catastrophe finale » (Bergson 1900, 81). D'ailleurs, précise Bergson, le comique est encore plus grand quand la mécanique s'enraye au point de devenir réversible (ou cyclique) :

En d'autres termes, le mécanisme que nous décrivions tout à l'heure est déjà comique quand il est rectiligne; il l'est davantage quand il devient circulaire, et que les efforts du personnage aboutissent, par un engrenage fatal de causes et d'effets, à le ramener purement et simplement à la même place. (Bergson 1900, 84)

C'est bien ce qui se produit pour Édouard : une fois son mensonge lancé dans le monde, plus aucun démenti n'est possible. À plusieurs reprises, il cherche à minorer le sérieux de sa foi mais il comprend que tout désaveu ne ferait que ridiculiser le sérieux avec lequel sa prétendue foi est traitée par ses juges et aggraverait son cas. Pire, lorsque la directrice lui donne rendez-vous chez elle, il cherche à se libérer de son mensonge en lui disant qu'il ne faut pas « prendre tellement au sérieux » sa piété ; ce à quoi la directrice répond : « Ne jouez pas la comédie. Ce qui m'a plu, c'est votre franchise. En ce moment, vous essayez de vous faire passer pour ce que vous n'êtes pas » (291). Une fois qu'Édouard a compris qu'il était enfermé dans un piège insoluble où son mensonge n'était plus amendable, où la vérité même devenait non seulement impossible mais

aussi superflue, il renonce tout bonnement à la vérité et accepte son destin de marionnette du hasard dans un monde chaotique où les enchaînements de causes et de conséquences deviennent imprévisibles.

La structure par « boule de neige » de la nouvelle exemplifie alors une imposture d'ordre métaphysique : le chaos a remplacé la providence divine et la raison matérialiste marxiste. La fatalité tragique a été remplacée par une autre force supra-humaine, facétieuse et indifférente, la vaste « plaisanterie » de l'Histoire que François Ricard nomme « la dévastation » (Ricard, 2020, 154) : le *fatum* antique a été remplacé par un simulacre imitatif. Dans son étude sur l'adultère dans « Édouard et Dieu », Jørn Boisen insiste sur la structure vaudevillesque de la nouvelle, construite sur la répétition mécanique (et donc comique), la variation et l'infléchissement imperceptibles des situations, évoquant une « structure ironique de la répétition » qui subvertit la répétition tragique au profit d'un « retour du même » « où l'enchaînement des actions n'est nullement nécessaire, mais totalement imprévisible et arbitraire » (Boisen 2013). Il en résulte un paradoxe tragi-comique : les mésaventures d'Édouard ne se hissent jamais au rang du tragique et pourtant, leur enchaînement chaotique signale la fin d'un monde ordonné par la vérité, la logique, la prévisibilité et la raison.

Ainsi, toute la nouvelle est construite sur le motif du redoublement, du dédoublement, de la répétition mécanique avec variations, une « série répétitive homogène », mais avec « mutations » (Boisen 2013). Les péripéties d'Édouard vont par paire : deux mensonges (le premier, improvisé, à Alice, le deuxième, contraint, à ses juges et à la directrice lors de la commission d'enquête); deux visites à l'église soldées par deux flagrants délits (le premier par la directrice, le deuxième par la concierge); deux entrevues chez la directrice (la première chaste, la deuxième érotique);

deux propositions galantes faites à Alice de se rendre au chalet de son frère (l'une refusée, l'autre acceptée); deux coïts déceptifs (avec Alice et avec la directrice); deux visites au frère (au début et à la fin de la nouvelle) ... Le destin même d'Édouard semble d'ailleurs être la reprise parodique du destin tragique de son frère : pour avoir ri de la directrice en « statue de la douleur » (268) le jour de la mort de Staline, il a été exclu de l'université pour provocation politique et a dû migrer à la campagne où il est devenu fermier. Édouard lui-même s'inquiète de cette redite aux allures de malédiction : « les mésaventures familiales semblaient se répéter » (275).

Ce phénomène de redoublement peut être interprété comme l'une des manifestations du goût kundérien pour la variation musicale : la reprise d'un même motif avec une autre signification (qui serait la mise en abyme narrative des flottements sémiotiques du monde « dévasté » où les signes se répètent en changeant perpétuellement de sens). La reprise dégradée des mêmes événements donne l'impression que chaque action produit son décalque parodique, sa réplique de plus en plus éloignée de la source originelle. Cette « différence » dans la « répétition » peut rappeler la définition de la parodie proposée par Linda Hutcheon : « une forme d'imitation, mais d'imitation caractérisée par une inversion ironique », « une répétition avec une distance critique, qui marque plutôt la différence que la similitude » (Hutcheon 1985, 6). Par sa structure dramatique fondée sur la répétition avec variation, la nouvelle révèle non seulement que l'Histoire est devenue une parodie d'elle-même dont on a oublié l'original (c'est le principe du simulacre, qui se substitue sournoisement à ce qu'il imite); mais elle s'auto-parodie elle-même en faisant se répéter deux événements dramatiques dont la seconde occurrence devient l'imitation parodique de la première. Boisen rappelle d'ailleurs la célèbre formule de Marx : « l'Histoire se répète toujours deux fois », « la première fois comme tragédie, la deuxième fois comme farce » (Boisen 2013).

Ces redoublements et inversions mécaniques finissent par aboutir à d'autres inversions paradoxales qui peuvent rappeler également une forme de carnavalisation du monde (Bakhtine 1970), où les valeurs renversées se relativisent les unes par les autres et finissent par s'annihiler mutuellement. En effet, Édouard séduit la directrice grâce au catholicisme (par la nécessité de le rééduquer) et il séduit Alice grâce au communisme (par sa prétendue dissidence). La foi est d'abord un obstacle à l'érotisme, puis elle devient un stimulant érotique : attiré par Alice, Édouard finit par en être dégoûté; d'abord dégoûté par la directrice, il vient à en faire sa maîtresse régulière; tournant d'abord en dérision la foi, il finit par la regretter, et ainsi de suite. Or, selon Maria Němcová Banerjee, qui a produit une étude des *Paradoxes terminaux* chez Kundera, le paradoxe, en tant qu'instrument de mise en concurrence de systèmes de valeurs relatifs, est « une critique oblique des jugements et des absolus » (Banerjee 1992, 11). Les inversions paradoxales, qui s'achèvent en boucles absurdes, permettent une critique radicale : toutes valeurs et toutes croyances peuvent être désormais révolutionnées en leur contraire.

IV. Confusions, interchangeabilités et évidements des signes : l'imposture sémantique

Alice et la directrice adhèrent aveuglément à des principes qu'elles considèrent absolus, mais qui se révèlent être, en réalité, de simples voiles kitsch dissimulant leurs affects, comme nous l'avons évoqué précédemment. Leur interchangeabilité, malgré leur appartenance à des camps ennemis, souligne la porosité et les similitudes entre le catholicisme et le communisme. Cela corrobore l'idée que les régimes totalitaires, au fond, se comportent comme des religions séculières (Gauchet, 2010). C'est donc le communisme, en tant que nouvelle religion, qui prononce désormais l'anathème, condamne et excommunie.

Cette interchangeabilité s'exprime particulièrement au niveau discursif et illustre ce que Le Grand (1995, 38) qualifie d'« imposture sémantique » des valeurs. En effet, Alice et la directrice tiennent des discours identiques à Édouard, justifiant toutes deux la souffrance terrestre par l'existence d'un principe supra-humain, seul garant du sens de l'existence. Ainsi, Alice affirme :

Oui, c'est vrai, il y a beaucoup de malheur ici-bas. Je ne le sais que trop bien. Mais c'est justement pour cela qu'il faut croire en Dieu. Sans Lui, toute cette souffrance serait vaine. Rien n'aurait de sens. Et en ce cas-là je ne pourrais plus vivre. (272)

Cette réplique fait écho à celles de la directrice :

[E]n éduquant des enfants elle entretenait avec l'avenir des contacts concrets et de tous les instants; et que seul l'avenir pouvait en fin de compte justifier toute la souffrance qui existait[.] [...] « Si je ne pensais pas que je vis pour quelque chose de plus grand que ma propre vie, je serais sans doute incapable de vivre. » (289)

Les deux femmes sont deux incarnations existentielles de deux types de foi absolue, interdisant le scepticisme et qui sont renvoyées dos à dos. Ces deux systèmes sont corrélés triangulairement par un troisième absolu (celui d'Édouard) : le désir érotique (qui va en quelque sorte boucler la triangulation en permettant la contagion sémantique des deux autres). En effet, ces trois absolus finissent par se superposer et s'entremêler, notamment grâce à une sorte de porosité lexicale et intertextuelle des références chrétiennes qui infusent dans tous les discours, créant un effet à la fois burlesque et inquiétant.

Ainsi, les référents de la foi religieuse contaminent le lexique communiste : le frère d'Édouard, vivant désormais dans l'idylle agreste éloignée de la civilisation (version dégradée de l'Éden mythique), pense que la directrice veut « racheter sa faute » (267) en embauchant Édouard et dit qu'il « lui a pardonné parce qu'elle ne savait pas ce qu'elle faisait » (310) – l'expression n'est pas sans rappeler l'Évangile selon Luc : « Père, pardonne-leur : ils ne savent pas ce qu'ils font »

(23:34). La « statue de la douleur » (268) évoque d'ailleurs la *Mater Dolorosa*. Plus loin, la directrice présente son métier comme une vocation sacrificielle : « On ne vit pas que pour soi. On vit toujours pour quelque chose. [...] Mais l'avenir de l'homme, Édouard, c'est une réalité. Et c'est pour cette réalité que j'ai vécu, que j'ai tout sacrifié » (290-291). En outre, les pratiques du régime rappellent celles de la religion : le procès d'Édouard apparaît comme une parodie de l'Inquisition; sa rééducation même fait écho au repentir du pêcheur; l'un de ses juges sait d'ailleurs qu'Édouard, hérétique égaré, a « mille fois plus de valeur que lui », ce qui rappelle de nouveau l'Évangile : « De même, je vous le dis, il y aura plus de joie dans le ciel pour un seul pécheur qui se repent, que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de repentance. » (Luc, 15:7).

Mais la porosité des signes confine au burlesque avec l'irruption d'une troisième famille lexicale, celle de l'érotisme, qui est à son tour contaminée par le lexique chrétien : les semaines pendant lesquelles Alice se refuse à Édouard sont pour lui des semaines de « tourment » car il éprouve une « envie infernale » (276) de son corps; mais quand elle finit par lui jurer une parfaite fidélité, avec des baisers « fervents » (285), comme à un nouveau « martyr » (310), il y voit un « don du ciel » (297).

Le sommet de la rencontre et de la tension carnavalesque des trois « idéologies » (communisme, catholicisme, érotisme) réside évidemment dans le coït avec la directrice : quand Édouard comprend qu'il doit obéir à l'« inéluctable nécessité » (302) et avoir une relation sexuelle avec la peu ragoûtante directrice, la description de son état émotionnel s'accompagne de connotations tragiques (qui deviennent héroï-comiques dans le contexte) : « angoisse », « terreur », « horreur », « effroi », « épouvante ». Horrifié par la perspective de devoir coucher avec la

directrice, Édouard parvient à dominer sa virilité défaillante (et à gagner du temps sur le redouté et inévitable coït) grâce à un subterfuge sadique : il ordonne à la directrice, nue, de s'agenouiller à ses pieds et de réciter le *Pater Noster* :

Il l'observait avec une jouissance croissante : elle était devant lui, la directrice à genoux humiliée par un subordonné; elle était devant lui, la révolutionnaire nue humiliée par la prière; elle était devant lui, une femme en prière humiliée par sa nudité.

Cette triple image de l'humiliation le grisait et il se produisit une chose inattendue : son corps mit fin à sa résistance passive; Édouard banda ! (305)

Ce passage offre une remarquable superposition et fusion de tous les signes par la mise en contact syntaxique des trois univers de référence, catholique (« à genoux », « prière »), politique (« directrice », « révolutionnaire ») et érotique (« nue », « nudité », « humiliée »), confusion renforcée par les polyptotes, les anaphores et le rythme ternaire de la phrase qui souligne la triangularisation lexicale. L'exclamation burlesque finale (« Édouard banda ! ») apparaît ainsi comme une parodie blasphématoire d'Alléluia.

Cette scène, au-delà de sa fantaisie comique et grinçante, est exemplaire du phénomène d'inversion des sèmes et symboles dans la nouvelle : la communiste athée en pénitente humiliée, le libertin sadique en prêcheur, la fausse contrition en stimulant érotique, la défaillance virile en domination mâle. Cette inversion peut être qualifiée de satanique, car le Diable est celui qui imite la vérité en la retournant : les signifiés se désolidarisent de leurs signifiants; toute foi, qu'elle soit catholique ou communiste, est renversée ironiquement en simulacres blasphématoires qui les désacralisent. Édouard fait donc sien le satanisme de Kundera, défini par François Ricard dans la postface de *La Vie est ailleurs* comme l'adoption du « point de vue de Satan » (Ricard 2020, 11),

c'est-à-dire comme une posture de dérision, de scepticisme et d'ironie généralisée, qui inverse les signes de Dieu pour en révéler toute l'illusoire vanité. Par extension, Ricard désigne par « point de vue de Satan » l'essence même du regard du romancier qui tend à prosaïser et désacraliser les leurres et mirages idylliques (Dieu, l'Histoire, le Lyrisme...) en les faisant entrer dans l'orbe du prosaïque et de l'ambiguïté, pour mieux les exhiber en tant que faux-semblants.

V. Édouard, miroir du romancier : l'imposture romanesque

Par sa découverte (et son acceptation finale) de la vanité de toute croyance, Édouard entre dans le monde de la prose. Nous pouvons considérer qu'il apparaît comme une sorte d'alter-ego de Kundera, puisque lui aussi expérimente une « conversion anti-lyrique⁸» (Kundera 2005, 113). Kundera désigne par cette expression (religieuse, notons-le) le dessillement de l'homme adulte sur la naïveté de « l'âge lyrique », c'est-à-dire la jeunesse immature, ce qui lui permet de se dépendre de sa croyance en la solidité des certitudes. Pour devenir romancier, le poète lyrique doit passer par cette conversion, soit par l'abandon de ses illusions et la découverte de l'irréductible complexité du monde; il découvre alors « qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens [...] la douce lueur du comique » (113).

⁸ Notons que le septième commandement n'est pas « Tu ne forniqueras point », mais bien « Tu ne commettras point d'adultère » (Ex 20:2-17). Cependant, la chasteté hors mariage est bien une prescription donnée par Paul : « Toutefois, pour éviter l'impudicité, que chacun ait sa femme, et que chaque femme ait son mari » (1 Corinthiens, 7:2).

La nouvelle, construite sur les thèmes de l'imposture, de la foi et de l'illusion, peut donc apparaître comme une mise en abyme de l'acte d'écriture fictionnel lui-même et comme une dérision de la *mimésis*. Tout comme la foi d'Édouard n'existe, à un niveau intra-fictionnel, que dans les signes mimétiques par lesquels il l'imité, Édouard n'existe, à un niveau méta-fictionnel, que dans la représentation et l'image pseudo-réaliste que le narrateur nous en donne. Jocelyn Maixent voit donc dans cette nouvelle « une vaste métaphore de l'illusion de réalité » qui « analyse le mécanisme de l'illusion romanesque » (Maixent 1998, 38-40) pour révéler les dangers de la confusion des apparences et de la réalité.

Le narrateur est lui aussi facétieux, à commencer par le ton très diderotien qu'il adopte, multipliant les interpellations au lectorat complice : « Ne lui reprochons pas de ne pas avoir eu le courage de la franchise » (Kundera 1970, 270); « Mesdames et messieurs, ce furent des semaines de tourment ! » (276); « Mais je vous le demande, où commence au juste la fornication ? » (277). Ce sympathique narrateur, aux airs de bonimenteur, revivifie le ton ironique du roman du XVIII^e siècle (visible également par la reprise intertextuelle ironisée de la figure du libertin, Édouard comme Don Juan raté). En réhabilitant les ressources romanesques de la « première mi-temps » (le roman antérieur au XIX^e siècle) contre les codes réalistes du roman de la « deuxième mi-temps », Kundera tourne aussi en dérision, à un niveau méta-fictionnel, « l'obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel » (Kundera 1993, 91). En manifestant bruyamment et joyeusement sa présence, le narrateur contrevient à l'impératif d'effacement du narrateur cher à l'esthétique réaliste. Maixent montre par exemple en quoi la parodie de précision temporelle, ici inepte, tourne en dérision les « tics réalistes » (Maixent 1998, 68) : « Cela se passait le mardi, et lorsque Édouard fut de nouveau convié chez la directrice, le jeudi suivant, il s'y rendit avec une joviale assurance » (Kundera 1970, 298); « Donc cela, c'était le jeudi et, le samedi [...] » (306). Par cette

auto-parodie du mimétisme réaliste qui confine à la mécanisation, le narrateur semble exposer la *mimésis* comme un trucage grossier.

Pourtant, l'imposture narrative est plus retorse qu'elle n'y paraît, notamment dans le choix de faire converger, à la fin de la nouvelle, les temps du récit et les temps du discours, opérant ainsi une confusion entre l'univers fictionnel et son actualisation dans le temps de la lecture. La nouvelle nous est en effet racontée rétrospectivement, depuis un temps ultérieur où Édouard a vieilli et a perdu ses illusions. « Édouard était très jeune en ce temps-là » (268), précise le narrateur dans le premier chapitre, tandis que le dernier chapitre offre un saut dans le temps : « [I]l s'est écoulé plusieurs années depuis ses aventures avec Alice et avec la directrice » (315). Or, ce saut dans le temps à la fin de la nouvelle nous donne à voir Édouard comme « en temps réel », au présent, assis mélancoliquement dans une église. Édouard n'a jamais trouvé Dieu, mais il reste insatisfait de sa contingence existentielle et nourrit la nostalgie de l'« essence » de Dieu, « car lui, seul constitue (lui seul, unique et non existant) l'antithèse essentielle de ce monde d'autant plus existant qu'il est inessentiel. » Les dernières lignes de la nouvelle, au présent d'actualité, semblent se dérouler sous nos yeux :

C'est à un tel moment que nous prendrons congé de lui : l'après-midi s'achève, l'église est silencieuse et déserte, Édouard est assis sur un banc de bois et il se sent triste à l'idée que Dieu n'existe pas. Mais en cet instant, sa tristesse est si grande qu'il voit émerger soudain de sa profondeur le visage réel et vivant de Dieu. Regardez ! C'est vrai ! Édouard sourit ! Il sourit et son sourire est heureux...

Gardez-le dans votre mémoire, s'il vous plaît, avec ce sourire. (315-316)

La fin, sorte d'ultime canular, opère un renversement complet à plusieurs égards. D'une part, le narrateur a miné son autorité réaliste tout au long de la nouvelle et a subverti la *mimésis* en la

mettant à distance par l'ironie et la parodie; et pourtant, il utilise à la fin de la nouvelle une ficelle rhétorique (utilisation du présent d'actualité, interlocutions, lexique de la vue) par laquelle le lecteur est ressaisi *in extremis* par l'illusion mimétique. C'est comme si le narrateur voulait placer le lectorat dans l'expérience phénoménologique de la croyance (ou de l'illusion) au moment même où Édouard en a la tentation, dans une sorte de réversibilité d'expériences semblables et simultanées. Autrement dit, en commettant cette sorte d'effraction à ses propres codes narratoires, le narrateur nous montre empiriquement notre vulnérabilité à l'illusion, alors même que nous avons cru en être prévenus. D'une certaine manière, le lectorat se trouve simultanément dans deux rapports ordinairement antithétiques au récit, en se dédoublant en « lectant » – le lectorat critique conscient de la nature artificielle du récit – et en « liseur » – le lectorat engagé dans une expérience affective réelle (Picard 1986). Le tour de force narratif réside ici dans la coexistence de deux postures de lecture exclusives et qui peuvent d'ailleurs apparaître comme une mise en abyme de l'expérience d'Édouard : comme le protagoniste, le lectorat peut simultanément croire, ne pas croire et jouer à croire.

D'autre part, toute la nouvelle exemplifie la vacuité des croyances et la chute offre pourtant à Édouard la possibilité de la foi dans cet énigmatique sourire (dont on ne saura pas s'il est celui de l'illumination mystique ou de l'auto-ironie par rapport à sa propre tendance au sérieux). Par cette pirouette qui laisse le lectorat dans l'incertitude, le narrateur met à distance la critique envers « l'imposture de tous les Absolus » (Scarpetta 1995,15) dans un paradoxe complet. Le sourire d'Édouard reste mystérieux : s'agit-il de l'esquisse du « rire du diable », « dirigé contre Dieu et contre la dignité de son œuvre » (Kundera 1979, 108) ou est-ce la préfiguration du « sourire » final du chien Karénine dans *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), incarnant le regret de l'idylle ? Ce sourire demeure équivoque et peut tout aussi bien signifier la lucidité envers les

illusions que la nécessité d'y souscrire au moins partiellement pour vivre « heureux » (Kundera 1970, 316). L'imposture narrative consiste donc à révéler la facticité de l'illusion tout en la maintenant comme possiblement opératoire, dans une dialectique inachevable, où l'illusion est à la fois montée (et démontée) thématiquement et pourtant vécue empiriquement par le lecteur.

La nouvelle « Édouard et Dieu » apparaît ainsi comme un minage systématique de toute forme d'illusions, de croyances, de certitudes, confinant au vertige métaphysique : les convictions idéologiques, l'Homme comme sujet rationnel, le sens de l'Histoire, les grands mythes modernes, la stabilité des signes, tout est frappé d'inanité par le dédoublement, la réversibilité et l'inversion carnavalesques et sataniques. Cette confusion généralisée, qui fait du monde une simulation devenue systémique et « intégrée » – pour pasticher les trois stades du spectacle chez Debord (1988) – semble donc préfigurer le constat postmoderne de la faillite des « méta-récits » (Lyotard 1979, 13) et on serait tenté de conclure à un scepticisme radical : la seule certitude qui demeure est celle de vivre dans un monde où l'« on ne peut rien prendre au sérieux, rien ni personne » (Kundera 1970, 315). Pourtant, l'ironie kundérienne empêche dans le même temps une conclusion trop pessimiste, car la mise à l'épreuve des pouvoirs et des limites de l'illusion est aussi, pour le personnage comme pour le lectorat, l'instrument ludique et euphorique d'une exploration existentielle. Paradoxalement, le faux-semblant est aussi l'outil d'une révélation, d'un dévoilement, d'une « conversion »; mais il s'agit d'une conversion profane, anti-sacrée, prosaïque, initiant le lectorat à « l'esprit du roman » : Kundera dévoile « le monde comme ambiguïté » (Kundera 1986, 159) et invite à « la sagesse de l'incertitude » (17), qu'il s'agit d'accepter avec une bonne humeur riieuse.

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl, 1982. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».

Banerjee, Maria Nĕmcová, 1992. *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*. Paris : Gallimard.

Biron, Normand, 1979. « Entretien avec Milan Kundera ». *Liberté*, Volume 21, numéro 1 (121).

Boisen, Jørn, 2013. « Pourquoi dire la vérité ? : Adultère et sincérité chez Milan Kundera ». *Neohelicon*, Vol. 40, N° 1, Budapest.

Bouloumié, Arlette. 2011. « Avant-propos » dans *L'imposture dans la littérature*. Presses universitaires de Rennes, p. 13-16.

Boyer-Weinmann, Martine, 2009. *Lire Milan Kundera*. Paris : Armand Colin.

Chvatik, Kvetoslav, 1995. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris : Arcades, Gallimard.

Debord, Guy, 1988. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Éditions Gérard Lebovici.

Gauchet, Marcel, 2017. *L'avènement de la démocratie, tome III, À l'épreuve des totalitarismes (1914-1974)*. Paris : Gallimard, coll. « Folie essais ».

Hamon, Philippe, 1996. *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, coll. « Éducation ».

Hutcheon, Linda, 1985. *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York et Londres : Methuen.

Kundera, Milan, 1970. « Édouard et Dieu » dans *Risibles amours*. Paris : Gallimard.

——— 1979. *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard.

——— 1986. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.

——— 1993. *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard.

——— 2005. *Le Rideau*, Paris, Gallimard.

Le Grand, Eva, 1995. *Kundera ou la mémoire du désir*. Paris : L'Harmattan.

Liotard, Jean-François, 1979. *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

Lipovetsky, Gilles, 2021. *Le sacre de l'authenticité*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

Maixent, Jocelyn, 1998. *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain*. Paris : PUF.

Picard, Michel, 1986. *La lecture comme jeu*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

Ricard, François, 2020. *Le roman de la dévastation*. Paris : Gallimard.

Scarpetta, Guy, 1995. « Une lecture complice », préface d'Eva Le Grand, *Eva, Kundera ou la mémoire du désir*. Paris : L'Harmattan.

Somme, Thomas, 2005. « La vérité du mensonge », *Revue d'éthique et de théologie morale*. HS n°236, P 33 à 54.