



HAL
open science

L'image, une nourriture pour l'homme-kitsch

Adélie Huguenin

► **To cite this version:**

Adélie Huguenin. L'image, une nourriture pour l'homme-kitsch. *Alkemie Revue semestrielle de littérature et de philosophie*, 2022, *L'Image*, 30, pp.213-231. 10.48611/isbn.978-2-406-14536-3.p.0213 . hal-04490745

HAL Id: hal-04490745

<https://hal.science/hal-04490745>

Submitted on 5 Mar 2024

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.

L'IMAGE, UNE NOURRITURE POUR L'HOMME-KITSCH

Adélie Huguenin (Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France)

L'art, pris dans son sens le plus large, est toujours le reflet de l'homme d'une certaine époque et lorsque l'art tape-à-l'œil est mensonge – attribut dont on le qualifie souvent et à bon droit –, le reproche en retombe sur l'homme qui a besoin de ce miroir embellisseur mensonger pour se reconnaître en lui et, en une certaine mesure avec une satisfaction sincère, se ranger du côté de ses mensonges¹.

C'est par ces mots, prononcés initialement lors d'une conférence donnée à Yale à l'hiver 1950, que Hermann Broch propose sa définition du kitsch, dont la traduction française par l'expression d'*art tape-à-l'œil* peut porter à confusion. Broch nous dit que le kitsch ne se limite pas à une production artistique médiocre : il n'y a pas de kitsch sans l'*homme-kitsch* (*Kitschmensch*). Qui est l'*homme-kitsch*, et s'il cultive un mensonge idéalisé, sur quoi repose son imposture ?

Le kitsch émerge avec la civilisation bourgeoise, comme l'idéal esthétique d'une classe qui trouve dans le romantisme le modèle exemplaire pour assouvir son envie croissante d'images et de décor, tout en maintenant l'ascétisme protestant et le moralisme issu de la Révolution. À l'origine du kitsch, il y a la prétention de la bourgeoisie à fonder son éthique sur d'autres bases que la foi, quand elle ne permet plus de souder une société marquée par le rationalisme des Lumières et le matérialisme promu par la révolution industrielle. Ainsi se prépare « une espèce de religion de la beauté² ». À travers le kitsch s'exerce en effet une confusion de l'esthétique propre à la tradition aristocratique et des valeurs morales, galvaudées sous l'enseigne du Beau. Là où la condition économique et politique ne suffisait pas à former une communauté distinguée et distinguable, la culture bourgeoise devait fédérer autour de valeurs conformistes par une adhésion sentimentale³. L'absolutisation de l'amour monogame et l'exubérance du sentiment romantiques permettent de concilier le puritanisme avec la tentation du libertinage. L'*homme-kitsch* retient également du romantisme la soumission à un impératif de beauté à la fois absolue et accessible à l'homme⁴, mais il s'épargne tout souci d'originalité et déconsidère les valeurs esthétiques dans son appétit pour l'*art* et le reflet qu'il lui renvoie.

Le terme de kitsch, d'origine bavaroise, apparaît dans le sens moderne vers 1860, de l'allemand *verkitschen*, « refiler en sous-main », « vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé », dérivé de *kitschen*, qui signifie ramasser dans la rue, « bâcler », faire de nouveaux meubles avec des vieux. Dans cette étymologie qui implique le fait de recycler, de faire de la récupération, transparait « une pensée éthique subalterne, une négation de l'authentique⁵ ». Le recyclage des œuvres d'art par le kitsch les transforme en objets de consommation. Le kitsch est l'art de la réplique et de l'imitation⁶, que favorise une société industrielle en plein essor.

L'attitude kitsch se développe au XIX^e siècle, siècle qui révolutionne le rapport de l'homme à l'image. La multiplication des supports et des inventions techniques ainsi que leur reproductibilité entraînent le développement de nouvelles imageries⁷. L'*homme-kitsch* trouve alors des succédanés

¹ H. Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », trad. A. Kohn, dans *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, p. 311.

² *Ibid.*, p. 319.

³ Voir B. Munier, « Aux bonheurs du kitsch », dans *Hermès, La Revue*, n°83, 2019, p. 138-144, ici p. 139.

⁴ H. Broch : « Et tout de même que, pour l'amour, on devait aller chercher là-haut, dans le royaume des astres, l'amour en soi, à l'occasion et au moyen de tout accouplement, la même chose doit être réalisée pour l'art, avec la beauté pure, à l'occasion et au moyen de toute œuvre d'art » (*ibid.*, p. 318).

⁵ A. Moles, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Paris, Denoël et Gonthier, coll. « Médiations », 1971, p. 5.

⁶ Voir F. Bancaud, « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme "mal esthétique" ? », *Cahiers d'Études Germaniques*, n°72, Presses Universitaires de Provence, 2017, p. 73-88.

⁷ Cf. le très dense ouvrage de Ph. Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001.

d'icônes, médiatrices non plus d'une transcendance mais du bien-être (*Gemütlichkeit*), images dispensatrices de la beauté immédiate et accessible. Dans une société d'affluence, régie par des principes d'accumulation et d'accélération, l'homme moderne cherche un rapport de stabilité aux objets⁸ par l'adhésion sentimentale qu'ils suscitent. Les bibelots et autres objets figuratifs envahissent les intérieurs bourgeois et les textes littéraires.

Si l'emploi courant du terme de « kitsch » sert à qualifier le « mauvais goût » de ces objets de la culture de masse, et le style contrefait ou surchargé de l'art « de pacotille » ou « tape-à-l'œil », l'œuvre de Milan Kundera, romancier et héritier de Broch, a aussi largement participé à populariser l'emploi du terme sous sa forme substantive, désignant une attitude existentielle. Une ambiguïté entre sujet et objet traverse la notion de kitsch : cette étude en rendra compte, en rapprochant des caractéristiques de l'art kitsch et de l'expérience kitsch du monde, en s'intéressant à la manière dont le regard façonne l'image, et dont l'image oriente le regard porté sur soi et les autres. Abraham Moles lève l'ambiguïté quand il définit la *psychologie du kitsch* comme une manière d'être qui se cristallise dans les objets. Mais il étudie le kitsch comme un mode de relation de l'homme à son *environnement* davantage qu'à l'*existence*. Or c'est en tant que thème, c'est-à-dire en tant qu'interrogation existentielle, que le roman kundérien conçoit le kitsch. Né au XIX^e siècle romantique, le kitsch n'en est pas moins pour Kundera une *possibilité* de l'homme, c'est-à-dire une attitude à l'égard de soi et de l'existence que l'homme porte en germe depuis des temps immémoriaux. « Le kitsch fait partie de la condition humaine⁹ ».

C'est la forme romanesque et la polyphonie de l'essai et de la fiction qui permettent à Kundera de déployer tous les ressorts existentiels du kitsch, en attribuant à la notion une signification métaphysique. Aussi le kitsch serait l'esthétisation d'une illusion partagée de l'homme quant à sa condition et au monde, désignée par Kundera par une formule laissant entendre son caractère impératif et universel : « l'accord catégorique avec l'être¹⁰ ». La confiance dans le sens de l'être et la légitimité de l'ordre naturel du monde est inscrite dans le cœur de l'homme depuis la Genèse, qu'il soit croyant ou athée. Devant l'évidence de la légèreté des événements humains, de l'imperfection irrémédiable de l'être et de la relativité du sens (tout ce que l'existence a d'insoutenable), la tentation du kitsch n'épargne personne¹¹.

Bien que la critique du kitsch traverse toute l'œuvre de Kundera, c'est dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* que le romancier franco-tchèque étaye une « théorie » personnelle du kitsch qui se révèle progressivement jusqu'à « La Grande Marche », la sixième partie. Innocence (« l'accord catégorique avec l'être¹² »), lyrisme (le sentiment érigé en valeur) et oubli (« la négation absolue de la merde¹³ ») sont des corrélats de l'attitude kitsch et prennent racine dans l'image, médiatrice et occultante (*imago*), cohésive et spéculaire. Iconoclaste, Kundera ? Non, sa prose est même particulièrement généreuse en comparaisons et en métaphores, en instantanés poétiques souvent insolites, triviaux et ironiques, mais qui sont aussi parfois comme des réminiscences de son passé de poète lyrique. Seulement les images, si elles sont d'une part la matière de la pensée romanesque, peuvent d'autre part détourner de la lucidité et de l'authenticité. Si les images sont des canaux vers l'invisible, l'inconnu, si elles mettent en présence l'absence, ne permettent-elles pas aussi bien de masquer la présence (et le présent) du réel, de faire écran entre l'homme et ce qu'il ne veut pas voir de lui-même et de son monde ? Baudelaire écrivait dans le *Salon de 1859* : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera *une place et une valeur relative* ;

⁸ Voir A. Moles, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, *op.cit.*, p. 14.

⁹ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* [1984], trad. Fr. Kérel (revue par l'auteur), dans *Œuvre*, I, éd. Fr. Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 1348.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1340.

¹¹ Même s'il le situe à une étape civilisationnelle précise où la consommation est promue comme valeur essentielle de la vie, Moles postule l'universalité du kitsch : « [...] il y a du Kitsch au fond de chacun de nous. Le Kitsch est permanent comme le péché : il y a une théologie du Kitsch » (A. Moles, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, *op.cit.*, p. 20).

¹² M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1340.

¹³ *Ibid.*, p. 1341.

c'est une espèce de pâture que l'imagination doit *digérer et transformer*¹⁴ ». Mais qu'en est-il de l'imagination de l'*homme-kitsch* ? S'il se nourrit d'images n'est-ce pas pour goûter l'absolu sans le moindre effort, dans l'illusion de l'accord catégorique avec l'être, c'est-à-dire d'un absolu à la mesure de l'homme ?

Imageries et clichés

L'image kitsch se définit par sa reproductibilité. Sa répétition est le gage de sa valeur collective, quand celle de l'œuvre d'art tenait à son unicité. C'est pourquoi le cliché est le meilleur emblème du kitsch qui l'élève au rang de stéréotype, à valeur de vérité¹⁵. À l'origine cliché comme stéréotype ont trait à l'imprimerie. Plaque métallique gravée ou moulée, puis épreuve négative pour le sens qu'on lui connaît en photographie, le cliché est l'empreinte d'une image modèle qui permet sa reproduction. Même de nature langagière le cliché porte l'empreinte de l'image, ce qui pourrait expliquer, on le verra, sa ténacité dans la mémoire collective. Il absolutise les lieux communs, fige les idées reçues dans le langage par le biais de l'image. Image mentale, rhétorique ou donnée à voir, le cliché est l'« image intériorisée, devenue empreinte inconsciente du cerveau, banalisée et multipliée, qui a donc toutes les caractéristiques de l'image industrielle honnie¹⁶ ». Le cliché est l'image rendue immuable par sa répétition, une image spectrale qui uniformise l'expérience humaine. « Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite ; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour¹⁷ ».

Aussi toutes les variations possibles d'une situation humaine comme l'abandon, l'enfance, l'exil, sont édulcorées en se calquant sur une même image universelle. Un même modèle fixe permet d'interpréter jusqu'aux étapes et épreuves les plus intimes de l'existence. Dans *La Plaisanterie*, le personnage de Jaroslav, violoniste très attaché à la culture populaire de Moravie, défend l'héritage des valeurs ancestrales et patriarcales, et des images qui les véhiculent depuis des siècles. Aussi compare-t-il sa femme à un personnage populaire, celui de la *pauvre servante* : « depuis que je la reconnaissais ainsi éclairée par une parole de chansons populaires, c'était comme si je mimais un amour mille fois vécu¹⁸ ». Il accède à une certaine plénitude par les images, qui participent aussi d'une imagerie enfantine : « Depuis toujours j'imagine maman au ciel. Non, je ne crois plus au Bon Dieu, à la vie éternelle ou à de pareilles choses. Il ne s'agit pas de foi. Il s'agit d'imagerie. [...] Ce n'est pas pour rien que l'imagerie existe. C'est elle qui fait de notre foyer un chez-soi¹⁹ ». À la fin du même roman, Ludvik a la révélation de son « chez-soi trahi », celui de l'authenticité du sentiment, peuplé de chansons « où les gens aiment corps et âme (oui, Lucie, corps et âme), où le bonheur les fait danser et le désespoir bondir dans le Danube, où, donc, l'amour demeure amour, la douleur douleur, et où les valeurs ne sont pas encore dévastées²⁰ ». Mais comment distinguer, dans ce *chez-soi* intime, les images mémorielles qui l'habitent, issues de l'art populaire authentique, des poncifs et des clichés du kitsch qui a envahi des fêtes folkloriques comme La Chevauchée de Rois ? Le cliché est immédiatement intelligible, tandis que l'art populaire porté en héritage n'est plus compris, « le contenu de sa communication est perdu depuis longtemps²¹ », il est comme voilé par le mystère, et la beauté perçue par Ludvik et Jaroslav émane de cette inaccessibilité, de ce lointain. Mais ces traditions et ces rites devenus des pantomimes tombant peu à peu dans l'oubli, seul le kitsch permet encore de rassembler une foule, à grand renfort de clichés qui remplacent les

¹⁴ Ch. Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 755 (c'est nous qui soulignons).

¹⁵ B. Munier, « Aux bonheurs du kitsch », art. cit., p. 141.

¹⁶ Ph. Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 28.

¹⁷ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, op. cit., p. 1343.

¹⁸ M. Kundera, *La Plaisanterie* [1968], trad. M. Aymonin (révisée par Cl. Courtot et l'auteur), dans *Œuvre*, I, op. cit., p. 319.

¹⁹ *Ibid.*, p. 318.

²⁰ *Ibid.*, p. 462.

²¹ *Ibid.*, p. 416.

mythèmes²² et les rendent digestes, évacuant la part d'inintelligible des légendes. Le récit de Jaroslav en rend compte quand il revient sur sa jeunesse dans les années 1950 et évoque les chansons du nouveau répertoire de son ensemble, adaptées à « l'art neuf » stalinien, c'est-à-dire « un contenu socialiste dans une forme nationale²³ », des chansons mièvres à la gloire des coopératives qui ne gardent rien du mystère des paroles et de l'intelligence rythmique des authentiques chansons moraves²⁴.

Les personnages kundériens, comme Irena dans *L'Ignorance*, sont souvent assaillis d'images mentales projetées par un « cinéaste du subconscient²⁵ ». L'expressivité de l'image qui participe d'une « mémoire poétique²⁶ », donne sa poésie à l'existence. Ainsi de la métaphore qui fonde l'amour de Tomas pour Tereza, ou des imageries contradictoires de Sabina et de Franz qui sont comme des « fleuve[s] sémantique[s]²⁷ » qui passent à travers les mots (« Les Mots incompris »).

Il y a un envoûtement de l'image, que Régis Debray explique par le fait qu'elle produit un « télescopage des temps », qu'elle agit comme la réminiscence d'un inconscient collectif :

Les mots nous projettent vers l'avant, l'image en arrière, et ce recul dans le temps de l'individu comme de l'espèce est un accélérateur de puissance. [...] Le secret de la force des images est sans doute la force de l'inconscient en nous (déstructurant comme une image plutôt que structuré comme un langage). Nous intériorisons les images-choses et extériorisons les images mentales en sorte qu'imagerie et imaginaire s'induisent l'une l'autre. Rêve, fantasme et désir donnent à l'image-objet quelque chose de plein et de succulent, qui se tète comme un sein et fait soudain le bleu en nous²⁸.

Cette porosité de l'imaginaire est ce qui permet au kitsch de s'établir durablement. L'affluence d'images au XIX^e siècle entraîne une crise de l'imaginaire de l'*homme-kitsch*. Les rêves d'évasion romantiques s'obscurcissent pour laisser place à un quotidien rêvé, dont la prose (la véritable poésie de l'existence pour Kundera) est masquée par le kitsch. Philippe Hamon note que « ce sont en effet les facultés mêmes de l'homme, physiques et psychologiques, et surtout celles que sollicite la littérature, qui semblent être menacées soit d'hypertrophie, soit de dépérissement. Comme si – là se trouve la hantise du siècle – trop d'images tuait l'imagination, paralysait l'imaginaire²⁹ ». L'imagination, « reine des facultés³⁰ », est mise en sourdine par des imageries abondantes, qui menacent de réduire l'œil à un simple récepteur d'*impressions* : le regard intériorise davantage qu'il ne projette.

Dans son article sur le « Kitsch onirique », Benjamin analyse les conséquences du XIX^e siècle sur l'appréhension de l'environnement, l'intériorité devenant le réceptacle et le reliquaire des objets, et les rêves des « chemins de traverse menant au banal³¹ ». Un nouvel être voit le jour à l'ère du progrès technique effréné, qui étend son emprise sur la matière : « l'homme meublé³² ». L'acuité de l'homme moderne devient une faculté à incorporer, à intérioriser les objets dans leur dimension familière et évidente. Le banal désigne ainsi pour Benjamin la réalité immédiate et ordinaire des choses, l'image extérieure de l'objet qui s'évapore, comme disparaît l'aura de l'œuvre d'art. « Ce que nous appelions l'art ne commence qu'à deux mètres du corps. Mais voilà qu'avec le kitsch, le monde des objets se rapproche de l'homme, il se laisse toucher, et dessine finalement ses figures dans l'intériorité humaine³³ ». Alors le banal n'est saisissable que par le cliché, le lieu commun, le stéréotype : « le kitsch est le dernier masque du banal³⁴ ». C'est un banal figé et intériorisé par le

²² Voir B. Munier, « Aux bonheurs du kitsch », art. cit., p. 142.

²³ M. Kundera, *La Plaisanterie*, op. cit., p. 316.

²⁴ Voir le petit essai sur la musique traditionnelle morave, troisième partie, chapitre 4.

²⁵ M. Kundera, *L'Ignorance* [2000], dans *Œuvre*, II, éd. Fr. Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 468.

²⁶ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, op. cit., p. 1307.

²⁷ *Ibid.*, p. 1209.

²⁸ R. Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 155 sq.

²⁹ Ph. Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 21.

³⁰ Ch. Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 751.

³¹ W. Benjamin, « Kitsch onirique » [1927], trad. P. Rusch, dans *Œuvres*, II, op. cit., p. 7.

³² *Ibid.*, p. 10.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

kitsch qui voile la prose et l'apparence des choses. L'*homme-kitsch* confond la chose avec l'affect, il se défamiliarise de l'altérité du monde qui est repoussée au profit d'un réel réflecteur, car déjà intime. Pour l'*homme-kitsch*, l'appréhension du réel est donc opacifiée par la médiation de l'image. L'imagination, si l'on considère avec Baudelaire qu'elle est « la reine du vrai³⁵ » et que « le possible est une des provinces du vrai³⁶ », pourrait seule restaurer cette rupture entre l'homme et les choses.

L'imaginaire kitsch serait donc cette galerie d'images ingérées qui saturent l'intériorité de l'*homme-kitsch*, rendu passif dans son rapport à l'image. C'est ce qui précipite le déclin de l'œuvre d'art authentique, qui ne trouve plus ni créateur ni spectateur (dans un monde de production et de consommation), et assure la pérennité du kitsch. Une spécificité de l'image kitsch est qu'elle rend immédiatement accessibles les « valeurs » qu'elle véhicule et organise une certaine passivité du regardant. Clement Greenberg a montré comment l'art kitsch démobilise le spectateur dans la production de l'effet esthétique, là où l'art authentique exige une action « réfléchissante » du spectateur. Face à une œuvre d'art authentique, un spectateur au regard averti capte des valeurs esthétiques, à la mesure desquelles il projette ensuite des valeurs extérieures à l'œuvre, qui interviennent ainsi dans la réception de l'œuvre par l'action de son regard³⁷. Si l'effet est intégré dans l'image, il n'est alors plus question de valeurs esthétiques quand le spectateur-consommateur accède directement au plaisir du Beau. Le pendant de la dévalorisation de l'art est aussi la prise en charge par l'image des valeurs issues de la Vie, des valeurs absolutisées qui sont figées dans l'image. Pour l'*homme-kitsch*, « il n'y a pas de discontinuité entre l'art et la vie³⁸ ».

Kitsch et imagologie

L'imagologie est plus forte que la réalité, laquelle d'ailleurs a depuis longtemps cessé de représenter pour l'homme ce qu'elle représentait pour ma grand-mère qui vivait dans un village morave et savait tout par expérience [...] elle tenait pour ainsi dire la réalité sous son contrôle personnel, de sorte que nul n'aurait pu lui faire croire que l'agriculture morave prospérait s'il n'y avait pas eu de quoi manger à la maison³⁹.

L'industrie, les progrès techniques et scientifiques qui ont participé à généraliser le kitsch ont détourné l'homme d'un rapport authentique au réel. Le kitsch est l'un des acteurs de ce « *tourbillon de la réduction*⁴⁰ », de l'oubli de l'être que déplore Kundera et contre lequel l'art du roman entre en lutte depuis le début de son histoire – c'est cette lutte qui constitue *l'héritage décrié de Cervantès*. Le kitsch rejoint ainsi d'autres thèmes kundériens, tels que l'innocence, l'idylle et le lyrisme, qui sont les différentes facettes d'un même oubli de l'être, c'est-à-dire le mépris de la prose quotidienne, l'aveuglement choisi devant la relativité et l'interchangeabilité des significations, l'uniformisation des individus. L'esthétique des romans de Kundera se situe au-delà du roman psychologique, en ce qu'il décrit un monde où les déterminations extérieures l'ont remporté sur l'intériorité humaine. Il ne cherche pas à sonder l'intériorité de ses personnages, mais à découvrir les paradoxes qui les téléguident, leurs codes existentiels. Toutefois, si dans les romans de Kundera le rapport du narrateur aux personnages est distant, presque clinique, ils marquent une tentative de découvrir l'inédit, de restaurer la singularité au sein d'une humanité que l'Histoire a confondue en un unique *thème avec variations*.

« Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli⁴¹ », écrit Kundera. On l'a vu, au moment de leur reproductibilité illimitée, les images sont la condition de la généralisation du kitsch qui se fonde sur la répétition des idées et des gestes. Elles participent de cet effort

³⁵ Ch. Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 751.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ C. Greenberg, « Avant-garde et kitsch » [1939], dans *Art et culture* [1961], trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 21 *sq.*

³⁸ *Ibid.*, p. 21.

³⁹ M. Kundera, *L'Immortalité* [1990], trad. E. Bloch (revue par l'auteur), dans *Œuvre, II, op. cit.*, p. 98.

⁴⁰ M. Kundera, *L'Art du roman* [1986], dans *Œuvre, II, op. cit.*, p. 715.

⁴¹ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être, op. cit.*, p. 1366.

d'uniformisation d'après les mots d'ordre que sont la Beauté et le Bonheur collectif. Comme si l'image qui prétend à l'universalité ne pouvait plus que figer l'être. Il en est ainsi, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, de l'image-cliché que l'humanité gardera de Beethoven : « un homme morose à l'in vraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : "Es muss sein!"⁴² », des métaphores lyriques et outrageusement mensongères sur les vies de Tomas et de Franz en guise d'épithètes : « Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre⁴³ » et « Après un long égarement, le retour⁴⁴ », de l'image du Cambodge à feu et à sang : « Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune⁴⁵ ». Dans les romans kundériens, les images sont l'instrument de la mémoire collective et individuelle, mais c'est pour mieux démontrer qu'elle n'est qu'une forme de l'oubli. Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli* se raccroche désespérément aux traits de son mari perdu, Rubens dans *L'Immortalité* voit sa vie de libertin réduite à quelques photographies mentales, de médiocres clichés. Les images sont les agents de l'oubli irrévocable de l'homme – oubli de l'être, dans son présent le plus dense et immédiat.

Agent de la culture de masse, de l'oubli de l'altérité⁴⁶, le kitsch trouve ainsi une alliée dans l'imagologie, un néologisme de la plume de Kundera, qui désigne l'avènement de l'image au crépuscule des idéologies. Dans *L'Immortalité*, l'expérience du réel est décrite non plus seulement comme étant médiatisée par l'image, mais comme étant irrévocablement opacifiée par elle.

L'Histoire déchuée, décharnée des idéologies qui faisaient sa trame, laisse la place à l'imagologie. Ce climat paisible et insignifiant qui résulte d'une perte de sens du réel est l'apogée du kitsch, c'est l'ordre de la *Gemütlichkeit* généralisée à l'ensemble de l'expérience humaine : car rien ne porte véritablement à conséquence. « Les roues imagologiques tournent aussi, mais leur rotation n'a aucun effet sur l'Histoire⁴⁷ ». Les événements s'interprètent d'après un ensemble de tendances recyclées par les imagologues (les publicistes et leur suite) qui se succèdent aléatoirement sur « la roulette imagologique⁴⁸ ». Les images orientent les idées, les valeurs laissent place à l'*opinion* – autrement dit, à l'image que l'on se fait des choses. C'est la fin de l'Histoire comme progrès linéaire, le cours du monde va dans tous les sens. Quelle est la véritable destination de la Grande Marche du kitsch politique ? Celle que révélait Jacques à son maître : « En avant, c'est n'importe où⁴⁹ ».

Dès son premier roman, *La Plaisanterie*, Kundera insiste sur le divorce entre l'homme du XX^e siècle et l'Histoire, réflexion qui traverse toute son œuvre et qui est la source de ce qu'il nomme les « paradoxes terminaux⁵⁰ » de la modernité. L'Histoire se teinte d'irréalité, devient une image. L'imagologie va plus loin que la déshistoricisation, ce n'est même plus la disjonction de l'individu et de l'Histoire qui se joue, mais la perte de contact avec la réalité la plus proche et immédiate. L'imagologie est le terme de « l'oubli de l'être ». L'homme ne s'est pas seulement désolidarisé de l'Histoire, de la trame des événements qui régissent l'ordre mondial. Il s'est désolidarisé du réel. Dans ce règne de l'image, on pourrait distinguer un paradoxe « terminal » : à l'heure de la transparence et de l'indiscrétion imposées comme vertus (dans *L'Immortalité*, le chapitre réservé à la définition de l'« imagologie » suit le chapitre intitulé « Le onzième commandement », c'est-à-dire l'impératif « ne mens pas ! dis la vérité ! » qui régit la pratique journalistique), de la circulation continue de l'information, l'homme découvre qu'il ne se comprend pas mieux lui-même, qu'il ne connaît pas mieux le monde ou son prochain, et plus encore, qu'il est en surface du réel dont il n'a que des images réductrices.

⁴² M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, op. cit., p. 1366.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Abraham Moles nous dit que dans une société de consommation massive, qui artificialise jusqu'à la Nature, l'homme ne se confronte plus à la société par les relations interindividuelles. Ce sont les choses qui assurent cette médiation. « En bref, l'homme connaît la société bien moins par le contact affectif avec une image concrète de celle-ci : l'« Autre », que, de plus en plus intensément, à travers les produits fabriqués [...] » (A. Moles, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, op. cit., p. 10).

⁴⁷ M. Kundera, *L'Immortalité*, op. cit., p. 99.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ M. Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes* [1981], dans *Œuvre*, II, op. cit., p. 697.

⁵⁰ M. Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 711.

De même que les sections d'agit-prop auront fini par noyer l'idéologie dans quelques slogans, des symboles et des images qui valaient pour vérité, la publicité aurait dévié de sa vocation originelle – vendre des produits – et serait devenue sa propre fin en créant une esthétique et un ensemble d'idéaux et de valeurs. C'est le propre de l'imagologie de ne servir rien d'autre que l'image, qui prend dès lors le pas sur la réalité qu'elle est censée représenter. L'image est à elle-même sa propre fin : elle s'absolutise.

Le confort de l'image : la réduction de l'incertitude

L'image est d'une « pauvreté essentielle⁵¹ » : elle n'apprend rien de son objet. Dans une perspective phénoménologique, Sartre conçoit l'image comme une conscience intentionnelle et la compare à deux autres structures de la conscience (des manières qu'aurait la conscience de viser un objet), la perception et la conception. La perception implique une incertitude, car elle consiste en un apprentissage par l'observation de son objet, tandis que l'image implique un savoir immédiat. Par la nature affective de la relation analogique à l'objet (l'*analogon* affectif), l'image est aussi « l'état dans lequel le désir serait en même temps connaissance⁵² ».

Or l'*homme-kitsch* veut être conforté, il ne veut pas apprendre : l'ennemi du kitsch est l'homme qui interroge et le romancier qui prône « la sagesse de l'incertitude⁵³ ». Le rêve de l'*homme-kitsch* kundérien, c'est l'Idylle, la paix des hommes trouvée dans l'univoque, dont François Ricard dit qu'elle est « l'abolition de l'individu, le rejet des limites⁵⁴ ». Un rejet des limites à comprendre aussi comme le refus de ce qui est incertain, précaire, contingent, pour se confondre dans l'universel.

L'*homme-kitsch* trouve alors dans l'image-cliché une solution psychologique et sociale au conflit provoqué par l'incertitude. La répétition massive vaut pour vérité. Le vernis sentimental du kitsch lisse toutes les aspérités, noie tout dans le stéréotype et le déjà connu.

C'est pourquoi le kitsch est un mode de voir. On peut parler d'une « illusion référentielle⁵⁵ » de l'*homme-kitsch*, décrite par Eva Le Grand dans *La Mémoire du désir* :

Si on compare l'attitude kitsch telle que représentée par Kundera aux deux attitudes anthropologiques fondamentales, d'une part à une représentation dont le référent est actuel et immédiat et, d'autre part, à une représentation par objectivation dont le référent est une image ou une idée, c'est à cette dernière que le kitsch s'apparente évidemment. Il se distingue cependant de l'ensemble d'attitudes par objectivation par sa stricte appartenance au domaine du sentiment et de l'émotion⁵⁶.

L'ancrage et l'objectivation sont deux notions issues de la psychologie sociale, qui définit la seconde comme une « réduction de l'incertitude⁵⁷ ». L'objectivation « consiste à transformer des croyances ou des informations vagues en certitudes⁵⁸ » afin de les faire apparaître « comme les reflets d'une réalité extérieure objective⁵⁹ ».

Par ce processus d'objectivation de la croyance, l'*homme-kitsch* trouve dans l'image le réconfort face à la plus grande incertitude, la mort. Dans *Vie et mort de l'image*, Régis Debray retrace l'histoire du regard en Occident à partir de l'ère de l'idole jusqu'à l'ère du visuel, et montre comment à

⁵¹ J.-P. Sartre, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 26.

⁵² *Ibid.*, p. 143.

⁵³ M. Kundera, *L'Art du roman, op.cit.*, p. 708.

⁵⁴ Fr. Ricard, « L'Idylle et l'idylle », dans *Le Roman de la dévastation. Variations sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2020, p. 37.

⁵⁵ E. Le Grand, *Kundera ou la Mémoire du désir*, Montréal et Paris, XYZ Éditeur et L'Harmattan, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 38.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 38 sq.

⁵⁷ P. Moliner, « Objectivation et ancrage du message iconique : propositions théoriques et pistes de recherche », *Sociétés*, n°130, n°4, 2015, p. 81-94, ici p. 83.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

L'origine l'image *naît de la mort*. L'image intervient comme remède à l'angoisse de la mort sensible : elle permet de redonner une forme, une figure à ce qui devient informe par la mort. Aussi pour les Grecs, l'idole (double spectral du défunt, incarné dans son image) invisibilisait le cadavre. L'image a le pouvoir de dissimuler la présence concrète et matérielle de la mort, qui effraie tant Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*⁶⁰. Elle masque le visage de la mort : « [...] Traumatisme assez sidérant pour appeler aussitôt une contre-mesure : faire une image de l'innommable, un double du mort pour le maintenir en vie, et par contrecoup, ne pas voir ce je-ne-sais-quoi en soi, ne pas se voir soi-même comme presque rien. Inscription signifiante, ritualisation de l'abîme par dédoublement spéculaire⁶¹ ».

Par l'image, l'homme prétend à l'immortalité. L'image est le paravent qu'utilise le kitsch pour couvrir l'abîme : « Le kitsch est un paravent qui dissimule la mort⁶² », il occulte « tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable⁶³ ». Inacceptable de l'abîme, inacceptable du corps (« la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré⁶⁴ ») qui est aussi un abîme. Dans *Anti-kitsch*, Cédric Cagnat parle d'une « interface corporelle⁶⁵ » pour désigner le rôle du corps dans la prise de conscience fulgurante par l'*homme-kitsch* de la fragilité de ses idéaux et de sa propre image. En effet pour les personnages kundériens, cette révélation passe par le spectacle de la vérité du corps qui ne peut plus être déniée. Le corps est un espace-limite car il menace la construction identitaire et les valeurs des personnages. Toutefois, l'*homme-kitsch* ne fait pas que dénier son corps prosaïque, bien des personnages kundériens exercent cette « ritualisation de l'abîme » en faisant l'apologie de la nudité : ils font du corps l'image de l'humanité, car « tout ce qui est normal est beau⁶⁶ ».

L'image marchande de sentiments, « miroir embellisseur »

L'*homme-kitsch* est le petit frère de l'*homo sentimentalis*, né dans le berceau de la civilisation européenne qui a érigé le sentiment en valeur⁶⁷. Au royaume du kitsch où s'exerce une « dictature du cœur⁶⁸ », l'image est reine.

Kundera définit aussi le kitsch comme « la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion⁶⁹ ». Quel est ce langage de la beauté et des émotions ? Celui des images. Le kitsch est fédérateur grâce à son imagerie qui suscite une adhésion sentimentale immédiate et collective. Le kitsch puise dans l'instinct grégaire de l'homme :

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch.

La fraternité de tous les hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch⁷⁰.

La deuxième larme dépossède l'homme de sa vie intime, car même l'expression de la plus grande joie ou du plus grand désespoir est destinée au regard de l'Autre et à son acquiescement. Être ému n'a de sens que si cette émotion est partagée « avec toute l'humanité » par la médiation

⁶⁰ « Être un cadavre, c'était l'outrage insupportable » (M. Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli* [1979], trad. Fr. Kérel (revue par l'auteur), dans *Œuvre*, I, *op. cit.*, p. 1084).

⁶¹ R. Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, *op. cit.*, p. 37.

⁶² M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1345.

⁶³ *Ibid.*, p. 1341.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ C. Cagnat, *Anti-kitsch : une brève introduction à l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, coll. « Quelle drôle d'époque ! », 2016, p. 73.

⁶⁶ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1195.

⁶⁷ Cf. M. Kundera, *L'Immortalité*, *op. cit.*, p. 163 *sqq.*

⁶⁸ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1343.

⁶⁹ M. Kundera, « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », inséré à *L'Art du roman*, p. 809 *sq.*

⁷⁰ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1343.

de l'image de cette émotion. Mais l'on perçoit vite que cette communion est faussée, les sentiments se consomment comme tout le reste, ils ont une péremption. Il y a une affectation de l'*homme-kitsch*, comme « l'Homo sentimental, aussitôt après nous avoir éblouis par ses grands sentiments, nous déconcerte par son inexplicable indifférence⁷¹ ». C'est moins le sentiment que l'image d'un sentiment qui traverse l'*homme-kitsch*. Le défaut d'authenticité de l'objet et de l'image kitsch est aussi une caractéristique de l'émotion. L'image kitsch du sentiment est spéculaire. Elle n'est ainsi plus l'image de rien : mur, ou miroir, rien ne la transcende, rien de véritable n'est visé par elle, elle est le support de ce que le regardant veut y voir.

Nous avons défini l'imaginaire de l'*homme-kitsch* comme un réceptacle d'imageries. Dans ce musée intérieur, une image vaut davantage que les autres : l'image de soi. L'identité des personnages kundériens est toujours subordonnée à l'image de soi dans le regard des autres. Le jeune homme lyrique (celui qui se confond avec ses émotions) qu'est Jaromil dans *La Vie est ailleurs* est obsédé par son image et par la virilité qu'il veut renvoyer aux autres. C'est alors dans ses vers qu'il trouvera le réconfort d'un « miroir embellisseur⁷² ». « Les heures passées devant le miroir lui faisaient toucher le fond du désespoir ; heureusement il y avait un miroir qui l'emportait vers les étoiles. Ce miroir exaltant, c'étaient ses vers⁷³ [...] ». Ce qui explique qu'il renie ensuite sa passion pour l'art moderne au profit du réalisme socialiste, qu'il juge favorable à sa virilité. L'artiste qui crée pour se conforter dans un mensonge finit par s'y perdre, comme Jaromil qui s'enferme entre ses miroirs (la dernière chose qu'il voit en mourant, c'est son propre visage). Jaromil, s'il était un bon poète lyrique, a fait basculer sa poésie dans le kitsch par dépit.

Marthe Robert propose cette définition de la « littérature vraie », qu'on opposerait à la littérature kitsch : « Ce qui importe d'abord dans la vie, selon un rabbin du Talmud : transformer son miroir en une fenêtre sur la rue. C'est aussi la loi de toute littérature vraie, la fausse étant celle où l'auteur se contente de se contempler, en prétendant de surcroît que le lecteur y trouvera autant de joie qu'il en a pris lui-même à sa propre image⁷⁴ ».

Pour ne pas succomber au kitsch, il faut prendre l'image pour telle : briser les miroirs, déchirer les décors, voir ce qui nous appelle à travers l'image et le découvrir grâce à elle. L'image n'est pas qu'un miroir, elle est une fenêtre que l'on peut ouvrir sur le réel.

Rendre la vue

Devant c'était le mensonge intelligible, et derrière l'incompréhensible vérité⁷⁵.

Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Tereza se rend dans l'atelier de Sabina, la maîtresse de son mari, pour la photographe. Sabina lui raconte ses débuts aux Beaux-Arts : alors que ses professeurs se réclament du réalisme socialiste, elle trouve le sujet générateur de son œuvre par accident, en renversant par mégarde de la peinture sur l'une de ses toiles conformes aux normes artistiques de l'époque. Ses toiles seront désormais construites autour de la contradiction de deux plans, un motif s'immiscant comme une fissure dans le décor, comme une brèche dans la représentation pleine et lisse. « Un paysage et, au fond, en transparence, une lampe de chevet allumée. Une main déchirant par-dérrière une idyllique nature morte avec pommes, noix et sapin de Noël illuminé⁷⁶ ». Jouant avec des motifs kitsch (le sapin de Noël) et idylliques, elle dévoile l'aspect lisse et illusoire des images-clichés, elle les dénonce pour ce qu'elles sont, des trompe-l'œil.

La brèche dans la toile univoque du kitsch fait entrevoir le sens. Ce dédoublement de l'image laisse voir en transparence ce qui la dépasse, ce qui la transcende. Cette brèche est la condition pour

⁷¹ M. Kundera, *L'Immortalité*, *op. cit.*, p. 166.

⁷² H. Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », *op. cit.*, p. 311.

⁷³ M. Kundera, *La Vie est ailleurs* [1973], trad. Fr. Kérel (revue par l'auteur), dans *Œuvre*, I, *op. cit.*, p. 553.

⁷⁴ M. Robert, *La Tyrannie de l'imprimé*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984, p. 49.

⁷⁵ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1190.

⁷⁶ *Ibid.*

vivre l'expérience que suscite toute œuvre d'art. Broch définit comme suit l'œuvre d'art authentique : « Elle éblouit l'homme jusqu'à le rendre aveugle et elle lui donne la vue⁷⁷ ».

Là où l'art tape-à-l'œil se limite à un éblouissement, l'art authentique nous fait retrouver la vue. Cette vue retrouvée, c'est la connaissance, la véritable finalité de l'art. « L'art naît des pressentiments du réel et c'est eux seulement qui le font s'élever au-dessus du tape-à-l'œil⁷⁸ ». L'art a vocation à découvrir les possibilités de l'existence humaine, une réalité non pas inconnue mais « pressentie ». Kundera ajoute, à propos de l'art romanesque, que « tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté⁷⁹ ». Dans un petit texte inséré à *L'Art du roman*, il rappelle sa filiation avec Broch et Kafka, et cite ce poème de Jan Skacel :

*Les poètes n'inventent pas les poèmes
Le poème est quelque part là-derrrière
Depuis très très longtemps il est là
Le poète ne fait que le découvrir⁸⁰.*

Le romancier nous dit aussi que ce quelque chose que l'artiste découvre, au sens de dévoiler, est intrinsèque à son art. Ainsi la dimension métaphysique du kitsch dévoilée dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* a pu être découverte grâce aux possibilités propres à la forme romanesque. Adapter ce roman au cinéma comportait son lot de risques⁸¹ : réduire toute la portée sémantique de l'œuvre, la « recycler » pour le grand public, insister démesurément sur le cliché du « triangle amoureux » et sur le drame de l'invasion russe, caricaturer les personnages : c'est-à-dire faire un film kitsch d'après une œuvre anti-kitsch.

L'œuvre aura subi la même interprétation « kitschifiante⁸² » que la vie de Sabina. Le film de Philip Kaufman se clôt ainsi : « Tomas, à quoi tu penses ? – Je pense que je suis heureux⁸³ ».

Ultime échange entre les protagonistes, suivi d'un fondu au blanc. Qu'y a-t-il de plus kitsch ? Est-ce la formule sentimentale « Je pense que je suis heureux », vide de sens mais qui se satisfait d'une tonalité profonde, ou le fondu au blanc comme évocation « poétique » de la mort pour mieux la dissimuler ? Le film finit sur l'accident mortel de Tomas et Tereza, tandis que le roman s'achève la veille de l'accident – que le lecteur apprend dès la troisième partie. Pour évoquer la mort imminente de Tomas et Tereza, Kundera emprunte alors la même stratégie narrative qu'à la mort de leur chienne Karénine. Pour échapper au pathos et ne pas glisser vers le sentimentalisme, il clôt les deux scènes par une description prosaïque qui sert de contrepoint : la description des outils de l'abri de jardin pour la mort de la chienne, et la description de l'ambiance et de la disposition de leur chambre à l'auberge : « Tomas tourna la clé et alluma le lustre. Elle vit deux lits poussés l'un contre l'autre et près d'un lit une table de nuit avec une lampe de chevet. Un gros papillon de nuit effrayé par la lumière s'échappa de l'abat-jour et se mit à tournoyer à travers la chambre. D'en bas leur parvenait l'écho affaibli du piano et du violon⁸⁴ ».

La toute fin du roman est ainsi concentrée sur des détails qui renvoient à la simplicité triviale de leur idylle, sans le masque de beauté du kitsch. Aller au-delà du kitsch, c'est ainsi voir après

⁷⁷ H. Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », *op. cit.*, p. 325.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁷⁹ M. Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 781.

⁸⁰ M. Kundera, « Quelque part là-derrrière » (*ibid.*, p. 778).

⁸¹ Le roman aurait sans doute été moins trahi si le metteur en scène avait choisi, plutôt que l'adaptation, la *variation* et ses libertés. La variation peut révéler d'autres aspects de l'œuvre en tirant profit de toutes les ressources propres au nouveau médium, ou au nouveau genre. Elle ne prétend pas répliquer l'œuvre originale ; prenant acte de son originalité, elle lui répond par une autre originalité tout en rendant hommage à son esprit. On se reportera au travail de Kundera sur *Jacques le Fataliste* pour sa pièce *Jacques et son maître*. Cf. M. Kundera, « Introduction à une variation » [1981], préface de *Jacques et son maître*, dans *Œuvre*, II, *op. cit.*, p. 629-639.

⁸² Sur l'interprétation « kitschifiante » de la vie et des œuvres d'art, voir M. Kundera, *Les Testaments trahis* [1993], dans *Œuvre*, II, *op. cit.*, p. 906-911.

⁸³ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, long-métrage réalisé par Philip Kaufman, 1988, États-Unis, The Saul Zaentz Company, 171 minutes.

⁸⁴ M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1395 sq.

Adélie Huguenin, « L'Image, une nourriture pour l'*homme-kitsch* »

l'éblouissement de l'image, là où le film se finit sur un blanc aveuglant. Retrouver son regard et apercevoir *quelque part là-derrrière*, la beauté de la prose qui compose nos vies.