

Le « rêve américain » et sa fin : de la photographie à la sculpture, aller-retour

The «American Dream» and Its Dissolution : From Photography to Sculpture and back

Pietro Conte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5405>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Pietro Conte, « Le « rêve américain » et sa fin : de la photographie à la sculpture, aller-retour », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5405>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le « rêve américain » et sa fin : de la photographie à la sculpture, aller-retour

The «American Dream» and Its Dissolution : From Photography to Sculpture and back

Pietro Conte

- 1 Notre article¹ propose d'approfondir un cas d'étude paradigmatique qui permet de mieux cerner ce que signifie concrètement attribuer de la vie aux images. En évoluant avec le changement de contexte social, culturel, économique, médiatique et médiatique où elles s'inscrivent, les images (ainsi que les « visions du monde » qu'elles véhiculent) décrivent des trajectoires qui peuvent conduire les observateurs à des interprétations non seulement différentes, mais même contraires aux intentions originelles de leurs auteurs ; et ce sont justement ces interprétations qui constituent une partie essentielle – une *conditio sine qua non* – de la vie des images. Les interactions complexes entre la réalité et les différents imaginaires permettent donc à chaque fois la création d'un sens nouveau et, ainsi, l'évolution de la valeur sémantique d'une image donnée.
- 2 Nous commencerons par examiner une photographie – *Lunch atop a Skyscraper* – qui est devenue l'emblème de toute une époque marquée par l'épopée de l'*American dream*. En analysant cette image de plus près et en mettant au jour son caractère idéologique, nous allons montrer que, a posteriori, elle peut être vue (et lue) bien autrement que comme le symbole d'une Amérique fière et triomphante.
- 3 Si cette première étape de notre « voyage iconique » concerne deux interprétations inconciliables d'une seule et même image, la deuxième entraîne au contraire un



renversement du message de propagande transmis par *Lunch atop a Skyscraper* suite à l'utilisation d'un médium différent : la photographie fait place à une sculpture hyperréaliste subvertissant complètement la narration utopique du « rêve américain ». Ce retournement engendre à son tour un bouleversement fondamental de la valeur de vérité traditionnellement accordée aux deux médias : la photographie, médium du réalisme par excellence, se révèle tout-à-fait mystifiante, tandis que la sculpture hyperréaliste, généralement considérée comme trompeuse en raison de son illusionnisme exaspéré, reflète en fin de compte bien plus fidèlement la réalité.

- 4 Dans la troisième partie de l'essai, nous serons enfin confrontés à une nouvelle resémantisation de l'*American dream* obtenue en « remédiant »² la sculpture au moyen de la photographie. Le retour au médium photographique, utilisé paradoxalement non plus pour vanter une adhérence présumée au réel, mais bien au contraire pour dénoncer le caractère essentiellement artificiel de toute image, marque une modification du contexte historique spécifique dans lequel l'idéologie incarnée par *Lunch atop a Skyscraper* aboutit enfin sur les débris du « rêve américain ».

Mythifier, mystifier

- 5 *Lunch atop a Skyscraper* est l'une des images les plus célèbres de toute l'histoire de la photographie. Elle représente onze ouvriers prenant leur pause déjeuner, assis sur une poutre métallique qui surplombe New York à presque deux cent cinquante mètres au-dessus du sol (Fig. 1). Lors de sa publication en 1932, cette photographie est immédiatement devenue l'icône et le *spot* publicitaire du renouveau des États-Unis après le krach de 1929 et la crise économique mondiale qui s'ensuivit. La poutre était un élément essentiel à la fondation du General Electric Building³, le gratte-ciel destiné à devenir le cœur battant du Rockefeller Center et donc – du moins dans les intentions des auteurs du projet – le symbole de la résilience d'une nation désormais prête à reprendre le rôle de « pilier du monde » que la Grande Dépression avait ardemment déstabilisé.

Fig. 1



Anonyme, *Lunch atop a Skyscraper*, 1932.

© Corbis/Getty Images.

- 6 En analysant la photographie de plus près, il faut toutefois constater que cette stratégie de glorification de la fierté et de la puissance américaine peut aboutir, dans une lecture a posteriori, à un échec, car la narration héroïsante sous-jacente contraste fortement avec ce que l'image *montre*. Derrière les ouvriers, en arrière-plan, on devine la ville de New York et on aperçoit Central Park au loin, dans le brouillard. Mais le rapport entre premier et arrière-plan peut être lu et interprété de deux façons différentes, correspondant à deux directions contraires du regard.
- 7 Si l'on procède du premier plan à l'arrière-plan, on voit que l'accent est mis sur les ouvriers comme constructeurs du centre-ville et auteurs – au moins du point de vue matériel – de la renaissance de New York. C'est le sens original de l'image, qui donne à voir le registre de l'utopie et conduit à une perspective *inclusive* dans laquelle ville et travailleurs sont au diapason, comme s'ils faisaient partie d'un seul et même ensemble politique (au sens grec de *polis*, qui désigne la « cité » autant que la « communauté socioculturelle »).
- 8 Au contraire, si l'on procède de l'arrière-plan au premier plan, cette immense ville dont on ne perçoit pas les limites semble menacer les ouvriers : la distance entre hommes et bâtiments se transforme en un abîme vertigineux. Dans cette deuxième interprétation – qui fait suite à la migration du sens de l'image et qui émane de son « encadrement »⁴ dans un temps et dans une perspective différentes – les ouvriers se détachent de l'arrière-plan comme s'ils lui étaient étrangers : ils sont là pour construire quelque chose qui ne leur appartiendra jamais. Cette dichotomie entre fabricants et fabriqué, constructeurs et construit, aboutit à une perspective *excluante* dans laquelle les barrières et les facteurs de discrimination sociale deviennent manifestes. Il n'y a finalement rien de plus éloigné de ce que la photographie entend célébrer que ces ouvriers qui ne font absolument pas partie du riche tissu socio-économique du centre-ville new-yorkais. Ils sont *mal placés*, au propre comme au figuré : les pieds dans le vide, ils se tiennent à des centaines de mètres d'altitude sans aucune protection, sorte de métaphore de leur existence face à la Grande Dépression, elle aussi « sans filet ». Le déjeuner le plus périlleux du monde devait symboliser une Amérique qui n'a pas peur du risque, qui va de l'avant et où tout est possible, mais il finit par suggérer le contraire, montrant les conditions de travail et de vie de ceux qui par définition sont exclus d'un espace social leur restant inaccessible.
- 9 Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que le message que *Lunch atop a Skyscraper* voulait faire passer était déjà à l'époque trompeur : en 1932, la crise financière n'était pas encore surmontée, et la confiance dans la capacité du capitalisme à renaître de ses cendres était bien loin d'être le sentiment prédominant. Le Rockefeller Center fut le seul gratte-ciel édifié au cœur de Manhattan durant ces années : John Rockefeller se présenta comme un bienfaiteur qui donnait du travail aux masses, contribuant ainsi à améliorer leur condition de vie et à favoriser le progrès économique et social. En essayant de donner une image positive d'une réalité tout-à-fait dramatique, *Lunch atop a Skyscraper* incarnait parfaitement une idéologie politique libérale qui trouva sa meilleure expression un an plus tard avec le New Deal inauguré par Roosevelt. La photographie est donc le parfait pendant du gratte-ciel – emblème de l'expansion verticale de New York – et de la célébration d'une Amérique positive, irénique et triomphante à propos de laquelle l'architecte néerlandais Rem Koolhaas a forgé le néologisme de « manhattanisme »⁵.
- 10 Ainsi, dans son apparente simplicité, voire dans sa naïveté, la photographie prend un caractère de mythification aussi bien que de mystification, image d'une situation socio-

économique présentée sous un jour favorable et bien moins complexe qu'elle ne l'était en réalité. Comme l'a rappelé l'historien Ken Johnston, directeur de la section « Historical and Fine Art Images » de l'agence Corbis, titulaire des droits de l'image : « On est ici dans les deux premières années de la Grande Dépression. Habituellement, à cette époque, lorsqu'on voyait des hommes former une ligne c'était pour avoir un bout de pain ou un bol de soupe »⁶. De ce sombre constat, il tire la conclusion que *Lunch atop a Skyscraper* « met en scène des travailleurs dans une Amérique des années 1930, qui gardent le rythme et construisent ». La photographie exprime donc quelque chose qui ne correspond pas à la réalité : elle célèbre, par une « mise en scène », l'utopie du triomphe du capitalisme et de l'*American way of life*, précisément au moment où leur fragilité et leur nature éminemment idéologique était devenue tragiquement évidente. Lors de l'inauguration, la moitié des bureaux du Rockefeller Center étaient vides, faute de locataires.

- 11 Dans la perspective des études de culture visuelle, il faut souligner que la photographie, un médium susceptible d'aspirer à la transparence et à l'« objectivité non interventionniste »⁷, se révèle tout à coup opaque et fortement ambiguë, d'autant plus si l'on considère que *Lunch atop a Skyscraper* – comme de nombreuses études l'ont montré depuis longtemps – n'est pas du tout un instantané « innocent », mais plutôt une orchestration à portée publicitaire. Pourtant, bien que l'événement ait été planifié à l'avance, les hommes présents sur le gratte-ciel n'étaient pas des acteurs : ils faisaient réellement partie des ouvriers travaillant à la construction du Rockefeller Center, à la force de leurs bras et au péril de leur vie. Une vidéo commémorative diffusée par le « Time Magazine » les montre d'ailleurs en plein ouvrage, marchant sur les poutres tels de véritables funambules, au-dessus du vide et sans aucune attache les sécurisant contre les chutes. Si l'on considère que ces anonymes⁸ étaient pour la plupart des travailleurs immigrés venus s'installer à New York au début du xx^e siècle, *Lunch atop a Skyscraper* apparaît comme un symbole des États-Unis non pas en tant que terre de l'égalité des chances pour tous, mais comme lieu des disparités, de la non-intégration et de l'exploitation. L'Amérique symbolisée par le Rockefeller Center a été bâtie non seulement grâce aux ouvriers, mais aussi sur leur peau. En témoigne le refrain des *Sky boys*, ces hommes confrontés à la mort par leur travail exercé sur l'armature métallique : « We do not die, we are killed »⁹.
- 12 L'existence de plusieurs versions du même sujet, pris sous différents angles, ainsi que la découverte récente de deux autres clichés (l'un montrant les mêmes onze ouvriers qui regardent directement la caméra et saluent le photographe, l'autre représentant quatre d'entre eux faisant semblant de faire une sieste ; cf. Fig. 2), permettent de conclure avec certitude qu'il y avait plus d'un photographe sur place¹⁰. Cela étant, l'identité de l'auteur de *Lunch atop a Skyscraper* a elle-même été remise en question : après avoir pensé à Charles Clyde Ebbets (sans doute présent sur le chantier du Rockefeller Center), puis à Lewis Hyne (qui avait débuté sa carrière en photographiant les immigrés d'Ellis Island), l'agence Corbis a finalement déclaré, en 2012, que la photographie doit être considérée – faute de preuve tangible – comme une œuvre anonyme.

Fig. 2



Anonyme, Radio City Workers Nap, 1932.

© Corbis/Getty Images.

- 13 Aussi bien d'un point de vue historique que théorique, tous ces éléments semblent décisifs parce qu'ils nous forcent à remettre en cause non seulement la valeur de vérité de cette photographie en particulier, mais aussi celle qui est généralement accordée au médium photographique en général – et ce, bien que de nombreuses études en histoire et théorie de la photographie aient depuis longtemps montré que l'enjeu de produire des images « non contaminées par l'interprétation »¹¹ ne fut vraiment jamais atteint. La scène n'a pas été « capturée », mais plutôt « construite » : en tant qu'image de propagande, *Lunch atop a Skyscraper* s'apparente à une pièce de théâtre plutôt qu'à un témoignage objectif visant à documenter et célébrer la tentative de relance socio-économique des États-Unis au cours de la Grande Dépression.

Du rêve au cauchemar, de la photographie à la sculpture

- 14 En 1989, celui qui peut être considéré comme l'artiste hyperréaliste le plus célèbre du xx^e siècle, Duane Hanson, présente une œuvre dont le titre – *Lunch Break* – et la conception générale semblent faire allusion à *Lunch atop a Skyscraper* (Fig. 3).

Fig. 3

Duane Hanson, *Lunch Break*, 1989.

© VG Bild-Kunst, Bonn.

- 15 Comparée à la sérénité et au sentiment de confiance dans le futur que *Lunch atop a Skyscraper* était censée véhiculer, *Lunch Break* donne une atmosphère totalement différente qui suggère immédiatement la perte de dignité humaine, la confusion morale et la désintégration sociale. Contrairement à leurs prédécesseurs, ces ouvriers qui se délassaient ensemble dans un esprit de collaboration et de soutien réciproque, les trois protagonistes du misérable repas mis en scène par Duane Hanson sont isolés les uns des autres, plongés dans leurs pensées, le regard dans le vague et sans aucun désir de dialoguer. Au lieu de se reposer avant la reprise du travail, ils sont représentés dans l'inaction, comme paralysés, abrutis par ce qui semble s'apparenter à une attente – on ne saurait dire de quoi – restée vaine. Ces « effigies de l'épuisement », comme l'a formulé Bruce Bégout, montrent « un double arrêt » : la rigidité de la pose accentue l'immobilité intrinsèque de la sculpture. Les personnages sont en effet représentés « pendant une pause, un moment de repos entre deux activités »¹². Dans ces poses statiques on entrevoit clairement la sidération d'une catégorie sociale :

La pause que les personnages prennent renvoie à une sorte de lassitude liée à l'activité elle-même. Ce n'est pas le repos qui suit le labeur, mais un arrêt subit du travail, comme le symbole d'un épuisement qui sourd soudainement. [...] Les personnages de Hanson sont réellement *désœuvrés*, ils n'ont rien à faire, à dire, à penser, pas d'œuvre à poursuivre, aucun objectif immédiat ou lointain. Ils stagnent dans l'absence de projet, que ce soit sur leur lieu de travail ou pendant leurs loisirs. Ils sont à l'image des « hommes sans monde » d'Anders, chômeurs, travailleurs précaires, êtres vulnérables et inadaptés au monde de la surproduction et de la rentabilité, êtres qui, sans le vouloir, suspendent leur rapport au monde et à la société, et vivent leur existence comme un « il y a » sans horizon.¹³

- 16 Les signes de l'homologation sont partout : le t-shirt Fila sur un ventre déformé par l'alcool, la boîte vide d'une pizza à emporter Domino's, des canettes de Coca Cola et le paquet de Marlboro rouge dépassant de la poche d'un blue-jeans. Ces ouvriers ne construisent absolument rien, incapables de rêver : « Adéquation parfaite de la banalité ambiante du mode de vie américain contemporain, ils ressemblent à des *exhibits* extraits d'une culture de la fin du XX^e siècle présentés dans un Musée de la Civilisation du XXI^e siècle »¹⁴. Dans *Lunch Break*, ainsi qu'en général dans toute l'œuvre de Duane Hanson, le « rêve américain » auquel *Lunch atop a Skyscraper* avait donné forme s'est lentement transformé en cauchemar.
- 17 Le changement radical de l'interprétation de l'*American dream* n'est pas seulement déterminé par le changement d'époque et de contexte historique, mais aussi par celui du médium. Si *Lunch atop a Skyscraper*, par la distance propre au médium photographique, avait été conçue et construite pour projeter les ouvriers dans une dimension idéale, utopique et mythique, *Lunch Break* engage la matérialité quasi charnelle de la sculpture pour les ramener – tant littéralement que métaphoriquement – à terre. La poutre suspendue au-dessus du vide à une hauteur vertigineuse devient un échafaudage bien plus prosaïque, placé au niveau du sol et donc finalement dépourvu de toute utilité. L'ancien symbole de la glorieuse renaissance américaine est désormais transformé en une icône de la désillusion et du malaise social.
- 18 Un autre aspect à souligner concerne la valeur de vérité attribuée aux deux médias. *Lunch atop a Skyscraper* montrait que la photographie, généralement regardée comme le médium de la fidélité mécanique au réel, peut cacher une forte mise en scène. Au contraire, la sculpture hyperréaliste de Duane Hanson, qu'au premier abord on dirait particulièrement trompeuse en raison de son illusionnisme qui la rattache à la tradition des trompe-l'œil, se révèle finalement bien plus adhérente à la réalité que *Lunch atop a Skyscraper* : en montrant la fin peu glorieuse du « rêve américain », elle révèle à la fois – par son nouvel encadrement – le caractère mystificateur de la photographie ainsi que la condition tragique et aliénante des existences quotidiennes. Mais comment se fait-il que cette sculpture qui, d'un point de vue purement technique et matériel, ne diffère absolument *en rien* des poupées qui trompent les visiteurs des musées Madame Tussauds et Grévin, parvienne à gagner son statut privilégié d'œuvre d'art ? Ceci est-il dû à sa capacité à transformer l'illusion et la tromperie en une forme particulière de vérité ? Comment peut-elle échapper au destin des mannequins hyperréalistes couramment associés au mensonge puisqu'ils donnent – pour reprendre les mots de Champfleury – « une apparence de vie qui n'est pas la vie, une apparence de réalité qui n'est pas la réalité »¹⁵ ?
- 19 Répétée d'innombrables fois au cours des siècles, la critique de l'hyperréalisme en tant que typologie artistique en fait un moyen d'obtenir une réplique de la réalité exclusivement destinée à tromper l'observateur. L'exemple emblématique des figures de cire ordinaires permet de comprendre aisément pourquoi elles sont bannies de la sphère esthétique : elles ne sont pas considérées comme des œuvres d'art car toute activité visant la seule reproduction servile du réel se condamne à générer des objets qui, s'ils peuvent paraître curieux ou même agréables, sont aussi inévitablement dépourvus de l'originalité, de l'unicité et de la subjectivité de l'artiste et de son œuvre. Même si elles ne sont pas directement moulées sur le vif (comme c'est en fait souvent le cas pour Duane Hanson), les sculptures hyperréalistes sont d'emblée associées aux procédés mécaniques qui semblent infirmer *a priori* toute revendication esthétique. En guise d'argument, les

détracteurs de l'hyperréalisme renvoient inlassablement à la critique paradigmatique formulée par Diderot au XVIII^e siècle :

On m'a révélé une manœuvre des sculpteurs. Savez-vous ce qu'ils font ? Ils prennent sur un modèle vivant les pieds, les mains, les épaules en plâtre ; le creux de ce plâtre leur rend les mêmes parties en relief, et ces parties, ils les emploient ensuite dans leurs compositions tout comme elles sont venues. C'est un moyen d'approcher de la vérité de la nature sans beaucoup d'effort ; ce n'est plus à la vérité le mérite d'un statuaire habile, mais celui d'un fondeur ordinaire¹⁶.

- 20 Ainsi, selon Diderot, les répliques hyperréalistes constituent « un moyen d'approcher de la vérité de la nature », mais, paradoxalement, c'est bien en vertu de cette adhérence mimétique qu'elles s'éloignent de la vérité.
- 21 Une trentaine d'années après Diderot, en 1790, Kant soutient une thèse comparable sous plusieurs aspects : après avoir intitulé le paragraphe 45 de sa *Critique de la faculté de juger* « Les beaux-arts ne sont de l'art que dans la mesure où ils possèdent en même temps l'apparence de la nature », il lui importe très vite de minimiser cette affirmation (qui ouvrirait implicitement la voie à une évaluation *positive* de l'hyperréalisme) en précisant que la mimesis ne doit jamais devenir illusionnisme. Lorsqu'on contemple une œuvre d'art, on doit être pleinement conscient qu'il s'agit là d'un produit des beaux-arts et non de la nature, même si, du point de vue de la forme de ce produit, la finalité doit sembler « aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un produit de la simple nature. [...] L'art ne peut être dit beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci nous apparaît cependant en tant que nature »¹⁷.
- 22 Une imitation trop précise de la nature semble donc inévitablement nuire à l'œuvre d'art et empêcher qu'elle puisse atteindre une forme quelconque de vérité. Un siècle plus tard, Edmund Husserl insiste une fois de plus sur la nécessité, pour le spectateur, d'être pleinement conscient d'être confronté à des images, et non pas à des réalités en chair et en os. En développant ce qui représente jusqu'à aujourd'hui la synthèse la plus significative des raisons théoriques pour lesquelles une œuvre visant seulement la reproduction fidèle de la réalité ne peut pas – *en principe* – être considérée comme artistique, le père de la phénoménologie commence par une anecdote : « Je me rappelle la scène au musée de cires de Berlin : comme j'ai sursauté quand la “dame”, par trop aimable, m'a fait signe de l'escalier. Et comment, ayant quelque peu repris mes esprits, je me suis tout à coup aperçu que c'était une des “poupées” destinées à faire illusion »¹⁸.
- 23 En termes phénoménologiques, au moment précis où l'on réalise qu'on a été trompé, on passe d'une modalité intentionnelle à une autre : de la perception (*Wahrnehmung*) à la conscience d'image (*Bildbewusstsein*). « Percevoir » quelque chose signifie avant tout, comme le dit le mot allemand *wahr-nehmen*, « prendre pour vrai », et ce « prendre pour vrai », cette croyance (*Belief*), se fonde à son tour sur les « rétentions » relatives à l'expérience passée et sur les « protensions » qui en anticipent le cours futur. La confusion découle toujours d'attentes déçues, puisque c'est sur ces attentes et sur leur confirmation concordante que l'on fonde la croyance en un monde cohérent, existant en soi et par lui-même, en dehors de toute subjectivité. Une sculpture hyperréaliste telle que la « dame » husserlienne déstabilise précisément ce « style concordant »¹⁹ de l'expérience. Du point de vue ontologique, on est toujours confronté au même objet, tandis que c'est la modalité par laquelle on l'appréhende qui change : d'abord perception, ensuite conscience d'image ; ou bien, si l'on considère les corrélats intentionnels, d'abord une dame en chair et en os, ensuite la simple *image* d'une dame en chair et en os²⁰.

- 24 De cette analyse, et encore une fois en relation à sa visite au cabinet de cires berlinois²¹, Husserl tire la conclusion que « si la relation consciente à un figuré en image-copie n'est pas donnée avec l'image, nous n'avons sûrement pas d'image »²². Pour pouvoir parler d'images (et, par là-même, d'art), deux conditions doivent donc être satisfaites. En premier lieu, il faut que, au-delà de toute ressemblance générale entre l'image et son référent, le spectateur puisse y trouver également des différences, des contrastes. En deuxième lieu, il doit rester parfaitement conscient de ces contrastes, c'est-à-dire qu'il doit reconnaître, sans aucun doute ni hésitation, l'image en tant qu'*image de* quelque chose qui, à son tour, n'est pas une image. Une figure hyperréaliste, au contraire, est l'exemple typique d'un artefact qui n'est pas reconnu pour ce qu'il est en réalité : pour reprendre les mots de Hans Blumenberg, « la poupée veut être l'individu réel, et non pas simplement son image »²³. En reproduisant l'apparence humaine au détail anatomique près, une sculpture hyperréaliste est caractérisée par la même force, la même stabilité et la même « plénitude (*Fülle*) » que l'on attribue à un individu réel, d'autant plus si l'on considère qu'elle peut même bouger et parler grâce à des mécanismes. Et c'est précisément cette adhérence excessive au référent qui la disqualifie du point de vue esthétique.
- 25 Que penser, à ce stade, de *Lunch Break*, cette œuvre qui semble au contraire témoigner *en faveur* d'une mimesis poussée jusqu'aux limites de ses possibilités ? Afin d'éviter cette contradiction apparente, on pourrait affirmer que ces statues hyperréalistes, bien qu'elles frappent l'observateur par leur force illusionniste, ne parviennent pas pour autant à le tromper totalement : il s'agit d'œuvres révélant clairement leur nature iconique, et c'est pour cette raison qu'elles ont pu s'affranchir des polémiques et trouver leurs places au sein de musées des beaux-arts.
- 26 Il existe cependant un moment précis dans l'histoire de l'art où cette stratégie argumentative perd définitivement sa validité : c'est le moment où l'imitation parvient à ne plus laisser *aucune* distance, *aucune* différence entre l'image et son référent. En 1964, à la Stable Gallery de New York, Andy Warhol présente ses répliques de cartons d'emballage estampillés avec les logos Brillo, Kellogg's, Campbell et Del Monte. Dans la mesure où ces sculptures reproduisent les boîtes originales jusqu'au moindre détail, on les confond souvent avec des *ready made*. Il s'agit certes d'une erreur, mais d'une erreur très significative, puisqu'elle résulte d'une fidélité mimétique si exaspérée que toute distinction entre originaux et copies s'évanouit. La ressemblance devient identité en vertu de cette « invasion [...] de la vie réelle au sein des univers imaginaires »²⁴ qui a caractérisé une bonne partie des courants artistiques du XX^e siècle.
- 27 Un autre aspect à souligner si l'on évoque la *Brillo Box* concerne le caractère quotidien de l'objet reproduit. Bien que son design soit sans doute raffiné et que son créateur James Harvey, lui-même artiste, ait été inspiré par les schèmes de l'art abstrait de l'époque, il s'agit toujours d'une simple boîte de tampons à récuser : rien de plus qu'un objet usuel et quotidien, même si son statut se trouve modifié par une opération de transfert qui le rend « tableau ».
- 28 Ce sont justement ces deux caractéristiques – l'éclatante ressemblance au modèle et le caractère tout à fait ordinaire du modèle lui-même – que l'on retrouve dans *Lunch Break*²⁵. En ce qui concerne le premier aspect – l'adhérence à la réalité –, l'attention extrême portée aux détails, ainsi que l'emploi de vrais cheveux et de toutes sortes d'accessoires, ont permis à Duane Hanson d'atteindre un niveau de réalisme tel qu'il est presque impossible de déterminer à première vue si les figures qu'on est en train de contempler

sont bien des images ou plutôt des ouvriers en chair et en os. Quant au deuxième point – la trivialité du sujet représenté – on notera à raison que Duane Hanson, tout au long de sa carrière, a placé au centre de son travail artistique des hommes et des femmes ordinaires, sans nom ni prénom – ces hommes et ces femmes que l'on croise tous les jours dans la rue sans jamais vraiment les rencontrer :

Les gens sont le thème principal de l'œuvre de Duane Hanson. Ses gens-art sont le médium de son message. Ce sont des gens tout à fait particuliers. Ce ne sont pas des personnages spéciaux et ils n'ont absolument rien de remarquable : ils proviennent des masses. Mais Duane Hanson les a remarqués tout au long de sa vie et son regard exercé les a souvent distingués à la lisière de la foule, car ces gens, même les masses les excluent – aussi bien mentalement que physiquement²⁶.

29 Contrairement aux figures de cire des musées Madame Tussauds, justement discréditées du point de vue esthétique, il est donc évident que *Lunch Break* ne fait pas de la simple fidélité technique au réel un but en soi. En bouleversant l'argument traditionnel selon lequel l'hyperréalisme ne pourrait pas être considéré comme une forme d'art au sens propre du terme, Hanson montre qu'une ressemblance au réel exagérée, voire hyperbolique, est tout-à-fait capable d'attirer l'attention sur des aspects de la réalité trop souvent négligés dans la réalité elle-même ainsi que dans sa représentation artistique – et ce sont précisément ces aspects que *Lunch atop a Skyscraper* cherchait au contraire à dissimuler. Dans *Lunch Break*, la collusion de la réalité et de la fiction est mise au service non pas de la propagande, mais d'une réflexion plus large sur la valeur de l'existence humaine au sein de la société capitaliste américaine et du modèle culturel qu'elle incarne.

30 De ce point de vue, on comprend mieux la vigueur avec laquelle l'artiste a essayé de prévenir toute critique visant à réduire son œuvre à rien d'autre qu'une simple réplique du réel :

Je ne reproduis pas la vie, je formule une réflexion sur les valeurs humaines. Mon travail porte sur des gens qui mènent des vies tranquillement désespérées. Je montre la stupidité, la fatigue, le vieillissement et la frustration. Ces gens n'arrivent pas à soutenir le rythme de la compétition. Ils sont des exclus, ils sont psychologiquement handicapés²⁷.

31 Pendant plus de trente ans, Duane Hanson a fait en sorte que les derniers regardés deviennent les protagonistes dans un espace et un temps usuellement dévolus aux pratiques bourgeoises. Pendant plus de trente ans, ses *Sculptures du rêve américain* (comme l'indique le titre, à la fois ironique et parfaitement approprié, d'une rétrospective dédiée à l'artiste américain) ont permis que « ces perdants de la vie, ces héros de la vie quotidienne »²⁸ s'imposaient face aux « autres ». Si les mannequins hyperréalistes à la manière de Madame Tussauds ne sont rien de plus que des moulages de *celebrities* existants ou ayant existés, les sculptures de Duane Hanson ne représentent pas, ou pas seulement, des individus, mais plutôt une catégorie sociale. Au moyen de cette opération de « typologisation », l'artiste américain transfère le procédé du moulage à une réalité banale, quotidienne, qui est à son tour transférée dans un espace qui n'est pas le sien. Et c'est précisément ce transfert, cette « réinvention » d'un procédé technique qui fait sens – qui fait *art*.

Retour à la photographie

32 En essayant de subvertir la dimension mythique du « rêve américain » et de montrer au plus près possible la réalité tragiquement problématique de la vie quotidienne, Duane

Hanson a tout fait pour pervertir la distance entre images et prototypes. Si le médium photographique, par essence, entraîne un écart insurmontable entre représentation et représenté, ce qui rend ses produits immédiatement identifiables en tant qu'images, le médium sculpture garantit à ses sujets un étonnant effet de présence : une statue (et à plus forte raison une statue hyperréaliste) partage avec nous le même espace et le même temps – on pourrait dire qu'elle respire le même air que nous. En outre, bien qu'elle soit faite pour être regardée, une sculpture implique toujours une stimulation haptique et motrice particulièrement marquée : la contemplation fait place au « corps à corps », au désir de toucher, caresser, contourner l'image. Cette dimension quasi charnelle propre à la sculpture peut être davantage renforcée par la polychromie ainsi que par l'utilisation de matériaux particuliers tels que la fibre de verre ou les résines de polyester qui, contrairement au marbre ou au bronze, augmentent la proximité entre observateur et œuvre d'art²⁹.

- 33 Toutefois, malgré leur surprenant réalisme et le fait qu'ils aient été pris sur le vif, les trois ouvriers de *Lunch Break* ne visent pas à tromper le spectateur. Même s'ils partagent notre espace, on ne peut pas les prendre pour des êtres humains plus de quelques secondes, ne serait-ce que parce que les sculptures ne bougent pas. La distance entre image et réalité n'est donc pas entièrement éliminée.
- 34 Or ce dernier aspect – à savoir l'absence de mouvement permettant de distinguer l'image de la réalité – a été lui aussi récemment remis en question par une nouvelle transformation sémantique de l'image, impliquant paradoxalement un retour au médium photographique. En 2003, l'artiste visuelle américaine Sharon Lockhart a réinterprété l'œuvre de Duane Hanson en la photographiant lors de son installation à la Scottish National Gallery of Modern Art d'Édimbourg (Fig. 4).

Fig. 4



Sharon Lockhart, *Lunch Break* Installation, 2003, Scottish National Gallery of Modern Art.

© Sharon Lockhart.

- 35 *Lunch Break* Installation est composée de quatre photographies prises l'une après l'autre dans de courts intervalles. L'œil mécanique a capturé non seulement les faux ouvriers de

Duane Hanson, mais aussi les ouvriers réels en train de monter l'installation. Dans chaque image prise à part, il est presque impossible de distinguer les hommes en chair et en os des mannequins en polyvinyle, car le médium photographique fige tout mouvement, éliminant ainsi l'élément décisif par lequel l'observateur des sculptures de Duane Hanson pouvait encore distinguer la fiction de la réalité. Un travail artistique similaire avait déjà été abordé par Karl Schenker pendant les années 1920 et, plus récemment, par Hiroshi Sugimoto. En photographiant en noir et blanc des personnages en cire habillés, les deux artistes avaient proposé une réflexion sur l'ambiguïté et sur la perméabilité de la frontière entre images et référents réels : en contemplant leur clichés, on ne saurait affirmer avec certitude qu'il s'agit de vrais corps ou de mannequins, car la photographie en noir et blanc établit, dans l'un et l'autre cas, la même distance entre corps et images. Dans le cas de Schenker, en particulier, les poupées étaient fabriquées et maquillées par l'artiste lui-même. Elles atteignaient un niveau de perfection et de vraisemblance tel qu'il était presque impossible de les distinguer des personnes réelles, au point que les éditeurs de « Die Dame » – le magazine de mode pour lequel Schenker travaillait – décidèrent de donner à cette série des photographies le titre provocateur : « Mannequins ou poupées de cire? »³⁰. Comme l'a bien souligné Hans Belting, « ici, au cœur même d'un médium technique de la référence, s'ouvre un abîme de la perte de référence [*Referenzverlusts*] »³¹.

- 36 Toutefois, contrairement à ses prédécesseurs, Lockhart accorde au spectateur une dernière possibilité de discriminer entre le domaine de la réalité et celui de la fiction, car elle présente quatre photographies au lieu d'une seule. En passant d'une image à l'autre, on peut enfin noter que deux ouvriers changent leur position, alors que les autres – c'est-à-dire les sculptures de Hanson – restent parfaitement immobiles. Ce jeu façon « cherche les différences » est cependant compliqué par le fait que les quatre photographies n'ont pas été prises sous le même point de vue, chacune étant tournée à 90 degrés par rapport à la photographie précédente. Cela donne l'impression que les mannequins bougent aussi, alors que c'est seulement l'angle de la prise de vue qui change.
- 37 Il faut donc du temps et de l'effort pour discerner correctement ce qu'on est en train de contempler, mais ce temps et cet effort font partie essentielle de l'œuvre de Lockhart. En forçant l'observateur à jouer un rôle actif et à s'engager dans la recherche des éléments permettant de distinguer entre poupées et ouvriers réels, l'artiste invite en même temps à réfléchir sur le caractère essentiellement artificiel (et dans ce sens manipulateur) de toute image – y compris l'installation de Hanson. Si *Lunch Break* dénonçait le caractère idéologique et propagandiste du « rêve américain » que *Lunch atop a Skyscraper* avait contribué à construire, *Lunch Break Installation* montre à son tour que l'œuvre de Hanson, malgré son réalisme exaspéré et en dépit de l'adhérence mécanique garantie par la technique du moulage, ne peut pas échapper au destin des images, vouées non pas à reproduire le réel mais à lui donner une forme – et donc une interprétation – inévitablement particulière et partisane. La série photographique de Lockhart est une œuvre d'art qui ne porte pas simplement sur une autre œuvre d'art (celle de Hanson), mais aussi sur soi-même et sur l'art en général, sur l'art en tant que telle : il s'agit d'une œuvre méta-artistique.
- 38 Cette réflexion méta-artistique concerne également le rôle du médium photographique par rapport au médium sculpture. Si l'œuvre de Hanson prenait le risque d'être interprétée comme une critique de la photographie tout court, celle de Lockhart implique au contraire une valorisation du médium photographique, qui permet enfin non seulement de différencier la réalité de la fiction, les individus en chair et en os des

sculptures, mais aussi et surtout de réhabiliter ces *average men* auxquels Hanson avait consacré son travail artistique. Car, somme toute, ce sont justement ces hommes qui montent concrètement l'installation et la rendent ainsi accessible au public. Hanson se proposait de démasquer l'épopée mystifiante de l'*American dream* (cette même épopée racontée par *Lunch atop a Skyscraper*) en montrant le drame de vies sans espoir, sans rêves, n'attendant rien de l'avenir. Pour cette raison, il choisit de présenter les sujets de ses sculptures dans des poses statiques, tout comme le sont, forcément, les sculptures elles-mêmes : « Dans le monde de la mobilisation infinie des forces et des talents », les individus de Hanson affichaient « une forme de résistance passive en suspendant momentanément, le temps d'une pause, leur participation »³². L'immobilité de la sculpture répondait parfaitement à l'immobilité existentielle des sujets représentés. Pour Lockhart, au contraire, la question de l'immobilité se pose de façon différente. Son œuvre, bien sûr, est également soumise à l'immobilité du médium photographique, qui plonge la réalité dans un « bain de fixation »³³ : ne pouvant montrer ses sujets qu'en images, l'artiste court donc le risque de réduire les ouvriers en chair et en os sur le même plan que les ouvriers en polyvinyle, ce qui signifierait transmettre un message analogue à celui de Hanson – à savoir, que les protagonistes du « rêve américain » ne sont que des images exsangues d'eux-mêmes. Mais c'est justement pour cette raison que Lockhart a décidé de prendre quatre photographies au lieu d'une. Ce faisant, l'artiste peut montrer les hommes à l'œuvre, tandis que Hanson les avait montré totalement et tragiquement *désœuvrés*. C'est donc le médium photographique qui permet à Lockhart de transmettre un message qui relativise et rééquilibre l'interprétation hansonienne de la réalité. *Lunch Break Installation* ne témoigne pas simplement, sur le plan empirique, du montage d'une installation artistique, mais également, sur le plan théorique, du montage propre à tout médium et à toute forme artistique.

- 39 Avec son mélange dramatique et provocateur de fiction et de réalité, l'œuvre de Lockhart représente la dernière étape du voyage d'un imaginaire qui conduit de la mythisation du « rêve américain » des années 1930, en passant par la découverte de la fin de ce même rêve, jusqu'à la révélation du caractère artéfactuel de toute image. Les différentes images qu'on a analysées montrent que le changement de médium a impliqué un changement, voire un renversement, du sens de l'imaginaire associé à l'*American dream*. Le passage de la photographie (médium du réalisme par excellence) à la sculpture hyperréaliste (traditionnellement considérée comme trompeuse, mais qui dans ce cas reflète bien plus précisément la réalité) et enfin le retour au médium photographique (utilisé par Lockhart pour mélanger paradoxalement réalité et œuvre d'art) s'accompagne d'une modification des conditions historiques spécifiques dans lesquelles les différentes images ont été créées. C'est donc en mettant en discussion le concept artistique de *réalisme* que les œuvres de Hanson et de Lockhart nous permettent de réfléchir à la *réalité* du « rêve américain » ainsi qu'à celle de la représentation artistique en tant que telle.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre de mon projet de recherche « Living Images », financé par la Fondation portugaise pour la Science et la Technologie (FCT) à l'Université de Lisbonne (programme scientifique « FCT Investigador », Starting Grant Nr. IF/01361/2014).
2. Voir Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1999.
3. Originellement appelé « Radio Corporation of American Building », le bâtiment a été renommé « Comcast Building » en 2016.
4. Dans le sens donné au terme *framing* par Mieke BAL dans *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 134.
5. Rem KOOLHAAS, *New-York délire : Un Manifeste rétroactif pour Manhattan*, trad. de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Parenthèses Éditions, 2002 [éd. orig. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press, 1978].
6. Ken Johnston interviewé par Jackie Bischof, *The Wall Street Journal*, 20 Septembre 2012.
7. Lorraine DASTON, Peter GALISON, *Objectivité*, trad. de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 147 [éd. orig. *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007].
8. *Men at lunch*, un documentaire fascinant réalisé par les cinéastes irlandaises Seán et Eamonn Ó Cualáin et présenté au Festival international du film de Toronto en 2013, a tenté de reconstruire l'histoire non dite de la photographie, en identifiant quelques-uns des personnages qui s'y trouvent présentés.
9. Alice SPARBERG ALEXIOU, *The Flatiron: The New York Landmark and the Incomparable City That Arose with It*, New York, St. Martin's Griffin, 2010, p. 94.
10. À plus forte raison quand on sait que l'image des quatre ouvriers "endormis" provient des archives « International News Photo », une agence photographique concurrente de la « Acme Newspictures » qui détenait les droits sur le cliché original d'Ebbets.
11. L. DASTON, P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 165. Sur la nature du « réalisme » et le rapport entre transparence et opacité par rapport au médium photographique, voir notamment Kendall Walton, « Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism », *Critical Inquiry*, t. 11, n. 2, 1984, p. 246-277, ainsi que la critique de cette position développée par Jean LAUZON dans *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, p. 30-34.
12. Bruce BÉGOUT, « Duane Hanson grandeur nature », dans *Duane Hanson. Le Rêve américain...*, Paris, Actes Sud/Parc de la Villette, 2010, p. 11.
13. *Ibid.*, p. 11-12.
14. John K. GRANDE, « Americanacirema », *Espace : Art actuel*, t. 28, 1994, p. 19-22, p. 21.
15. Jules François FÉLIX HUSSON, dit CHAMPFLEURY, *Les excentriques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 307.
16. Denis DIDEROT, *Salon 1763*, éd. par J. Sez nec et J. Adhémar, 4 vol., Oxford, Clarendon Press, 1975, vol. 1, p. 247-248.
17. Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand et introduit par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 202-203 [éd. orig. *Kritik der Urteils kraft*, Berlin-Libau, Lagarde-Friedrich, 1790].
18. Edmund HUSSERL, « Modes de reproduction et *phantasia*. Conscience d'image », dans *Phantasia, conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*, trad. de l'allemand par Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Grenoble, Millon,

2002, p. 329-441, p. 403 [éd. orig. « Modi der Reproduktion und Phantasie. Bildbewusstsein » (1912), dans *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, éd. par Eduard Marbach, The Hague-Boston-London, Nijhoff, 1980, p. 329-421].

19. Vincenzo COSTA, « Genesi passiva e genesi attiva », dans Vincenzo COSTA, Elio FRANZINI, Paolo SPINICCI, *La fenomenologia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 174-180, p. 179 (traduction de l'auteur).

20. Comme l'a souligné Iris DÄRMANN, en face d'une figure de cire « la croyance perceptive perd soudainement son caractère de croyance, car elle est ramenée à une perception trompeuse et entre en conflit avec une croyance différente » (*Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München, Fink, 1995, p. 284).

21. Il s'agit d'un exemple qui revient constamment dans les textes husserliens, à partir des *Recherches logiques* (1900-1901) jusqu'à *Expérience et jugement*, publié à titre posthume en 1939 sur la base des notes de cours datant des années 1920. On dispose aussi du témoignage de Hans-Georg Gadamer, qui en 1924, à Fribourg-en-Brisgau, avait suivi un de ces cours (cf. Hans-Georg GADAMER, *Années d'apprentissage philosophique*, trad. de l'allemand et présenté par Elfie Poulain, Paris, Critérion, 1992, p. 40 [éd. orig. *Philosophische Lehrjahre*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977]).

22. E. HUSSERL, « Phantasia et conscience d'image », dans *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op. cit., p. 49-191, p. 73 [éd. orig. « Phantasie und Bildbewusstsein » (1904-1905), dans *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., p. 1-108).

23. Hans BLUMENBERG, *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 714 (traduction de l'auteur).

24. Rudy STEINMETZ, *L'esthétique phénoménologique de Husserl. Une approche contrastée*, Paris, Kimé, 2011, p. 131. Steinmetz souligne à juste titre toutes les difficultés que la phénoménologie husserlienne rencontre non seulement face à l'hyperréalisme contemporain, mais aussi à l'art soi-disant abstrait, dont elle semble, « de toute évidence, n'avoir voulu prendre ni la conscience, ni la mesure » (p. 131).

25. Ce n'est donc pas un hasard si Hanson a rendu hommage à Warhol en plaçant une boîte de Brillo sur le chariot de nettoyage de *Queenie*, la femme de ménage noire protagoniste d'une de ses « sculptures de vie » – expression qu'il faut comprendre soit comme « représentations du vivant », soit comme « représentations sur le vif », étant donné qu'elles ont été effectivement moulées sur le vif.

26. Thomas BUCHSTEINER, « Art Is Life, and Life Is Realistic », dans Thomans BUCHSTEINER et Otto LETZE (éd.), *Duane Hanson More than reality*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, p. 68-79, p. 69 (traduction de l'auteur).

27. Duane HANSON cité dans Martin H. BUSH (éd.), *Sculptures by Duane Hanson*, Wichita, Wichita State University, 1985, p. 15 (traduction de l'auteur). La seule critique adressée à l'œuvre de Duane Hanson qui me semble pertinente (même si pas totalement recevable) a été développée par J.J. Charlesworth dans un article significativement intitulé « Is Duane Hanson's Sentimentality for Working People Noble or Just Patronizing? » (*Artnet News*, 9 juin 2015). Charlesworth affirme que l'artiste américain, en évitant volontairement de se confronter au snobisme du monde compassé des galeries d'art (« the trendy, the aspirational, the well-off »), n'a pas pris en compte le fait que ses sculptures, une fois exposées en public, auraient été nécessairement à la merci des habitués de ces mêmes galeries, qui n'appartiennent généralement pas au monde des individus représentés par Hanson. En refusant de prendre en considération le contexte social dans lequel ses œuvres auraient été contemplées, Hanson n'aurait donc pas su éviter que le public, au lieu de sympathiser avec les gens ordinaires des classes populaires de l'Amérique d'aujourd'hui, les regarde de haut, avec une sorte d'indifférence et de condescendance.

28. T. BUCHSTEINER, *Art Is Life, and Life Is Realistic*, op. cit., p. 69. Un travail conceptuellement similaire à celui de Duane Hanson a été abordé en 2006 par l'artiste mexicaine Dulce Pinzón dans une série de dix-neuf photographies en couleurs intitulée « La véritable histoire des superhéros » où sont représentés des latino-américains émigrés aux États-Unis sur leur lieu de travail, habillés en super-héros célèbres. La juxtaposition paradoxale d'éléments contradictoires – l'individu ordinaire et le superhéros, les tâches banales et les costumes fantastiques, le servile et le dominateur – encourage l'observateur à prendre conscience de la métaphore visuelle proposée : de même que les super-héros cachent sous leurs habits des identités tout-à-fait modestes, la suprématie du modèle économique et socio-culturel représenté par les États-Unis masque le fait que ce système ne prospère que sur la misère de « l'autre », c'est-à-dire de gens anonymes qui travaillent dans des conditions difficiles pour des salaires misérables. En transformant un livreur de pizzas en Superman, Pinzón cherche donc à « rééduquer par la satire notre regard pour qu'il puisse saisir ce nouvel épique urbain » (Sylvie KANDE, « Note de lecture », *Autrepart. Revue de sciences sociales au Sud*, t. 67-68, 2013, p. 281-283, p. 282). Je tiens à remercier le comité de rédaction qui a attiré mon attention sur l'œuvre de Pinzón.

29. En examinant le cas exemplaire des bustes, Ernst Gombrich a souligné l'impact tout-à-fait différent que les matériaux ont sur l'observateur : si un buste en marbre révèle immédiatement « qu'il ne s'agit pas là de la représentation d'une tête tranchée », une image de cire, au contraire, provoque en nous « un certain malaise, du fait qu'elle se situe en dehors des limites de la symbolisation » (Ernst GOMBRICH, *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1987, p. 85-86 [éd. orig. *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon, 1960]).

30. Voir à ce sujet Miriam HALWANI (dir.), *Karl Schenker's Mondäne Bildwelten*, Köln, König, 2016.

31. Cette phrase, présente dans l'édition originale (Hans BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001, p. 113), a été inexplicablement supprimée dans la traduction française (*Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 151).

32. B. BÉGOUT, « Duane Hanson grandeur nature », op. cit., p. 12.

33. Philippe DUBOIS, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983, p. 163.

RÉSUMÉS

Cet article retrace les étapes du voyage de l'imaginaire de l'*American dream*, qui à partir des années 1930 a trouvé dans une photographie – *Lunch atop a Skyscraper* – un de ses symboles les plus caractéristiques et reconnaissables. En 1989, celui qui peut être considéré comme l'artiste hyperréaliste le plus célèbre du xx^e siècle, Duane Hanson, présente une œuvre qui fait directement allusion au même imaginaire. Toutefois, comparée à la sérénité et au sentiment de confiance dans le futur que la photographie était censée véhiculer, la sculpture de Hanson, dont l'éclatante fidélité mimétique au réel constitue la caractéristique principale, donne à voir que le « rêve américain » s'est lentement transformé en cauchemar. Une approche phénoménologique permettra d'évaluer comment le changement de support contribue de façon décisive au bouleversement radical du sens de l'imaginaire, ce qui laisse en même temps entrevoir, comme en contre-jour, toutes les conséquences de l'*American dream*. On montrera enfin comment l'œuvre de Hanson a été remédiée et resémantisée, en 2003, par l'artiste américaine Sharon Lockhart.

Ainsi, en esquissant la biographie d'un imaginaire, on découvrira qu'elle reflète la biographie d'une nation entière.

The essay follows the path of the «American dream» imagery, which found one of its most famous and celebrated expressions in a photograph, *Lunch atop a Skyscraper*. In 1989, Duane Hanson presented a hyper-realistic sculpture that clearly refers to the very same imagery. However, compared to the serenity and confidence in the future that shone through the photograph, *Lunch Break* conveys a completely different atmosphere, suggesting that the «American dream» has been slowly turning into a nightmare. By adopting a phenomenological approach, we will show that the change of medium contributed greatly to the radical change in the meaning of the imagery itself, and this, in turn, will allow us to see all the tragic consequences of the «American dream». Duane Hanson's work has been remediated and resemantized in 2003 by another US artist, Sharon Lockhart. By examining this very last stage of our iconic journey, we shall show that writing a «biography» of an imagery means to provide a biography of a whole nation.

INDEX

Mots-clés : imaginaire, resémantisation, remédiation, hyperréalisme, conscience d'image

Keywords : Imagery, resemantization, remediation, hyper-realism, image consciousness

AUTEUR

PIETRO CONTE

Pietro Conte est professeur assistant d'esthétique à l'Université de Lisbonne. Après avoir terminé ses études doctorales à l'Université de Sienne en 2007, il a obtenu une bourse de perfectionnement à l'Université de Bâle (2007-2009), puis un poste de chercheur postdoctoral à l'Université de Milan sous la direction d'Andrea Pinotti (2011-2015). Ses recherches portent sur la philosophie de la *mimesis* et sur la relation entre image et réalité dans la culture visuelle contemporaine, thème qu'il a abordé dans son livre *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo* (2015). Il a édité la première traduction italienne de *La Sculpture funéraire* d'Erwin Panofsky et de *l'Histoire de la sculpture en cire* de Julius von Schlosser, ainsi qu'une sélection d'écrits de Jean-Pierre Vernant (*L'immagine e il suo doppio*) et l'ouvrage collectif *Une absence présente. Figures de l'image mémorielle*.