

« Movie House »
1966-67
George Segal (1924-2000)

programme du Baccalauréat 2003-04-05
Arts Plastiques option facultative

notice par Olivier Pellet (Académie de Lyon), mars 2005

Le Contexte historique

Aux Etats-Unis :

- dans l'après-guerre, la naissance ou plutôt l'affirmation, la croissance de la société de consommation moderne (les « 30 glorieuses »), avec son abondance de biens matériels et aussi de produits culturels et d'images (publicité, télévision, magazines, reproductions de masse).
- le déplacement du pôle culturel de Paris vers New York, d'une Europe détruite et exsangue vers l'Amérique qui a attiré, accueilli et hébergé de nombreux artistes de toutes nationalités, et où ont été élaborées les premières formes artistiques originales américaines : l'Expressionnisme Abstrait d'une part et le Pop'Art de l'autre.

L'Œuvre

Plus qu'une sculpture

« Movie House » ou « Entrée de Cinéma »

L'œuvre appartient au domaine de la sculpture, mais plus que cela : elle comprend tout un espace d'environ 3,70 (largeur) x 3,70 (profondeur) x 2,60 m (hauteur) avec ses murs, une cabine et le personnage en plâtre, sans oublier les 288 ampoules électriques du plafond. Ce n'est pas seulement une « statue » mais aussi toute une mise en scène, un ensemble, un environnement, une **installation**.

Il s'agit d'une reconstitution en trois dimensions, en grandeur naturelle, d'un environnement contemporain et familier : un hall de cinéma, pas d'une grande salle ou d'un complexe de plusieurs salles, mais un petit cinéma de quartier avec une seule entrée, une seule cabine, une seule caissière, et une seule porte au fond, d'ailleurs fermée.

La composition de l'ensemble est sobre et rigoureuse comme une peinture abstraite : deux murs latéraux peints en blanc, le mur du fond laqué de noir brillant, la cabine laquée de rouge brillant au centre. Seule la porte dans un renforcement provoque une légère dissymétrie. Les panneaux ne sont pas peints de manière expressive, il n'y a pas la « touche personnelle » de l'artiste, mais l'ensemble est laqué de manière industrielle, impersonnelle.

On l'a dit l'ensemble est à l'échelle 1, cela pourrait donc passer pour un genre de trompe-l'œil en trois dimensions, sauf que tout semble constitué de vrais éléments : une vraie porte, une cabine avec sa fenêtre en plexiglas munie d'un hygiaphone et d'une découpe pour passer la monnaie et recevoir le ticket, de vraies ampoules... bref un fragment de la vie réelle. Il n'y a que la caissière qui elle est en plâtre.

Un nouveau procédé technique

Il y a généralement deux manières d'utiliser le plâtre afin de fabriquer une statue. La première est de projeter directement le plâtre sur une armature habillée d'un grillage ou recouverte d'une toile grossière de jute. La deuxième et la plus courante est de réaliser un moulage. L'artiste modèle son personnage en terre glaise, le plâtre est projeté dessus afin de former une

gangue en une ou plusieurs parties. On retire ensuite la glaise et on y coule à nouveau du plâtre. Enfin le moule est soit démonté (il permet alors des tirages multiples) soit cassé (cas d'un exemplaire unique).

Ici il ne s'agit ni de l'une ni de l'autre.

Segal réalisait ce qu'on appelle des « moulages sur nature », c'est-à-dire directement sur un modèle vivant.

Les séances se déroulaient en plusieurs étapes. Ses modèles étaient des proches qu'il connaissait bien, voire parfois lui-même, en se faisant aider de sa femme. Ici c'est sa nièce qui a posé.

Segal a expliqué qu'une fois l'idée générale de la sculpture retenue, il discutait longuement avec le modèle jusqu'à ce que, tout à coup, apparaissent des gestes typiques, expressifs, qui « contiennent toute une biographie », qui révèlent une personnalité, une manière d'être, un état d'esprit. L'application du plâtre pouvait alors commencer. On peut noter que c'est précisément à cette époque (fin des années 50 et début des années 60) que fut mis sur le marché pharmaceutique un nouveau produit prêt à l'emploi : des bandes de gaze saturées de poudre de plâtre. Il suffisait de les tremper dans l'eau et de les appliquer successivement sur toutes les parties du corps. Cela était contraignant pour le modèle puisqu'il ne fallait pas bouger pendant environ 40 minutes. Le « moulage » était effectué en plusieurs pièces (tête, bras, buste, jambes), il fallait également protéger les cheveux par un plastique, enduire la peau de crème ou de vaseline, habiller le modèle de vieux vêtements. Une fois que le plâtre avait pris, il restait à découper les gazes ou démouler les différents morceaux pour dégager le poseur.

C'est alors que commençait le réel travail du sculpteur : recomposer le personnage à partir des lambeaux de gaze, les renforcer, souder les morceaux au plâtre par l'intérieur... ce qui prenait bien dix fois plus de temps !

Des effets inattendus

Toujours d'après Segal les modèles étaient souvent déçus du résultat, les traits du visage apparaissant grossis par l'épaisseur de plâtre (de 1 à 3 cm). Il s'aperçut aussi que ce procédé avait des effets inattendus. Notamment pendant l'immobilité, « l'humidité [et la chaleur dégagée par le plâtre, nda] fait ressortir les muscles et les os sous les vêtements. Elle imprègne les vêtements au point qu'on peut voir la structure du squelette qui se trouve en dessous ». Immobilité forcée, durée et humidité, toutes ces contraintes faisaient aussi, aux dires de Segal, ressortir les traits de caractère profond des modèles : stoïques, patients ou coléreux ! Impossible de tricher dans de telles situations pour le moins inhabituelles. D'autre part durant la phase de reconstitution, Segal se permettait de retravailler, de modifier ou renforcer (tel un sculpteur plus traditionnel) l'expression générale : il ne s'agit pas de portraits mais de personnages, les poseurs étant avant tout des « supports ».

« Movie House » a demandé, entre sa conception et la fin de sa réalisation, trois mois de travail.

En bref, Segal peut être vu comme le sculpteur d'un nouveau procédé technique.

Ce qu'on peut en penser : quelques éléments pour une interprétation

Cette œuvre peut sembler si familière ou banale qu'il n'est pas si facile de trouver des éléments d'interprétation.

L'espace (ou les espaces) de l'œuvre

Pour Segal, le personnage n'est pas la seule chose à considérer, l'installation est un tout indissociable, ce qui l'intéresse ce sont les rapports entre les différents éléments, la tension qui en résulte. Ceux qui constituent le contexte donnent l'ambiance, la lumière, et sont également expressifs; la caissière n'est que le point focal de l'ensemble.

« Movie House » n'est pas seulement une reconstitution *réaliste* d'un espace public ou semi-public mais aussi une transposition dépouillée composée par l'artiste : aucune affiche ni de poster sur les murs, et s'il y a bien une caissière il n'y a pas de public. Il n'est pas anodin de savoir qu'à l'origine les spectateurs pouvaient entrer dans cet espace et approcher le personnage de la caissière, déambuler, c'est-à-dire pénétrer dans l'espace de l'œuvre, ce qui est pour le moins inhabituel. En effet traditionnellement l'espace propre des sculptures est délimité par un socle, un élément codifié qui signifie qu'il ne s'agit plus de la réalité mais de fiction, d'une fiction *artistique*. Ici il n'y a pas de socle, pas de délimitation, l'espace est continu, sans frontière symbolique entre réalité et art. L'interaction devient possible, le public attendu par la caissière, c'est nous ! on peut donc entrer *dans* l'œuvre et en quelque sorte en faire partie !

(malheureusement et pour des raisons de conservation cela n'est plus possible aujourd'hui, et il y a désormais un trait blanc au sol ou une corde pour empêcher le public de s'avancer)

Cette idée d'absence de socle, de continuité de l'espace remonte au projet de Rodin d'installer son « Monument aux Bourgeois de Calais » en bronze de 1884-95 directement sur les dalles de la place publique, afin de mieux faire sentir aux spectateurs ce qui pouvait les unir à ces hommes courageux du temps jadis : la continuité de l'espace signifiait la continuité de temps, de caractère, de tribut et de l'exemple. Inauguré toutefois sur le piédestal imposé par la municipalité, ce n'est qu'en 1924 qu'il en fut descendu et rendu... à l'espace public.

On peut encore remarquer qu'une entrée de cinéma n'est pas non plus un espace en soi, mais une zone de transition. Passage entre le monde extérieur (censé être la rue) et l'intérieur du cinéma (la salle de projection censée se trouver derrière la porte close); c'est-à-dire aussi entre le réel et l'artifice; une zone de lumière électrique entre le jour et l'obscurité de la salle; soit encore une zone statique entre le mouvement réel de la vie et celui virtuel de la projection cinématographique; une *représentation* entre l'espace *réel* et celui qui est invisible mais *suggéré* (le rêve derrière la porte). Enfin trois espaces ce sont aussi trois temps : le passé (derrière nous), le présent (l'installation avec nous dedans) et le futur (l'au-delà de la porte), ou encore le passage du mouvement présent (la vie) à celui figé de la caissière, en attendant la mort (inaccessible aux vivants, derrière la porte).

Le personnage

La statuaire figurative a généralement un rôle de glorification de héros ou de personnalités ayant eu un rôle social, politique ou militaire remarquable. Ce n'est pas le cas dans les travaux de Segal, où les personnages gardent un aspect individualisé sans pour autant être des portraits, ce qui les confine dans l'anonymat, et leurs activités ne sont empreintes que de banalité : ici ni héroïsme ni gloriole, nulle idéalisation mais un réalisme social et psychologique, une analyse du quotidien.

En définitive il s'agit davantage d'une représentation de l'attente, d'une attente figée et mettant mal à l'aise sous la lumière crue et forte de près de 300 ampoules dans quelques mètres-cubes. Si par un processus logique d'identification on s'imagine être à la place de la caissière, la situation semblerait plus ennuyeuse que réjouissante : attendre seul un hypothétique public dans cet espace dépouillé sous un excès de lumière qui, par contraste, dramatise encore la scène. C'est une mise en scène de la psychologie, d'une angoisse vécue un jour de sortie et sans doute passagère, la transmission d'une émotion ressentie par l'artiste envers cette femme solitaire le temps bref d'un échange de regard peut-être ? Une compassion rappelée par la mise en scène autant que figurée par le visage apathique du personnage. Car si le but est de voir un film, qui se soucie de la caissière ? Elle n'est qu'un personnage secondaire, négligeable. Segal, par le contraste de texture entre la laque impeccable des murs et le plâtre brut et mat distingue le monde des objets de celui des êtres. La blancheur du plâtre et son immobilisme rend le personnage passif, fantômatique même, et renvoie à un type générique d'individu (un archétype) prisonnier d'une situation sociale donnée (la caissière est ici « enfermée » dans sa cabine). De même le contraste entre l'immobilisme du personnage, sa pétrification dans un lieu de passage habituellement mouvementé apparaît comme un arrêt sur image, une image soudainement fixe quand sa nature serait d'être mouvante, une image livrée à notre analyse durant ce laps de temps suspendu. C'est cette distinction entre objets et êtres humains qui révèle ce rapport conventionnel, l'enfermement de nos vies dans les situations les plus banales

de notre quotidien.

La technique

D'ordinaire le plâtre sert de matériau de moulage. En cela il joue deux rôles tour à tour : celui de moule en creux, de volume négatif; puis celui de sculpture, de volume positif. Segal opère différemment, puisque les bandes plâtrées sont à la fois le moule et le moulage. Ses personnages sont comme des peaux, des enveloppes creuses de personnes réelles maintenant absentes. Les sculptures ne sont plus que les fantômes de leurs modèles. Les poses choisies par l'artiste et leur mise en scène dans des situations d'attente ou de gestes machinaux figés renforcent encore cette lecture. Si Segal semble plus intéressé d'offrir un recul critique aux spectateurs quant aux conditions ou au conditionnement de nos propres vies, une lecture d'un caractère plus funèbre a rapidement été faite de ses œuvres. En effet lorsque « Movie House » fut exposé à Paris en 1969 dans la galerie Speyer avec trois autres environnements du même type, certains critiques établirent un parallèle entre ses personnages et les corps pétrifiés de Pompéi. Or moins que le moulage des corps, l'artiste américain en présente seulement l'enveloppe, la coque vide, c'est-à-dire plutôt le sarcophage. Allan Kaprow, artiste proche de Segal, fit lui allusion aux bandelettes de momies *debout* et encore *vives*. Une momification de la société contemporaine en quelque sorte. On pense aussi aux masques funéraires ou encore aux sarcophages étrusques figurant les défunts dans leurs gestes quotidiens.

On se rappelle également la mésaventure de Rodin en 1877 qui, lorsqu'il exposa « l'Age d'Airain » au Salon fut accusé de moulage sur nature au lieu de modelage, c'est-à-dire d'une usurpation du travail de sculpteur ! Sa statue d'homme était trop réaliste ! Des amis témoignèrent afin de le disculper, en vain, et Rodin résolut alors de modeler une nouvelle sculpture... plus grande que nature afin de prouver son talent ! (ce sera le « Jean Baptiste » de 1878). Ainsi en quelques décennies la manière d'appréhender et d'accepter le travail d'un artiste a bien changé : de tromperie le procédé est devenu qualité, expressif, principe signifiant.

Le parcours de Segal et le contexte artistique

Né à New York dans une famille d'immigrés juifs polonais, George Segal fit de solides études d'art, d'architecture, de littérature et de philosophie. Avant de s'installer à la campagne ses parents tinrent une boucherie dans le Bronx, ce qui fournit le sujet d'un des premiers environnements de l'artiste (« le Boucher », 19..). En 1954 il acheta une ferme à South Brunswick et se lança dans l'élevage des poulets. Mais lorsqu'il devint professeur à l'université de New Jersey la ferme se transforma rapidement en atelier d'artistes.

Peintre dans les années 50, Segal rencontra Allan Kaprow, admirateur des peintures autant que des thèses neuves de l'Expressionnisme Abstrait. Kaprow voyait dans les grands formats et les compositions *all-over* de Pollock autre chose que seulement de la peinture : des environnements. Cette idée liée à celle de l'action en temps que geste artistique conduira Kaprow à organiser les premiers *happenings*, dans la ferme de Segal d'ailleurs. Dans le même temps Segal plaçait des personnages en plâtre devant certaines de ses peintures, organisant par-là une relation entre la toile plane et l'espace réel (cf. « la légende de Loth », 1958).

En 1961 il découvrit les bandes plâtrées à usage médical. Il fut lui-même son premier modèle (cf. « Man sitting at a table », 1961). Dès lors la démarche originale de Segal s'affirma, moulant sur le vif ses personnages accompagnés de quelques éléments de décor afin de situer la scène et l'action. Segal était toujours attentif à ce que la rencontre de ces personnages figés avec les éléments environnants (souvent des objets réels) provoque une émotion. D'abord assimilé au Pop'Art naissant de par l'intérêt porté aux choses et aux signes de la vie courante, Segal s'en différencie par l'ambiance psychologique de ses installations, généralement dramatique.

Hors du domaine de la sculpture on cite souvent les peintures d'Edward Hopper qui, des années 1930 à 60, brossa de nombreuses scènes dans lesquelles un personnage se retrouve seul face à un environnement moderne tantôt peuplé de gens aux gestes machinaux ou attendant l'arrivée d'autres protagonistes. Des scènes de genre banales empreintes d'attentisme, un espace narratif privé

d'action (« Automat » [distributeur automatique] 1927, « Summertime » par ex.). Pour nous spectateurs encore si proches, l'identification est forte et l'on s'intéresse surtout aux enjeux des saynètes, aux pensées qui pourraient être celles des personnages. Mais si l'on se projette dans un avenir distant ce sera sans doute un regard sociologique, éthologique presque que l'on portera sur ces œuvres devenues aussi des documents, comme le regard qu'on porte aujourd'hui sur les scènes de banquet des sarcophages étrusques ou des chambres funéraires égyptiennes.

Quelques commandes publiques permirent à l'artiste de réaliser certaines sculptures en extérieur, le bronze venant remplacer le plâtre. Mais cela montre aussi les limites de l'exercice car le tirage en bronze, solide et indirect, s'éloigne de la fragilité vitale du moulage sur nature : la ressemblance de forme perdure mais la logique et l'émotion du procédé y perd de son intérêt. Ces bronzes sont d'ailleurs généralement peints afin de les différencier des statues traditionnelles, cherchant ainsi à imiter le plâtre...

On peut encore oser une comparaison avec certaines sculptures d'Alberto Giacometti. En effet si l'on a pu caractériser les personnages de Segal d'enveloppes, la démarche de Giacometti apparaît alors comme strictement inverse tout en poursuivant des buts similaires. Le célèbre « Homme qui marche » de 1948 par exemple semble resserré sur son squelette, érodé par la vie, décharné, désincarné par une maigreur *centripète* qui cherche sa vérité au-dedans de lui-même; tandis que les enveloppes de Segal relèvent d'une démarche *centrifuge*, interrogeant la vacuité de l'existence par rapport à un environnement dont il constitue lui-même une partie.

Conclusion

La première fois que « Movie House » fut exposé en France, en 1969 à Paris, Segal n'était pas encore connu en Europe. L'Etat français acquit cependant l'œuvre, maintenant exposée au MNAM Centre Georges Pompidou.

Enfin pour terminer, on peut conclure que la caissière qui attend les clients, c'est-à-dire nous, c'est aussi une métaphore de l'œuvre d'art qui attend son public.

Bibliographie

- « Movie House, George Segal », Florence Morat, Scéren/CNDP, 2003.
- « Movie House, George Segal », Dominique Lardeux, site internet de l'Académie de Créteil http://www.ac-creteil.fr/arp/Pages/2003/programme_limitatif/PL_Segal.htm
- « Rodin, la passion du mouvement », Dominique Jarrassé, Ed. Terrail, 1993.