

## Journal

sociologiques, ou sérieuses, pour des films très longs, comme si leur format devait se justifier. D'autant plus devant le genre du film choral, avec pour acmés *Short Cuts* et *Magnolia*, souvent considérés comme les meilleurs films sur Los Angeles, insurmontables en raison de leur durée dépassant les trois heures, ambitieux au-delà du possible dans leurs nombreuses sous-intrigues : de véritables sommes fictionnelles.

Dans une époque où il devient très difficile d'aller voir tous les films sortant chaque semaine, l'existence d'œuvres-fleuves apparaît, sinon comme une anomalie, du moins comme une source d'événements uniques. L'impression de regarder de grands moments de cinéma, des strates mémorielles dans sa vie de spectateur, parcourt l'esprit devant *les Mille et Une Nuits*, *The Place Beyond The Pines* (Derek Cianfrance, 2014) ou *le Dernier des injustes* (Claude Lanzmann, 2013). Autant de films, parmi d'autres, qui échappent à la frénésie du montage, au projet de capter à tout prix l'attention du spectateur, à une voie qui n'envisage que le choc, la « claque » comme solution à l'ennui supposé du public.

Devant une œuvre-fleuve, l'œil peut perdre en intensité, la pensée se laisser aller davantage à un esprit d'escalier, mais l'ambition du propos, la faculté à contrôler les expositions et révélations du récit permettent toujours de revenir à la chronologie du film, reconstructible par le montage. À terme, les répliques les plus marquantes, les scènes les plus essentielles parviennent même plus efficacement à nous

imprégner, à nous toucher, car elles obéissent justement à une logique travaillée du *crescendo*.

À la fois pures expressions des apports artistiques du cinéma sur la conscience et des possibilités qu'offre la forme du long-métrage, et oppositions à la standardisation des films (d'une durée précise, selon un certain cahier des charges impliquant tel casting pour tel genre, avec telles libertés possibles dans le scénario), les œuvres-fleuves s'affirment comme des tentatives de repousser les acquis perceptifs du spectateur (par la durée, le choix d'un rythme lent, d'une longue période d'action), et les possibilités du langage visuel.

Louis Andrieu

## JACOB LAWRENCE : UNE AUTRE HISTOIRE DE MIGRATION

Alors que l'Europe craint d'être submergée par une vague apparemment sans fin de damnés de la terre, et que les États-Unis vivent le réveil d'une violence policière atavique qui ranime le souvenir du Sud raciste, les soixante petites peintures de Jacob Lawrence, *The Migration Series*, offrent une perspective qu'on dirait sobrement optimiste. Peinte en couleurs primaires sur de petits panneaux de bois de taille identique (45,7 × 30,5 cm) en 1940 par un jeune Noir âgé de vingt-trois ans, la série, à la manière du cinéma muet,

## Journal

est augmentée par des sous-titres qui racontent l'histoire anonyme et collective de la Grande Migration des Noirs du Sud vers le Nord, qui débute dans les années 1910. La réception de l'artiste inconnu fut instantanée ; vingt-six des images furent reproduites dans le magazine *Fortune* en 1941 ; et les deux musées d'avant-garde, le MoMA à New York et le Philips à Washington, achetèrent chacun la moitié de la série<sup>1</sup>.

La Grande Migration déplaça quelque six millions d'Africains-Américains qui quittèrent des terres arides et une vie de discrimination pour rejoindre les grandes villes urbaines du Nord. Il s'agissait d'une « libération sans leaders », d'une aspiration collective qui n'allait pas sans tristesses ni conflits. Jacob Lawrence nous en offre une chronique que j'appellerais « dialectique », où les tableaux se réfléchissent et s'enrichissent les uns les autres au sein d'une totalité qui leur donne un sens narratif, qui à son tour se décompose et se recompose dans les courts sous-titres qui accompagnent chaque tableau. Il s'agit d'une composition unique, faite de perspectives distinctes.

1. Était-ce un bon choix ? Les tableaux étaient conçus comme une narration, y compris dans leur forme. On peut les voir aujourd'hui tous réunis au MoMA de New York (du 3 avril au 7 septembre 2015) puis au Philips (du 10 septembre au 17 janvier). Il existe un excellent catalogue, *The Migration Series*, publié par les deux musées, où l'on lira notamment les commentaires de Jodi Roberts. Enfin, on peut voir tous les tableaux, fort bien présentés, sur le site du MoMA (<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/onewayticket/panel/1/intro>).

À partir de formes picturales et colorées organisées par une sorte de cubisme dynamique et ouvert, Jacob Lawrence juxtapose les perspectives des participants et des victimes de la migration, mises en valeur par la vivacité des couleurs primaires qui ressortent sur un fond de terre brunâtre rencontrant un ciel bleu pâle. Cette dialectique picturale trouve une sorte d'écho dans les sous-titres, courtes phrases ponctuelles, observations sèches et factuelles qui n'ont pas besoin d'emphase rhétorique car les images sont comme des adjectifs qui qualifient sans fioritures l'histoire dépeinte. Cette histoire n'est pas faite de simples anecdotes ; Jacob Lawrence a passé des mois et des mois à faire des recherches à la bibliothèque municipale de Harlem. Ce que j'appelle une œuvre « dialectique » se rapproche ainsi de ce que d'autres appelleraient une « œuvre d'art totale<sup>2</sup> »

### *Pourquoi partir ?*

Quelle est cette histoire racontée par *The Migration Series* ? Elle commence par une foule massée devant trois guichets marqués Chicago, New York et St. Louis ; on imagine que

2. Jacob Lawrence était autodidacte. C'était aussi un pur produit de la Renaissance de Harlem, mouvement artistique des années 1920 né entre autres de la Grande Migration. En faisait partie le compositeur Harry Lawrence Freeman, qui cherchait à marier la musique lyrique de Wagner avec les rythmes spirituels des gospels noirs. Le Morningside Opera vient de participer à la recréation de son opéra *Voodoo*, joué pour la première et la dernière fois en 1928. Sur cette troupe, voir Dick Howard, « Cabaret et théâtre : de Weimar à Broadway », *Esprit*, décembre 2011.

## Journal

c'est une gare, mais on ne voit de l'autre côté des guichets qu'un ciel bleu pâle. Vient ensuite une première série d'explications de cette marée humaine : la guerre a créé une demande de main-d'œuvre industrielle, les chemins de fer se trouvent alors chargés de corps lourds, de valises, de familles entières. Ce n'est pas uniquement l'offre qui attire, c'est aussi que la terre s'est appauvrie et la vie des gens avec. Les images de Jacob Lawrence sont réduites au minimum, par exemple ce couple assis seul devant une grande table où l'on voit deux assiettes dépareillées, alors que sur le grand mur nu est accrochée une seule poêle (n° 10).

Les rapports dialectiques s'étendent et s'approfondissent ; les gens partent aussi pour fuir l'injustice, incarnée par un juge blanc qui trône au-dessus de deux corps noirs sans visage qu'il ignore (n° 14) ; cette injustice se retrouve, terrible, dans l'image d'une corde accrochée à une branche dénudée sous laquelle est plié un être dont on imagine la douleur (n° 15). Au-delà de la discrimination habituelle, il y avait aussi l'arbitraire, figuré ici par trois hommes vus de dos attachés les uns aux autres par des menottes jaunes (n° 22).

« La migration s'étendait », nous explique Jacob Lawrence, qui revient sur l'image d'une foule qui monte dans le chemin de fer (n° 23). Reviennent alors les causes de la migration ; cette fois, c'est le travail des enfants et l'absence d'éducation, une plaie illustrée, étonnement, par des images qui rappellent l'art égyptien (et donc l'espoir de l'Exode). Mais la migration n'est pas unique-

ment un acte de désespoir ; à plusieurs reprises, Jacob Lawrence nous montre les moyens de communication : correspondances entre le Nord et le Sud (n° 33), lecture de journaux (n° 34), conversations entre voisins (n° 26). On ne quittait pas la misère et l'injustice ; on partait pour un avenir meilleur. L'aventure était publique et partagée.

*L'arrivée*

Les relations dialectiques se retrouvent sous une autre figure quand les migrants arrivent au Nord. Les passeurs qui promettaient du travail n'étaient pas toujours honnêtes ; les nouveaux arrivants pouvaient être employés malgré eux comme briseurs de grève (n° 29). Une fois établis, leurs conditions de logement semblaient s'améliorer (voir n° 31, une image d'immeubles urbains dont le motif des fenêtres ouvertes rappelle Mondrian).

La migration continue, l'image du chemin de fer revient, celle des grandes usines où l'on travaille aussi, comme cette aciérie où les étincelles jaunes et bleues de la fonte (sans doute de Pittsburg, n° 36) contrastent avec l'immense abattoir (sans doute de Chicago, n° 35). Cette partie de la série culmine glorieusement dans une sorte de nature morte de facture quasi classique dépeignant une côte de bœuf et un gros morceau de pain (n° 44).

Les migrants sont parfois logés à l'usine, dans des lits de camp les uns à côté des autres. S'ils trouvent à se loger seuls, c'est souvent dans des pièces surchargées et chères où

## Journal

l'on s'entasse dans un seul lit. Mais justement, ces images de couvertures colorées juxtaposées (n° 47) ou de lignes croisées de petits lits qui emplissent la pièce (n° 48) rayonnent d'un calme bien rendu par la perspective de l'artiste.

Mais la ségrégation existe aussi au Nord ; pis, des conflits explosent entre ouvriers noirs et blancs ; des émeutes éclatent, des maisons brûlent (n° 51, où les flammes étincellent et sont mises en valeur car elles sont entourées de scènes de violence, n° 50 et 52). Et pendant ce temps, Jacob Lawrence nous rappelle qu'il y avait des Noirs bien établis au Nord avant les migrations, comme le signale ce couple que l'on trouve dans le n° 53, qui montre son indifférence face aux nouveaux venus. Ce n'est pas une identité « ethnique » qui crée la solidarité communautaire.

Enfin, la narration s'accélère. L'église simple, presque nue, fournit un lien entre les migrants qui vont être bientôt rejoints par les médecins, avocats et autres professions libérales qui quittent le Sud parce que leurs clients sont partis. Ils seront rejoints en dernier lieu par les femmes, qui seront condamnées à des travaux domestiques dans la ville. Mais cette image (n° 57, d'une femme affairée à blanchir des draps multicolores et multiformes) est suivie d'un époustouflant portrait en toute simplicité de trois filles au tableau noir, qui écrivent les numéros 2... 3... 4. Elles sont à l'école, enfin. Et puis, comble de l'espoir, l'avant-dernière image montre une queue de femmes et d'hommes qui attendent devant le bureau de vote, sous l'œil passif d'un agent de police

blanc qui semble être là pour les protéger.

*The Migration Series* se termine sur une nouvelle version de l'image du départ : une foule sur le quai avec bagages et, cette fois, enfants, qui attend le train. Le sous-titre de Jacob Lawrence est éloquent : *And the migrants kept coming* (« Les migrants continuent d'affluer ») !

Je n'ai guère rendu justice à l'artiste qu'était Jacob Lawrence, j'ai à peine indiqué les multiples styles dont il se servait pour raconter son histoire<sup>3</sup>. Reste qu'il y a un style, un « quelque chose » qui fait reconnaître une toile de sa main, par exemple lorsqu'une des images de *The Migration Series* est montrée séparément dans une exposition thématique. Mais comme cette série n'est presque jamais présentée dans son intégralité, alors que l'artiste l'envisageait comme une totalité faite de parties interdépendantes, il m'a semblé plus important ici d'adopter un point de vue narratif et global qui permette de mettre en perspective les flux migratoires actuels. En effet, ce que j'ai décrit comme l'approche « dialectique » de Jacob Lawrence, son cubisme dynamique qui ouvre différentes perspectives sur la Grande Migration, met au défi les images réductrices que l'on trouve sur le marché politique. L'art complexifie, c'est sa vertu propre.

Dick Howard

3. Le style de Jacob Lawrence s'exprime également dans les gravures produites entre 1963 et sa mort en 2000. Voir Peter T. Nesbett (sous la dir. de), *Jacob Lawrence, The Complete Prints*, Seattle, Francine Seders Gallery, 2005.