

peuples exposés, peuples figurants

georges didi-huberman

Sorties d'usine, entrées en scène

Le premier film projeté de l'histoire a pour titre, on le sait, *La Sortie des usines Lumière*. Le 22 mars 1895, rue de Rennes à Paris, devant quelque deux cents spectateurs, Auguste et Louis Lumière exposèrent pour la première fois, sur un écran, le petit peuple en mouvement. Leurs propres ouvriers avaient été cadrés devant le portail de l'usine de Montplaisir, quittant les ateliers, l'espace d'une pause dans le travail, vers midi. C'est donc en sortant de leur usine que les peuples seront entrés en scène – auront bénéficié d'une nouvelle valeur d'exposition – à l'ère du cinématographe. Tout cela est fort simple, on le voit, mais très paradoxal aussi.

Cette *origine*, en effet, ne le fut qu'à surgir par *surprise*. Les frères Lumière, probablement, n'avaient aucune intention de mettre leur «petit peuple» d'employés en avant. Ils étaient surtout fiers de présenter à Paris un procédé original de photographie en couleur, dit «autochrome». Mais c'est bien le «Kinétoscope de projection», montré en toute fin de séance, qui fit, à leur propre surprise, la surprise émerveillée du public : «À l'aide d'un Kinétoscope de son invention, M. Louis Lumière a projeté une scène des plus curieuses : la sortie du personnel des ateliers à l'heure du déjeuner. Cette vue animée, montrant en plein mouvement tout ce monde se hâtant vers la rue, a produit l'effet le plus saisissant¹...» En quelques secondes, on voyait surgir une centaine de personnes, comme si ce «peuple de l'image» (les ouvriers de Lyon) envahissait tout à coup la bonne société des ingénieurs et des promoteurs industriels (les spectateurs de Paris) venus à la séance.

¹ *Bulletin du Photo-Club de Paris*, 1895, n° 3, cité par B. Chardère, *Le Roman des Lumières. Le cinéma sur le vif*, Paris, Gallimard, 1995, p. 301.

D'autre part, cette *origine* ne le fut qu'à surgir dans la *différence* créée entre les sujets représentés et le mode de leur exposition : ce sont, en effet, des travailleurs montrés dans l'acte même de quitter leur travail. Pas de violence revendicative dans cette sortie, bien sûr : les ouvriers profitent simplement de la pause de midi pour prendre l'air, tandis que leur patron, lui, profite de l'ensoleillement nécessaire à la réalisation technique de son film. Mais la différence est bien là, et à plusieurs niveaux : de *travailleurs* – fabricants de matériel photographique –, les ouvriers deviennent tout à coup *acteurs* de ce premier film. L'un d'eux, qui passe à vélo, se nomme Francis Doublier : quelque temps plus tard, il passera derrière la caméra avec un nouveau statut social, celui d'*opérateur* cinématographique².

Un troisième paradoxe apparaît lorsqu'on découvre que cette *origine* ne le fut qu'à se déployer tout entière dans l'élément de la *répétition*. Le film celluloïd de mars 1895 fut, en effet, précédé de sa « répétition générale » sur support papier – donc non projetable – en été 1894 ; il fut suivi d'autres « répétitions » ou versions de la même scène jusqu'à la fin du siècle³. Ajoutons que, la bande ne mesurant que dix-sept mètres – pour un total d'environ huit cents photogrammes ou « vues », comme on disait alors –, le film ne durait qu'une minute, « aussi une répétition de cette projection a-t-elle été demandée par tout l'auditoire émerveillé⁴. »

Cette *origine*, enfin, n'a curieusement rien d'un « point » de départ : elle apparaît plutôt comme un territoire encore imprécis, un *champ* de possibilités ouvertes et relatives, non à la valeur intrinsèque du nouveau médium technique, mais aux multiples valeurs d'usage dont il devait, peu à peu, se trouver investi. Il suffit d'abord de feuilleter le catalogue des « vues Lumière » elles-mêmes pour comprendre la signification considérable que revêt le cinématographe pour une histoire de l'exposition des peuples : c'est, en effet, le corps social tout entier, sous toutes les latitudes, qui devient à la fin du XIX^e siècle l'objet principal de ce nouvel atlas du monde en mouvement : courses de taureaux et concours de bébés ; manifestations politiques et processions religieuses ; affaires citadins, marchés aux fruits et aux légumes ; travail des dockers, des pêcheurs, des paysans ; récréations et jeux d'enfants ; lancements de navires ; équipes de sport et troupes de cirque ; lavandières et danseurs Ashantis, opulents bourgeois à Londres et misérables coolies à Saïgon, etc⁵.

² *Ibid.*, p. 293.

³ *Ibid.*, p. 293-301. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma, I. L'invention du cinéma, 1832-1897*, Paris, Denoël, 1948 (éd. revue et augmentée, 1973), p. 284-286. N. Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 22-28.

⁴ *Bulletin du Photo-Club de Paris, op. cit.*, p. 301.

⁵ Cf. J. Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière : les mille premiers films*, Paris, Philippe Sers Éditeur, 1990. P. Dujardin, « Domitor ou l'invention du quidam », *L'Aventure du cinématographe. Actes du congrès mondial Lumière*, Lyon, Aléas, 1999, p. 277 : « Le temps du cinématographe est bien ce temps où vient à être figuré le peuple, que celui-ci soit appréhendé sous la catégorie du *tout venant* urbain et laborieux, ou qu'il soit appréhendé sous la catégorie politique du *quidam*, c'est-à-dire de ce *n'importe qui* élevé à la dignité de sujet de droit. »

Toute la question demeure de savoir, finalement, *de quelle façon et en vue de quoi ces «vues» s'exposaient*. On sait que la figuration des peuples représenta un enjeu crucial pour tout le cinéma «primitif» et «moderne» au-delà – ou à partir – de *La Sortie des usines Lumière*⁶. Cela va de Griffith à Eisenstein, d'Abel Gance à King Vidor. Sans oublier Fritz Lang, qui s'inquiéta des foules manipulées dans *Métropolis* avant que Leni Riefenstahl ne les glorifie, quelques années et un véridique dictateur plus tard, dans *Le Triomphe de la volonté*⁷. On comprend bien, dans ces conditions, l'urgence politique – et la difficulté conceptuelle – d'une analyse de ces phénomènes «médiatiques» à l'âge des totalitarismes vainqueurs, chez des penseurs tels que Kracauer, Brecht, Benjamin ou Adorno⁸. Il ne suffit donc pas que les peuples soient exposés *en général* : il faut encore se demander *dans chaque cas* si la forme d'une telle exposition – cadre, montage, rythme, narration, etc. – les enferme (c'est-à-dire les aliène et, en fin de compte, les expose à disparaître) ou bien les désenclave (les libère en les exposant à comparaître, les gratifiant ainsi d'une puissance propre d'apparition).

Le peuple imaginaire

«Le cinéma», écrivait Edgar Morin, «nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme» en un point précis, en un plan de charnière dialectique qui fait office d'opérateur de conversion. Or, ce plan n'est autre que l'*image* même, l'image en tant qu'elle «n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, [mais encore] l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire⁹.» Si l'homme du cinéma est bien, alors, cet *homme imaginaire* que suggère Edgar Morin, ce n'est surtout pas pour qu'on aille y diagnostiquer seulement l'homme de la fuite et de l'illusion, l'homme de l'irréel et de la méconnaissance, l'homme de l'apolitisme et de l'indifférence au monde. Quand le groupe des ouvriers Lumière sortirent de leur atelier et s'agitèrent en plein jour, plus grands que nature sur l'écran de projection, devant le groupe sidéré des spectateurs bourgeois de la rue de Rennes, c'était peut-être d'une *rencontre politique* qu'il s'agissait déjà, rencontre suscitée par l'image et non coupée du réel, puisque mettant en relation – et pour la longue durée du développement social du cinéma – les ouvriers et les cadres ou les clients d'une même industrie naissante.

⁶ Cf. J.-L. Leutrat, «Modernité. Modernité?», *Lumière, le cinéma*, Lyon, Institut Lumière, 1992, p. 64-70.

⁷ Cf. P. Sorlin, «Foule actrice ou foule-objet? Les leçons du premier cinéma», *L'Image. Études, documents, débats*, n° 1, 1995, p. 63-74.

⁸ Cf. M. Girard, «Kracauer, Adorno, Benjamin : le cinéma, écueil ou étincelle révolutionnaire de la masse?», *Lignes*, N. S., n° 11, 2003, p. 208-225.

⁹ E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956 (éd. 1977), p. IX et 208.

Jean Louis Schefer, dans ce qui demeure peut-être son plus beau livre, a esquissé une poétique, presque une métapsychologie, de cet « homme imaginaire » en lui donnant pour nom l'*homme ordinaire*, l'« homme sans qualités » du cinéma. Là même où notre *solitude devant l'image* devient – par le biais de la peur, selon Schefer – *consistance d'un corps social* dont notre solitude même serait toute poreuse ou imbibée : « Ce qui est projeté et animé n'est pas nous-mêmes et nous nous y reconnaissons cependant (comme si un étrange désir d'extension du corps humain [...] pouvait agir ici). [...] Il n'est pas possible que mon expérience du cinéma soit tout à fait solitaire : cela même, plus que l'illusion qu'il nous donne du mouvement et de la mobilité attachée aux choses, est l'illusion propre du cinéma ; [...] il semble, et par cette solitude artificieuse, qu'une part de nous-mêmes soit poreuse à des effets de sens sans jamais pouvoir naître à la signification par notre langage. [...] Le cinéma agit sur tout être social comme sur un être solitaire¹⁰. »

Il est probable que l'homme du cinéma soit un sujet « ordinaire » – et non un « connaisseur », comme pour l'archéologie ou les arts plastiques – dans la mesure où il contemple le mouvement des aspects humains depuis sa propre situation de *quidam* plongé, avec ses semblables de l'espèce humaine, dans la pénombre générale d'une salle de projection. Dans la mesure, aussi, où cet « étrange désir d'extension du corps humain » s'agite dans la salle obscure comme les grains de poussière dans le faisceau du projecteur, entre corps immobiles de l'ombre (les spectateurs) et corps en mouvement de la lumière (les acteurs). Quel est donc l'être collectif résultant de cette rencontre, l'*être social* du cinéma ? Impossible, sans aucun doute, d'en déduire l'idée à partir du seul *casting* (les acteurs sollicités sur l'écran) comme de la seule *audience* (ce « public » dont on échoue généralement à penser, et la communauté, et la solitude). C'est plutôt la *rencontre* – ni la seule « représentation » d'un côté, ni la seule « réception » de l'autre – qui rendrait possible une éventuelle construction de cette idée.

Or, cette rencontre relève, à chaque fois, d'un certain état historique des rapports entre poétique et politique. Jacques Rancière fait remonter à Gustave Flaubert l'idée typiquement moderne selon laquelle, « en matière d'art [...], il n'y a plus ni beaux ni vilains sujets : Yvetot vaut Constantinople et une fille de fermier une femme du monde¹¹. » Mais on pourrait tout aussi bien faire remonter cette économie de la figuration aux *Palefreniers* du Caravage, aux *Gueux* de Callot, aux *Mendiants* de Rembrandt ou, plus tard, aux *Désastres* de Goya. Jacques Rancière n'en a pas moins, sur la base de cette longue histoire où se déploie le « théâtre du peuple », interrogé les « idées dominantes d'un temps et d'une intelligentsia qui pensent [aujourd'hui] que, pour ce qui est du peuple, on

¹⁰ J. L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980, p. 11-12 et 102.

¹¹ J. Rancière, « Le bruit du peuple, l'image de l'art (à propos de *Rosetta* et de *L'Humanité*) » (1999), *Théories du cinéma*, dir. A. de Baecque et G. Lucantonio, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 214.

a définitivement assez et même trop donné», cela dit pour souligner la valeur symptomatique de films récents tels que *L'Humanité* de Bruno Dumont ou *Rosetta* des frères Dardenne¹².

Le diagnostic de Jacques Rancière peut être précisé en deux sens symétriques. D'un côté, semble-t-il, les peuples s'exposent au risque d'être hypostasiés – et, surtout, réduits – dans une entité plus large et plus consensuelle à la fois, qui est l'idée de *nation*¹³. C'est ce qui donne lieu aux identifications massives, aux chorégraphies militaires et aux récits du mérite patriotique, depuis Busby Berkeley jusqu'aux héros sympathiques et triomphaux d'*Independance Day*. C'est ce qui réunit illusoirement la «troupe» qui s'exhibe avec son «public» qui la juge¹⁴. C'est ce qui permet, technologie numérique aidant, de créer des armées, des sociétés entières, sur la base d'un simple algorithme de clonage, type *Matrix* ou *Le Seigneur des anneaux*. En face de cela, les archaïques meutes de morts-vivants, dans la série de films mis en scène par George A. Romero, apparaissent comme une alternative politique au consternant populisme des vivants-trop-vivants qui s'agitent, de façon parfaitement interchangeable et aliénée, sur les écrans de nos *sitcoms*.

D'un autre côté, les peuples s'exposent au risque d'être hypostasiés dans l'entité resserrée de ce qu'on appelle le *pic people*, c'est-à-dire le «peuple des images» – *picture* et non plus *image* –, selon la définition qu'en donne la très chic revue *Variety*, spécialisée dans les *entertainment industry news*, les *celebrity photos* et les *box offices*, comme l'indique sa publicité : or, elle désigne par *pic people* «tous ceux qui participent à l'existence d'un film», depuis les humbles techniciens jusqu'aux grands acteurs et depuis les producteurs jusqu'aux exploitants de salles¹⁵. Philippe-Alain Michaud cite cette définition dans le contexte d'un parcours où la notion de «peuple» finit malheureusement par faire place au *people* des *stars* et des *happy fews* dont raffole aujourd'hui le monde du spectacle et de l'art contemporain : alors, le «mendiant» d'*Accattone* deviendra «idole» et le martyr – voire le stylite antique, tout cela sous le vocable, toujours américain, de la *fashion victim* – sera vu comme une catégorie de la «mode», bref, une création de styliste¹⁶.

Le *pic people* se caractérise à l'évidence par une concurrence typiquement capitaliste des supports identificatoires : c'est toujours une *star* contre une autre, mieux qu'une autre, c'est l'émerveillement perpétuel devant un corps hypostasié en *image de marque* – qui n'est, bien sûr, ni l'image au sens anthropologique,

¹² *Ibid.*, p. 213-219. Cf. *id.*, «Le théâtre du peuple : une histoire interminable» (1985), *Les Scènes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975-1985)*, Lyon, Horlieu Éditions, 2003, p. 167-201.

¹³ Cf. J.-M. Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.

¹⁴ Cf. L. Gervereau, «Échantillons ou masses symboliques? Le rôle des foules et du public à la télévision», *L'Image. Études, documents, débats*, n° 1, 1995, p. 97-123.

¹⁵ P.-A. Michaud, *Le Peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25-40 et 195-248.

ni la marque au sens de l’empreinte – d’un désir pas très clair. La passion cinéphilique, avec le quant-à-soi qui la caractérise assez souvent, aime se concentrer sur « le plus beau visage, le plus grand acteur » ; même sa réflexion en vue d’une « politique des acteurs » reconduit, par capillarité, la notion d’auteur et, donc, l’autorité du nom propre en tant que pouvoir symbolique du Parnasse où se trament les amours des dieux Gary Cooper, John Wayne ou James Stewart¹⁷...

L’une des grandes vertus politiques du cinéma d’archives remontées, tel que le pratiquent Artavazd Pelechian, Basilio Martín Patino, Jean-Luc Godard ou bien Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, consiste à *remonter l’histoire à la recherche des visages perdus*, je veux dire les visages qui ont peut-être aujourd’hui perdu leur nom, qui s’offrent à nous dans l’impouvoir et la mutité, mais qui n’ont rien perdu de leur force lorsqu’on les regarde se mouvoir dans la lumière tremblante de pellicules abîmées par le temps. Façon de retrouver une vertu essentielle au cinéma « primitif » qu’André S. Labarthe a su contempler dans l’unique visage de Falconetti filmé par Dreyer autant que dans celui des innombrables sans-nom filmés par Eisenstein, ces « héros documentaires », comme il les appelle¹⁸. Ce sont eux, peu ou prou, dont Harun Farocki aura aussi cherché la trace dans une extraordinaire collection de *sorties d’usines* où le geste inaugural des ouvriers de Lumière se diffractait pour nous faire signe jusque dans l’urgence politique la plus contemporaine¹⁹.

Les figurants

Le cinéma n’expose d’abord les peuples, semble-t-il, que selon le statut ambigu des « figurants ». *Figurants* : mot banal, mot pour les « hommes sans qualité » d’une mise en scène, d’une industrie, d’une gestion spectaculaire des « ressources humaines » ; mais, aussi, mot abyssal, mot des labyrinthes que recèle toute *figure*. Les figurants constituent, avant toute chose, dans l’économie cinématographique, un accessoire d’humanité qui sert de cadre au jeu central des héros, des véritables acteurs du récit, les protagonistes comme on dit. Ils sont à l’histoire qui se raconte quelque chose comme une toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes. Ils forment donc le paradoxe de n’être qu’un simple décor, mais humain. On les appelle, en anglais ou en espagnol, des *extras* – *comparsi* en italien, *Statisten* en allemand –, façon d’indiquer à quel point ils ne sont pas nécessaires à la péripétie, à la dynamique du film. Il sont la masse obscure devant laquelle brillent les « vedettes » (ceux qui méritent d’être vus) ou les *stars* (ceux que l’on

¹⁷ Cf. L. Moullet, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Éditions de l’Étoile-Cahiers du cinéma, 1993. R. Bellour, « Le plus beau visage, le plus grand acteur : Lilian Gish, Cary Grant », *Trafic*, n° 65, 2008, p. 82-85.

¹⁸ A. S. Labarthe, « Belle à faire peur », *Lignes*, N. S., n° 23-24, 2007, p. 394.

¹⁹ H. Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995. Vidéo, 36 mn. Cf. *Id.*, *Reconnaître et poursuivre* (1973-1995), textes réunis par C. Blümlinger, trad. anonyme, Dijon-Quetigny, Théâtre Typographique, 2002, p. 65-72 et 118-119.

compare à des astres, ces points de splendeur isolés qui, dans le ciel, portent encore les noms des dieux antiques). Les figurants sont la nuit du cinéma lorsque le cinéma se veut un art pour faire briller ses étoiles. Ils sont un peu à la société du spectacle ce que les «misérables» furent à la société industrielle au temps de Victor Hugo.

Les figurants représenteraient donc quelque chose comme une part maudite du grand art – et de la grande industrie – cinématographique. Ils se situent tout en bas de l'échelle artistique et sociale où l'emportent encore les «autopersonnages», les «acteurs de complément» et autres *supporting actors*²⁰. Même des revues comme les *Cabiers du cinéma* ne font que s'arrêter brièvement sur les «seconds rôles», façon de vouer les figurants à l'inexistence pure et simple, poétiquement et politiquement parlant : ils disparaissent alors en-dessous du dernier niveau que constituent le «troisième homme» ou le «second couteau²¹». Jacqueline Nacache, dans son ouvrage de synthèse sur *L'Acteur de cinéma*, parle à raison du figurant comme de «l'homme-meuble, le passant anonyme, la silhouette mangée d'ombre, le petit peuple des films²².»

Les figurants ne seraient les acteurs de rien. Ils seraient les *non-acteurs* par excellence que postule leur définition sémiologique et institutionnelle. Définition sémiologique : «Toutes [les figures humaines dans un film] ne sont pas nécessairement des “figures actorielles”. En premier lieu la cohorte des figurants. À titre individuel, ils n'ont aucune valeur actantielle : ce sont des “non-actants”, car ils ne constituent pas une force agissante du récit. En revanche, à titre collectif, ils peuvent jouer ce rôle (les troupes qui débarquent sur la côte normande dans *Le Jour le plus long*²³).» Définition institutionnelle : «Le figurant n'est là que pour le costume qu'il porte, la tache de couleur mobile qu'il met dans un décor. [...] La mise en scène le parque, esclave consentant du cinéma, soumis aux ordres hurlés et à la discipline militaire. Sort-il du rang, qu'il met le plateau en danger (Jerry Lewis dans un des gags du *Zinzin d'Hollywood*). [...] Chaque figurant est engagé et payé par la production sur la base de son statut de “non-actant²⁴”.» Dans un manuel professionnel de la corporation cinématographique, on peut lire que «le choix des figurants revient aux assistants» qui déterminent le «nombre des figurants d'un décor» en combinant les exigences artistiques du metteur en scène avec celles, économiques, du directeur de production²⁵.

²⁰ Cf. J. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 92-99.

²¹ Cf. T. Jousse, «Seconds rôles : l'album de famille», *Cabiers du cinéma*, n° 407-408, 1988 («Acteurs»), p. 60-61. N. Rivière, «Le troisième homme et le second couteau dans le cinéma américain des années quatre-vingt-dix», *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, dir. G.-D. Farcy et R. Prédal, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens Éditions, 2001, p. 339-347.

²² J. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, *op. cit.*, p. 98.

²³ A. Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 60.

²⁴ J. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, *op. cit.*, p. 99.

²⁵ V. Othnin-Girard, *L'Assistant réalisateur*, Paris, FEMIS, 1988, p. 77-78.

Les figurants sont au pluriel. Si l'on veut parler d'un figurant au singulier, on dira, de préférence, «un simple figurant». Simple, parce qu'il lui manque cette individualisation qui fait la complexité passionnante du *character*, du personnage, de l'acteur, ce sujet de l'action. Les figurants figurent, donc ils n'agissent pas. Lorsqu'ils bougent, ils sont plutôt agis par un effet de masse qui les entraîne dans un vaste mouvement, un dessin général dont chaque figurant n'est que le segment, le carré de mosaïque, juste un point quelquefois. Le mot *figurants*, au pluriel, est attesté en français vers 1740 : il désigne un groupe de danseurs qui, dans l'entrée d'un ballet, dessinaient des figures diverses par leur arrangement collectif. Vers 1800, il est employé pour parler de ces personnages de théâtre qui ne tiennent qu'un «rôle secondaire», c'est-à-dire qui sont là, sur scène, mais n'ont absolument rien à dire. Ils n'existent le plus souvent que par leur nombre, leur masse, leur muette indifférenciation. Vers 1907, on s'est mis à employer le mot dans un sens plus général pour évoquer un groupe de personnes dont le rôle – dans une société ou dans une situation historique – n'est justement ni effectif ni significatif, ce que rendent bien les expressions de «rôle effacé» ou de «rôle purement décoratif». Être figurant : être là pour ne pas comparaître, pour être fondu dans la masse, pour ne servir à rien, sauf de fond à l'histoire, au drame, à l'action.

Malgré leur nom, les figurants tendent donc, le plus souvent, à disparaître, à ne pas «faire figure» puisqu'ils «font le fond», toujours derrière les figures agissantes. Le bruit qu'il émettent n'est que rumeur. Leur appellation est collective. Si d'aventure les noms des figurants apparaissent sur un générique de fin, leurs lettres sont si petites et passent si vite devant nos yeux qu'ils disparaissent bien vite pour faire place à une simple colonne, une liste illisible où chacun sera censé «figurer», indistinctement. Les figurants sont ceux qui n'ont pas réussi à se «faire un nom», et c'est pourquoi ils sont si mal payés. Ils attendent pendant des heures sur le lieu du tournage pour faire ce qu'on leur demande, en général pas grand-chose. Les maquilleuses ne leur consacrent évidemment que fort peu de temps. Leurs costumes sont souvent choisis pour ne former, au total, qu'un grand camaïeu aussi uniforme que possible. Le prototype du figurant, c'est sans doute le fantassin de pacotille qui, parmi les centaines ou les milliers de ses pairs, est juste là pour figurer la bataille – dont le héros sortira vainqueur ou bien se fera héroïquement blesser –, n'ayant qu'à marcher, la baïonnette en avant, et à faire semblant de s'écrouler mort à un moment donné.

Les figurants sont ainsi comme les innombrables soldats inconnus du cinéma commercial. Ils meurent oubliés, comme des chiens. Ce n'est pas un hasard si les *figurants* désignent, en argot, les cadavres anonymes exposés à la morgue en attente d'être – mais c'est si rare – reconnus et nommés. Dans son *Dictionnaire français-argot* publié en 1901, Aristide Bruant citait cette plainte : «Ton homme est pas rentré depuis trois jours [...] Va voir au Musée des Refroidis [...] Il est peut-être parmi les figurants.» Si un ami vous dit qu'il a fait de la figuration dans un film et vous invite à aller le voir, il y a de fortes chances pour que sa présence à l'écran vous échappe complètement. Car tel est le paradoxe des figurants : ils

ont un visage, un corps, des gestes bien à eux, mais la mise en scène qui les requiert les veut sans visage, sans corps, sans gestes à eux.

On a d'ailleurs souvent l'impression que les figurants se vengent de l'indifférenciation qui leur est imposée par une indifférence – discrète mais, quelquefois, aisément perceptible – retournée contre l'histoire même où ils font tapisserie. On les voit s'ennuyer à mourir, n'attendre plus rien du cinéma, quand tout acteur est en droit d'attendre que le cinéma le fasse apparaître. Est-ce pour cela que les figurants jouent si mal, comme à contre-cœur? Ou bien est-ce parce que le réalisateur ne sait tout simplement pas les regarder, n'ayant d'yeux que pour ses « vrais » acteurs? La chose devient pénible lorsque les figurants sont censés incarner un groupe de gens soumis au même destin tragique que les protagonistes, par exemple dans les représentations hollywoodiennes du type *Holocaust* ou *Schindler's List*. Il est insupportable, dans ces cas, de voir que les personnages d'un film ne sont pas égaux devant le même destin qui les touche. Contre cela, on le sait, Claude Lanzmann aura pris le temps de rendre leur visage, leur parole et leurs gestes propres à ceux que les nazis nommaient *Figuren* dans les camps. Mais n'est-ce pas une tâche impossible, ou infinie, que de rendre à chacun sa différence, sa singularité, son irréductibilité d'être parlant?

On comprend, dans ces conditions, que les figurants posent au cinéaste une question cruciale, indissolublement esthétique, éthique et politique. Comment filmer les figurants? Comment les faire apparaître en tant qu'acteurs de l'histoire, comment ne pas se contenter de les faire passer pour d'indistinctes ombres vivantes? C'est toute la question du rapport établi dans un film entre l'historiette et l'histoire, la *story* locale et l'*history* où elle advient. Eisenstein, on le sait, s'est attaché à inverser le rapport établi, dans le cinéma hollywoodien, entre l'histoire-péripétie et la réalité historique : à Hollywood, disait-il en substance, vous mettez au premier plan l'inévitable trio constitué par le mari, la femme et l'amant, puis vous choisissez – comme on choisit son papier peint à la maison – de placer derrière eux la « couleur locale » des décors et de la figuration, peu importe que ce soit la Rome impériale, un safari africain ou Chicago des années trente²⁶. Il s'agissait, contre cela, de rendre aux figurants, qui sont au cinéma ce que le peuple est à l'histoire, leurs visages, leurs gestes, leurs paroles et leur capacité d'agir. De les filmer moins comme une *masse* que comme une *communauté*, cette actrice principale – active et non passive – de l'histoire réelle.

Dans *Potemkine*, par exemple, Eisenstein s'est longuement attardé sur les visages et les corps de ses figurants pour y capter la façon dont la mort de Vakouintchouk suscite une souveraine transformation de la douleur personnelle (gestes religieux de lamentation) en fureur collective (gestes politiques d'imprécation et d'appel à la vengeance, tout cela filmé en gros plan), bientôt en décision révolutionnaire. Pour *Octobre*, l'équipe de tournage aura inlassablement

²⁶ S. M. Eisenstein, « Les principes du nouveau cinéma russe » (1930), *La Revue du cinéma. Critique, recherches, documents*, II, 1930, n° 9, p. 20.

cherché ses figurants dans les rues, les bistros, les asiles de nuit. Parmi les onze mille personnes sollicitées, beaucoup avaient été les protagonistes de l'histoire vraie, fusillade de la perspective Nevski ou prise du Palais d'Hiver, et fut décidé, pour le tournage, de leur distribuer des armes réelles²⁷. Eisenstein les filme certes en plans larges et en plongée, mais il se place aussi – dans le rythme époustouflant de son montage contrasté – à ras de terre pour filmer, par exemple, le visage d'un soldat écroulé dans une flaque d'eau.

Dans *La Grève*, enfin, Eisenstein expose aussi crûment que possible le *corps du peuple* aux prises avec l'exploitation qui l'aliène : corps mis aux liens, corps écrasés du travail et de la souffrance sociale. Pour les dernières séquences du film, il se confronte au problème de représenter «l'horreur sanglante» d'une fusillade de masse. Le moindre signe d'artifice eût à ses yeux ruiné l'intensité, donc la nécessité, d'une telle scène. Pour contourner l'aporie de mettre en scène des figurants qui s'écroulent avec plus ou moins de conviction sous les balles à blanc des soldats, il aura donc choisi de mettre ses figurants dans la situation concrète de courir éperdument dans un ravin, en sorte que l'urgence physique était, pour chacun, bien réelle. Le résultat est une vision hallucinante – mais quasiment documentaire – de corps véritablement précipités par leur propre mouvement de course. Puis on les voit joncher le sol sans qu'ils n'aient, là encore, rien à «jouer» particulièrement, tandis qu'Eisenstein invente ce formidable contrepoint qu'offre l'*allégorie documentaire* du bœuf égorgé aux abattoirs, filmé en gros plan : «Afin d'éviter que les figurants de la Bourse du Travail aient l'air de jouer [...], et surtout afin d'éliminer l'effet d'artifice que l'écran ne souffre pas et qui est inévitable même avec "l'agonie" la plus brillante, j'ai employé le procédé suivant [...] destiné à provoquer l'effet maximum d'horreur sanglante : l'alternance associative de la fusillade avec des abattoirs. La première, en plans d'ensemble et plans moyens "mis en scène", la chute des 1500 ouvriers dans le ravin, la fuite de la foule, les coups de feu, etc... En même temps, tous les gros plans servent à montrer l'horreur vraie des abattoirs où le bétail est égorgé et écorché²⁸.»

Par ces choix formels, Eisenstein voulait évidemment rendre à la masse sa puissance : son rôle d'acteur principal de l'histoire, mais aussi la spécificité de ses gestes, de sa voix (sa clameur, sa parole). Et c'est pourquoi les figurants représentaient, à ses yeux, un enjeu esthétique fondamental. La question se pose encore aujourd'hui : comment filmer dignement ceux qui n'ont pas de nom, ceux qui n'ont d'abord pour toute voix que leur cri de souffrance ou de révolte? Comment s'approcher des non-acteurs, comment les regarder dans les yeux, écouter

²⁷ *Id.*, «Une armée de cent mille hommes devant les caméras» (1928), trad. A. Vitez, *Octobre*, Paris, Le Seuil/Avant-Scène, 1971, p. 149-152.

²⁸ *Id.*, «Le montage des attractions au cinéma» (1924-1925), trad. A. Robel, *Œuvres, I. Au-delà des étoiles*, Paris, UGE-Cahiers du cinéma, 1974, p. 132-133. Sur l'étroite parenté de ce montage avec le travail de Georges Bataille et Eli Lotar sur la figure humaine dans le cadre de la revue *Documents*, cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 280-297.

leurs paroles, respecter leurs gestes? Il y a un pari de ce genre dans le cinéma de Pier Paolo Pasolini (où l'on voit, à chaque plan, sa tendresse, son respect et même son admiration pour le moindre figurant), de Jean Rouch, d'Alexandre Sokourov (on voudrait engager la conversation avec chaque visage aperçu dans *L'Arche russe*), d'Atom Egoyan ou encore de Harun Farocki, pour ne citer que quelques exemples.

En décidant de commémorer le centenaire de *La Sortie des usines Lumière* par un film justement consacré aux figurants, Mohsen Makhmalbaf a inventé, avec *Salam cinema*, un dispositif complexe basé sur une annonce de casting pour laquelle cinq mille personnes s'étaient présentées au réalisateur. Film sans acteurs «sur ceux qui aimeraient faire du cinéma». Film sur le désir de cinéma et sur ceux qui, animés d'un tel désir, se voient confrontés au cœur même des questions éthiques que la vie nous pose : faire figure ou disparaître, se taire ou prendre la parole, se soumettre à l'ordre ou se révolter contre lui, être jugé ou devenir juge, peser la fiction avec le mensonge, l'art avec la vie, l'émotion composée avec l'affect réel, le rire avec les larmes, le secret intime avec l'histoire partagée. Dans le processus cruel mais socratique qu'il met en œuvre, Makhmalbaf finit par rendre leur dû aux figurants auquel son film est dédié : «Vous avez tous joué. Il y avait de la place pour tout le monde. Le cinéma est l'affaire de tous. Si le cinéma parle de la vie, alors, il y a assez de place²⁹.» Entendons ici qu'un film n'aurait de justesse politique qu'à rendre leur place et leur visage aux sans-nom, aux sans-part de la représentation sociale habituelle. Bref, de *faire de l'image un lieu du commun* là où régnait le lieu commun des images du peuple³⁰.

²⁹ Cf. M. Haghghat et F. Sabouraud, *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*, Paris, Éditions BPI-Centre Georges Pompidou, 1999, p. 161-162. Cf. également A. Bergala, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 67, qui note avec pertinence comment «*Voyage en Italie* [de Roberto Rossellini] et *Le vent nous emportera* [d'Abbas Kiarostami] se terminent sur la même motion : laisser le peuple des anonymes envahir l'écran de la fiction.»

³⁰ Ce texte est le fragment d'un travail en cours, intitulé *Peuples exposés*. Une première version du troisième paragraphe a été publiée sous le titre «Figurants» dans le *Dictionnaire mondial des images*, dir. L. Gervereau, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 398-400.